

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CÁSSIA APARECIDA XAVIER

**O Fotógrafo de Jardim e a fotografia Lambe-lambe na cidade de
São Paulo entre 1920 e 1955: subsídios para uma história**

São Paulo
2022

CÁSSIA APARECIDA XAVIER

O Fotógrafo de Jardim e a fotografia Lambe-lambe na cidade de São Paulo entre 1920 e 1955: subsídios para uma história

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Teoria e Pesquisa da Comunicação

Linha de pesquisa: Linguagens e Estéticas da Comunicação

Orientador: Prof^o. Dr^o. Boris Kossoy

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Xavier, Cássia Aparecida
O Fotógrafo de Jardim e a fotografia Lambe-lambe na cidade de São Paulo entre 1920 e 1955: subsídios para uma história / Cássia Aparecida Xavier; orientador, Boris Kossoy. - São Paulo, 2022.
296 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Fotógrafos de Jardim. 2. Fotografia Lambe-lambe. 3. Fotografia. 4. Patrimônio Imaterial. 5. Preservação. I. Kossoy, Boris. II. Título.

CDD 21.ed. - 770

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Dedico essa dissertação às Fotógrafas de Jardim que estiveram em diversas cidades do Brasil e que igualmente contribuíram na produção de fotografias Lambe-lambes, aqui representada pela única fotógrafa mulher que conheci Cícera Dias, meu respeito e minha mais sincera admiração por toda sua história.

AGRADECIMENTOS

Dos primeiros passos dados em direção à pesquisa sobre os Fotógrafos de Jardim muitas pessoas passaram por mim de diversas formas, e em cada um dos projetos desenvolvidos através dessa jornada acumulei anônimos, pela pressa da passagem, pela euforia que não permitiu guardar um nome, mas que foram uma fonte rica de informação, então, deixo o meu, obrigada. A você que foi despertado pela memória da fotografia Lambe-lambe e que foi através de sua comoção, que reconhecia um incentivo para continuar.

Em memória de todos os fotógrafos aqui apresentados e outros tantos pelos anos de dedicação à profissão e contribuição para a história da fotografia, representados nos fotógrafos que conheci, Antônio Arthur Minaier, Darcy de Camargo, Raimundo Nonato, Benedito França, José Alves, Cícera dias e Chico Alagoano.

Ao orientador, Prof^o. Dr^o. Boris Kossoy, pela compreensão, confiança e oportunidade de estar na Universidade de São Paulo (USP), onde me deslumbrei e me enriqueci com o conhecimento.

Ao museólogo e doutor em fotografia Lambe-lambe Abílio Afonso da Águeda, pelo apoio inicial a pesquisa, e todo seu trabalho dedicado aos Fotógrafos de Jardim, que nutre pesquisas de todo Brasil.

Ao Gustavo Falqueiro, pelas orientações filosóficas, acadêmicas e pelo incentivo através do companheirismo e amor. Às amigas que me deram suporte repleto de afeto e acolhimento durante toda essa jornada, Marili Hirota e Anna Clara Hokama. Aos amigos, Fábio Gaspareti, Marcos Arancibia, Fernando Arancibia, que me apoiaram e ajudaram a realizar o sonho de ter uma câmera-laboratório. Lúcio Mauro Dias, pelas informações, trocas, incentivos e apoio. Ao colega e eterno aluno Mitsuo Yamamoto, por acompanhar toda parte prática do projeto. À família: pais, tios, irmão, sobrinha, sogro, sogra e cunhada pelo apoio e incentivo.

Aos companheiros do FotoClube Internacional Lambe-lambe, que me ajudaram a realizar essa interação entre o passado e o presente dos Fotógrafos de Jardim, do Brasil, da América Latina, dos Estados Unidos, da Ásia e da Europa.

Aos colegas discentes do grupo de WhatsApp que socorrem os acadêmicos iniciantes. As amigas, Vânia Cristina Feitosa e Valdirene Fátima da Silva, pela relação que se iniciou dentro da universidade e se tornou importante fora dela.

Aos professores, que me deram mais que ensinamentos. Ao Prof^o. Dr^o. Rubens Fernandes Junior pelos empréstimos e paciência, ao Prof^o. Dr^o. Marco Francesco Buti por me aceitar como aluna e ter me proporcionado reflexões entre a teoria e prática nas artes e ao Prof^o. Dr^o. Eduardo Massami (*in memoriam*) que durante minhas caminhadas pensativas pela USP, sua voz soava em minha cabeça com seus ensinamentos cheios de humor.

Aos que me deram acesso às fontes de pesquisa, os amigos Ximena Astudillo Delgado, Juan Meoniz e Michi Rodriguez, com textos da Argentina e da Espanha. Ao João Gerodetti, por disponibilizar e doar sua coleção. Às bisnetas de Francesco Bernardi, Priscila Verde e Maria Amália Bernardi, pela atenção e confiança. À Patrícia Lira e ao Rodrigo Antônio da Silva do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP). Ao Tomico M. H. Mitumori e à Veralúcia Gomes do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP). A todas as instituições do Brasil e de outras partes do mundo que contribuíram com essa pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado.

Qual versão de um fato é a verdadeira? Nós estávamos e sempre estaremos ausentes dele. Não temos, pois, o direito de refutar um fato contado pelo memorialista, como se ele estivesse no banco dos réus para dizer a verdade, somente a verdade. Ele, como todos nós, conta a sua verdade. (BOSI, 2003, p. 65).

RESUMO

XAVIER, Cássia Aparecida. Título. 295 ps. 2022. Dissertação [Mestrado em Ciências da Comunicação] - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2022.

Pretende-se nesta dissertação oferecer subsídios para a história dos Fotógrafos de Jardim que atuavam nas praças, jardins e outros logradouros públicos das cidades (também conhecidos como “fotógrafos Lambe-lambe”), especificamente na cidade de São Paulo, entre os anos de 1920 e 1955, apesar de que serão referidos também fatos e artefatos de outras regiões e países. O presente trabalho se detém em três eixos principais: a) resgate bibliográfico amplo sobre o tema; b) determinação das origens e trajetórias dos fotógrafos bem como o estudo de suas técnicas e equipamentos, expondo dados como a trajetória de Francisco Bernardi, e apresentação dos nomes dos fotógrafos através de um mapeamento das três gerações, desde o início do século XX até os dias atuais; c) proposição de preservação de sua produção fotográfica, realizada ao longo do período mencionado, objetivando comprovar a importância cultural e social da obra do ponto de vista do Patrimônio Imaterial e da Conservação de Fotografia. Pretende-se assim contribuir para a história da fotografia Lambe-lambe em São Paulo e no Brasil, cuja prática vem sendo recuperada e cuja herança cultural vem sendo atualmente reconhecida.

Palavras-chaves: fotógrafo de jardim; fotografia lambe-lambe; fotografia; preservação; patrimônio imaterial.

ABSTRACT

XAVIER, Cássia Aparecida. Título. 295 p. 2022. Dissertação [Mestrado em Ciências da Comunicação] - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2022.

This master dissertation intends to offer subsidies for the history of Fotógrafos de Jardim who worked in squares, gardens and other public places in cities (also know as “fotógrafos Lambe-lambe”) specifically in the city of São Paulo, between the years 1920 and 1955, although facts and artifacts from other regions and countries will also be mentioned. The present work focuses on three main axes: a) extensive bibliographic rescue on the subject; b) determination of the origins and trajectories of photographers as well as the study of their techniques and equipment, exposing data such as the trajectory of Francisco Bernardi, and presentation names of the photographers through a mapping of the three generations, from the beginning of the 20th century to the current days; c) proposition of preservation of his photographic production, carried out throughout the mentioned period, aiming to prove the cultural and social importance of the work from the point of view of Intangible Heritage and Photography Conservation. It is therefore intended to contribute to the history of fotografia Lambe-lambe in São Paulo and Brazil, whose practice has been recovered and whose cultural heritage is currently being recognized.

Keywords: instant box camera; street box; photography; preservation; intangible heritage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Fotografia Lambe-lambe 01, fotógrafo Alfredo, Uberaba e fotógrafo Dudu, Campinas	75
Figura 2 - Fotografia Lambe-lambe 02, fotógrafo Alfredo, Uberaba e fotógrafo Dudu, Campinas	75
Figura 3 - Venda de câmera ferrótipo, Rio de Janeiro.....	76
Figura 4 - Fotografia Lambe-lambe, fotógrafo João Lucera, São Paulo	78
Figura 5 - Fotografia Lambe-lambe 01, ao fundo Busto de Garibaldi e Liceu de Artes e Ofício, São Paulo	79
Figura 6 - Fotografia Lambe-lambe 02, ao fundo Busto de Garibaldi e Liceu de Artes e Ofício, São Paulo	79
Figura 7 - Taxa de licença para os fotógrafos do Jardim da Luz, São Paulo	80
Figura 8 - Pontos para estacionamento dos fotógrafos do Jardim da Luz, São Paulo.....	81
Figura 9 - Abaixo-assinado dos fotógrafos do Jardim da Luz, São Paulo	82
Figura 10 - Pedido de alvará de licença pelo fotógrafo Antônio Cordeiro, São Paulo	85
Figura 11 - Pedido de permanência no ponto Figueira pelo fotógrafo João Luccera, São Paulo	86
Figura 12 - Fotografia Lambe-lambe do fotógrafo João Lucera, São Paulo	87
Figura 13 - Pedido do fotógrafo Calil Buguzene de permanência no largo da Penha, São Paulo	88
Figura 14 - Fotografia Lambe-lambe, São Paulo	88
Figura 15 - Decreto sobre pontos para estacionamento de fotógrafos, São Paulo	89
Figura 16 - Venda da <i>Camara Jardim</i> , São Paulo.....	90
Figura 17 - Venda de duas <i>Camaras Jardim</i> , São Paulo.....	91
Figura 18 - Reportagem <i>Este fotógrafo ainda existe</i> , São Paulo.....	91
Figura 19 - Quadro de referência sobre a quantidade de fotógrafos que trabalhavam nas praças de São Paulo	92
Figura 20 - Reportagem <i>Na Luz, o tom amarelo do passado</i> , São Paulo.....	93
Figura 21 - Postal com Fotógrafo de Jardim em primeiro plano, Santos	94
Figura 22 - Alvará de funcionamento, pedido do fotógrafo Francisco Peinado, São Paulo	96

Figura 23 - Alvara de funcionamento, pedido do fotógrafo André Martim Peinado, São Paulo	96
Figura 24 - Resposta ao pedido do fotógrafo André Martim Peinado, São Paulo	97
Figura 25 - Pedido dos fotógrafos para pontos de estacionamento no Jardim da Luz, São Paulo	98
Figura 26 - Pedido do fotógrafo Miguel Peinado no Jardim da Luz, São Paulo	99
Figura 27 - O fotógrafo Miguel Peinado no Jardim da Luz, São Paulo	99
Figura 28 - O fotógrafo Antônio Peinado, São Paulo	100
Figura 29 - Pedido de licença do fotógrafo Gonçalo Peinado, São Paulo.....	101
Figura 30 - O fotógrafo Gonçalo Peinado, São Paulo	101
Figura 31 - O fotógrafo Waldemar Peinado, São Paulo	102
Figura 32 - O fotógrafo Maximiliano Martin no Jardim da Luz, São Paulo	103
Figura 33 - O fotógrafo José Ribas, São Paulo	104
Figura 34 - O fotógrafo Francisco Ribas Moreno, São Paulo	105
Figura 35 - Fotografia do fotógrafo Rafael Valentino, São Paulo.....	105
Figura 36 - O fotógrafo Manoel Marques, São Paulo	107
Figura 37 - Fotografia Lambe-lambe 01 do fotógrafo Marques, São Paulo.....	107
Figura 38 - Fotografia Lambe-lambe 02 do fotógrafo Marques, São Paulo.....	108
Figura 39 - O fotógrafo José dos Santos, São Paulo	109
Figura 40 - Fotógrafo Mitsuro Wakassa com sua câmera-laboratório, São Paulo	110
Figura 41 - O fotógrafo Pedro Arcaro, São Paulo	110
Figura 42 - O fotógrafo Júlio Matias Ruiz, São Paulo	111
Figura 43 - Fotografia Lambe-lambe 01 do fotógrafo Serra, São Paulo	112
Figura 44 - Fotografia Lambe-lambe 02 do fotógrafo Serra, São Paulo	113
Figura 45 - Endereço da loja de material fotográfico, São Paulo.....	114
Figura 46 - Fotografia Lambe-lambe 01 do fotógrafo Santhiago, São Paulo.....	114
Figura 47 - Fotografia Lambe-lambe 02 do fotógrafo Santhiago, São Paulo.....	115
Figura 48 - Recorte de Fotografia Lambe-lambe do fotógrafo Russo, São Paulo.....	116
Figura 49 - Fotografia Lambe-lambe do fotógrafo Russo, São Paulo.....	116
Figura 50 - Endereço da loja de material fotográfico Alfredo Russo, São Paulo.....	117
Figura 51 - Informação sobre o incêndio e mudança de estabelecimento, São Paulo.....	118
Figura 52 - Vista do prédio com placa do Photographia Russo, São Paulo	118
Figura 53 - Anúncio do estabelecimento Photographia Russo, São Paulo.....	119
Figura 54 - Fotografia Lambe-lambe com o nome dos dois fotógrafos, São Paulo	120

Figura 55 - Ilustração da câmera <i>Taller portátil</i> , Barcelona	124
Figura 56 - Patente e câmera do modelo <i>Mandel-ette</i> , França	125
Figura 57 - Anúncio da empresa <i>The Chigago Ferrotipe Co</i> , São Paulo	125
Figura 58 - Anúncio da empresa <i>The Chigago Ferrotipe Co</i> , Rio de Janeiro	126
Figura 59 - Anúncio da empresa <i>L. Lascelle</i> , São Paulo	126
Figura 60 - Câmera-laboratório modelo de negativo por reprodução, São Paulo	127
Figura 61 - Domingos Bove, São Paulo	128
Figura 62 - Caixa de papel fotográfico <i>Bove</i> , São Paulo	129
Figura 63 - Francesco Bernardi, São Paulo	130
Figura 64 - Documento de Francesco Bernardi, profissão marceneiro, São Paulo	131
Figura 65 - Francesco Bernardi em sua fábrica no Brás, São Paulo	132
Figura 66 - Francesco Bernardi com os filhos, São Paulo	133
Figura 67 - Anúncio da Casa Bernardi, São Paulo	134
Figura 68 - Lembrança da Exposição, São Paulo	135
Figura 69 - Copiadoras Bernardi, São Paulo	136
Figura 70 - Câmera-laboratório modelo <i>Bernardi</i> , negativo por contato, São Paulo	137
Figura 71 - Desenho da câmera modelo <i>Bernardi</i> , São Paulo	137
Figura 72 - Câmera modelo Centenário, São Paulo	138
Figura 73 - Placa da Casa Bernardi, São Paulo	138
Figura 74 - Placa da Casa Bernardi, São Paulo	139
Figura 75 - Cartão de final de ano da Casa Bernardi, São Paulo	139
Figura 76 - Venda de fotografias da Guerra na Casa Bernardi, São Paulo	140
Figura 77 - Venda de fotografias Carnavalescas, São Paulo	140
Figura 78 - Bernardi e Irmão, São Paulo	141
Figura 79 - Quatro tipos de suporte feitos na Câmera <i>Bernardi</i> , São Paulo	142
Figura 80 - Conrado Wessel, São Paulo	143
Figura 81 - Anúncio da loja de Guilherme Wessel, São Paulo	143
Figura 82 - Fotografia Lambe-lambe, fotógrafo Schimidt, verso Wessel, Mogi das Cruzes .	145
Figura 83 - Patente do papel fotográfico criado por Conrado Wessel, São Paulo	146
Figura 84 - Caixa do <i>Postaes Jardim</i> , Conrado Wessel, São Paulo	147
Figura 85 - Caixas de papel fotográfico com o nome das duas empresas <i>Kodak</i> e <i>Wesse</i> , São Paulo	148
Figura 86 - Venda do Postal Jardim Wessel, São Paulo	148
Figura 87 - Espelhos com a marca, Postaes Wessel Jardim Extra, São Paulo	149

Figura 88 - Fotografia Lambe-lambe do inventor Conrado Wessel, São Paulo.....	149
Figura 89 - O fotógrafo ambulante, Paris	150
Figura 90 - Postal feito com a câmera <i>Mandel-ette</i> da <i>The Chicago Ferrotipe Company</i>	152
Figura 91 - Postal feito com a câmera <i>Mandel-ette</i> da <i>The Chicago Ferrotipe Company</i>	153
Figura 92 - Ferrótipo, frente e verso, Bauru	153
Figura 93 - Parte do manual câmera <i>Quta</i> , Nova Iorque.....	154
Figura 94 - Anúncio de câmera instantânea, Rio de Janeiro	155
Figura 95 - Postal com fotógrafos com dois modelos de câmeras diferentes, Guarujá.....	155
Figura 96 - Cartão de Ano Novo do Museu da Imagem e do Som, São Paulo	165
Figura 97 - Folheto com programação do Museu da Imagem e do Som, São Paulo	166
Figura 98 - Vista da exposição <i>Lambe-lambe: os Fotógrafos de rua na São Paulo dos anos 70</i> , São Paulo	166
Figura 99 - Livro <i>Lambe-lambe: fotógrafos de rua anos 1970</i> , São Paulo.....	167
Figura 100 - Catálogo de exposição na Pinacoteca de São Paulo	169
Figura 101 - Capa do livro <i>Álbum de Retratos: Photographias Brasileiras</i> , São Paulo	170
Figura 102 - Vista da exposição <i>Fotografia Lambe-lambe</i> , São Paulo.....	171
Figura 103 - Foto da série <i>Amarc</i> do fotógrafo Tonho Ceará, Juazeiro do Norte.....	173
Figura 104 - Fotógrafo no Jardim da Luz, São Paulo.....	176
Figura 105 - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro	178
Figura 106 - Exemplo de diagnóstico de um negativo Lambe-lambe, São Paulo.....	180
Figura 107 - Exemplo identificação visual de uma fotografia Lambe-lambe, São Paulo.....	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 RESGATE BIBLIOGRÁFICO SOBRE O TEMA	19
2 O FOTÓGRAFO DE JARDIM: ORIGENS E TRAJETÓRIA	73
2.1 Os pioneiros Fotógrafos de Jardim na cidade de São Paulo	74
2.2 As fontes: o Jardim da Luz e outros logradouros	77
2.3 Breve mapeamento: os nomes dos Fotógrafos de Jardim	93
2.4 A herança dos fotógrafos ambulantes do passado	120
2.5 Os inventores: Francisco Bernardi e Conrado Wessel	129
2.6 Os nomes atribuídos aos fotógrafos	150
3 O PAPEL DOS CAMPOS DA CONSERVAÇÃO E DO PATRIMÔNIO NA FOTOGRAFIA LAMBE-LAMBE	161
3.1 As coleções fotográficas na cidade de São Paulo	161
3.2 O registro de Patrimônio Imaterial	172
3.3 Identificação, conservação dos artefatos	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
ANEXO A - MAPEAMENTO DOS FOTÓGRAFOS DE JARDIM PELO BRASIL	195
ANEXO B - MAPEAMENTO DOS FOTÓGRAFOS DE JARDIM PELO MUNDO	243
ANEXO C - DOAÇÃO DA CÂMERA CENTENÁRIA AO MIS/SP	292
ANEXO D - LEI DA ATIVIDADE DE FOTÓGRAFO LAMBE-LAMBE EM BRASÍLIA	294
ANEXO E - LEI DO DIA DO FOTÓGRAFO LAMBE-LAMBE EM APARECIDA	295

INTRODUÇÃO

Quando somos despertados para saber mais sobre nossas origens é comum partirmos das fotografias como fonte de descobertas. Buscamos os mais antigos da família, como avós e tios, e eles nos apresentam um álbum ou uma caixa cheia de imagens soltas, avulsas, desprendidas de outros álbuns que já se foram. Ao iniciar a apresentação, começam a se revelar a memória e o esquecimento. A avó lembra de uma história e alguns nomes, uma tia aparece para ajudar e traz uma nova informação. O então recente pesquisador da família aponta para o verso, decifra a letra, descobre a data e a história era outra.

Se pensarmos que esta memória, se não compartilhada morre com quem as têm, é de fundamental importância ter na família um curioso com inclinação a pesquisador que se prontifique a registrá-las. Pois, caso contrário, ela se perde, abrindo assim margem para suposições e subjetividades. Neste momento cresce uma urgência em coletar todas as informações importantes, dar nome aos rostos, identificar datas, para criarmos nossas histórias. Contudo, se pouco sabemos dos nossos que foram retratados, quem dirá de quem foi o autor do retrato das fotos em frente à igreja, no jardim, das poses tradicionais. A estes retratistas chamamos como aquele que cobria a cabeça com o pano preto, um mágico, um fotógrafo, um anônimo.

Porém, essa personagem que permeia nossas memórias de infância e juventude nas viagens e/ou cidades turísticas, no passeio no parque ou na foto 3x4 tirada no centro da cidade continua sem nome e recebe um apelido, o Lambe-lambe. A urgência em coletar informações e criar histórias é a mesma: pesquisar para mantermos sua tradição registrada, e ir além, buscando decifrar quem foi esse fotógrafo, esse “cronista social”¹, ou “desconhecido íntimo”², que ficaram marcados na história na fotografia como aquele que cobria a cabeça com um pano preto, junto a uma caixa montada em um tripé, estacionado na praça ou percorrendo festas populares e cidades do interior. Por outro lado, foram estigmatizados por sua técnica, traduzida como algo simples, mágico e também por sua condição social e pelo apelido como ficou conhecido.

A questão que nos comove para esta pesquisa é a forma como essa visão vem sendo reproduzida, como o senso comum dominou a forma de vê-los, e entender o porquê eles se mantiveram à margem da história da fotografia do Brasil – dada à ausência de referências bibliográficas críticas sobre esses fotógrafos. Assim, tentaremos através de dados

¹ Termo utilizado pelo museólogo Abílio Afonso da Águeda (2008) no título da sua tese doutorado.

² Termo utilizado no artigo de Rubens Fernandes Junior (1998).

historiográficos, publicações acadêmicas, artefatos históricos e sobretudo dando ênfase as suas vozes, apresentando seus nomes e sua produção, criar subsídios para um olhar crítico sobre esses fotógrafos, sua técnica e sua atuação social, possibilitando assim que outros pesquisadores possam, a partir desse conjunto de informações, trazer novas contribuições críticas sobre as narrativas anteriormente construídas. Tudo isso na urgência de manter viva está história, de retirá-los do anonimato, de compreendê-los no contexto da história da fotografia.

No primeiro capítulo, faremos uma revisão bibliográfica de publicações-chaves para a compreensão da construção da história do Fotógrafo de Jardim. A intenção não é seguir uma narrativa linear, no entanto, a cronologia se faz necessária para entender como cada autor em seu momento histórico discutiu a história desses fotógrafos, de como prosseguiram com repetições de dados ou contribuíram com novas informações na construção da memória dos Fotógrafos de Jardim. Essa narrativa histórica é o ponto central da nossa problematização, pois será a partir dela que poderemos fomentar uma discussão mais ampla e crítica. Analisaremos periódicos, publicações acadêmicas, livros e revistas que tratam do tema. Foram também selecionados textos de outros países, considerando que alguns servem para um entendimento geral de como se desenvolveu a história da fotografia *Lambe-lambe*, observando as semelhanças e diferenças culturais. No início me apoio em dois periódicos a fim de criar uma compreensão sobre os primeiros discursos encontrados sobre o Fotógrafo de Jardim: o primeiro, refere-se ao fotógrafo ambulante ferrotipista³, que surgem na Europa em meados do século XIX; já o segundo periódico data de meados do século XX, o mais antigo que encontramos na cidade de São Paulo que menciona essa categoria de fotógrafos. Portanto, será através de fontes primárias e da pesquisa empírica que partiremos para as nossas considerações.

O segundo capítulo trata de novos dados e reflexões sobre a história da fotografia *Lambe-lambe*. Centraremos o foco sobre os primeiros fotógrafos no Brasil oriundos da Europa, com recorte para a cidade de São Paulo, com algumas biografias. Delinearemos também um mapeamento com os nomes, datas e localidades de atuação desses fotógrafos, com uma perspectiva sobre São Paulo e com abrangência nacional e internacional. Esse mapeamento contempla desde os primeiros fotógrafos imigrantes até os contemporâneos, que mantêm a técnica da câmera-laboratório. Com as biografias e os relatos de alguns dos fotógrafos que atuaram na cidade de São Paulo surgiram pequenas descobertas. Apresentaremos a possível origem da câmera-laboratório e dados sobre os inventores e artesões que contribuíram para a produção e manutenção dessas câmeras, que ainda permanecem no anonimato. Enfocaremos

³ É uma “[...] aplicação do colódio, positivo obtido diretamente sobre fina placa de ferro laqueada (coro de chocolate ou preta).” (KOSSOY, 2002, p. 33).

também a questão dos nomes que cercam o Fotógrafo de Jardim, e vamos, através de algumas pistas encontradas em documentos e relatos feitos pelos fotógrafos, olhar para outras denominações e trazer os significados encontrados para o termo, “Lambe-lambe”, que se tornou referência à contragosto dos fotógrafos. Nesse sentido, tentaremos compreender qual nome poderia ter prevalecido se as vozes dos fotógrafos tivessem sido respeitadas.

E, finalizando, no terceiro capítulo, abordaremos a importância das coleções existentes de fotografia Lambe-lambe em algumas instituições públicas e acervos particulares, demonstrando a importância dessas coleções como fonte de pesquisa na construção da história da fotografia Lambe-lambe. Na sequência abordaremos a necessidade da busca por novas coleções, para que possam ser reconhecidas e preservadas. Para tanto, indicaremos critérios de identificação e técnicas de conservação desse tipo específico de fotografia, com o intuito de ampliar a formação de novos acervos.

Por fim, nos deteremos sobre o título de Patrimônio Imaterial recebido em cidades do Brasil - Rio de Janeiro e Belo Horizonte, Patrimônio Cultural em Brasília - considerando a importância que tais titulações acarretam aos fotógrafos e à sua técnica, demonstrando como os campos da Conservação e do Patrimônio podem contribuir para a preservação e divulgação da História da Fotografia Lambe-lambe no Brasil.

O fotógrafo que aqui tratamos é aquele que exerce seu ofício nas ruas e utiliza a câmera-laboratório, seja ela o modelo que for, de produção artesanal até a industrial. O que caracteriza essa câmera é seu processo analógico, no qual a parte ótica e química ocupa o mesmo espaço dentro de uma caixa, sendo esse um dos fatores que podem ter feito essa técnica retornar nos dias de hoje, junto com outras técnicas analógicas.

Para melhor entendimento do desenvolvimento da história desses fotógrafos, propomos dividi-los em três gerações com o intuito de fazer uma distinção entre os períodos dentro da sua própria história. A primeira geração é a dos primeiros fotógrafos, alguns imigrantes, que operaram com a câmera-laboratório até os anos de 1970; a segunda geração trabalhou com a câmera-laboratório, mas se adaptou aos novos tipos de câmeras que o mercado oferece, migrando para outras técnicas⁴. A segunda geração começa na década de 1970 e vem até a primeira década dos anos 2000. E a terceira geração seriam os fotógrafos contemporâneos que retomam o uso da câmera-laboratório para diversos usos: de pesquisa, educativos, artísticos, comerciais etc. Contudo, nossa abordagem privilegia, principalmente, a primeira geração que trabalhou na cidade de São Paulo até os anos 1950, tendo apoio nos documentos e depoimentos

⁴ À exemplo disso, temos o fotógrafo Antônio Arthur Minaier da cidade de Aparecida, que trabalhou com a câmera-laboratório até 2006, junto com sua câmera compacta digital.

encontrados. Quando necessário, nos referiremos à outras localidades e outros períodos em que os fotógrafos viveram, assim como as outras duas gerações, com o intuito de estabelecer relações e reflexões sobre esses fotógrafos e sobre esse ofício.

No entanto, é importante esclarecer que há os fotógrafos que herdaram o apelido Lambe-lambe, mas não a técnica. Esses são os que começaram no trabalho de fotógrafos no mesmo espaço público, porém com equipamentos atuais, e não chegaram a trabalhar com a câmera-laboratório. Com isso pretendemos ressaltar que a evolução da indústria fotográfica esteve e está presente em todos os movimentos contidos na história da fotografia Lambe-lambe, desde o momento em que se desenvolvem a câmera-laboratório através dos processos como o da ferrotipia, positivo direto, negativo de vidro, negativo em papel e acetato, que poderiam ser de produção industrial ou artesanal. E mesmo que mantendo seu caráter artesanal, a tecnologia está atrelada através do uso das lentes, que são as mesmas utilizados por outras técnicas fotográficas, assim como os químicos que são os mesmos produzidos pela indústria. Ao mesmo tempo que a indústria e a tecnologia estão relacionadas com a história desses fotógrafos, os aspectos culturais, sociais, econômicos e históricos também estão, pois se pensarmos nas mudanças na dinâmica de trabalho, temos os imigrantes que deixaram seus países e vieram para o Brasil buscando melhores condições de vida, assim como os migrantes que saem de seus estados quando a industrialização toma os grandes centros urbanos. Nesse processo, os fotógrafos e o público demandam retratos formato postal 9x12cm para enviar aos seus entes distantes e/ou fotografias 3x4 que passam a ser utilizada em diversos documentos.

Por fim, esta pesquisa se apoia na metodologia criada por Boris Kossoy, partindo de diversas fontes originais de época, e não deixando de vislumbrar a possibilidade de construir outras metodologias necessárias para continuidade desse projeto e para instigar futuros pesquisadores. Dessa forma, estabelecemos recortes não apenas temporais e geográficos, como também em relação aos nomes atribuídos, seja como Fotógrafos de Jardim ou fotógrafos Lambe-lambes, como também propondo a criação de novas terminologias, com a divisão dos fotógrafos em gerações, apresentada acima.

1 RESGATE BIBLIOGRÁFICO SOBRE O TEMA

O modo como a história da fotografia Lambe-lambe vem sendo descrita carrega consigo diversas interpretações no que se refere à forma como é vista, tanto pela história da fotografia brasileira, como pelos próprios fotógrafos. Os inúmeros e quase incalculáveis retratos produzidos pelos Fotógrafos de Jardim, os tornam agentes sociais produtores de memória, e por isso carregam um valor histórico e afetivo. Se nos debruçarmos nestas imagens, podemos notar as transformações arquitetônicas, a história das indumentárias, as inovações tecnológicas, a própria história da fotografia, entre outras mudanças que ocorreram nos diversos períodos em que esses fotógrafos atuaram e atuam. Porém, os retratos produzidos por estes fotógrafos não contêm seus depoimentos e raras as vezes que são identificados. Em algumas fotografias podemos encontrar a assinatura do fotógrafo, e embora tenham tido papel importante ao retratarem as personagens que frequentavam os parques e jardins das cidades, eles ainda permaneceram mergulhados no anonimato. Igualmente anônimas permaneceram suas histórias, assim como as dos seus clientes.

Através da pesquisa bibliográfica e das pesquisas de campo pretendo recuperar o pensamento, o *modus operandi* técnico e estético destes fotógrafos, na tentativa de contribuir para o conhecimento de suas histórias. É necessário dar voz a esses anônimos de forma a preencher a lacuna que existe em relação a este capítulo colocado à margem da história da fotografia e, para tanto, partimos das análises de Boris Kossoy que, em seu texto *Por uma História Fotográfica dos Anônimos* aponta que “[...] as formulações teóricas e conceituais têm vindo tradicionalmente de fora: conceitos estabelecidos em função de contextos socioculturais e motivações diferentes, que buscam suas aplicações em todas as partes.” (KOSSOY, 2007, p. 63). Ele explica que o etnocentrismo é a forma clássica do olhar estrangeiro, onde a “América Latina, Ásia e África são vistas como meras curiosidades exóticas, como laboratórios de experimentação de olhares civilizados.” (KOSSOY, 2007, p. 64). Discorre sobre a importância de novas reflexões, entendendo que o “manto do exótico, era pleno de preconceitos.” (KOSSOY, 2007, p. 65). É este, de forma geral, o conceito teórico que norteia este trabalho.

Desta forma, Kossoy me permitiu refletir, a maneira como vem sendo a construção social da história do Fotógrafo de Jardim no Brasil. De modo geral, essa história é tradicionalmente descrita muitas vezes não pela voz dos fotógrafos, mas pela forma como são vistos. Há um engessamento no pensamento sobre suas características, uma repetição, por exemplo, quanto à classe social que atendia, embora fossem pessoas que não circulavam entre a elite na escala social, tem uma produção que atende democraticamente a diversas classes

sociais. Portanto o ofício do Fotógrafo de Jardim não foi democrático apenas quanto a possibilitar que camadas desfavorecidas tivessem um retrato, mas de atender a todo tipo de grupos sociais, bem como permitiu que pessoas que viessem de outra profissão se tornassem fotógrafos, ou seja, seu caráter democrático vai além do retratado. Assim entendo que esta pode ser umas das chaves para investigar o porquê eles permanecem à margem da história da fotografia.

Essa revisão se pauta em fontes de diferentes naturezas que incluem a historiografia existente, como artigos de periódicos e textos acadêmicos mais recentes e será conduzida através de dois eixos metodológicos: o primeiro, que traz novas abordagens para uma outra interpretação sobre a história dos fotógrafos; e o segundo, que pouco será mencionado neste capítulo, centrado naquilo que existe de comum entre os textos⁵, nas repetições como o apelido, sua extinção, mudanças tecnológicas entre outras ponderações.

De início, pretendo chamar à atenção para um artigo de um jornal francês que bem exemplifica como o preconceito pode estar relacionado a esta forma de categorizar o fotógrafo dentro de uma determinada classe. Desde o surgimento da fotografia houve uma grande demanda social pelo retrato de estúdio. A princípio eram os anos do daguerreótipo, produto ainda caro, mas à medida que os progressos da tecnologia fotográfica desenvolveram técnicas e processos mais acessíveis do ponto de vista comercial, uma extensa camada social constituída pela burguesia comparecia convulsivamente aos sofisticados estúdios para perpetuarem suas imagens. Uma classe de fotógrafos surge neste momento com a ideia de fotografar nas ruas e locais públicos por preço muito convenientes, eram os fotógrafos ambulantes, que começam a frequentar as festas populares desde 1855 na França. Neste momento podemos notar uma clara divisão social entre os fotógrafos de estúdio e os fotógrafos ambulantes.

Em 15 de maio de 1858 em Paris, o jornal *La Lumière* cujo editor chefe era Ernest Lacan, um importante crítico da época, além de depreciar o fotógrafo ambulante, questiona a qualidade de sua produção, numa tentativa clara de diferenciação entre os fotógrafos de estúdio e o ambulante. Este seria o primeiro discurso que qualificaria os fotógrafos ambulantes, desligando-os dos fotógrafos de estúdio.

É certo que não podemos impedir que os acrobatas façam fotografia, nem os fotógrafos sejam acrobatas, nem o público seja pego em seus anúncios; mas é, no entanto, deplorável ver uma arte que homens de talento carregaram tão alto, arrastada

⁵ Foi criado um quadro para os textos, apontando o que há de relevante nos mesmos e os que se repetem constantemente.

por um campo de feira para disputar o sucesso com crianças com duas cabeças e espadas de espadachim. (tradução nossa). (LACAN, 1858, p. 77).⁶

Em 1958, o jornal *Folha da Manhã* publicava o artigo *Jardim da Luz, um dos mais antigos e pitorescos recantos de São Paulo – Grande parte da população paulistana ainda desconhece aquele logradouro – Tipos obrigatórios na paisagem do jardim – Um pouco da sua história* e essa matéria não se refere aos fotógrafos do Jardim da Luz, não o faz pela denominação de Lambe-lambe, apenas “O Fotógrafo”. Entre as histórias contadas está a do fotógrafo Manoel Peinado, representante de uma família de muitos fotógrafos Lambe-lambes de São Paulo.

Nos lugares de maior frequência do logradouro, está sempre o fotógrafo com sua máquina enorme e antiquada. Um dos mais idosos é o sr. Manuel Peinado, espanhol de 63 anos, 38 dos quais como fotógrafo do Jardim da Luz, onde trabalha das 8 às 19 horas. A ele acorrem moças que querem uma fotografia na clássica pose feminina, sentadas na grama com o vestido rodado e a cabeça levemente caída; rapazes que desejam fotos para documentos e famílias interioranas desejosas de perpetuar sua visita a São Paulo através de uma fotografia. A propósito da máquina que usa, disse que certa vez um repórter lhe perguntou por que não trocava a sua por uma moderna, mas perfeita. Respondeu-lhe que, apesar de ser sua câmara antiquada e deselegante, não trocava pela mais moderna, pois ele a julga prática e eficiente (ANÚNCIOS, 1958, p. 10).

Esse pequeno trecho da matéria do jornal dedicado ao Fotógrafo irá se repetir em outros periódicos, principalmente aos que atuavam no Jardim da Luz, sempre com ar nostálgico da época em que esse fotógrafo era muito requisitado.

Em relação aos textos produzidos na América Latina, apresento o artigo para a revista *Lyra*, publicado em Buenos Aires em 1969, escrito por Tomas Milani. O autor começa apresentando o imigrante genovês Ostilio Parodi, que nos anos de 1930 trabalhava na praça homônima à sombra do monumento de “Cristobal Colón”, como fotógrafo. Milani (1969, p. 210) denomina o fotógrafo genovês de “Mi personaje inolvidable”, pois foi o primeiro Fotógrafo de Jardim que conheceu e que curiosamente, anos mais tarde, em uma loja de antiguidades encontra a câmara usada pelo mesmo fotógrafo, reconhecido pela placa que continha seu nome. O artigo traz um relato do fotógrafo, que dizia ter se dedicado à fotografia de praça porque era “arte reposada, espiritual y de regular aliento pecuniário.” (MILANI, 1969, p. 212).

Outro ponto importante do texto é a relação entre as denominações *Chasirete* e *Minutero*. *Chasirete* é um apelido que viria do chasis utilizado dentro da câmara-laboratório. E o nome *Minutero* significa entregar a foto em poucos minutos. O autor elege o termo *Chasirete*

⁶ Texto original: Il est certain que l'on ne peut empêcher les saltimbanques de faire de la photographie, ni les photographes de se faire saltimbanques, ni le public de se laisser prendre à leurs annonces; mais il n'en est pas moins déplorable de voir un art que des hommes de talent ont porté si haut, trîné sur un champ de foire pour y disputer le succès aux enfants à deux têtes et [aux] avaleurs de sabres. (LACAN, 1858, p. 77).

para desenvolver o texto, pois se refere a técnica e ao fotógrafo e assim notamos que as mesmas questões que norteiam as variações da forma de nominar este fotógrafo ocorre em outro país também.

Tomas Milani (1969) fala da relação dos fotógrafos com o monumento a Giuseppe Garibaldi, com o uso da estátua como plano de fundo para as fotos. Utiliza-se o monumento a Garibaldi para contar a história dos Chasiretes na Plaza Itália, como um eterno observador das quermesses que ocorriam, do zoológico que ali estava, dos tipos que passavam por ali, dos fotógrafos. Naquele momento na Plaza Itália havia dezesseis fotógrafos, oito em torno do monumento a Garibaldi e oito no Jardim Zoológico e Botânico. O uso dos monumentos como fundo é frequente no Brasil, no Jardim da Luz é possível encontrar muitos retratos com o busto de Giuseppe Garibaldi ao fundo.

Milani (1969) apresenta mais três fotógrafos, o genovês Pancho Piccardo, que ocupava um lugar privilegiado junto ao monumento de Garibaldi, Mario Cervi que faz além dos retratos, colorização nas fotos, construiu sua própria câmera e quando não está na praça trabalhava como carpinteiro. E o napolitano Luis Anselmo, conhecido como Don Luis, que não gostava de ser chamado de *Chasirete* e sim *Minutero*, com muitas histórias sobre os eventos ocorridos na praça. Milani faz uma descrição dos tipos que eram fotografados e a forma de troca entre parentes e vizinhos dos retratos feitos.

Encontrei um texto que me pareceu pouco conhecido, pois não localizei citações em referências bibliográficas sobre ele. Trata-se de uma edição da *Revista Fotóptica*, de 1973. (LEIRNER, 1973). Na contracapa da revista, em fundo preto, aparece apenas a frase “Fotóptica ao fotógrafo desconhecido”, afirmando o anonimato dos fotógrafos.

Esta edição foi quase integralmente dedicada aos Fotógrafos de Jardim, trazendo na capa a foto de uma câmera Lambe-lambe, a relevância desta matéria se dá pelo fato de ser uma revista especializada em fotografia e pela pesquisa ter sido realizada pelo artista plástico Nelson Leirner. A matéria descreve, inicialmente, o surgimento da fotografia como uma forma de popularizar o retrato, que antes era feito por pintores para a aristocracia, e na sequência fala de um dos primeiros nomes ligados à popularização da fotografia, André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), por ter idealizado a *carte-de-visite*, apresentação do retrato no formato de um “cartão de visita”, que encontraria enorme aceitação em todo o mundo. (LEIRNER, 1973).

A matéria abrange várias cidades por onde estiveram os fotógrafos: São Paulo, Pirapora do Bom Jesus, Aparecida e Rio de Janeiro. Em cada uma expõe as questões em evidência relacionadas a época. Miguel Peinado, o mais antigo fotógrafo no Jardim da Luz, é um dos entrevistados; seu nome se repetirá em outras publicações. A publicação mantém o caráter

nostálgico do tempo em que o Fotógrafo de Jardim era muito procurado além de nos apontar a forma como era organizado o trabalho dos fotógrafos no Jardim pela prefeitura. (LEIRNER, 1973).

Outro fator relevante da publicação é de ressaltar a fala dos fotógrafos acerca da diferença na execução do trabalho nas cidades de Pirapora e Aparecida. Destaca a calma da cidade de Pirapora para atender seu cliente e a existência de agenciadores na cidade de Aparecida. Aspectos que nos esclarecem quanto às formas diferentes que a prática da fotografia Lambe-lambe se desenvolveu dentro de um mesmo estado. Por fim, trata da aversão do fotógrafo que não gostava de ser chamado de Lambe-lambe e refere-se ainda do significado do termo e da substituição da câmera-laboratório por outras técnicas como câmeras de filme 35mm e polaroid, a segunda geração de fotógrafos. (LEIRNER, 1973).

A publicação que segue tornou-se referência quando se fala sobre a fotografia Lambe-lambe, e vem sendo disseminada pelos pesquisadores de fotografia, artigos e sites que citam o termo Lambe-lambe. Trata-se do artigo *O Fotógrafo Ambulante, a história da fotografia nas praças de São Paulo* (KOSSOY, 1974), publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* em 1974, de autoria do historiador e fotógrafo Boris Kossoy⁷. O mesmo texto será usado no catálogo da exposição *O lambe-lambe hoje: o fotógrafo de jardim*, para o Museu Lasar Segall em 1980.

O jornal fez uma coletânea de artigos com 22 publicações para o na seção *Fotografia*, entre os quais trouxe nomes hoje consagrados como Valério Vieira e Guilherme Gaensly, associando e acrescentando o nome dos nossos Fotógrafos de Jardim à história da fotografia no Brasil. O texto inicia com a chamada para a extinção desse fotógrafo, que irá aparecer em outros textos até, pelo menos, os anos 2000. “Quando as últimas tradições desta cidade se dissipam é oportuno fixar ao menos uma delas já em fase de extinção.” (KOSSOY, 1974). Fala-se sobre o fim desta profissão, fazendo uma analogia entre outros ofícios de ambulantes com o de amolador de facas, o consertador de painéis e o realejo, que naquele momento vão desaparecendo das ruas da cidade. E finaliza o texto com o subtítulo *Decadência* indicando os fatores que levaram a baixa de trabalho a partir de 1955, como a concorrência com plaqueiros, mudança de público e desenvolvimento tecnológico da fotografia.

⁷ A importância deste texto vem do fato de ter sido escrito por Boris Kossoy, tanto por sua contribuição como fotógrafo, mas, sobretudo por ser historiador de fotografia. Kossoy foi o investigador da invenção da fotografia no Brasil, que deu origem ao livro *Hercule Florence, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, além de ter produzido o primeiro e único “Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro”.

Porém o caráter difusor do texto, ocorre por duas razões, sendo a primeira, a explicação sobre o significado do termo Lambe-lambe, ligado à antiga técnica da ferrotipia; e a segunda, o surgimento do nome de duas personagens⁸: Francisco Bernardi que fabricou as câmeras Modelo Bernardi e Conrado Wessel, que desenvolveu um papel fotográfico que seria amplamente empregado pelos fotógrafos de Jardim, os famosos *Postais Wessel Jardim*.

A entrevista concedida por Conrado Wessel, hoje com quase 84 anos, se relaciona com o presente assunto do “lambe-lambe” pois além de ter fundado a la. Fábrica de papel fotográfico no Brasil em 1923, contribuiu decisivamente para o desenvolvimento da fotografia em nosso País. (KOSSOY, 1974, p. 5).

Devo nesta altura ressaltar aqui uma pesquisa apresentada por Kossoy, realizada em 1973 e 1974 para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP), feita pelos estudantes José Teixeira e Marcio Lucas Gimenez Mazza que se desdobrou em um Trabalho de Conclusão de Curso, junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), o primeiro que encontramos referentes aos Fotógrafos de Jardim (MAZZA, 1974). E foi usado na matéria do Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* de autoria de Boris Kossoy, como vimos anteriormente.

Trata-se de uma importante pesquisa, pois além das imagens produzidas, foram registrados os depoimentos de nove fotógrafos atuantes nas praças de São Paulo na época, sendo alguns personagens ímpares da fotografia, como o sobrinho de Francisco Bernardi, Amleto Trentini, e Arcidio Biffi, que trabalhou com a família Bernardi e conheceu Trentini desde moço. (MAZZA, 1974).

Mazza (1974) observa a distinção da técnica utilizada pelos Fotógrafos de Jardim no meio fotográfico, a preocupação desse processo estar em vias de extinção e cria uma metodologia para que posteriormente ele ou outros pesquisadores, interessados no tema poderiam voltar a utilizar em outras localidades, como o interior paulista e outros estados. O ponto central do seu estudo constitui-se de um levantamento de dados sobre os fotógrafos atuantes nas praças naquele período e anteriores. Este levantamento tinha por critério um roteiro de perguntas para a precisa identificação do fotógrafo, grau de escolaridade, sua técnica etc. Nesse sentido outro aspecto relevante da pesquisa foi o mapeamento dos fotógrafos que ainda trabalhavam naquele período, e nos anos anteriores.

Outro texto que se tornou referência nas pesquisas encontradas foi *Os Lambe-Lambe* publicado no folheto *Coisas Nossas* em 1978 no Rio de Janeiro, com texto final de Leonardo Fróes e pesquisa de Marília de Castro Oliveira. A inicial relevância dessa publicação se dá por

⁸ Trataremos especificamente de Francisco Bernardi e Conrado Wessel no capítulo 2.

conter dois anúncios publicitários de venda de câmeras no Brasil, publicadas na revista *Fon*⁹. Esta edição é datada de 1911¹⁰ e tratava-se do modelo de câmera *Mandel-ette*¹¹ da empresa *The Chicago Ferrotipe Company*¹², esse mesmo anúncio será reproduzido em jornais de São Paulo, e em outros lugares com versões em espanhol para venda em outros países da América Latina. O anúncio destacava as vantagens da câmera como os lucros obtidos com ela, a independência financeira, viagens e a entrega em minutos.

A pesquisa percorreu várias localidades do Rio de Janeiro, onde ainda se encontravam os fotógrafos. E apresenta 12 minibiografias dos fotógrafos entrevistados. Naquele momento os clientes já solicitavam fotos para documento formato 3x4cm. É apontada a inexistência de uma fábrica de câmeras o que obrigava o fotógrafo a construir a sua própria câmera. A pesquisa ainda busca determinar a origem dos fotógrafos, a descrição de seus métodos de trabalho, a leitura da luz e demais detalhes técnicos que se tornavam conhecidos pela experiência do dia a dia de trabalho.

A pesquisa chamou minha atenção para o termo *grego* utilizado para nomear os primeiros fotógrafos imigrantes, podendo ser eles, armênios ou espanhóis. Igualmente, o nome *casaca* usado para nomear o pano preto utilizado pelos fotógrafos.

O texto seguinte trata-se do catálogo da exposição *O Lambe-lambe Hoje: o Fotógrafo de Jardim* (LOUREIRO, 1980) realizado pelo Museu Lasar Segall em 1980. Além da participação do historiador Boris Kossoy com o mesmo texto apontado anteriormente, traz um outro texto de autoria do fotógrafo e então coordenador e professor do Departamento de Fotografia do Museu, Clóvis Loureiro Junior. A primeira relevância é o apontamento de Loureiro para o “conhecimento essencialmente empírico” (LOUREIRO, 1980, p. 23) dos fotógrafos ligados ao entendimento dos princípios mais básicos da fotografia. Loureiro (1980) destaca o vínculo do trabalho dos fotógrafos com o popular e aponta o Fotógrafo de Jardim como produtor criativo de imagens que se contrapõem as novas formas de fotografia obtidas por amadores, que com suas câmeras compactas desbancaram os Fotógrafos de Jardim. O catálogo nos traz também uma lista de fotografias como os nomes de alguns dos fotógrafos que cederam as fotos para exposição naquele período na cidade de São Paulo.

⁹ *Fon-Fon*, revista fundada no Rio de Janeiro, circulou entre abril de 1907 e setembro de 1958.

¹⁰ A data da publicação do anúncio não está correta, pois segundo a bibliotecária da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Carolina de Paula Barbosa, a revista *Fon Fon* teve três publicações no mês de maio e todas foram publicadas aos sábados e a data 17 de maio de 1911 caiu em uma quarta-feira. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br>. Acesso em: 26 de mar. de 2022.

¹¹ Trataremos especificamente do modelo da câmera *Mandel-ette* no capítulo 2.

¹² A empresa era localizada na cidade de Nova Iorque e criou o modelo de câmera *Mandellete* para fotógrafos de rua.

A publicação seguinte tem menção em alguns textos importantes sobre os Fotógrafos de Jardim. Trata-se da matéria *Lambe-Lambe: A câmara automática no lugar da velha caixa* (1981) realizada pela crítica e articulista Simonetta Persichetti, para a revista *Iris*, no Jardim da Luz em São Paulo. A autora se refere pela primeira vez que o fotógrafo não se utiliza mais da câmera-laboratório, embora a transportasse consigo. É o primeiro momento que se fala da relação do fotógrafo e seu equipamento para outro uso, ele não utiliza mais a câmera-laboratório, mas leva para o Jardim a fim de chamar atenção do cliente, ou pela relação afetiva de tantos anos com o equipamento, como vemos no depoimento do fotógrafo Zé Garcia que trabalhava a 30 anos no Jardim da Luz: “se eu sair sem a máquina sinto que falta alguma coisa” (PERSICHETTI, 1981, p. 18). A câmera ganha o status de antigo e não mais o equipamento de trabalho, assim ela aponta a “morte” do Fotógrafos de Jardim na cidade de São Paulo.

Na publicação aparece uma informação inédita relatada pelo próprio fotógrafo entrevistado, a existência de uma escola de fotografia que ensinava a usar a câmera de jardim. Outro apontamento importante foi sobre a filiação dos fotógrafos ao Sindicato dos Ambulantes, ela descreve a forma como eles se organizam, discutindo valores e formas de trabalho. Persichetti (1981) esclarece que as câmeras-laboratório não eram mais fabricadas e, diante disso, assiste-se a sua substituição por câmeras automáticas, apesar de ainda haver resistência dos fotógrafos. Estes queriam ser conhecidos como fotógrafos: “não perderam, o orgulho, somos fotógrafos. Se você chamar alguém daqui de lambe-lambe eles te viram a cara.” (PERSICHETTI, 1981, p. 18).

Em 1982, Maria Rita da Silva Lubatti, em conjunto com a Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo, através da Comissão Estadual de Folclore e Artesanato, escreve o livro *Vendedor ambulante, profissão folclórica* (1982). O primeiro apontamento seria sobre a necessidade de registrar os saberes destes profissionais, que trabalham nas ruas e transmitem seu conhecimento de forma oral. A pesquisadora faz uma divisão entre os fotógrafos os separando logo no título *lambe-lambe e fotógrafo ambulante*. Ela coloca o Fotógrafo de Jardim como o fotógrafo licenciado pela prefeitura que tem um ponto fixo. E o ambulante, aquele que trabalha onde quer com câmeras 35mm. (LUBATTI, 1982).

Lubatti (1982) começa a desenvolver sua pesquisa em 1977 pelas ruas, parques e jardins de São Paulo. Ela informa que naquele momento dez fotógrafos ainda trabalhavam na capital paulista. E fala dos imigrantes italianos e espanhóis, os primeiros fotógrafos que chegaram em São Paulo e os que vieram depois das regiões norte e nordeste do país. Em seu texto ela enumera os acessórios cênicos utilizados pelos Fotógrafos de Jardim, como paletó e gravata utilizados pelo freguês para tirar carteira de reservista, entre outros documentos. Classifica a atividade do

fotógrafo como um trabalho folclórico, pois “decorre de aprendizado espontâneo” (LUBATTI, 1982, p. 17). Traz o significado para o termo Lambe-lambe e menciona as novidades fotográficas que entram em cena como o monóculo e a câmera Polaroid. Surge neste texto uma nova denominação para a Câmera-Laboratório, a Câmera Caixote por trazer a aparência de um pequeno caixote. Outro ponto relevante do texto seria a história contada pelo fotógrafo Ângelo Morales, explicando como foi descoberta a fotografia, ligado a um operário chamado *Lumier* na França (LUBATTI, 1982).

Em 1984, o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa de Porto Alegre apresenta a exposição *Lambe-lambe: A arte do fotógrafo*, “composta de fotos e posters, reveladores da trajetória destes retratistas de jardim, em Porto Alegre, através de várias gerações” (MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA, 1984). Vale destacar que o texto da exposição nos aponta dois termos ao se referir aos Fotógrafos de Jardim, como *Retratista de Jardim e gregos*, fazendo uma relação com os primeiros fotógrafos imigrantes, podendo ser turcos, armênios, espanhóis e brasileiros. Além de nos apresentar três versões para o significado do termo Lambe-lambe¹³. Ao falar sobre a câmera-laboratório, somos apresentados a forma de trabalho do fotógrafo nas variadas condições climáticas do dia e ainda há comparações dessa rotina com a de um laboratório comum, mudando apenas a escala, ao que denomina como “laboratório mirim”, fazendo uma descrição sobre a câmera:

quem fabrica essas máquinas, surradas e vividos caixotes que são uma maravilha de síntese, unindo a força da câmera a de um laboratório solar? Talvez, a mão de todos. Montada e remontada diversas vezes, na base da intuição, por estes profissionais ambulantes que atuam numa sagração de improviso, a máquina do lambe-lambe de hoje é um produto artesanal e caseiro, feita com sobras recicladas de um primeiro modelo “Bernardi”, cujo desenho prevalece até hoje (MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA, 1984, p. 3).

Além disso, a relevância do texto se dá por estarmos diante da história dos fotógrafos Lambe-lambes em outro estado, nos mostrando as semelhanças neste processo comparado ao Estado de São Paulo, como, por exemplo, as mudanças tecnológicas, concorrência com outros tipos de fotografia, a mudança de público nas praças e a falta de novos fotógrafos para ocupar o lugar dos que ainda estavam trabalhando com fotografias 3x4.

Em 1984 também, na Argentina, o historiador Mario Tesler publica o livro *Un personaje porteño: el fotografo de plaza* (1984). Ele começa o livro apontando que os fotógrafos de praça são por muitos esquecidos, e pelos jovens quase desconhecido. De uma forma saudosista os coloca como parte da paisagem urbana, assim sendo responsáveis por imagens que documentam

¹³ Esclareceremos os significados do termo Lambe-lambe no capítulo 2.

as passagens do tempo da cidade. Desse modo apresenta que as mudanças nas praças que eram usadas de cenários pelos fotógrafos e os tipos que a frequentam contribuíram para a extinção de algumas classes de ambulantes, incluindo os fotógrafos. “Para aquellos que llegamos más que a conocerlos a disfrutarlos observamos com um deajo melancólico sus ausências [...]” (TESLER, 1984, s/p).

Mario Tesler (1984) explica as regras para trabalhar nas praças, sua organização, como o uso de jaleco, pontos de trabalho e impostos pagos pelos ambulantes que regularizam a atividade, com informações semelhantes ao que vemos no Brasil. Há ainda um longo esclarecimento das formas como são chamados os Fotógrafos de Jardim na Argentina e na língua castelhana, uma reflexão sobre cada um deles, como apenas Fotógrafo, *Chasirete*, *Retratero*, Fotógrafo Ambulante, Fotógrafo de Plaza ou Fotógrafo *Callejero* e *Pasalengua*. Nos atentamos para *Pasalengua*, pois seria o mesmo apelido usado para o *Lambe-lambe*. Por fim, o autor descreve a complexidade da cerimônia para se realizar um retrato na câmera-laboratório e apresenta imagens do seu acervo de família feita pelos Fotógrafos de Jardim de Buenos Aires. (TESLER, 1984).

A seguir me refiro ao catálogo *El que se mueve no sale! Fotografos Ambulantes* (VÉLEZ, 1989, p. 7), feito pelo Museu Nacional de Cultura Populares do México, em 1989 como parte da exposição *Fotografos Ambulantes*. O texto traz dois outros nomes que desconhecíamos, chamando os fotógrafos de *Fotografos de cinco minutos*, porque se entregava a foto em cinco minutos, e a câmera, denominada de *Cámara Patona*, que faz referência ao tripé utilizado que se assemelha a uma pata de bicho.

No prefácio, o catálogo coloca o fotógrafo como parte da cultura popular, “*el Pueblo retratado por el Pueblo*”, ou “*los especialistas populares em retratar al pueblo*” (VÉLEZ, 1989), ou seja, os responsáveis por retratar um igual. Da mesma forma os coloca como artista, que cria sua própria câmera, seu próprio cenário, seus adereços cênicos: “*artistas de la lente*”.

Nascido em uma terra onde a chama artística acompanha todas as manifestações populares, sua fotografia não se reduz ao mero feito de capturar uma imagem, mas seu ofício apresenta distintas linguajes artísticas que vão dês de a curiosidade que vão, desde da forma como decoram suas câmeras para atrair o cliente até a criatividade na hora de fotografar. (tradução nossa) (VÉLEZ, 1989, p. 13)¹⁴.

¹⁴ Texto original: Nacido en tierra en donde la flama artística acompaña a toda manifestación cultural popular, su fotografia no se reduce al mero hecho de captar una imagen, sino que [?] a su oficio distintos linguajes artísticos que van, desde la curiosa hechura de su cámara hasta las graciosas apelaciones al cliente, passando por sus decorados multicolores y su intención creativa de una bella fotografia (VÉLEZ, 1989, p. 13).

O catálogo apresenta a narração da história dos Fotógrafos de Jardim inserida na história da fotografia do México, algo que o diferencia dos outros textos, justamente porque tem-se a voz de um fotógrafo contando a sua própria história. O ponto relevante do texto, e não por acaso, pois expõe a intenção de dar voz aos fotógrafos, é o extenso testemunho de um Fotógrafo de Jardim, que infelizmente aparece com um nome fictício. O fotógrafo chamado de Eusebio Gregorio Suárez, naquele período com 73 anos, fala de seu pai, um comerciante, e de seu avô que foi fotógrafo também e com quem aprendeu não apenas a técnica fotográfica, mas também a história da fotografia. (VÉLEZ, 1989). Portanto, seu depoimento é uma introdução a história da fotografia, além de trazer dados relacionados aos Fotógrafos de Jardim, como detalhes do uso da câmera, preparo de químicos, o uso do papel no lugar do filme, lentes, os cenários utilizados como fundo, as primeiras câmeras utilizadas pelos fotógrafos ambulantes, seu local de trabalho, clientela enfim, o mesmo dia a dia que observamos tanto no Brasil como na Argentina.

O fotógrafo Eusebio Gregorio Suárez tece comentários sobre os primeiros fotógrafos que chegaram no México, a invenção da fotografia, a câmara escura, o daguerreotipo, e fotógrafos ambulantes antes dos Fotógrafo de Jardim. Discorre também sobre o olhar dos fotógrafos mexicanos e estrangeiros sobre os próprios mexicanos e a quebra de padrões de alguns fotógrafos contra os modelos europeus.

Eusebio Gregorio Suárez se denomina artista: “Nós fotógrafos de "cinco minutos" somos artistas, mas não somos tratados como artistas. Eu qualifico meu trabalho como artístico, porque é, digamos, é uma arte tirar uma fotografia”¹⁵ (tradução nossa) (VÉLEZ, 1989, p. 37). Suárez fala sobre o retrato como forma de ascensão social e comunicação, assim como sua ligação com a memória por ser uma recordação, no sentido de construir a história de cada indivíduo. Havia entre eles também uma Associação, a União dos Fotógrafos de Cinco Minutos e Instantâneos do Distrito Federal¹⁶, que lhes garantiam o direito de trabalho, a organização nos locais de trabalho, material fotográfico e um seguro de vida para as viúvas dos fotógrafos. O texto aponta para a falta de livros que falem da fotografia Lambe-lambe, pois o fotógrafo aprendeu o ofício com a prática: “é que a fotografia de estúdio é muito diferente disso, e a maioria dos livros ensina sobre fotografia profissional. Por outro lado, o que faço é uma coisa,

¹⁵ Texto original: “Nosotros los fotógrafos de “cinco minutos” somos artistas de lente, así se no há tratado, como artistas. Mi trabajo yo lo catálogo como artístico, porque es, digamos, una obra de arte sacar una fotografía” (VÉLEZ, 1989, p. 37).

¹⁶ No original, em espanhol: Unión de Fotógrafos de Cinco Minutos e Instantáneas del Distrito Federal.

pode-se dizer, que eventualmente, sem nenhum estudo”¹⁷ (tradução nossa) (VÉLEZ, 1989, p. 43). Por fim, o catálogo apresenta nomes de diversos fotógrafos começando por 1882 e vai até 1983, com as técnicas utilizadas por cada um, o local de trabalho e acontecimentos importantes de cada período. Além de imagens dos fotógrafos e dos retratos feitos por eles.

O texto a seguir é a dissertação de mestrado do fotógrafo e professor Élcio Macias de Mello, *Fotógrafo Lambe-lambe: O resgate de uma técnica* (1996), cuja pesquisa empírica foi realizada em duas cidades do interior de São Paulo no período de 1993 a 1996, Pirapora do Bom e Jesus e Aparecida. Mello (1996) teve contato com nove fotógrafos que ainda estavam em atividade nas duas cidades, utilizando a câmera-laboratório. Assim adquiriu duas câmeras modelo Bernardi, com a qual fez a descrição técnica do seu funcionamento, e teve a experiência de levar uma das câmeras então restaurada para a praça onde os fotógrafos trabalhavam na cidade de Aparecida. Com isso, aprendeu com os próprios fotógrafos o funcionamento da câmera e dicas relevantes no momento de efetuar o retrato.

Outro ponto relevante do texto é quando explica cada detalhe que compõe a câmera modelo Bernardi e as ilustra com imagens de cada parte dela. Das informações colhidas com os fotógrafos Mello apresenta a adaptação feita pelos mesmos na câmera, que originalmente era para uso de negativo de vidro e passa a usar negativo de acetato. O autor refere-se à dois personagens, o Zé da Gruta que fazia a manutenção de câmeras Lambe-lambes e Gabriel que teria criado o modelo de câmera *Gabrielzinho*, na cidade de Aparecida, mas que naquele momento não tinha nenhuma câmera desse modelo entre os fotógrafos. (MELLO, 1996).

A dissertação traz também o depoimento de três fotógrafos falando sobre o significado do termo *Lambe-lambe* e apresenta o termo *Fotógrafo de Jardim*, assim como a denominação para a câmera de máquina caixote. Além de apresentar a biografia de cada fotógrafo entrevistado e fotografias onde aparecem trabalhando nas praças.

Em 1997 o artista visual Sólton Ribeiro publica o livro *Lambe-Lambe: Pequena História da Fotografia Popular* (1997), resultado de uma pesquisa desenvolvida na *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*¹⁸ na França. Este trabalho traz novas reflexões e informações importantes, para a discussão que nos interessa sobre a fotografia Lambe-lambe.

Ele que nos apresenta o artigo que utilizamos no início desse capítulo, o do jornal *La Lumière*, feito pelo crítico Ernest Lacan, que falam do status popular que recebeu o fotógrafo

¹⁷ Texto original: “Es que la fotografía de estudio es muy diferente a esto, y la mayoría de los libros trae cuestiones de estudio sobre la fotografía profesional. Em cambio lo que yo hago es una cosa, se puede decir, que eventual, sin ningún estudio” (VÉLEZ, 1989, p. 43).

¹⁸ Escola Nacional Superior de Artes Decorativas fundada em 1877 em Paris.

ambulante e da sua “reputação” negativa devido à qualidade da imagem e às depreciações que se estendem ao fotógrafo e a seus clientes.

Esclarece, em que medida, a ideia da divisão de classes, ricos e pobres que ocorreu no início do século XIX na França se estendeu para a fotografia, e como ela se democratizou atendendo a ambas as classes. Sólton Ribeiro apresenta alguns trabalhos desenvolvidos na França que falam das diferenças entre os estúdios, os ateliês e as instalações dos fotógrafos ambulantes. Estas primeiras questões apresentadas sobre o texto nos interessam como uma hipótese de o Fotógrafo de Jardim estar a margem da história da fotografia. No mesmo contexto ele mostra dois discursos referentes a fotografia, um criado pelas Belas-Artes contra a fotografia e o outro do jornal específico sobre fotografia contra a fotografia popular, nesta questão ele nos permite voltar à antiga discussão entre arte e fotografia. Ribeiro (1997) também faz o apontamento sobre os clientes do fotógrafo, que poderiam ser de ambas as classes, visto que a elite também frequentava as festas populares.

O autor lamenta a falta de bibliografia e se a da falta de interesse dos pesquisadores e como a ferrotipia não está nos arquivos iconográficos. Observa as semelhanças entre a tenda laboratório e a câmera-laboratório e refere-se ainda ao termo Lambe-lambe como sendo um apelido, e explica o motivo das fotos populares serem feitas em frente à igreja, retratos mortuários feitos pelos Fotógrafo de Jardim e discute as funções sociais da fotografia. Traz uma amostra da quantidade de fotógrafos trabalhando nos grandes centros como Fortaleza, São Paulo, Porto Alegre e Juazeiro do Norte. Outro fator importante do seu projeto é trazer uma foto da única mulher fotógrafa que encontramos no decorrer da pesquisa, a fotógrafa Cícera Dias de Juazeiro do Norte. (RIBEIRO, 1997).

A publicação *Desconhecidos Íntimos: O imaginário do fotógrafo lambe-lambe* (1998) de autoria do pesquisador e crítico de fotografia Rubens Fernandes Junior, esclarece: “nossa intenção neste texto, que tal qual um iceberg, é apenas o início de uma pesquisa, é a valorização de um momento especial da produção fotográfica no Brasil”. (FERNANDES JÚNIOR, 1998, p. 3). Sendo ele colecionador e pesquisador sobre fotografia Lambe-lambe que nos traz reflexões como, o fotógrafo anônimo ao artista fotógrafo. Coloca o fotógrafo como construtor da nossa memória visual e cria também um diálogo com suas produções fotográficas. Uma leitura poética dos seus significados, de alguém que tem uma relação íntima com essas imagens e as entende da forma como foram criadas, os criadores e os retratados.

Fernandes Júnior (1998) lamenta o desaparecimento não apenas do fotógrafo, mas do seu saber técnico, algo desenvolvido de forma intuitiva e criativa. Fala dos painéis utilizados pelos fotógrafos, um aparato cênico tão característico que aparecem em diversas imagens. Além

disso, apresenta os nomes dos fotógrafos indicados nas fotografias, que chamou de assinatura do “artista-fotógrafo”, contribuindo para tirá-los do anonimato e os colocando como sujeitos, esclarecendo que esta é uma forma de levantar dados e refletir sobre o tema, “A possibilidade de estabelecermos um padrão visual, independente da procedência da fotografia, é possível, o que aponta para um modelo que a história da fotografia ainda não se aprofundou” . (FERNANDES JÚNIOR, 1998, p. 5).

Ribeiro (1997) nos apresenta um breve resumo de pesquisas feitas sobre os fotógrafos nas décadas de 1970 e 1980, nos estados de Ceará, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná. Publicações de referência que constam as quantificações dos fotógrafos atuantes naquele período. Assim nos indica a possibilidade de resgatar e entender através destas fotografias “os fios que tecem a história da fotografia no Brasil”. (FERNANDES JÚNIOR, 1998, p. 7).

Em 1999 o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular junto com a Funarte publicam o catálogo *Fotógrafos de Romaria: a memória do milagre e a lembrança da festa* (1999) relacionada a uma exposição que ocorreu no Museu de Folclore Edison Carneiro na Sala do Artista Popular. Com pesquisa e texto da antropóloga Lygia Segala é nesta publicação que vamos entrar com mais detalhes na história dos fotógrafos da cidade de Aparecida em São Paulo, são eles que podem nos trazer muitas respostas. O título já nos mostra a ligação direta do Fotógrafo de Jardim com a cidade de romaria, são eles responsáveis por inúmeros retratos distribuídos entre amigos, vizinhos, familiares que visitavam a cidade de devoção. São eles também que ajudam a pagar a promessa do romeiro¹⁹, tiram os retratos para pagar a promessa, entregando a foto na “Sala dos Milagres”²⁰. Segala (1999) fala dos primeiros fotógrafos tiveram autorização para fazer o retrato de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, em 1869. São eles que começam a fazer os “retratos posados dos romeiros, deixados como ex-votos na igreja”. (SEGALA, 1999, p. 11). É em sua publicação que aparece a primeira menção a colorização de imagens. E são esses retratos em preto e branco e ou, coloridos que substituem na Sala dos Milagres os desenhos feitos pelos fiéis e malvisto pelo clero.

No texto de Segala (1999), encontrei um Fotógrafo de Jardim que fala em ferrotipia em seu depoimento, processo que era utilizado pelos primeiros fotógrafos da cidade de Aparecida. Veremos também o apontamento às primeiras formas de abordagem dos fotógrafos com os fiéis, através de contatos com guias turísticos e hotéis. Em meio às múltiplas atrações feitas

¹⁹ Termo utilizado pelos próprios fotógrafos para designar os fiéis que visitam a cidade de Aparecida no interior de São Paulo.

²⁰ Local dentro da Basílica de Nossa Senhora da Conceição Aparecida que reúne objetos entregues pelos fiéis como forma de agradecimento pela graça alcançada.

para atender o turista religioso, está o comércio e o mercado das imagens, que, abrange também o fotógrafo. Dessa forma surge a grande concorrência entre os fotógrafos de Aparecida, as formas de abordagem, de distinguirem os tipos de clientes, o quem vem das capitais Rio de Janeiro e São Paulo, e os que vêm de outros estados. Segala (1999) apresenta um novo nome para a câmera-laboratório: máquina de três pés.

Ela mostra a relação das novas tecnologias o uso de câmeras descartáveis pelos fiéis, que compram a câmera na ilusão de que terá a fotografia facilmente, e a decepção quando manda revelar e não saiu direito, por conta do enquadramento, foco, contraluz, e detalhes técnicos. “A gente enxerga de outra maneira que o leigo [...] ser fotógrafo é uma diferença de visão.” (SEGALA, 1999, p. 31). Desde 1968 os fotógrafos contavam com o Sindicato de Fotógrafos de Aparecida, que regulava a entrada em Assembleias dos novos fotógrafos que gostariam de trabalhar na praça. Na sequência, a prefeitura fornecia a licença e informava o local de trabalho.

Dado relevante em seu texto é a citação de uma Fotógrafa de Jardim “Dora”. Segundo o depoimento do presidente do sindicato, que fala dos fotógrafos mais antigos, “um pouco machistas” (SEGALA, 1999, p. 32), menciona que estes acreditavam que mulheres fotografando poderiam roubar o freguês. Porém a Prefeitura também não consente, “o ofício é de homem” (SEGALA, 1999, p. 32).

A Prefeitura de Aparecida cria em 1991 uma divisão por categorias em relação a técnica que utilizavam. “Existiam três tipos principais de fotógrafos: os de estúdio, os de praça ou jardim, os de portão ou de feira.” (SEGALA, 1999, p. 33). Essa divisão nos interessa porque detalha as formas como se desenvolveu cada uma delas, exemplificando as mudanças de técnica entre os fotógrafos, como eles se iniciam na profissão e o legado do conhecimento que passa de um para o outro.

O texto a seguir trata-se do livro *Photographes de Rue: Street Photographers – Minuterios* (GHNASSIA; FREITAS, 2001), que parece ter feito parte da exposição *Los Minuterios* realizada na *La Galerie Photo*, em Montpellier na França. O primeiro destaque é que os textos foram redigidos em três línguas: francês, espanhol e inglês, além de ser o livro mais completo que encontramos, que apresenta Fotógrafos de Jardim de diversos países do mundo, incluindo fotógrafas mulheres.

Um dos autores, Zilmo de Freitas, é o detentor de parte da coleção de câmeras e fotografias apresentadas no livro, incluindo câmeras Lambe-lambe. A coleção de câmeras parece ter sido doada para Museus da Bélgica, França e há indícios que possivelmente foram doadas ao Museu Niépce. O livro apresenta a história dos Fotógrafos de Jardim a partir dos

primeiros processos fotográficos feitos em colódio úmido e seco, expondo tanto as câmeras como o processo, com imagens dos fotógrafos que trabalhavam nas ruas com suas câmeras e tendas portáteis, chamados de *Photographe Ambulante*. Apresenta também as câmeras de ferrótipo, chamadas pelos autores de *Ferrotipe Automatique*, como a *Wonder Photo Cannon* da *Chicago Ferrotipe Co.* Nelas eram feitos os primeiros retratos por minuterios. O texto apresenta um novo termo para a câmera-laboratório, *chambre de foire*, que na tradução para o espanhol chamaram de *Cámara de feria*. (GHNASSIA; FREITAS, 2001).

Os autores apresentam biografias de alguns Fotógrafos de Jardim, o primeiro o fotógrafo húngaro Karoly Almos, feita em 1997, que naquele período trabalhava em uma festa em Genebra. Karoly ainda está em atividade em Amsterdam e possui um *site Nostalgisch Fotograaf*. Comenta também o fotógrafo Nikolaos Ampartzidis, que trabalhou na cidade Drama na Grécia. O autor Zilmo conviveu com ele por três dias, e traz a curiosidade de que Nikolaos recebe o correio direcionado a ele na praça onde trabalhava. Narra a história do fotógrafo russo Nicolás Wickelson, que lutou na revolução Russa com o trágico desfecho de perder sua família, e após isso andou por diversos lugares do mundo até se instalar em Ajaccio, na França, onde se torna fotógrafo Lambe-lambe com sua esposa Shphie Catherine Adèle Mussi. Nicolás foi homenageado pela revista *KYRAN Magazine* entre os fotógrafos que se destacam na arte preto e branco. Zilmo também esteve na cidade do México onde conheceu os fotógrafos Marcos Torres Miguel de Puebla e Don Edmundo Carranza Rodrigues, presidente do sindicato dos “fotógrafos de cinco minutos” e apresenta uma fotografia tirada junto a ele. (GHNASSIA; FREITAS, 2001).

O museólogo Abílio Afonso da Águeda é o nome de maior referência hoje nas pesquisas sobre fotografia Lambe-lambe. É também, o primeiro pesquisador deste gênero de fotografia que tive contato e que me forneceu alguns textos aqui apresentados. Seu trabalho de pesquisa é extenso, se inicia com uma dissertação de mestrado, passando pela tese de doutorado e ainda vários artigos publicados. Hoje com a facilidade de consultas em bibliotecas acadêmicas é de fácil acesso para os pesquisadores, é comum ver nos trabalhos de pesquisa o nome de Águeda. Falarei primeiro da dissertação de mestrado, *O Fotógrafo Lambe-lambe no Largo do Machado: Um Olhar sobre Memórias Coletivas no Espaço Urbano* (ÁGUEDA, 2002) apresentada em 2002 pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). O trabalho serviu de base, em 2005, para o Departamento Geral de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro como dossiê para o registro da atividade do fotógrafo ambulante, atividade essa reconhecida como Patrimônio Imaterial

Municipal do Rio de Janeiro²¹. Que venho considerando o primeiro título oficial que o Fotógrafo de Jardim recebe no Brasil.

Águeda (2002) coloca o Fotógrafo de Jardim como um “observador privilegiado” do espaço público, e diante de estar em vias de extinção, atenta para a “perda do papel social”. O autor faz uma análise detalhada da relação do fotógrafo com o espaço em que trabalha, que acompanhou as transformações arquitetônicas, os diferentes públicos que frequentaram esses espaços, foi testemunha das mudanças ocorridas na vida social de várias épocas, enfim, o “cronista visual e guardião da memória”²². E diante de tal envolvimento, aponta para a relação afetiva do fotógrafo com as praças e jardins do Rio de Janeiro corroborando a premissa de que a história da cidade e a trajetória de suas personagens são permeadas pelo Lambe-lambe.

Assim usando como metodologia a história oral, Águeda (2002) faz uma imersão no espaço de trabalho do Fotógrafo de Jardim, entrevistando os últimos cinco fotógrafos que ainda estavam vivos, e que trabalharam na segunda metade do século XX no Largo do Machado, no Rio de Janeiro.

Através de “uma análise reflexiva sobre as diversas *interconexões*: entre memória, identidade e espaço” (ÁGUEDA, 2002, p. 38) o pesquisador propõe uma importante discussão para novas narrativas para a história do fotógrafo a partir de depoimentos dos fotógrafos e assim, valorizá-los, como fonte de pesquisa científica. Outra observação relevante em seu texto é a forma como construí a história dos Fotógrafo de Jardim inseridos na história da fotografia, os apresentando como parte dela, do início da história da fotografia na França, a chegada da fotografia no Brasil, os primeiros Fotógrafos de Jardim imigrantes e todo desenrolar sócio econômico que ocorreu durante todos esses períodos, de situar a “[...] atuação do fotógrafo Lambe-Lambe nos espaços públicos das cidades brasileiras se confundem com a formação e o desenvolvimento do processo histórico de uma sociedade e de um país ao longo do século XX” (ÁGUEDA, 2002, p. 10). Águeda é o primeiro que expõe imagens de Fotógrafo de Jardim de diversos lugares do mundo, apresentando a dimensão que esta técnica alcançou, na América Latina, Estados Unidos, Europa, África, Oriente Médio e Ásia.

Ao realizar o trabalho com quatro irmãos fotógrafos, ele consegue ter uma dimensão da “força da tradição familiar que caracteriza este ofício” (ÁGUEDA, 2002, p. 81). Desta forma faz um levantamento biográfico de cada um deles. E finaliza a dissertação com um poema de um dos fotógrafos, mencionando que ao tentar fazê-los reviver suas memórias, ouve um apontamento ao desestímulo a profissão, mas que ao começarem a falar, foram entendendo o

²¹ Inscrito no Livro de Registro dos Saberes. (RIO DE JANEIRO, 2005).

²² Título que Águeda usara em seu doutorado em 2008.

valor que tiveram para a sociedade, retomando com seu poema “uma dignidade e orgulho” (ÁGUEDA, 2002, P. 128).

Nosso próximo texto está no livro *Últimas lembranças: Retratos da morte no cariri, região do nordeste brasileiro* (2002), escrito pelo pesquisador e historiador Titus Riedl. Dentro de um dos capítulos há uma parte dedicada ao Fotógrafo de Jardim, *A fotografia Lambe-lambe*. O livro é parte da dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Ceará (UFC) em 2002.

Riedl (2002) apresenta uma nova nomeação para a câmera Lambe-lambe, “mão no saco”²³ e traz a história de dois fotógrafos que são referência no Ceará, pois foram os últimos a trabalharem na praça da Prefeitura de Juazeiro do Norte. Francisco Ferreira conhecido como Chico Alagoano e Cícera Barbosa, a primeira mulher Fotógrafa de Jardim que tivemos contato. Dona Cícera não é dada a entrevista, mas me concedeu uma conversa informal quando a conheci pessoalmente. E declara para Riedl (2002, p. 123) que, “se pudesse comprar uma Polaroid ou qualquer outro equipamento melhor, iria largar logo o ofício, tanto que ela não deseja que nenhum dos seus filhos continue na profissão”. Ele também apresenta o dia a dia do casal, o horário de trabalho e que naquele período ela trabalhava mais do que ele, que fica num banco próximo conversando ou cochilando.

No texto se fala da experiência do fotógrafo Chico Alagoano com os retratos mortuários, descrevendo como era feito o serviço, chegando a montar uma “encenação considerada bonita” (RIELD, 2002, p. 126), como no caso de fotografias de crianças: os “anjinhos”, e, também, como fazia os registros de velórios e relata um episódio onde fez uma montagem colocando parte da família que não estava na cidade junto ao caixão.

Riedl (2002) aponta a dificuldade de encontrar acervos dos fotógrafos devido ao descarte dos negativos por eles. E elucida o fato de o fotógrafo Chico Alagoano conhecer as imagens apresentadas a ele, nomeando seus autores. Chico reconhece os colegas fotógrafos pela marca do papel fotográfico, iluminação, detalhes de fundo das fotografias. E faz um paralelo com a foto-pintura:

Na fotografia lambe-lambe, como na foto-pintura, há a possibilidade de uma interferência sutil do mestre em relação à imagem quase invisível aos olhos desatentos, pois estas técnicas permitem retocar e remediar supostas falhas e uma fotografia, bem como incluir novos elementos e excluir outros. (RIEDL, 2002, p. 127).

²³ Falaremos sobre seu significado no capítulo 2.

O próximo texto de 2004 trata-se de um artigo *Lambe-lambe: profissão marcada para morrer* (2004) publicado na revista científica *Caesura* da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), escrito por Artur Eduardo Sanfelice Nunes. O texto nos mostra a história dos Fotógrafos de Jardim no Rio Grande do Sul.

Nunes (2004) começa classificando como fotógrafos ambulantes que utilizavam câmeras grande formato. Além dos termos *Mão no saco*, *Ventania* e *Retratista* utilizado em alguns lugares fazendo menção ao gênero fotográfico empregado pelos fotógrafos. Aponta a década de 80 como o momento de diminuição dos fotógrafos nas praças e apresenta o fotógrafo Varceli de Freitas Filho ainda em atividade na Praça XV de Novembro, seu pai e irmão Paulo também foram fotógrafos.

Fala sobre o trabalho dos coloristas nas praças junto aos fotógrafos e cita a colorista Edith Sommer como referência no Brasil. E discorre sobre a técnica avaliando a ausência do negativo em acetado, ou seja, os fotógrafos utilizavam o papel tanto para o negativo quanto para o positivo. E o preparo de químicos sem exatidão por alguns dos fotógrafos não conseguirem ler as instruções de uso dos fabricantes. (NUNES, 2004).

Neste artigo, noto citações que vão se tornar recorrentes em artigos e dissertações acadêmicas, a partir dos anos 2000, ou seja o material produzido dos anos 1970 a 1990 passam a se tornar referência. Observo um pensamento mais crítico em relação à ausência de referência bibliográfica e à forma como são vistos pela história ou ausentes dela. Bem como a falta nem em menção aos fotógrafos na história de Porto Alegre, onde o autor aponta ter nomes de fotógrafos de estúdio, mas de nenhum Fotógrafo de Jardim, aparecendo apenas as suas fotografias. Nunes (2004) ressalta uma leitura sobre as transformações da cidade de Porto Alegre e com ela o deslocamento de classes, num primeiro momento a burguesia se instala no centro, levando a população para as periferias, depois a burguesia encontra outras localidades deixando de frequentar as praças e parques e o centro se torna comercial, sendo agora frequentado durante o dia pela população periférica que trabalha próximo a estes locais.

Uma reflexão é feita sobre a importância das imagens produzidas pelos fotógrafos, como os cenários, identificação de épocas, colocando os fotógrafos como testemunhos das transformações sociais. Um material produzido que serviu para a democratização do retrato e igualmente para futuros pesquisadores como artefatos históricos. Fala-se sobre a concorrência com os estúdios que eram considerados oficiais, sendo essa uma das justificativas para a ausência bibliográfica na história de Porto Alegre, que apresenta nomes de fotógrafos de estúdio e utiliza fotografias Lambe-lambes apenas para ilustração, sem lhe dar o devido valor.

Talvez seja o lado mais perverso de grande parte das observações a respeito da atuação dos fotógrafos Lambe-lambe: fazer o registro de seu trabalho apenas sob a ótica da técnica fotográfica utilizada pelo iletrado folclórico que julga ser autor; ou seja, uma visão carregada de (pré) conceito eruditos (NUNES, 2004, p. 35-36).

O artigo apresenta fotografias do fotógrafo Varceli de Freitas na praça XV de Novembro em 2004, do fotógrafo Theodor Bittar em 1935 e do fotógrafo Antônio Minaier da cidade de Aparecida em São Paulo de 2002. Além de retratos feitos pelos Fotógrafos de Jardim e de uma câmera de fole comum de grande formato. (NUNES, 2004).

Apresento agora a monografia *Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe* (2004) feita por Marcelo Horta Messias Franco para obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Franco ficou durante dois anos estagiando no Parque Municipal Américo René Gianetti, onde teve contato com os fotógrafos. A pesquisa se estendeu para as praças da cidade de Belo Horizonte onde ainda havia fotógrafos.

O autor trata da história da fotografia Lambe-lambe na cidade, como a chegada dos fotógrafos imigrantes, sírios, espanhóis e um norte americano em 1922. A dinâmica de trabalho dos fotógrafos no parque que pagavam imposto para a prefeitura e o sistema de rodízio implementada em 1935, semelhante ao utilizado no Jardim da Luz em São Paulo e ao Parque Moscoso em Vitória no Espírito Santo. Inclui depoimentos como do fotógrafo Severino que fornecia material fotográfico aos colegas e que viajou junto com outros, fotografando festas religiosas pelo interior de Minas Gerais. (FRANCO, 2004).

O fotógrafo José Ferreira de Camargos e seu filho Alinto Thomas Neto, que trabalharam no Parque e que mais tarde como um minilaboratório colorido, caso que gerou polemica entre os fotógrafos que faziam fotografias preto e branco. Camargos em viagem ao Paraguai observa o novo sistema tecnológico, e se adequa a ele. Antes disso havia profissionais que trabalhavam junto aos fotógrafos colorindo as imagens de 1964 a 1977, e param justamente quando começam a produzir fotografias coloridas. (FRANCO, 2004).

Durante os dois anos de pesquisa teve uma larga convivência com o fotógrafo Chico Manco, que lhe forneceu muitas informações e fotografias, cita dois fotógrafos importantes que são referência na resistência de continuarem trabalhando nas praças, o fotógrafo Antônio Minaier de Aparecida - São Paulo e Varceli Freitas de Porto Alegre - Rio Grande do Sul, nomes que aparecem em outros trabalhos. (FRANCO, 2004).

Faz um mapeamento da extinção dos fotógrafos nas praças e parques, em seu levantamento chegou a trabalharem 49 fotógrafos, em 2004 havia 19. Ele traz o depoimento²⁴ da fotógrafa Zita, explicando o significado do termo “Lambe-lambe”. Zita trabalhou com seu companheiro Zizi, já falecido. Segundo Franco a época de ouro dos fotógrafos foi quando fizeram fotografias 3x4 para documentos a partir de 1958, segundo ele os estúdios pediam de 3 a 4 dias para entregar, o Fotógrafo de Jardim levava 20 minutos. E discorre sobre o interesse dos jornalistas e pesquisadores da área das ciências sócias em relação ao desaparecimento destes fotógrafos. (FRANCO, 2004).

Busca informações sobre os fotógrafos em outras regiões do Brasil. Recife, Campina Grande, Natal, João Pessoa, (Dados colhidos de um jornal online que não existe mais - Jornalista Margareth Grilo) São Paulo (Lubatti, Kossoy e Persichetti) Aparecida (Jornal Virtual Notícias de Itaquera) Santos - Praça dos Andradas conhecida como Praça dos Fotógrafos - Porto Alegre (Varceli Freitas) - Brasília (Jornal Correio Brasiliense).

Franco (2004) fala da falta de material de referência sobre a história dos fotógrafos, cita os primeiros autores que contribuíram para o pouco encontrado e faz uma crítica, sobre o tratamento dado pelos autores. Com isso fala de seu trabalho que foi consolidado através de fontes orais, pesquisa de campo e trabalhos de pesquisadores antecessores.

O romantismo que sua figura inspira, todavia parece não ter se abalado, pois e geralmente associado a momentos de lazer e relaxamento, bem como a toda magia em torno do fenômeno da fotografia. Notório é, dentro da pouca literatura existente sobre o fotógrafo Lambe-lambe (MESQUEITA, 2000; FERNANDES JÚNIOR, 1998; LUBATTI, 1982), o tratamento superficial e às vezes romanceado a ele atribuído, o que pouco contribui com quem quer compreender o que significa ser trabalhador informal na conjuntura atual (FRANCO, 2004, p. 39-40).

Neste pensamento faz uma reflexão sobre a “queda de status” do fotógrafo comparando a outras profissões e apresenta o conceito de *metamorfose* relativo as transformações que algumas profissões sofrem. Com isso questiona a extinção entendendo que os fotógrafos permanecem trabalhando apenas se adaptaram ao mercado. Além de desconstruir a figura de mestre dos fotógrafos daquele período, pois muitos deles vieram de outras profissões e, portanto, não foram movidos pela paixão pela fotografia, e sim por necessidade, ou seja, considera o Fotógrafo de Jardim mais um trabalhador informal do que um mestre de ofício. Assim ele nos exhibe uma tabela com a trajetória profissional de alguns dos fotógrafos pesquisados. Apresenta fotografias atuais e de acervo particular dos fotógrafos do Parque Municipal e o projeto de lei que tornaria o ofício do Fotógrafo de Jardim patrimônio cultural.

²⁴ Ver mais em: capítulo 2.

O próximo texto trata-se do livro *Fotógrafo 'à la minuta'* (2004) do pesquisador José Borges, de 2004. Borges estende sua pesquisa para além das cidades e vilas de Portugal chegando a Cuba e Brasil.

Este livro é o corolário de vários anos de estudo e pesquisa sobre os vulgarmente chamados fotógrafos “à la minuta”. Estes <<homens sem voz>>, ambulantes da fotografia, social e historicamente esquecidos, fizeram da sua câmara-laboratório o objeto mágico duma profissão-arte, hoje desaparecida. São merecedores de um espaço digno nessa imensa peregrinação que tem sido a fotografia ao longo dos tempos. Nas várias deslocações que realizei, tanto em Portugal como em outros países, tive a oportunidade de encontrar e conhecer instituições ligadas à fotografia, museus, amigos e pessoas anónimas, que deram, cada um à sua maneira, o contributo que hoje justifica a apresentação deste trabalho (BORGES, 2004, p. 7).

Borges (2004) nos apresenta um panorama de como se desenvolveu a fotografia Lambe-lambe em Portugal, um ponto de referência importante, pois podemos entender as semelhanças e diferenças entre as histórias que se repetem. Além disso, o livro é rico em fotografias e ilustrações dos Fotógrafos de Jardim em atividade, nas praças e jardins, capas de revistas, postais e também outros fotógrafos que trabalham com câmara 4x5 e fotos tiradas em estúdios. Outro ponto importante é o uso do termo *fotógrafo ambulante* como em outros textos, utilizado para nomear os Fotógrafos de Jardim, mostrando que estes fotógrafos também eram itinerantes²⁵, pois trabalhavam em lugares fixos em determinado período do ano e depois em festas e romarias, podendo rodar por diversas regiões do país.

Apresenta nomes e algumas biografias de fotógrafos de Portugal, como José Manuel, José Gonçalves e Manuel Gonçalves que trabalhavam no Monte Santa Luzia em Viana do Castelo. E algumas biografias como o depoimento do fotógrafo Alberto Gomes da cidade de Viseu em Portugal, que viajou para diversos lugares com sua câmara apelidada de “princesazinha”, que herdou do pai também fotógrafo.

Um dos curiosos que se abeirou de Alberto Gomes para <<verificar como funciona a coisas>>contou à Agência Lusa que há 50 ou 60 anos, havia destas máquinas no Brasil e eram <<chamadas de lambe-lambe>>, porque os <<profissionais>> lambiam o papel para o limpar dos químicos (revelador/fixador). Uma das <<particularidades>> da <<princesazinha>> de Alberto Gomes é que não usa película. O <<negativo>> é feito em papel e, depois da reforma, há quatro anos, meteu a <<princesazinha>> e a mulher, Iracema, na auto-caravana e <<toca de correr todo o país a retratar a malta>> (BORGES, 2004, p. 43).

A história encontrada na Internet no *site* de uma escola onde a neta Virgínia apresenta um trabalho sobre a profissão do avô que foi fotógrafo *à la minuta*, contada por seu pai. O fotógrafo ambulante José Rodrigues foi o primeiro na cidade de Figueira em Portugal, trabalhou

²⁵ Termo designado para os fotógrafos que viajavam com suas câmeras grande.

com cenários e cavalinho de madeira, no verão fotografava na praia no inverno percorria o Norte e centro do país.

Outra biografia relevante do livro é a apresentação da fotógrafa Maria Manuela Jesus Ferreira conhecida como “Nela” cujo pai Manuel Vareiro era fotógrafo, “primeiro com chapa de vidro, depois ‘à la minuta’” (BORGES, 2004, p. 51) e lhe ensinou a profissão. Em Nazaré, percorreram praias e feiras como a da “Benedita em fevereiro e a da Marinha Grande em abril” (BORGES, 2004, p. 51). Trabalharam com duas câmeras uma para negativo outra para positivo. Aos 17 anos, ela interrompe a atividade para se casar e ter filhos e retoma ensinando o ofício ao companheiro Abílio Russo. Quando retoma, passa a trabalhar exclusivamente junto ao Mosteiro enquanto o companheiro abre um ateliê de fotografia com os filhos, o *Foto-Alcoa*. Trabalhou até 1964, porém durante a Guerra do Ultramar a fotógrafa convence o companheiro a emigrar e vão para a Alemanha onde viveram cerca de 20 anos. Nela fala da forma como trabalhava, as dificuldades de autorização para trabalhar e o autor aponta “como vê não era fácil o direito ao trabalho, ou porque era mulher ou por outros motivos.” (BORGES, 2004, p. 52).

E como brilham os seus olhos ao lembrar-se do dia em que na Câmara de Alcobaça lhe passaram uma licença para fotografar em todo o País excepto Lisboa e Porto. “Sabe, com o cenário maravilhoso que era o Mosteiro paravam ali centenas de excursões; eu, muito simpaticamente dirigia-me aos chefes dos grupos e pedia-lhes autorização para fotografar os excursionistas. Como nessa altura quase ninguém tinha máquina fotográfica, eu fazia por dia cento e tal retratos. Por vezes, eles iam ver o mosteiro e eu arranjei com o meu espírito comercial umas fichas onde colocava o nome de cada um. Quando voltavam do passeio era só chamar pelo nome e entregar o positivo já seco. Quando eram muitos, enviava-os para as suas casas. Nesse aspecto os Alentejanos eram os mais afectuosos e nunca duvidavam de mim. Outros havia que se recusavam a pagar com medo de não lhes enviar os retratos. Custavam nessa altura 20\$00 o postal. Mais tarde o meu marido arranjou umas miniaturas do mosteiro que colocava numas conchas tipo lapas e vendíamo-las assim como recordação de Alcobaça. Foi um sucesso” (BORGES, 2004, p. 52).

O fotógrafo João de Oliveira Pires de Cartaxo, Francisco Jesus Damas (Xico dos Retratos) de Pinhal Novo. A família circense, os Sarmentos cujo filho Napoleão Sarmento se encanta com “a figura de um homem de caixote às costas e balde a mãos, cujo único saber era tirar retratos de outra caixa imaginária, ele que sempre viveu rodeado destas artes de magia.” (BORGES, 2004, p. 63). Torna-se fotógrafo e percorre o país de norte a sul, com seu estúdio - uma barraca apelida de *Foto Americana* - e sua família; alguns dos filhos também se tornam fotógrafos. Gregório Jesus Pereira, de Arraiolos, através dos fotógrafos ambulantes que nasceu seu interesse na “caixa mágica” e fala do fotógrafo Sarmento que se deslocava até a Vila e que provavelmente ensinou Gregório, teve uma mercearia e passou por feiras e romarias, como seu estúdio e atrativos cenários. Também teve uma papelaria, Kermesse de Sevilha, onde vendia

produtos fotográficos com publicidade patrocinada pela Kodak, incluindo material para fotógrafos *à la minuta*. Em Beja, conhece Alice que fala do seu avô António Joaquim Trabuco que ensinou o seu pai António Manuel dos Santos Teodoro conhecido como trabuco a fotografar. Trabuco trabalhou em Torralta, Quartel e Jardim Principal de Beja. “Olhe, as fotografias saíam molhadas lá de dentro, e o meu pai punha lá a mão e não sei quê, depois pendurava-as numa árvore, os homens olhavam praquilo àqueles que não a usavam: “então agora estou pendurado numa árvore, pra quê?” (BORGES, 2004, p. 75). Agostinho da Silva Figueira de Ponta Delgado, recebeu sua câmara de um amigo das Américas.

Em Évora, Borges (2004) tenta encontrar registros sobre os fotógrafos das décadas de 1950 e 1960, nos arquivos das bibliotecas e jornais da cidade, busca que foi feita em outras cidades também, “vieram-me à memória as palavras doutro poeta que referencia estas e outras figuras do quotidiano como ‘homens que nasceram para serem esquecidos!’.” (BORGES, 2004, p. 87). Apresenta um pouco da história de Henrique António Pires conhecido como Pires dos Bigodes ou das Bicicletas, que teria sido o primeiro fotógrafo a se instalar no Jardim Público. O Ananias José Pardal, o Pardal, aprende fotografia em um estúdio de Lisboa, inicia o trabalho com uma câmara grande formato 13x18 com negativo de vidro, em Estremoz adapta a câmara ao caixote e passa a fotografar *à la minuta*. Pardal apresenta muitas histórias entre elas um concurso entre os fotógrafos para ver quem fazia a foto mais rápido, pintou cenários e ensinou um “aspirante a fotógrafo” a “arte de fotografar”.

Todos os trabalhos que fazia era com amor! E mais, a fotografia *à la minuta* engana muita gente! Não sabem que aquilo é Arte! Por quê? Olhe, tem Arte, porque só se trabalha com um grau de papel, tanto para o positivo como para o negativo, a luz é sempre diferente, nunca é a mesma, tem de se ter um controle mental muito grande com a luz, dadas as variações de intensidade que ela tem durante o dia. (BORGES, 2004, p. 96).

Cita o nome dos fotógrafos Joaquim Alves, Pedro Miguel, António Tavares Atunes que em 2004 passa a vender cassetes no Jardim das Laranjeiras e Joaquim Maria Rodrigues deste colhe o depoimento:

É um trabalho muito balsêro, é raro estar à vontade dos fregueses. São teimosos. Uns porque ficam pretos, outros porque ficam brancos, e eu a ver que o trabalho está perfeito. Mas o que é que vossemecê quer, gosto de me entreter com isto. Veja lá que já me tem acontecido quererem o dinheiro de volta. Eu é que não vou nisso. (BORGES, 2004, p. 83).

Da pesquisa feita em outros países apresenta uma imagem e uma publicação de jornal do fotógrafo indiano Nazir Ahmed de Kandahar feita em 2001. E novas nomeações para os fotógrafos, *à la Minute* em França, *The Photographer* em Inglaterra, *The Birdie* nos Estados Unidos, *El Minutero* em Castelhana, e *Lambe-Lambe* no Brasil.” (BORGES, 2004, p. 109).

Ao falar do Brasil, Borges aponta para os fotógrafos que ainda estão em atividade e traz informações que colheu no MIS/SP, no trabalho de pesquisa que já revisamos aqui feita pelos estudantes José Teixeira e Marcio Lucas Gimenez Mazza, ressaltando a importância dos arquivos e acervos organizados e devidamente nomeados podem fomentar outras pesquisas. Também cita o Museu Lasar Segall, os artigos de Boris Kossoy, Rubens Fernandes Junior e Mário Bock²⁶.

Em Havana, o pesquisador encontra cerca de vinte Fotógrafos de Jardim - *Minuterros* - que ficam nas escadas do capitólio, de idade entre vinte e oitenta anos, entre eles José Maria que trabalha como fotógrafo há sessenta anos e José del Tomo Lino com sua câmera de 102 anos que herdara do pai, que herdou do avô.

E finaliza apresentando uma entrevista da Diretora do Centro Português de Fotografia com o fotógrafo Artur Pinto Marques com então 75 anos, realizada na década de 1980. E alguns poemas, pinturas, gravura, aquarelas, desenhos, caricatura referentes ao Fotógrafo de Jardim, que chama de “contexto sócio-humorístico” homenageando os fotógrafos. (BORGES, 2004, p. 143).

O próximo artigo traz informações sobre os fotógrafos na cidade de Ilhéus na Bahia, *Um olhar sobre os fotógrafos Lambe-lambes* (2006) do autor Felipe de Paula Souza para a revista *Espaço Acadêmico* de 2006.

Naquele período havia dez fotógrafos trabalhando na praça José Joaquim Seabra, com idade entre 35 e 60 anos, com o mínimo de dez anos de profissão. Os fotógrafos utilizavam câmeras digitais e utilizavam a câmera-laboratório como um chamariz para atrair a venda. Ele descreve a insatisfação dos fotógrafos com a prefeitura, que chegam a mencionar gestões anteriores que tentaram retirar os fotógrafos da praça, queixam-se da falta de assistência, sendo o único apoio um local onde podem guardar seus equipamentos durante a noite, um prédio anexo ao da Prefeitura, sendo uma ação não oficial, uma cordialidade do guarda municipal.

O autor aponta que a busca por esse profissional se dá pela relação humana, mencionado a “frieza” dos laboratórios digitais. “Quando questionados do motivo de alguém procurar o serviço que eles oferecem os lambe-lambes dizem que isso se deve, principalmente, à qualidade do serviço e à amizade que todos oferecem.” (SOUZA, 2006, p. 65).

Souza (2006) fala do potencial turístico da cidade de Ilhéus e como o Fotógrafo de Jardim, poderia se tornar um atrativo se houvesse por parte dos órgãos públicos um incentivo

²⁶ O artigo citado de Mario Bock é *Retratos de Fé*. (BOCK, 2001).

ao turismo cultural. E fala que as décadas de 1920 e 1940 foram as melhores para os fotógrafos devido à lavoura cacaueteira.

O texto que apresento agora foi publicado na revista científica *Discursos Fotográficos* em 2007, trate-se dos fotógrafos de Londrina no Paraná. *O fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo* (COSTA; CUSTÓDIO, 2007). O artigo surge através de uma pesquisa desenvolvida pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) que mapeou as cinquenta profissões que estiveram na colonização da cidade.

Entre eles apresenta a biografia do fotógrafo Messias Bezerra, naquele ano com 61 anos de idade e trinta e três anos na Praça da Bandeira em Londrina. A história do fotógrafo se destaca por ter feito o caminho inverso da maioria dos fotógrafos que encontramos, ele começa com uma câmera compacta trabalhando com ela no período que esteve na cidade do Rio de Janeiro fotografando turistas na praia de Copacabana. E quando retorna para Londrina, ele troca seu equipamento compacto por uma câmera-laboratório. Considerado pelo autor o último dos fotógrafos, no período da pesquisa, voltou a fotografar com uma câmera menor, agora um 35mm, que manda revelar em um laboratório próximo à praça, a câmera-laboratório é utilizada como um atrativo e ponto de referência na praça. Porém é utilizada como quarto escuro para cortar o filme 35mm e levar para o laboratório, utiliza os mesmos aparatos para fotos 3x4 comum entre os Fotógrafos de Jardim, o pano de fundo e o terno.

Outra relevância na biografia do fotógrafo é a semelhança com o fotógrafo Antônio Minair de Aparecida, interior de São Paulo. Ambos por serem os últimos a levarem suas câmeras para a praça, foram muitas vezes requisitados para entrevistas e reportagens, e elucida: “hoje eu sou mais fotografado do que fotógrafo.” (COSTA; CUSTÓDIO, 2007, p. 183).

Os autores apresentam o depoimento do fotógrafo que relata a quantidade de fotógrafos que trabalharam na praça e outras localidades nos anos 1980, chegando a 16 fotógrafos. E cita alguns nomes dos fotógrafos que se lembrou, José Juliani, Jovelino, José Miachiro, Waldir, Raimundo e cita um “anão” que não se lembrou do nome, mas que tinha a câmera adaptada para o seu tamanho. “Trabalhávamos muito nos anos 80. Quando terminava o trabalho no final do dia, estávamos com o bolso cheio de dinheiro eu passava no açougue e comprava muita carne, para a semana toda.” (COSTA; CUSTÓDIO, 2007, p. 185).

Um outro movimento relatado pelos autores é dos antigos fotógrafos já aposentados que continuam frequentando a praça, o fotógrafo José Miashiro e o José Francisco, que fazia um ano que havia parado de trabalhar, e ambos iam para praça ajudar o fotógrafo Messias em sua atividade fotográfica. Segundo José Francisco:

Disse que foi difícil deixar o trabalho, mas levou em conta que havia acabado de se aposentar, e que na praça os dois amigos trabalhando dividiam o pouco de clientes que ainda restava, portanto decidiu parar para que assim os clientes ficassem todos com o seu Messias, que ainda não é aposentado. Fica assim caracterizado um exemplo de companheirismo entre os lambe-lambes, nesse que é um momento delicado da sua saída da praça, Seu João mostra que não prezam só o trabalho e o faturamento, e sim a amizade de muitos anos. (COSTA; CUSTÓDIO, 2007, p. 187).

Os autores apontam a relação do fotógrafo Messias e seus colegas com a profissão que lhes trás respeito, junto a intensa ligação com o local de trabalho e seus companheiros, caso novamente semelhante aos fotógrafos de Aparecida.

O texto apresenta alguns fotógrafos de estúdio, que trazem o mesmo relato dos Fotógrafos de Jardim, o descontentamento com as novas tecnologias que não se adaptaram e os valores altos e a falta de insumos fotográficos para laboratório preto e branco. Até a publicação deste artigo, os fotógrafos tanto de rua quanto de estúdio não se adaptaram ao processo digital, diferente de outros lugares.

O único doutorado encontrado até o momento na pesquisa, trata-se da tese do museólogo Abílio Afonso da Águeda, *O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*” (2008)²⁷, autor que já apresentei acima. Em seu mestrado (ÁGUEDA 2002) aponta a necessidade de criar uma ação de preservação do ofício destes fotógrafos, assim esse trabalho foi usado como dossiê para o registro da atividade de fotógrafo ambulante, tornando-se assim Patrimônio Imaterial Municipal do Rio de Janeiro no ano de 2005. Águeda encontra no patrimônio um campo de reconhecimento para fotografia Lambe-lambe “[...] agregando com isso uma nova dimensão simbólica a esta tradicional prática profissional. O patrimônio é interpretado neste trabalho como uma forma narrativa construída socialmente, e que orienta a definição de fronteiras indenitárias.” (ÁGUEDA, 2008, p. 14). Assim através do próprio decreto o autor reflete sobre as políticas patrimoniais, suas formas de escolha e como estão atreladas aos seus interesses que refletem na definição das “identidades sociais coletivas e individuais” (ÁGUEDA, 2008, p. 43). Nesse contexto discute o patrimônio imaterial, como uma forma de preservar práticas culturais, desvalorizadas ou marginalizadas. Ainda discorre sobre as formas em que estão se desenvolvendo os registros patrimoniais com trabalhos acadêmicos apontando para patrimônios culturais assim como a atuação de antropólogos nas políticas públicas de preservação das práticas como e manifestações culturais.

Novamente, ele trabalha com os últimos fotógrafos das praças do município do Rio de Janeiro, reelaborando o sistema de pesquisa, através da metodologia seguindo a discussão do

²⁷ Águeda publica parte da tese com o título *As imagens dos fotógrafos Lambe-Lambes: suportes na estruturação de memórias coletivas e individuais* (2011).

seu papel social do fotógrafo e da produção das suas imagens e de suas fontes documentais²⁸, além das fontes de informações vindas de periódicos e da bibliografia específica. Denominando o fotógrafo como “guardião da memória e cronista visual de uma determinada comunidade” (ÁGUEDA, 2008, p. 10) apoiado na história oral e narrativas visuais, dos fotógrafos e de seus familiares. Assim segue alguns indicadores de questões como: a mudança e transformação no espaço social, o espaço público, o Fotógrafo de Jardim e a comunidade, a estreita relação afetiva do fotógrafo com o espaço público e o retrato fotográfico.

Apoiado em autores da Antropologia e da Sociologia, Águeda (2008) reflete sobre o olhar histórico da etnografia e como ele afeta os pesquisadores e os pesquisados e suas consequências no campo teórico e pesquisa de campo. Fala da interpretação do documento visual não apenas como fonte de informação, mas igualmente como objeto de estudo e reflexão. O autor também se apoia na metodologia que utilizamos para pesquisa do professor Boris Kossoy. Assim estes pontos apresentados foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação de mestrado. Águeda apresenta a fotografia Lambe-lambe como documento visual, o artefato técnico na narrativa visual social; “neste trabalho com fotografias dos Fotógrafos de Jardim, o objetivo é refletir sobre as construções de representações de grupos e indivíduos sobre si (auto-imagem e auto-representação) e sobre o outro.” (ÁGUEDA, 2008, p. 35).

Em sua experiência de campo, Águeda (2008) fala da abordagem com os fotógrafos, que se iniciou no seu mestrado, que de início foi “rejeitado” quando se apresenta como pesquisador, pois para os fotógrafos todas entrevistas e reportagens feitas com eles, não se revertiam em ações positivas. Esse fato foi importante que em nossa pesquisa de campo, buscássemos uma aproximação diferente para com os fotógrafos, embora em sua maioria não tivéssemos problemas semelhantes aos que ele teve, encontramos fotógrafos que se queixavam da falta de incentivos públicos, mas se envaideciam com o interesse em sua atividade. No entanto, isso nos mostra como a postura do pesquisador pode ou não influenciar diretamente sobre o entrevistado.

Águeda (2008) apresenta o fotógrafo ambulante como antecessor do Fotógrafo de Jardim, tendo seu surgimento na Europa, na descoberta da fotografia. Com a técnica do ferrótipo, pelo baixo custo e trabalharem em locais públicos. Essa passagem onde é apontado

²⁸ No artigo *As imagens produzidas pelos fotógrafos Lambe-lambes: suportes materiais na construção de memórias familiares e coletivas* (2005), Águeda fala da produção fotográfica como narrativa da construção social através das imagens, dialogando com diversos autores e seus conceitos. Produção que possibilita a autorrepresentação dos indivíduos, um produtor de memórias e um cronista visual apresenta imagens e faz uma análise dos retratos, apoiado na memória, nos tipos, nas poses, cenários, o que revela e esconde as fotografias feitas em estúdios, e as fotografias feitas pelos Fotógrafos de Jardim.

como o início da fotografia Lambe-lambe, traz questões importantes como o nome ou apelido dado aos fotógrafos, a ligação com outras técnicas fotográficas, como o ferrótipo, o início está atrelado a dúvidas e contradições que vemos ser repetidas nos textos revisados.

Seu texto é o primeiro a apresentar imagens de fotógrafos de diversos lugares do mundo, nós países da Europa, América Latina, África, Oriente Médio e Ásia. Fala das características encontradas em cada lugar, como os adornos das câmeras de cada lugar. Uma câmera-laboratório na Índia tem ao lado das fotografias uma flor de lótus desenhada, símbolo da cultura local.

Já nos países muçulmanos, a questão iconoclasta da cultura religiosa islâmica, que proíbe a reprodução de imagens, pode ser analisada como um fator que explica a não utilização das laterais das máquinas fotográficas como espaço destinado à exposição do trabalho realizado pelos fotógrafos ambulantes desses países. Em alguns casos podemos encontrar inscrições religiosas nas laterais das máquinas dos fotógrafos de origem muçulmana, que como nas mesquitas e templos religiosos islâmicos, cumprem uma função estética em um espaço onde as reproduções figurativas são proibidas. (ÁGUEDA, 2008, p. 70).

Outro ponto forte relatado entre as diferenças culturais que contribuíram para o desenvolvimento da fotografia Lambe-lambe pelo mundo, é a questão da defasagem tecnológica as novas tecnologias que foram a causa da extinção em alguns lugares, Águeda relata que no Afeganistão o Fotógrafo de Jardim foi proibido de trabalhar entre os anos de 1996 e 2002 devido a ascensão do governo fundamentalista Talibã, que por questões ideológicas, censura o consumo de fotografias.

Explica-se como o surgimento e o desenvolvimento socioeconômico do Brasil está atrelado a história da fotografia Lambe-lambe no início do século XX, como o crescimento industrial no período da indústria cafeeira que levou muitas pessoas a migrarem para os grandes centros.

Todas estas transformações sócio-econômicas possibilitam a formação de um mercado consumidor no Brasil que favorecia a atuação do fotógrafo ambulante. Este profissional oferecia a possibilidade de acesso a fotografia às camadas da sociedade que não poderiam pagar os altos preços dos sofisticados estúdios fotográficos, freqüentados em sua maioria pela tradicional aristocracia rural e pela nova burguesia industrial que surgia e se fortalecia no contexto histórico que caracterizava o início do século XX. O fotógrafo ambulante permite, no cenário nacional, que o ato de ser fotografado não fique restrito à elite e aos grupos dominantes, ampliando o seu acesso a outros setores menos privilegiados da população. (ÁGUEDA, 2008, p. 74).

E nos anos de 1930, com a Era Vargas,

sucedendo aos imigrantes, uma geração de fotógrafos Lambe-Lambes brasileiros, principalmente migrantes nordestinos ao longo dos anos 1940 e 1950, começou a substituir os primeiros fotógrafos ambulantes estrangeiros que se estabeleceram no Rio de Janeiro. (ÁGUEDA, 2008, p. 80).

Expõe-se a predominância masculina na profissão e o depoimento do fotógrafo Bernardo Soares Lobo, que trabalhou mais de cinquenta anos no Jardim do Méier e cita-se três irmãs que trabalharam na Praça de Madureira e igreja em Inhaúma no Rio de Janeiro. Elas tinham irmãos fotógrafos e aprenderam com eles. São apresentadas outras denominações para o nome dos Fotógrafos de Jardim, atreladas ao processo fotográfico da câmera-laboratório. Acrescentam-se os termos *street photographer* (fotógrafo de rua), e *minuteiro* (revela a foto em poucos minutos). Ao explicar o termo *Lambe-lambe*, o autor une algumas das explicações dadas por outros pesquisadores, e depoimentos de fotógrafos e aponta a negativa dos fotógrafos em relação ao apelido. São citados outros autores que já revisamos nesta dissertação, que apresentaram outros termos para os fotógrafos. (ÁGUEDA, 2008).

Um outro ponto importante é a forma como era organizado o trabalho dos fotógrafos nas praças, como no caso do relato do fotógrafo Moacir da Costa Paz, que trabalhou na Praça do Pacificador, que nos anos de 1960 chegou a ter duas turmas de 30 fotógrafos que se revezavam para trabalharem em dias alternados. Há também depoimentos dos últimos fotógrafos sobre a insatisfação para com os órgãos públicos, como a não renovação de licenças, um dos fatores que fizeram muitos desistirem da profissão. Mas havia os que trabalham como itinerantes, em determinados períodos:

Apesar da característica de atuarem em espaços públicos específicos, principalmente nos grandes centros urbanos, muitos fotógrafos Lambe-Lambes assumem a característica de itinerantes e ambulantes em períodos *seasonais* do calendário de eventos familiares, festivos e cívicos, trabalhando nas proximidades de escolas no período de matrícula de alunos, perto de repartições que emitem títulos eleitorais nos períodos próximos de eleições, nas festas de religiosas ou folclóricas nas pequenas cidades e comunidades das cidades do interior, e em batizados, noivados, casamentos e até velórios. Muito comum é o relato dos Lambe-Lambes de serem muito solicitados para fotografar empregados e funcionários no cadastramento de empresas, fábricas, indústrias, instituições militares e canteiros de obras, estaleiros e alguns eram inclusive chamados para registrar presos no interior das instituições penitenciárias: “*Eu já estive dentro do presídio da Frei Caneca pra fazer fichário dos presos*”. (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Manoel Medeiros de Souza do Jardim São João / Niterói em 04/07/2000). (ÁGUEDA, 2008, p. 100).

Águeda (2008) apresenta um panorama da quantidade de praças e de fotógrafos em atividade, em determinados períodos na cidade do Rio de Janeiro. Concluindo uma diminuição de fotógrafos trabalhando no final dos anos de 1990. Estando alguns fotógrafos ainda em atividade, como suas câmeras-laboratório em dois pontos da cidade, a família Teodósio no Largo do Machado e Bernardo Lobo no Jardim do Méier.

Discute-se a relação do fotógrafo com o espaço público, sendo ele e sua produção fotográfica um testemunho das diversas mudanças sociais:

o fotógrafo Lambe-Lambe é um observador privilegiado dos processos de apropriação e do uso do espaço, e através de suas representações podemos elaborar uma reflexão crítica sobre os processos de construção de memórias e os mecanismos que regulam as fronteiras identitárias de grupos e indivíduos em um determinado espaço urbano. Seus documentos fotográficos, possibilitando uma leitura crítica e diferenciada das cidades e de seus habitantes, podem contribuir para ampliar as tradicionais fontes documentais de pesquisa e estudo sobre o espaço urbano. (ÁGUEDA, 2008, p. 115).

Depoimentos dos fotógrafos relatando sua própria condição em “vias de extinção” junto a tentativa de resistir são trazidos, porém a falta de valor por parte dos órgãos públicos, as transformações tecnológicas, a mudança de público, a relação afetiva com o local de trabalho, o ofício que se aprendeu com um pai, parente ou amigo que não se passa para outra geração:

Meu irmão já não trabalha aqui. Meu irmão arrumou outra “situação”. Meu outro irmão também. Agora ta só eu e meu pai.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Manoel Ageo Mendonça de Souza do Jardim São João / Niterói. (RJ) em 28/09/2000). (ÁGUEDA, 2008, p. 115).

Por fim, Águeda (2008) analisa descritivamente os documentos fotográficos feito pelos Fotógrafos de Jardim, como narrativas visuais apoiadas na memória de cada indivíduo, unindo imagem e relatos orais, apoiado em coleções fotográficas dos próprios fotógrafos, particulares e familiares e analisando as diversas tipologias dos retratos 9x12 aos 3x4, cenários, os espaços, as identidades construídas, a intenção registrada no verso da foto e os momentos que as constroem. O depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Francisco Victor Cavalcante consegue reverberar as considerações do pesquisador:

imagine que mensalmente, outros semestralmente, outros anualmente, traziam a família toda, as crianças todas pra fotografar. Havia pessoas que eu já esperava aquele dia de aniversário, que eles traziam pra eu fotografar as crianças. E começava no colo, começava primeiro sentadinho em carrinho, e eu cheguei a fotografar até eles ficarem jovens, adultos. Então eu creio que hoje, talvez os seus pais ou os seus avós tenham esse legado, estas fotografias, por lembrança do Lambe-Lambe, dos seus netos, bisnetos. (ÁGUEDA, 2008, p. 159).

O texto seguinte é um trabalho de conclusão de curso, apresentado no curso de graduação em fotografia, feito por mim, Cássia Aparecida Xavier, *Recuperando a fotografia Lambe-lambe* (2008). Trata-se do primeiro trabalho que apresentamos relacionado à conservação de fotografias que tinha como objetivo central fazer um estudo sobre o tratamento adequado para parte²⁹ da coleção do fotógrafo Antônio Arthur Minaier da cidade de Aparecida, interior de São Paulo. A coleção é o marco final do último Fotógrafo de Jardim a trabalhar com uma câmera-laboratório na cidade.

²⁹ A coleção foi desmembrada pelos pesquisadores que receberam, dividida entre eles e uma parte ficou em poder do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP).

Busquei uma aproximação do fotógrafo, promovendo alguns encontros em sua casa e na praça onde trabalhava apresentando uma biografia do fotógrafo, que conta com a descrição de uma entrevista na íntegra feita por áudio. Naquele período, o fotógrafo estava com 73 anos e exercia sua profissão há 50 anos em frente à igreja na praça Nossa Senhora Aparecida. O fotógrafo conta que em 1958 e 1959 trabalhou com chapa de vidro 0800, mas que logo chegaram os filmes plásticos para substituí-las. Entre muitos relatos, conta como adquiriu sua câmera modelo Bernardi, explica apoiado na câmera como era o seu funcionamento, em detalhes e como fazia os retratos na praça, e relata a constante procura por parte de estudantes, jornais e televisões pedindo seu depoimento (XAVIER, 2008).

O fotógrafo mostra uma fotografia em frente à igreja nos anos 1960, com todos os fotógrafos que trabalhavam na praça:

esse aqui morreu, esse aqui morreu, esse aqui morreu, esse aqui morreu, esse aqui morreu semana passada também, não, faz uns quinze dia, o Geraldo morreu, esse aqui morreu, o primo do fotógrafo... (citou vários nomes de fotógrafos que já morreram, apontando na foto, às vezes lembrava os nomes). Era 120, que mais se quer? (XAVIER, 2008, anexo I)

Apresentei uma breve comparação com o fotógrafo André Adolphe-Eugène Disdéri que patenteou o *carte de visite*, com menores custos popularizando a fotografia dentro de uma determinada classe. Assim como apontado as semelhanças entre o *carte de visite* ao retrato Lambe-lambe, como o uso de recursos cênicos que eram utilizados em seus estúdios, bem como as poses dos retratados, aos recursos e poses utilizados pelos Fotógrafos de Jardim. E ressalta-se ainda a curiosidade sobre Disdéri que ao final da sua vida se torna um fotógrafo ambulante, que naquele momento, entendia tal atitude como uma tentativa de recolocar o Fotógrafo de Jardim junto à história da fotografia. (XAVIER, 2008).

O ponto relevante é a apresentação do perfil da coleção de fotografia datada do fim dos anos de 1990 e início de 2000, que consiste em retratos anônimos dos chamados de romeiros tirados em frente à Igreja Nossa Senhora Aparecida, expondo o ato de devoção ou somente o turismo pela cidade. A coleção ainda mostra retratos de dentro da Basílica na chamada *Sala das Promessas*. Muitos dos romeiros que vinham de diversos lugares no Brasil utilizavam a fotografia feita com o Fotógrafo de Jardim como prova de que pagaram suas promessas. Ainda foi estabelecer uma relação das pessoas que chegam na praça mesmo munidos de suas câmeras na esperança de encontrar o antigo fotógrafo com sua câmera Lambe-lambe. (XAVIER, 2008).

Fiz um traçado do caminho que a coleção percorreu, desde que saiu da casa do fotógrafo até chegar nas mãos do Museu Paulista. Analisei a técnica da câmera-laboratório e como o procedimento químico pode afetar a coleção. Ou seja, trouxe informações do histórico da

coleção para somar ao diagnóstico e ao tratamento. Com isso, apresentei uma metodologia de trabalho de um projeto de conservação sobre os aspectos da coleção de negativos, de identificação da base plástica, dos tipos existentes, das causas da deterioração e uma proposta de tratamento e de acondicionamento adequado aos recursos financeiros adaptáveis, diante do diagnóstico. Fiz uma breve relação entre a preservação das memórias nas fotografias e exibi fotografias Lambe-lambes em seus acervos familiares destacando duas fotografias tiradas na mesma praça na cidade de Aparecida: a primeira datada de 1930 onde aparecem meus avós maternos, com meu avô segurando minha mãe no colo, e a segunda de 1991, comigo, meu irmão, pais e avó materna. A partir dessas fotografias, comecei a minha coleção pessoal de fotografias Lambe-lambe. (XAVIER, 2008).

A publicação *Fotógrafo Lambe-lambe retratos do ofício em Belo Horizonte*³⁰ (2011) com organização de Michele Abreu Arroyo e Françoise Jean de Oliveira Souza, de 2011. Sendo parte do trabalho realizado pela Diretoria de Patrimônio Cultural/Fundação Municipal de Cultura (FMC) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Sessão Minas Gerais e dos fotógrafos Lambe-lambes.

O livro é uma reorganização do dossiê para o registro de Patrimônio Imaterial do Município de Belo Horizonte. A introdução levanta questões relacionadas ao patrimônio cultural, suas políticas que têm o papel de identificar e salvaguardar, preservando os bens materiais e imateriais.

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. (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 15).

A ação vem da busca pela proteção e permanência dos fotógrafos Lambe-lambes atuantes na cidade, na Praça da Estação e Parque Municipal Américo René Giannetti, entendo que em seu ofício há o saber-fazer³¹ do Fotógrafo de Jardim, entendendo que este se adaptou

³⁰ Essa mesma publicação é reorganizada e publicada novamente em 2021, numa parceria da Casa Fiat de Cultura com o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP). Com o título reformulado para: *Fotógrafos de rua em Belo Horizonte e São Paulo* (2021).

³¹ Dentro do Patrimônio Imaterial existem quatro livros de Registro. O ofício do fotógrafo Lambe-lambe está enquadrado no “Livro de Registro dos Saberes: Criado para receber os registros de bens imateriais que reúnem conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. Os Saberes são conhecimentos tradicionais associados a atividades desenvolvidas por atores sociais reconhecidos como grandes conhecedores de técnicas, ofícios e matérias-primas que identifiquem um grupo social ou uma localidade. Geralmente estão associados à produção de objetos e/ou prestação de serviços que podem ter sentidos práticos ou rituais. Trata-se da apreensão dos saberes e dos modos de fazer relacionados à cultura, memória e identidade de grupos sociais.” (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2000b).

as novas tecnologias, mantendo-se no mesmo espaço e aparatos cênicos. Apresenta o fotógrafo com alguns depoimentos e citações sobre o termo Lambe-lambe, ligando o nome ao local de trabalho, a rua. E definem o termo estando ligado ao local de trabalho, à rua e não à técnica nem ao fotógrafo.

A construção do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) foca na interação do fotógrafo com o espaço de trabalho e seu público, a forma como interage com a sociedade, cria um elo com os fotógrafos do passado, através da produção fotográfica. Ou seja, o registro viria de seu ofício como “agente promotor da cultura fotográfica.” (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 25).

Apresenta ainda, uma introdução a história da fotografia, com os descobridores³² Niépce e Daguerre, passando por cartões postais, a primeira câmera da Kodak, a fotomecânica utilizada pela imprensa, a colorização, fotografia cor até o digital. Fala da criação do Gabinete de Fotografia pela CCNC (Comissão Construtora da Nova Capital) em 1893, para trabalhos de documentação das transformações da cidade, e apresenta os primeiros fotógrafos imigrantes que chegaram a Belo Horizonte, nascendo assim também, os primeiros estúdios na cidade.

O texto é permeado por depoimentos dos fotógrafos, colhidos em entrevista pela Diretoria de Patrimônio Cultural/ Fundação Municipal de Cultura (DIPC/FMC), no ano de 2009, são relatos importantes sobre como se desenvolveu a história dos Fotógrafos de Jardim na cidade de Belo Horizonte. Aponta-se a chegada do Fotógrafo de Jardim na cidade de Belo Horizonte em 1920, com os imigrantes vindo da Europa, e os fotógrafos com as “máquinas fotográfica, tipo jardim, mais conhecidos como Lambe-lambe, desde o ano de 1922, fazendo postais e retratos em preto e branco” (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 31). Ainda são apresentados os nomes dos primeiros fotógrafos imigrantes e brasileiros, que chamam de primeira geração³³ e a relação dos fotógrafos com o Parque Municipal, que se assemelha ao Jardim da Luz em São Paulo também é apresentada:

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 [...] (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 32).

A publicação apresenta imagens dos fotógrafos em atividade no Parque, de publicações de 1941 e 1947 e fotografias de acervos particulares, incluindo do fotógrafo Wagner José da

³² Não mencionaram que no Brasil, houve a descoberta isolada da fotografia por Hercule Florence em 1832.

³³ Termo que também estamos utilizando nessa dissertação para dividir os fotógrafos.

Silva, que contêm retratos feitos por ele e pelo fotógrafo José Maximiano da Silva. Além disso, fotografias feitas na Praça Rui Barbosa, conhecida como Praça da Estação, outro ponto importante onde os fotógrafos exerciam sua profissão, como explica o fotógrafo José Marcos: “naquela época, a Praça da Estação era a mais bonita, mais bem conservada, era excelente [...] todo mundo vinha namorar, tirava fotos.” (ARROYO, SOUZA, 2011, p. 42).

Ressalta a época em que também passa a fazer fotografias 3x4, como no depoimento dos fotógrafos Isaac Requeijo e Wagner José da Silva:

[...] 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 ficavam 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 as fotos tiravam fotografia, mas só entregavam no outro dia eles tiravam o retrato retocado e nós tirávamos instantâneo, era na hora, com 20 minutos. (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 45).

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? (ARROYO, SOUZA, 2011, p. 45-46)

Além de mencionarem a rapidez na entrega das fotos por parte dos Fotógrafos de Jardim, diferente dos estúdios que poderia levar mais de um dia, os autores falam também da preferência pela luz natural, como explicam os fotógrafos Francisco Xavier e Tarcísio Pereira Martins: “sai mais nítida a fotografia mais cor de carne do que lá na artificial [...] tem muita gente que fala que na hora que joga o jogo de luz aí na foto não fica tão bonito igual fica tão bonito igual fica aqui.” (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 46).

Outro ponto importante são os relatos, sobre a relação do fotógrafo com seu público, como explica o fotógrafo Tarcísio Pereira Martins justificando a escolha pelo Fotógrafo de Jardim, pelo fato de ficarem “mais à vontade no Parque Municipal do que nos estúdios de fotografia e alguns fotógrafos categorizam seus clientes como tendo um perfil diferente dos clientes dos estúdios. (ARROYO; SOUZA, 2011).

Também se destaca no texto o depoimento do fotógrafo Wagner José da Silva, sobre a colorização das fotografias: “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.” (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 50).

As autoras mencionam também que:

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, dissolvia 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.” Para Wagner, os coloristas eram “verdadeiros artistas”, pois gastavam, em média, cinco a sete minutos para colorir uma foto cujo resultado ficava “perfeito”. Já a secagem da foto era imediata: “Coloriu ali e só balançava a foto e... a secagem era rápida”. (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 50).

Outro ponto de destaque no texto são os relatos sobre o trabalho do Fotógrafo de Jardim com retratos de mortos, como conta o fotógrafo José Marcos:

Oh, 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, enfiei 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 (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 52).

O deslocamento dos Fotógrafos de Jardim é apontado no texto, eles seguiam para as cidades do interior mineiro ligados as festas de jubileus promovidas pela igreja onde, além das festas, tinham uma clientela a espera.

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”. O ex- fotógrafo José Pereira de Camargos lembra-se de que, em geral, as festas ocorriam aos sábados e domingos. Assim, no meio da semana eles aproveitavam para atender a população grafas 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”. Não por acaso, segundo Camargos, essas viagens, em- bora fossem muito cansativas, eram, também, muito lucrativas, compensando a ausência de Belo Horizonte (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 54).

É apresentado os fins de cada atividade exercida pelo Fotógrafo de Jardim como até os anos de 1980 trabalhavam nos jubileus pelas cidades do interior, a produção de fotografias 3x4 até os anos de 1960, como esporádica procura atualmente. Os monóculos até os anos de 1980, e as fotos com colorização que terminam nos anos de 1970. Passando para a fotografia digital:

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 (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 61).

A publicação apresenta em detalhes a câmera modelo Bernardi e a história do criador Francisco Bernardi, e cita que os primeiros Fotógrafos de Jardim de Belo Horizonte utilizaram esse equipamento. Além dos depoimentos do fotógrafo José Marcos explicando detalhadamente o processo de fotografar com a câmera-laboratório, e como fotografava vários tipos de pele.

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 suas 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 (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 62).

Outro ponto relevante do texto é o nome da fotógrafa Idelvita Amaral da Silva, que aparece em outro texto³⁴, apenas como *Zizi*, que parece ser a única mulher que aparece como titular de uma licença de trabalho no Parque, ainda há imagens que pertence a seu acervo pessoal, da fotógrafa trabalhando, e um depoimento importante sobre como os próprios fotógrafos viam a nova tecnologia da época:

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?

³⁴ Esse outro texto é *Profissões em extinção: o caso do fotógrafo lambe-lambe*. (FRANCO, 2004).

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 (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 74).

Vemos também no depoimento do fotógrafo Roberto Marcos da Silva, último a trabalhar com a câmera-laboratório no Parque Francisco Alves dos Rei:

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 (ARROYO, SOUZA; 2011, p. 74).

A ligação de longa data, do fotógrafo com o seu local de trabalho e seu equipamento, está atrelado a relação do fotógrafo com seu cliente, pois estarem durante anos no mesmo local, possibilitou uma geração da mesma família ser fotografada por um mesmo fotógrafo:

Chico Manco: 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 bozinho 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 bozinho, e fotografei o filho dela também (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 90).

As autoras ressaltam ainda que a permanência desses fotógrafos no Parque Municipal vem da característica do processo da câmera-laboratório, a entrega de uma cópia em papel. Pensando que todos os seus clientes munidos de suas câmeras e celulares, nem sempre imprimem suas fotografias.

Apresento o livro *Guardiões da Santa Histórias dos Retratisas Lambe-lambes de Aparecida* (2013) do jornalista Lúcio Dias. É uma homenagem aos fotógrafos Lambe-lambes da cidade de Aparecida no interior de São Paulo. Dias cresceu em meio aos fotógrafos, seu pai Joaquim Dias foi fotógrafo e teve estabelecimento na cidade. O livro traz fatos históricos, contados através das passagens vividas pelos fotógrafos no seu lugar de trabalho, colhido diretamente com os Fotógrafos de Jardim de Aparecida. Além de imagens dos fotógrafos e retratos produzidos por eles.

Somos apresentados a uma introdução dos primeiros fotógrafos com estabelecimentos que chegaram ao Vale do Paraíba, nas cidades de Guaratinguetá e Aparecida. Aponta-se que em 1900 começam a aparecer os primeiros fotógrafos e os primeiros processos:

foi nessa época que começou a ser usada a máquina que deu origem ao chamado fotógrafo Lambe-lambe. O caráter religioso de Aparecida precisava de um tipo de fotografia que funcionasse na praça, mas que também fosse rápido. Adotou-se então

um material diferente. Esse material consistia em placas de metal sensibilizadas com composto de prata, sensível à luz e que produziam imagem positiva. Eram chamados Ferrótipos. Os romeiros que aportavam em Aparecida com suas promessas queriam cumpri-las e logo em seguida voltar às suas cidades. Por essa razão os fotógrafos optaram por um tipo de máquina que funcionava com placas de vidro sensibilizadas, sendo que a revelação delas se processava depois de expô-las a luz, bastando para tanto umedecê-las com água comum. (DIAS, 2013, p. 29).

Esses acontecimentos são importantes no que se trata do estudo dos processos utilizados pelos Fotógrafos de Jardim, o início nos mostra os primeiros processos utilizados na cidade de Aparecida. Assim também o significado do termo *Lambe-lambe*.

O fotógrafo batia a chapa e era sempre acochado pelo romeiro que tinha pressa do retrato. Por isso, ao invés de procurar um balde para umedecer a chapa, ele a passava na língua, fazendo com que a revelação se processasse com maior rapidez. Por conta deste gesto surgiu em Aparecida o fotógrafo “Lambe-lambe”. Esse processo fotográfico funcionou em Aparecida até 1915. Daí em diante vieram as máquinas tripé que foram trazidas por um italiano de São Paulo de nome Bernardi, que funcionaram até 2006. (DIAS, 2013, p. 32).

Surge em Aparecida o termo *Guardiões da Santa* que dá nome ao livro. Foi após o atentado de 1978 contra à santa, que durante a Missa dos Fotógrafos³⁵, “o Santo Padre Vítor designou de súbito ‘Guardiões da Santa’ os retratistas da velha Praça Nossa Senhora Aparecida, acreditando piamente no zelo com que eles também iam dispensar pela integridade da imagem da Senhora Aparecida.” (DIAS, 2013, p. 33).

O livro segue relatando casos importantes que ocorreram com os fotógrafos, havia muita concorrência entre eles, mas também muita solidariedade para com os próximos, como destinar parte das vendas dos retratos a construção da basílica nova, o acolhimento ao romeiro, desde o que não podia pagar até o que perdia o último ônibus para voltar a sua cidade e se hospedava na casa de um dos fotógrafos. Assim também mantinham o humor no trabalho na praça: um aprontando brincadeiras com o outro. (DIAS, 2013).

Dias (2013, p. 51) nos apresenta a “criação do Sindicato dos Fotógrafos Profissionais de Aparecida em 1968 foi algo de importância incontestável na vida dos retratistas”, unindo a classe de fotógrafos e legalizando a profissão na cidade. Outro ponto relevante foi a dificuldade de estabelecer uma sede, visto que o governo militar vigente na época, via com maus olhos os Sindicatos, o então fotógrafo Benedito Pereira (Peneirinha) “ [...] havia militado no meio sindical da capital paulista integrado o Sindicato dos Tipógrafos de São Paulo” (DIAS, 2013, p. 107), assim foi ele que cria o estatuto do sindicato e administrava, relata que o fotógrafo andava com os documentos como fichas de adesão de associados em baixo do braço com medo

³⁵ Missa que era realizada na Igreja de Nossa Senhora Aparecida todos os anos no mês de janeiro, para os fotógrafos Lambe-lambes que se estabeleceram na praça em frente à igreja.

de possíveis extravios “quando era questionado sobre a possibilidade de se extraviar algum papel importante ele era categórico dizendo: - Mais seguro que o meu sovaco impossível [...]” (DIAS, 2013, p. 107). As articulações também lhes davam uma influência na política, elegendo candidatos, assim também alguns fotógrafos que ocupavam cargo político, como o caso do fotógrafo Guilherme Bittencourt (Lagarto). Assim também apresenta relatos de conflitos entre fotógrafos e políticos, que possivelmente estavam a atrapalhar a atividade do fotógrafo.

Dentre os relatos, uma curiosidade vem à tona em relação aos nomes dos fotógrafos, que recebiam apelidos, e assim eram chamados. Da mesma forma como criavam diferentes formas de nominar uma ação, criando o seu próprio dialeto:

a expressão Fru, por exemplo, era quando a fotografia ficava tremida ou fora de foco. Velô era quando se perdia uma chapa por ter entrado luz dentro da máquina. Granulô: fotografia que perdia a nitidez, Ficou uma água: quando a chapa não revelava. Pé de Galinha: tipo de fungo que dava nas lentes objetivas (em razão disso, a lente “não cortava”, ou seja, não dava perfeição na fotografia). (DIAS, 2013, p. 32).

Dias (2103) apresenta uma lista com os nomes de vários fotógrafos que trabalharam na Praça Nossa Senhora Aparecida, sendo a maioria já falecido. A lista foi criada pelo fotógrafo Antônio Minaier, e atualizada pelo fotógrafo Zé Ourives, sendo eles os dois fotógrafos mais antigos que o autor teve contato quando estava escrevendo o livro.

O autor relata a passagem dos fotógrafos para as câmeras portáteis e exemplificando com a trajetória do fotógrafo de 85 anos João de Souza, que se mantém no ofício, migrando para novas tecnologias fotográficas e sendo ele responsável em fotografar a imagem de Nossa Senhora Aparecida, a pedido do padre Fré. Fala do fotógrafo Antônio Arthur Minaier, o último fotógrafo de Aparecida a trabalhar com a câmera laboratório na praça, e conta da sua busca por papel fotográfico, tendo em vista que naquele momento, havia uma diminuição destes materiais. Ele conta uma passagem ocorrida com o fotógrafo, que partiu para a cidade de São Paulo, em busca de papel fotográfico, e encontra em uma loja no bairro da Liberdade, porém adquire um lote de papeis vencidos, com o qual consegue trabalhar bem e chega a revender aos outros fotógrafos.

Outro ponto importante do livro é o relato dos fotógrafos que viajavam para a cidade Paraty, no Rio de Janeiro para fotografarem na Festa do Divino, isso mostra que alguns fotógrafos Lambe-lambes se locomoviam atrás de festas, a fim de aumentar a renda. Dias (2013) ainda expõe a quantia que era obtida pelos Fotógrafos de Jardim com seu trabalho na praça, que muitos constituíram patrimônio, além de gerar um fluxo de renda indireta para outros trabalhadores locais, cujo fotógrafos utilizavam seus serviços. Como os taxistas que levavam os fotógrafos para casa, garçons e balconistas que ganhavam gorjetas, engraxates, vendedores

de frango e de bilhetes de loteria. Havia também uma fidelidade doromeiro o cliente, que buscava o mesmo retratista quando retornava à cidade. Apresenta o retratista a forma como os fotógrafos colocavam sua assinatura nas fotos ou o nome da cidade, mais tarde foram substituídas por carimbos no verso das fotos:

[...] dentro de uma pequena prensa, geralmente feita em madeira de lei, onde numa das extremidades era fixado um gabarito de metal ou lata nas quais eram feitos furos que formavam as palavras “Lembrança de Aparecida”, junto do nome do retratista ou seu número de registro da prefeitura. A luz “vazava” por restes pequenos orifícios e, no contato com a sensibilidade do papel fotográfico, formava o que se pode chamar de “marca” dos retratistas. Quem deu este suporte de fabricação das prensas e gabaritos aos profissionais até meados de 1990 foi o retratista Zé da Gruta, que também era perito em consertar as lendárias máquinas tripés. (DIAS, 2013, p. 101).

O autor fala da sua relação entre os antigos lavadores de chata, os garotos que ajudavam os fotógrafos a lavarem as fotografias, para agilizar a entrega ao cliente. Com o garoto que leva o cartão de memória para o estabelecimento que faz a impressão da fotografia digital, feita pelo retratista. Uma repetição de um trabalho, que também se adaptou a nova técnica. Ainda traz a informação de uma câmera que foi fabricada em Aparecida, o modelo “Gabrielzinho” e outro já citado Zé da Gruta.

Mas foi o retratista Zé da Gruta que se empenhou com mais afinco, produzindo de modo artesanal as máquinas tripés, além de dar suporte de consertos a quem se aventurou a trabalhar com elas até o fim da classe em meados do ano 2.000 (DIAS, 2013, p. 122-123).

O segundo livro do autor Lúcio Mauro Dias, a continuação do primeiro, *Os Guardiões da Santa – outras histórias* (2017) mantém a mesma linha de seu antecessor: as histórias de passagens vividas e contadas pelos fotógrafos no seu lugar de trabalho, colhido diretamente com os Fotógrafos de Jardim de Aparecida, apresentando imagens variadas como de vistas da cidade onde aparecem as câmeras, dos próprios fotógrafos e dos retratos feitos por eles, assim como a atualização da lista dos nomes dos fotógrafos apresentada no primeiro livro. Logo no prefácio, temos o relato do filho, Sérgio Luís Cândido, de um dos fotógrafos de Aparecida, José Batista da Cunha, conhecido como “Careca”, que esteve ao lado do seu pai na praça:

por ser filho de retratista lambe-lambe na praça N.S. de Aparecida, ao longo da década de 80, estive lado a lado com meu pai, sob sol e chuva, nos movimentados e saudosos sábados e domingos, na intensa lida com o retrato preto e branco em frente à Basílica Velha. (DIAS, 2017, p. 25).

Ele relata a experiência que teve com o irmão Cláudio Alexandre Candido junto ao pai, uma história de crianças em torno da magia da descoberta fotográfica e a realidade do dia a dia de trabalho:

a sensação de enfiar a cabeça sob a cortina da máquina, abrir o diafragma até o ponto de luz adequado à exposição do filme e enxergar a imagem das pessoas projetadas de cabeça para baixo na tela, como num cinema, era sempre uma emoção que fazíamos questão de alardear para os curiosos que nos observavam espantados. (DIAS, 2017, p. 25-26).

Os irmãos acompanharam as transformações tecnológicas coma a chegada da câmera *Polaroid*:

o primeiro grande desafio às máquinas Lambe-lambe foi, sem dúvida, a chegada das câmeras Polaroid. Eu estava lá. Vivenciei isso. Assisti a cada detalhe.

Aquela pequena caixa de plástico era arrojada. Após o disparo do flash, ejetava um cartão quadrado, no qual se vislumbra em menos de 1 minuto uma imagem colorida diante dos olhares espantados e curiosos.

O retratista, sacolejando aquele pequeno cartãozinho ejetado da maquininha, estampava no rosto um proposital ar de mistério e, como um bruxo, exibiu sua magia diante dos olhos céticos e maravilhados dos fregueses. Até hoje me pergunto se fazia alguma diferença sacolejar o postal da Polaroid, além de, é claro, potencializar a emoção do espectador. (DIAS, 2017, p. 26).

Outro depoimento que apresenta é da filha do fotógrafo Raphaelzinho, Margarida Thereza de Menezes Reis. Com o trabalho de fotógrafo, ele sustentou a família, e todo o processo ficou na memória da sua filha que descreve as características da câmera e fala da reutilização do vidro em seu relato ao pesquisador:

em cima da máquina ficavam as chapas da Kodak. Eram os negativos. Película preta colada num retângulo de vidro, acondicionados em caixinhas de papelão.

Depois de usadas as chapas eram reaproveitadas para quadrinhos ou porta-retratos que eram vendidos aos romeiros.

Para tanto, as chapas eram mergulhadas numa mistura de água e soda e ficavam de “molho” para que as películas separassem dos vidros. Com eles limpos, passava-se à confecção dos quadrinhos...

...As fotografias eram então reveladas na praça mesmo. Das chapas, eram transpostas para um cartão postal, trabalho realizado no interior da máquina.

Esse postal era mergulhado num ácido dentro de vasilhas (travessas) de ágata.

Os retratos lavados e expostos ao sol. Papai colocava os dele para secarem na coluna, aos pés da estátua da Imaculada Conceição. (DIAS, 2017, p. 67).

Mantendo o mesmo humor do primeiro livro, Dias (2017) transcreve os relatos contados pelos fotógrafos como histórias marcantes com os romeiros, truques para conseguir clientes, e até um time de futebol formado com os fotógrafos da praça. Desde histórias voltadas às personagens importantes que passaram pela cidade, como a história do fotógrafo João Abade com Manuel Bandeira são relatadas:

Bem de frente ao Colegião, deu sinal para o bonde parar. Queria subir até a praça da basílica velha. Havia escutado falar sobre uma técnica que os retratistas desenvolveram em revelar uma fotografia que pudesse juntar duas pessoas no mesmo postal, mesmo se uma delas estivesse ali ou não. Era uma técnica inventada pelos mais notórios fotógrafos da época. Um serviço trabalhoso, mas de resultado surpreendente.

No Bolso do paletó, Manuel Bandeira levava a fotografia de uma mulher. Dizem que ela foi responsável por inspirar o poeta Bandeira por décadas sem saber do sentimento dele. Via-o mesmo como um grande amigo. Era um retrato tirado em frente à matriz de Aparecida que tinha gravado no rodapé as palavras “Photo J. Abade”. E o poeta foi então procurar pelo tal na Praça d’Aparecida do Norte [...] (DIAS, 2017, p. 55).

O autor homenageia o fotógrafo Antônio Minaier, que naquele ano completaria 80 anos, ele “foi um dos pilares na concepção do livro *Os Guardiões da Santa*, em 2013” (DIAS, 2017, p. 63), além de contribuir com histórias para o livro, também ajudou a ilustrar o livro com fotografias do seu acervo pessoal. Entre brincadeiras e piadas que faziam um com o outro, Dias (2017) fala sobre o processo de colorização das fotografias, que era feito na praça por seu pai Joaquim Dias:

no meio da algazarra, quem saiu ganhando mesmo foi o retratista Joaquim Dias, que coloria o retrato postal usando tintas de papel crepom e uma batata cortada, já que naquele tempo não eram feitas ainda pelos lambe-lambes foto a cores ou foto em cores. Nem foto colorida também [...] (DIAS, 2017, p. 61).

Havia também a colorista apresenta Dina Moura quem também trabalhou na praça junto aos fotógrafos e que também conta sua experiência:

quando eu pegava um retrato, se ele fosse esmaltado (com brilho), eu cortava uma batata pequena ao meio e ia passando nele até aquela gelatina (química) sair toda, deixando o postal fosco, para a tinta ter então mais aderência. Eu comecei a colorir usando tinta feita de papel crepom. Depois comecei a usar a tinta fabricada pela Kodak que era vendida na Loja Central do Alberto Chad. A tinta do papel crepom desbotava fácil. Não dava vida no postal. O papel crepom ficou sendo usado para ajudar a modificar o tom das tintas [...] (DIAS, 2017, p. 101).

Poucas vezes mencionado, o artista, que nos apresenta algumas personagens, pintava os cenários usados de fundo para os retratos, tanto para os Fotógrafos de Jardim como para os estúdios, o também retratista Raphael Menezes. Destaca-se o paletó, tecido utilizado na câmera para vedar a entrada de luz, se assemelha a um paletó, após alguns anos de uso tinha que ser substituído, era Laudelina Maria da Silva, esposa do retratista Quijarra que costurava ou produzia o novo paletó, fez isso por mais de 50 anos, além de ter confeccionado os jalecos utilizados pelos fotógrafos na praça. Há também o “lavador de chapas”, normalmente um jovem que ajuda os fotógrafos na lavagem dos negativos, em conseguir um cliente e noutras pequenas

tarefas do dia a dia de trabalho. Na lavagem a recomendação era para ter muito cuidado para não riscar o negativo, já que utilizavam uma solução com “pedra hume”³⁶:

por inúmeras vezes e inevitáveis vezes, alguns pequenos pedaços de pedra Hume passavam pelo orifício e assim causavam os temíveis arranhões no negativo.

Num domingo movimentado, um desses moleques, na pressa de entregar rapidamente o serviço, teve o azar de encontrar um quase imperceptível pedacinho de pedra Hume, mas que fez um enorme estrago: um arranhão considerável, que foi capaz de riscar justamente os rostos do casal de romeiros retratados em frente a matriz (DIAS, 2017, p. 74).

Dias (2017) fala sobre recorrente que acontecia com alguns os fotógrafos que se disponibilizavam a se deslocar para fazer retratos de pessoas enfermas ou mortas, algo comum para os pagadores de promessa ou aos que não tinha imagens dos seus vivos. O autor discorre sobre a itinerância de alguns fotógrafos de Aparecida, onde havia festas religiosas os fotógrafos iam, como Bom Jesus do Iguape em São Paulo, e mesmo em cidades como Pirapora do Bom Jesus, onde havia os fotógrafos locais, eles se arriscavam, Tambaú fotografando os romeiros que iam atrás das bênçãos do Padre Sonizetti Tavares. Seguiram ainda para outros estados, como Urucânia em Minas Gerais, na festa de Nossa Senhora das Graças, Água Suja, também em Minas, para festa da Nossa Senhora da Abadia, Paraty no Rio de Janeiro, na Festa do Divino.

Existem depoimentos que confirmam que alguns retratistas de Aparecida percorreram distâncias ainda maiores, deslocando-se para Bom Jesus da Lapa (BA) e Canindé (CE) celebrando São Francisco, Trindade (GO), na Festa do Divino Pai Eterno, Juazeiro do Norte (CE) onde viveu Padre Cícero, considerado santo por muitos e Farroupilha (RS) na Festa de Nossa Senhora de Caravaggio. (DIAS, 2017, p. 71).

Na busca por câmeras-laboratório na cidade de Aparecida, o autor faz um pequeno mapeamento do destino dado a algumas e as que foram parar em suas mãos.

Ouvindo alguns relatos pude descobrir o paradeiro de 16 dessas relíquias que hoje, décadas depois, ainda conseguem encantar um determinado espaço, mesmo sem atuarem na interatividade de lançar à posteridade imagens de pessoas comuns instaladas num momento especial quando aqui estiveram aos pés da Santa (DIAS, 2017, p. 141).

Por fim, Dias (2017, p. 86) nos fala da forma como se passava o ponto ou vaga do fotógrafo, se ele falecesse ou mudasse de profissão, ou herdava um filho, ou abria a vaga para outros candidatos “encontrar uma vaga entre os muitos fotógrafos da Praça Nossa Senhora Aparecida era como procurar agulha no palheiro. Por consideração, apenas filhos de retratistas que havia falecidos eram convidados a continuar [...]”.

³⁶ Os fotógrafos de Aparecida colocavam a pedra hume (alúmen de potássio) triturada no balde de água que lavava a foto, ela tinha a função de endurecer a gelatina e secar a fotografia mais rápida.

Também fala dos fotógrafos que se estabeleceram em frente à Nova Basílica, durante a construção “[...] mais precisamente na curva entre a antiga estrada Rio-São Paulo, hoje Avenida Getúlio Vargas, com a Avenida Drº Júlio Prestes. Bem na rotatória em frente à antiga Loja da Baiana” (DIAS, 2017, p. 132). A Nova Basílica fez com que houvesse mudanças de lugares dos fotógrafos, que contribui para alguns, mas fez alguns dos mais velhos deixarem a profissão, nesse período cresce o número de estúdios na cidade.

Outro fato apresentado são os “agenciadores de retratos” que buscavam clientes para os estúdios, mas que com o passar do tempo juntavam dinheiro para aquisição de uma câmera-laboratório, e conseguiam licença para trabalharem por conta na praça. Com isso algumas leis foram instituídas, como a que especifica a quantidade de fotógrafos nas ruas da cidade de Aparecida, as preferencias na aquisição dos pontos, que também foram divididos em classes A e B.

Praça Nossa Senhora Aparecida, 60 fotógrafos; Avenida Getúlio Vargas e Rua Maestro Benedito Barreto, 10 fotógrafos; Travessa 17 de dezembro, 5 fotógrafos; Rua Monte Carmelo, 30 fotógrafos; Rua Santos Dumont, 10 fotógrafos; Praça Marechal Deodoro, 10 fotógrafos. (DIAS, 2017, p. 105).

Há também leis sobre conduta, no tratamento com oromeiro, caso houvesse infrações o fotógrafo poderia ter sua licença cassada, exigência de atestado de “idoneidade moral”, e uma das leis decretada e promulgada em 1973, determinava o uso da câmera-laboratório, “a máquina usada pelos profissionais, conforme o texto da presente lei, tinha de ser a de ‘tripé’ de tipo ‘caixão ou jardim’.” (DIAS, 2017, p. 106).

Em 1986, por autoria do Vereador e ex-fotógrafo Guilherme Bittencourt Ferraz, é instituído o Dia do Fotógrafo Profissional em Aparecida, comemorado no dia 15 de agosto. E em 2013, de autoria do Vereador Élcio Ribeiro Pinto, foi instituído no Calendário Oficial da cidade dia 19 de agosto como sendo o Dia Municipal da Fotografia em Aparecida. (DIAS, 2017, p. 106).

O texto seguinte é o trabalho de conclusão de curso da autora Tulia Dias de Freitas, *Foto na hora: fotografia lambe-lambe no centro de Goiânia* (2019). A pesquisa também deu origem a um fotolivro digital³⁷ com fotografias que ilustram o dia a dia dos fotógrafos atuais que trabalham na Praça Cívica na cidade de Goiânia. A autora começa apontando a falta de pesquisas acadêmicas sobre os fotógrafos no estado de Goiás. Dentro disso, Freitas (2019, p. 9) aponta um “[...] edital do Fundo de Arte e Cultura de Goiás para ocupação do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS/GO) que exigia, como uma das atividades, a realização de uma pesquisa sobre os fotógrafos lambe-lambes”. Até a finalização do trabalho de conclusão de

³⁷ Disponível em: https://issuu.com/diastuila/docs/foto_na_hora. Acesso em: 03 de dez. de 2021.

curso, o edital não havia sido concluído, porém conclui como um interesse dos órgãos públicos de registrar a história dos fotógrafos no estado.

Outros lugares de trabalho do fotógrafo são apontados, como no parque infantil Mutirama, eram onde os primeiros fotógrafos de Goiânia se instalaram, como no bairro de Campinas e Centro. Nos anos de 1970, começam a ser distribuídas licenças de trabalho para os fotógrafos, que também tinham suas “barracas” feitas de lona, para demarcar o espaço de cada um na praça. Na década de 1980, a prefeitura libera licenças fixas, assim o fotógrafo tinha sua “cabine” feitas de chapa de aço. Surgindo assim, um outro aparato cênico, visto que poderia ser considerado um mini estúdio, se tornando característico da segunda geração de fotógrafos. (FREITAS, 2019). Assim como os fundos pintados uso de cavalinhos ou animais reais,

as cabines que funcionavam como mini estúdios fotográficos eram equipadas com espelhos, pentes e mostruário dos tipos de fotografias realizadas, além de disponibilizarem paletós, casacos e gravatas para clientes que não possuíam trajes sociais e necessitavam de fotografias que transmitissem mais formalidade. Esse modelo de cabine-estúdio segue em funcionamento até hoje (FREITAS, 2019, p. 20).

O fotógrafo Carlos Antônio de Moraes foi um dos fotógrafos entrevistado da segunda geração, com depoimentos importantes que mostram a forma que trabalhavam, como aqueciam o revelador para a revelação ser mais rápida ou mudando o prepara que fique mais forte.

A fotografia 3x4 a gente trabalhava com a luz a natural e quando era depois das 17h30, começava a escurecer, tinha gente que vinha tirar foto depois que saia do serviço. [...] A luz natural tava desaparecendo, a gente abria [o obturador] e contava até 10 segundos esperando a luz entrar para poder registrar a imagem no papel e depois é que levava o papel pra banheira de revelar [...], a maioria das fotos nesse horário, depois das 18h, eu fazia na velocidade b, abria, batia e contava. Cachorro um, cachorro dois, cachorro três, cachorro quatro... e soltava, aí revelava (FREITAS, 2019, p. 20).

Havia uma relação de disputa e de preconceito, por parte dos estúdios, mas de cem anos após o primeiro crítico apontar os fotógrafos de forma hostil, vemos o mesmo ato se manter:

nós éramos discriminados, o lambe-lambe era discriminado, tanto é que alguém falava assim: “Rapaz, você não é fotógrafo não, você é lambe-lambe”, “Fotógrafo é uma coisa, lambe-lambe é outra”. Era uma discriminação, até mesmo nas lojas na época, as lojas discriminavam: “Cê vai tirar foto de lambe-lambe? Foto de lambe-lambe não presta não, com 90 dias, amarela”. Eles [fotógrafos de estúdio] falavam muito isso e a foto da minha identidade é de 86 e nunca amarelou, tá do mesmo jeitinho. (FREITAS, 2019, p. 21).

Na década de 1980, a ocorrência do uso da fotografia 3x4 para título de eleitor, como forma de arrecadar votos para alguns políticos:

Nos anos 80, aliás, antes quando precisava de fotografia no título de eleitor, era a época que os fotógrafos também ganhavam muito dinheiro porque tinha aqueles candidatos que contratavam fotógrafo para fotografar só os eleitores dele. As pessoas

diziam “Não, não tenho dinheiro para foto”, até o dinheiro as vezes eles davam, queriam ganhar o voto, aí contratavam o fotógrafo, aí as pessoas já vinham com o nome enviado do fulano de tal que me mandou aqui, aí a gente recebia o acerto quando findava o dia. (FREITAS, 2019, p. 22).

Estes seriam os últimos momentos da fotografia 3x4 preto e branco, logo começa a preferência da 3x4 colorida, a própria Secretaria de Segurança Pública não aceita mais as fotografias preto e branco. É o momento que muito fotógrafos vendem suas câmeras laboratórios ou se aposentam.

A [fotografia] preto e branco começou a sofrer ataques quando surgiu a Polaroid. Porque a Polaroid dava lucro, só que o lucro era mais pouco, o filme era caro, só que quem queria tirar na Polaroid pagava caro também. Só que o lucro do preto e branco não se compara. Chegou ao ponto que eu trabalhava com duas máquinas: com a lambe-lambe e a Polaroid. A necessidade obrigou nós a comprar a Polaroid e era cara na época, a gente comprava Polaroid para não perder cliente. Porque só a Polaroid fazia colorido rápido. O Fujioka fazia colorido, mas não era rápido. Nós fazíamos o preto e branco rápido, aí quando surgiu o colorido rápido, o povo não queria mais o preto e branco. Queria sair na tonalidade da pele mesma, colorido. (FREITAS, 2019, p. 23).

A autora nos exemplifica a migração dos fotógrafos dentro do país, como o caso do fotógrafo Guilherme Barreto:

os profissionais com mais tempo de atuação na cidade são migrantes de várias regiões do Nordeste, como Rio Grande do Norte e Bahia, que ao chegarem à capital de Goiás, viram na fotografia lambe-lambe uma oportunidade de inserção no mercado informal de trabalho.

Guilhermino Barreto ou como prefere ser chamado, Seu Guilherme, 85 anos, é um exemplo dessa realidade. Fotógrafo lambe-lambe há 52 anos, veio de Wanderlei (BA) para Goiás em busca de melhores condições de vida. Ao chegar à cidade, seu caminho se cruzou com um fotógrafo de lambe-lambe em vias de ficar cego e que foi seu mentor no ofício. Com parte do dinheiro que trouxe comprou uma máquina caixote e seguiu na profissão até maio de 2019, quando se aposentou. Guilherme ainda ensinou a profissão para seus irmãos, Odilon (falecido) e José, o Seu Zezinho. E seus irmãos ensinaram o ofício para seus próprios filhos, respectivamente, Odiley e Jonas. (FREITAS, 2019, p. 26).

O fotógrafo José fala sobre a construção da sua câmera:

depois de aprender a profissão, Zezinho se aprimorou tanto na função que chegou a desenvolver seu próprio modelo de câmera de jardim. À primeira vista, o modelo criado por ele, não se difere de uma tradicional câmera-laboratório de madeira com tripé, no entanto, a inovação de sua máquina está no revestimento de alumínio por toda a extensão do caixote, cobertura que garantiu uma maior proteção à madeira contra sujeira e a chuva durante anos. Embora sua câmera não funcione mais, seu Zezinho ainda guarda com bastante carinho sua criação. (FREITAS, 2019, p. 26-27).

Veremos agora outra publicação chilena, *Instantes memorables 100 años de fotografia minuteria em Chile* (2019) dos autores Soledad Abarca, Octavio Cornejo, Paula Fiamma e

Ximena Rioseco. O livro apresenta a coleção datada de 1920 a 1960, composta por quatro mil fotografias Lambe-lambes do Chile, quarenta câmeras, trinta painéis, diversos acessórios e documentos sobre a fotografia Lambe-lambe, que foram colhidos durante quase quinze anos pelo ator e um dos autores do livro Octavio Cornejo, que previamente foram vendidas para a Biblioteca Nacional do Chile em dois momentos e incorporado ao acervo com a proposta de estar disponível ao público e futuros pesquisadores.

Cornejo viveu no Brasil onde começa a ter contato com a fotografia Lambe-lambe, através da pesquisa do irmão Carlos Cornejo e do colecionador João Gerodetti, que cujos livros citamos nesta revisão. Isso possibilitou ter uma primeira identificação das semelhanças e diferenças entre os *Minuteiros* e os Fotógrafos de Jardim. A coleção passou por diversas exposições como, *Fotografia Minutera: El retrato popular em Chile* em 2011 no Museu de Belas Artes do Chile. O livro faz uma introdução ao início da fotografia no Chile e traz em detalhes a forma como Cornejo constitui e organizou sua coleção até chegar à Biblioteca Nacional. A busca foi além, e ele conhece familiares de fotógrafos, fotógrafos remanescentes e aponta a falta de referências bibliográficas sobre a fotografia Lambe-lambe no Chile. Também estreita relação com o fotógrafo forense e poeta Julio Núñez, que já citamos nessa revisão com o qual as trocas fortalecem a pesquisa do colecionador. Muitas personagens foram somando em sua pesquisa e coleção. (ABARCA; CORNEJO; FIAMMA; RIOSECO, 2019).

A obra ainda apresenta duzentas fotografias das mais variadas, de banhistas no litoral a retratos com os painéis de fundo, imagens que podem ser utilizadas para um comparativo com outros países. Além das fotos dos próprios fotógrafos, posando ou em seu local de trabalho, nas praças, junto a monumentos, lugares de romaria e festas cívicas e nossa atenção é chamada para a quantidade de fotografias de mulheres Fotógrafas de Jardim e nomes citados, sendo elas: Carmencita, María, Rosa Villejos, Luzmenia Tapia Zaso, Elena Torres, Florisa Castillo Canelas, Livia Vicencio Díaz, Clara Vicencio Díaz, Digna María Salinas Palacios, Janira del Carmen Ângulo, Rosa Díaz de Vera, Elena López, Teodorinda Monsalve Valdés, Eduviges Reyes (doña Berta), María Elena Torres Morales, Rosa Vallejos, Blanca Vera e Livia del Carmen. (ABARCA; CORNEJO; FIAMMA; RIOSECO, 2019).

Consta-se que em 1942 havia ardor de 5.000 fotógrafos *minuteros* no Chile, no ano da publicação do livro apenas cinco, trabalhando com outras tecnologias. Um breve mapeamento dos locais de trabalho dos fotógrafos, em diversas cidades do país também faz parte da obra que versa sobre o Sindicato de Fotógrafos e outras organizações que ajudavam o fotógrafo, como mantendo convenio com lojas de material fotográfico, tabela de valores dos retratos, até a organização dos pontos de trabalho, como conta o filho de um dos fotógrafos:

Carlos Mellado, filho do minuterero Ángel Custodio Mellado, conta: Ele tinha um local de trabalho permanente, a partir de 62 instalou-se na Feira Livre, que ficava na esquina de Tomé com Coronel. Meu pai se tornou um personagem do bairro e fez parte de seu desenvolvimento. Eu o acompanhava desde essa época; eu era pequeno. Ele andava vestido com um jaleco branco e sua câmara caixote. Isso se passou por muitos anos até o Golpe. Em datas importantes, ele se estabelecia aos sábados e domingos na feira. (tradução nossa) (ABARCA; CORNEJO; FIAMMA; RIOSECO, 2019, p. 37).³⁸

Ademais, há um paralelo entre dois tipos de fotógrafos ambulantes: os *minutereros* e os *plancheros* que utilizavam negativos de vidro, porém não utilizavam as câmeras-laboratório, e que, em alguns casos eram fotógrafos de estúdios que iam para o espaço público, podendo ir para o litoral e fazendo eventos sociais. Algumas vezes, poderiam dividir o mesmo espaço, com a diferença de um fazer a revelação dentro da câmara e o outro no laboratório próximo ao local onde estava. (ABARCA; CORNEJO; FIAMMA; RIOSECO, 2019).

O livro conta ainda com a propaganda de venda de câmara modelo *Mandel da Chicago Ferrotipe Company* de 1911, período que encontramos no Brasil e outros países. Além de outras como *Dandycam* e *Champion*. Fala-se da *Casa Hans Frey* uma das principais lojas que comercializavam estas câmeras e materiais fotográficos nas décadas de 1910 a 1930, com lojas na cidade de Santiago, Valparaíso, Concepción, Conquimbo, Antofagasta, Temuco e Valdivia. Expõe uma matéria de jornal, onde os fotógrafos:

Envelope no qual foram entregues copias fotográficas feitas na “Casa Losada”. Manuel Losada Torvizo (Espanha c. 1885 – Valparaíso 1962) foi um importante fornecedor e distribuidor de material fotográfico para os minutereros. Na década de 1910 instalou-se na Praça das Armas em Santiago como fotógrafo ambulante, provavelmente começou utilizando uma câmara de ferrótipo. Por volta de 1926, se estabelece na Passagem Matte nº56, tornando-se uma das principais distribuidoras de material fotográfico do país. A “Casa Manuel Losada” fechou no início da década de 1980. (tradução nossa) (ABARCA, 2019, p. 119)³⁹.

Os autores exibem alguns originais com os valores dos retratos, da década de 1930 e 1970, que podiam variar no tamanho, quantidade de copias, com o painel de fundo e reprodução de outras fotografias. Depois, eles apresentam uma tabela que começa em 1918 até 2018 com

³⁸ Texto original: Carlos Mellado, hijo del minuterero Ángel Custodio Mellado, cuenta: « Tenía un lugar permanente de trabajo, desde el año 62 en adelante se instaló en la Feria Libre, que estaba en la esquina de Tomé con Coronel. Mi papá se transformo en un personaje de barrio y fue parte de la organización de éste. Yo lo acompañaba desde esa época; le llevaba un piso, yo era pequenito. Él andaba con casaca blanca y su cámara de cajón. Eso fue por muchos años hasta el Golpe. Y en fechas os lugares importantes, él se instalaba permanente los sábados y domingos em la feria. (ABARCA; CORNEJO; FIAMMA; RIOSECO, 2019, p. 37).

³⁹ Texto original: Sobre en el que se entregaban reproducciones de fotografía análogas de la “Casa Losada”. Manuel Losada Torvizo (España c. 1885 – Valparaíso 1962) fue un importante proveedor y distribuidor de material fotográfico para minutereros. Em la década de 1910 se instaló em la Plaza de Armas de Santiago como fotógrafo ambulante, probablemente comenzó utilizando una cámara ferrotípica. Em 1926 aproximadamente, se estableció em el Pasaje Matte, nº 56, transformándose em uno de los principales distribuidores de material fotográfico em el país. La “Casa Manuel Losada” cerró a inicios de la década de 1980. (ABARCA, 2019, p. 119).

as fotografias em *Polaroid* e impressão digital. O texto trata também da identificação das fotografias Lambe-lambes, que possuem características próprias com a margem criada pelo chassi onde se coloca o papel fotográfico ou bordas criadas pelos fotógrafos. No epílogo da obra, existe a figura romântica do Fotógrafos de Jardim, aos fotógrafos que se mantem no ofício, citando o fotógrafo brasileiro da cidade de Porto Alegre, Varceli de Freitas Filho, mencionando também a sua valoração através da segunda aposentadoria dada ao fotógrafo por seus serviços prestados. Também a importância do reconhecimento como patrimônio e a falta de bibliografia específica são enfatizadas. Ao final, apresenta-se a minibiografia dos Fotógrafos de Jardim citados no livro. (ABARCA; CORNEJO; FIAMMA; RIOSECO, 2019).

A última produção que apresento é resultado do projeto do artista austríaco Lukas Birk, chamado *Afghan Box Camera Project* que começou em 2011, com o objetivo de criar registros sobre a técnica da câmera-laboratório do Afeganistão, para onde o autor viaja, chamada por ele de *Câmera Afegã*, com isso disponibiliza informações como a construção de uma câmera-laboratório, ajudando os Fotógrafos de Jardim da terceira geração a terem suas primeiras câmeras. Além de vídeos com os fotógrafos do Afeganistão, o projeto teve financiamento coletivo e do departamento de Antropologia Visual da Universidade Goldsmiths de Londres.

O livro *Box Camera Now* (2020) apresenta os fotógrafos contemporâneos, de diversos lugares do mundo. O nome “*Afghan Box Camera*” foi criado por ele, mas o nome em dari⁴⁰ no dialeto farsi é *Kamra-e-Faoree* que significa câmera instantânea. No texto, Birk (2020, p. 10) aponta como é um tipo de câmera utilizado nos países subdesenvolvidos: “o uso da câmera se espalhou pelo mundo e permaneceram ativos por muitas décadas em países menos desenvolvidos”⁴¹ (tradução nossa). Ainda, faz uma ligação da fotografia Lambe-lambe com pessoas de menor poder aquisitivo, o que justificaria a falta de informações sobre a história.

Os fotógrafos e o trabalho que produziram muitas vezes eram considerados menores e sofriam preconceito pelos fotógrafos de estúdio. De certa forma, foi uma fotografia popular, e talvez por isso nos livros de história da fotografia não se encontram registros de sua existência. (tradução nossa). (BIRK, 2020, p. 10)⁴².

Os países onde ainda existem fotógrafos Lambe-lambes, normalmente ligados ao turismo e a câmera modelo *Bernardi* fabricada no Brasil são lembrados. Apresentam-se os novos fotógrafos Lambe-lambes como o francês Sébastien Bergeron, que possui uma fábrica

⁴⁰ Nome do local da língua persa no Afeganistão.

⁴¹ Texto original: “the camera and its use had spread around the world and remained active decades longer in countries with less economic prosperity” (BIRK, 2020, p. 10).

⁴² Texto original: The photographers and the work they produced was often regarded as minor and looked down upon by studio photographers. In some ways, it was the photography of poor people, and maybe that is why the annals of photographic history are equally poor in records of its existence. (BIRK, 2020, p. 10)

artesanal de câmeras laboratório, chegando a vender 150 câmeras apontando a nova geração de fotógrafas mulheres e traz a produção fotográfica atual com um pouco da história de cada um dos fotógrafos presentes no livro, e suas diferentes câmeras laboratórios. São fotógrafos da terceira geração de diversos lugares do mundo, como Brasil, Argentina, França, Malásia, Alemanha, Japão entre outros (BIRK, 2020).

A proposta da revisão dos textos abriu um universo de possibilidades ao olhar para a história da fotografia Lambe-lambe e dos Fotógrafos de Jardim. As publicações que vieram de diversos estados do Brasil, como São Paulo, Rio de Janeiro, Ceará, Rio Grande do Sul, Bahia e Goiás, assim como textos originários de outros países como França, Portugal, México, Chile e Argentina, foram fundamentais para entender as semelhanças e para identificar as diferenças culturais que fortalecem essa história. Os inícios, muito parecidos, atrelados à descoberta da fotografia e ao desenvolvimento socioeconômico de cada estado do Brasil e de cada país. Compreendemos, com isso, que a fotografia Lambe-lambe não foi um fenômeno pontual, pois ela se espalhou da mesma forma que outros gêneros fotográficos, por diversas partes do mundo.

Assim vimos como a história do Fotógrafo de Jardim se constituiu de pessoas de diversas origens que buscaram no ofício de fotógrafo um trabalho, uma forma de sustento, gerando com isso uma quantidade incalculável de imagens. Através da troca entre os profissionais e através da troca com seu cliente, memórias foram nutridas, ajudando a criá-las e aos olhos desses homens e mulheres, sendo artistas, artesões ou apenas o que lhes é por direito, Fotógrafos e Fotógrafas. Sem pretensão, eles contribuíram para os campos da Antropologia, Sociologia, Comunicação, História, Patrimônio e Artes.

Ao longo dessa revisão bibliográfica surgiram observações relevantes. Primeiro, o apontamento de alguns autores que comentam sobre as poucas mulheres fotógrafas, com poucos apontamentos dos nomes ou as menções de memória, vinda por parte dos fotógrafos, nos levando a crer que os registros eram feitos em nome de seus companheiros, o que dificulta um levantamento a atividade de fotógrafas Lambe-lambes e de seus nomes. Outra observação seria sobre as diferenças na movimentação dos fotógrafos nos lugares turísticos, como, por exemplo, o caso do litoral de Portugal que não eram frequentados durante todo o ano, o que fazia com que os fotógrafos buscassem outros lugares de trabalho, percorrendo praias e feiras mantendo o caráter itinerante do fotógrafo. A contraponto, os fotógrafos de Aparecida em São Paulo, que com raras exceções, permaneciam no mesmo lugar durante todo o ano, chegando a estar na mesma praça por mais de 40 anos, me levando à ideia de que, dependendo do período, havia dois tipos de Fotógrafos de Jardim: aqueles que permaneceram no mesmo lugar de trabalho e os que se buscavam outros pontos de trabalho, se aventurando por outras localidades. Como

expõe o fotógrafo Chico Alagoano no documentário *Câmera Viajante*: “com essa minha máquina eu viajei por todo canto, fui para Bahia, para Piauí, para Maranhão, para Fortaleza, fui para o Rio de Janeiro, para São Paulo, eu fui para todo canto do mundo com essa minha máquina.” (CÂMERA VIAJANTE, 2007).

Assim, a história da fotografia Lambe-lambe foi se desenvolvendo por períodos distintos. O período chamado de áureo⁴³ foi diferente em cada localidade estudada, pois enquanto algumas cidades, normalmente do interior, os fotógrafos estavam deixando de existir, em outras vemos o início do ofício⁴⁴. Ou apenas uma continuidade, como no caso das cidades que continuam com seu potencial turístico, esse período que se aponta para os anos de 1940 a 1960. Ao dividirmos os fotógrafos por gerações entendemos que em alguns lugares o período áureo atinge a segunda geração, que trabalhou tanto com retratos 9x12 como fotografias 3x4. Momento também em que os fotógrafos migram para outras tecnologias. Até final dos anos 90, havia mais fotógrafos da primeira e segunda geração trabalhando ou com a câmera-laboratório ou com câmeras compactas e fotografia colorida. Talvez por isso que a partir dos anos 2000 parte da pequena produção de textos anteriores a este ano são mencionados, assim como os pensamentos repetidos.

Notei que o ar saudosista e romantizado de alguns textos vai sendo substituído à medida que as pesquisas acadêmicas desenvolvem um pensamento mais crítico, buscando um entendimento maior do papel social do Fotógrafo de Jardim. A ligação da sua produção fotográfica e a memória expõe a sua luta para permanecer no local de trabalho e resistência aos preconceitos direcionados, ao tipo de técnica e ao fotógrafo. Foi a partir do doutorado de Aguéda (2008) que outras informações foram inseridas no contexto histórico, sendo citado por quase todos que surgem após sua publicação. Somando a novas discussões e questionamentos sobre o material até então produzido.

Durante as décadas de 1970 e de 1980, podemos perceber a necessidade de se pesquisar a história da fotografia Lambe-lambe. É de se assinalar que essas décadas assistem os últimos momentos dos Fotógrafos de Jardim na cidade de São Paulo. Não por acaso em *Fotografia e História*, Kossoy nos mostra que esse foi um período em que pesquisas científicas começam a ser desenvolvidas:

⁴³ Termo utilizado por alguns pesquisadores para demarcar a melhor época de venda de retratos feitos pelos fotógrafos

⁴⁴ Comparamos a chegada dos trabalhadores em Brasília, e com eles a chegada dos fotógrafos nos anos de 1950 e 1960, na cidade de São Paulo os anos de 1960 e 1970 já começam a apontar a diminuição dos fotógrafos, sem renovação, sendo esses os últimos, e algumas cidades do interior que na década de 60 não havia mais fotógrafos.

na América Latina, pesquisas de cunho científico apenas começaram a ser encetadas nos meados da década de 1970 e, mais efetivamente, nos anos 80. Nos diferentes países surgiram, a partir desta época, pesquisadores preocupados em levantar os fotógrafos que estiveram em atividade no passado e suas produções, bem como detectar traços principais da manifestação fotográfica em seu processo histórico. (2001, p. 127).

Nota-se, por exemplo, das muitas características semelhantes expostas nos depoimentos dos fotógrafos, dos apontamentos e escolhas dos pesquisadores, a quantidade de nomeações ao fotógrafo, abrindo a perspectiva de novas discussões sobre o nome oficial e os apelidos que sobreviveram. Até mesmo as semelhanças entre os fotógrafos de estúdio e os Fotógrafos de Jardim, pois eles caminham juntos e muitas vezes se confundem, quando, por exemplo, os daguerriotypistas levam as câmeras para as ruas eles se tornam fotógrafos ambulantes, mesmo nome que o Fotógrafo de Jardim herda em registros oficiais. Assim como os cenários usados em estúdios foram adaptados pelos fotógrafos nas ruas e praças, utilizando a natureza dos jardins como pano de fundo e/ou painéis pintados com colunas clássicas e natureza morta. As vitrines foram adaptadas na própria câmera, onde o fotógrafo também exibia seu trabalho. Existe também o valor simbólico nessas semelhanças entre fotógrafos de estúdio e os de Jardim. Alguns fotógrafos de estúdio do século XIX ganharam o título de *Fotógrafo Imperial*, apadrinhados pelo imperador D. Pedro II. Entrando, no século XX e sem mais o agraciamento do rei, quem dava vista eram os nomes ilustres e/ou as celebridades, como vemos em relatos e fotografias dos Fotógrafos de Jardim, que também retrataram a elite de sua época, como a pintora Tarsila do Amaral⁴⁵, a bisneta do compositor Carlos Gomes, o embaixador Macedo Soares e sua família, etc.

No entanto, algumas repetições nos textos permanecem e o apontamento para novas reflexões sobre o tema demonstra a importância de novos estudos abrangendo territórios nacionais e internacionais para compreensão cada vez maior das narrativas criadas. Ao mesmo tempo, percebemos a relevância de se dar a voz aos fotógrafos remanescentes ou aos seus descendentes, para que se entenda que a forma de construção da história deve ser vista de dentro das relações sociais nos pormenores da vida cotidiana.

Porém, em alguns momentos são as diferenças que aparecem, sendo através delas que identificamos a tentativa de distanciar o fotógrafo de rua dos demais fotógrafos. Acusações muitas vezes vinda dos próprios fotógrafos de estúdio, em uma disputa que elege quem são os fotógrafos profissionais. Ou seja, o ciclo começa com o apontamento depreciativo sobre o

⁴⁵ A fotografia da pintora pode ser vista na capa do catálogo *Saudade pela ausência: Fotógrafos Lambe-lambes no Jardim da Luz 1915-1935* (2012) de Rubens Fernandes Junior.

fotógrafo ambulante na França de 1858, e chega nos anos de 1970 como vimos na cidade de Goiânia, o depoimento do fotógrafo Carlos Antônio de Moraes, que fala do preconceito por parte dos fotógrafos de estúdio para com o Fotógrafo de Jardim.

Embora anônimos, não foram esquecidos, não foram corroídos pelo tempo, nem mesmo seus equipamentos de trabalho. Seus reflexos estão nos espelhos das imagens que produziram, na sabedoria que chega até a terceira geração de fotógrafos que se nutre dos relatos e entrevistas encontradas, por isso os depoimentos colhidos pelos pesquisadores vão formando essa história através de suas vozes, respeitando cada região e diversidade em que se desenvolveram. Não foram extintos, portanto quando buscar informações sobre os Fotógrafos de Jardim não olhem para um passado tão distante, pois ele veio contínuo, interrompido, eles continuam em cada fotografia Lambe-lambe identificada dentro de um acervo, em cada câmera construída ou recuperada pela terceira geração de fotógrafos. Em todos os textos aqui revisados percebemos o quanto essa história necessita de pesquisa, mas ao mesmo tempo tem-se muitos olhares voltados para ela. Olhares que somados vão redescobrimo e fortalecendo as vozes, a produção e os autores da fotografia Lambe-lambe.

2 O FOTÓGRAFO DE JARDIM: ORIGENS E TRAJETÓRIA

Quando se fala da fotografia Lambe-lambe duas origens podem ser traçadas: a da técnica e a do fotógrafo. No entanto, uma está atrelada a outra. Assim, como se define uma fotografia Lambe-lambe? E quem é o Fotógrafo de Jardim?

Eis o imigrante que chega ao país, alguns com suas bagagens cheias de expectativas, conhecimentos e o que nos interessa, sua câmera-laboratório. Em São Paulo, serão eles espanhóis, italianos, portugueses, sírios e estadunidenses. Porém, onde encontrar as histórias que carregam do seu país de origem? Quem foram seus retratados? Quando começam? Quais conhecimentos adquiriram? E como, ao chegar no Brasil, transmitem sua experiência? Em que momento foram marginalizados? E em que momento foram apontados como artistas e ou artesões?

As informações básicas que encontrei sobre a história da fotografia Lambe-lambe mostram um traçado que se manteve desconhecido dos livros de história da fotografia e que, quando aparecem, eram apenas curiosidades sobre esses fotógrafos e sua técnica, apontando-os como fotógrafos democráticos que popularizaram a fotografia e são lembrados por seu apelido e extinção. Mas quem escolhe o que está sendo contado? E porque escolhemos contar do mesmo jeito, sem nada questionar? Observo na literatura existente sobre os fotógrafos Lambe-lambes que a necessidade de contar o fim de uma profissão pouco reconhecida abriu margem para repetições que enraízam uma história, e que, ao mesmo tempo, colheu importantes depoimentos dos últimos fotógrafos da primeira e segunda geração. Nessa relação entre uma narrativa histórica criada a partir de lugares-comuns que se repetem e os registros de testemunhos e relatos dos próprios fotógrafos de início e meados do século XX é que busco localizar esta pesquisa. Foi através do texto de Walter Benjamin, *Sobre o Conceito de História* (1994) que trata do ponto de vista do historiador discutindo o conceito de *mainstream*, que encontrei uma outra forma de olhar para o sujeito da pesquisa, me atentando a não manter o conformismo das visões já estipuladas.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1985, p. 224-225).

Essa leitura sobre a posição do historiador frente ao passado, somada ao texto de Boris Kossoy, *Por uma História Fotográfica dos Anônimos* (2007), que reporta sobre o olhar etnocêntrico que elege o que deve permanecer e o que deve ser excluído, nos trouxe a reflexão sobre esse passado que deve ser reinvestigado, se desprendendo da narrativa da história clássica, como nas palavras de Benjamin (1994, p. 225), “considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”.

Kossoy (2007, p. 63) nos aponta para o quanto ainda há para se fazer sobre uma “cultura teórica da fotografia” e assinala que “é imperativo que se multiplique a produção científica descontaminada de estereótipos, ao mesmo tempo que se criem metodologias de investigação e modelos de interpretação sob uma ótica pensada a partir de nossas realidades.” (KOSSOY, 2007, p. 65). Com isso, minha maneira de contribuir para a história da fotografia Lambe-lambe com essa dissertação de mestrado carrega a consciência de que seu papel, embora seja pequeno, propõe uma ruptura nessa linha do tempo, pois identificamos a urgência de trazer uma nova discussão que problematize as repetidas narrativas históricas e apresente uma outra possibilidade de ver esse passado. Longe das certezas, apresento muitas perguntas atreladas a algumas descobertas.

2.1 Os pioneiros Fotógrafos de Jardim na cidade de São Paulo

A expansão da atividade fotográfica no Brasil se dá pela chegada dos imigrantes⁴⁶ e pela migração destes fotógrafos para as cidades do interior, ou para capital e vice-versa. No estado de São Paulo, ressalto algumas cidades onde vemos a presença destes fotógrafos, como a cidade de Aparecida e Pirapora do Bom Jesus, que se destacam pelo turismo religioso. No litoral paulista, temos Santos e Guarujá, que são cidades de veraneio. E no interior paulista, destaco as cidades maiores, como Campinas e Ribeirão Preto. Assim nossos fotógrafos foram identificados por diversos lugares de São Paulo, alguns se estabeleceram nas praças e outros apenas de passagem pelas cidades. Contudo, foram nesses lugares que se produziu uma quantidade significativa de retratos, presentes nos acervos privados e públicos que consultamos⁴⁷. Porém, é possível encontrar nessas produções fotográficas nomes de diversas cidades do interior de São Paulo, como nos mostram as imagens.

⁴⁶ A tese do museólogo Abílio Afonso da Águeda apresenta melhor o panorama socioeconômico no momento em que o imigrante chega ao Brasil.

⁴⁷ Ver mais em: capítulo 3 e Anexo A.

Figura 1 - Fotografia Lambe-lambe 01, fotógrafo Alfredo, Uberaba e fotógrafo Dudu, Campinas



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

Figura 2 - Fotografia Lambe-lambe 02, fotógrafo Alfredo, Uberaba e fotógrafo Dudu, Campinas



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

Assim que chegam nas cidades com uma câmera-laboratório e seus conhecimentos adquiridos, ou em busca de uma e do conhecimento de um fotógrafo já estabelecido, esses fotógrafos ou pretendentes a tal profissão vão se comunicando, trocando experiências,

disputando espaços e clientes, enfim, se relacionando.

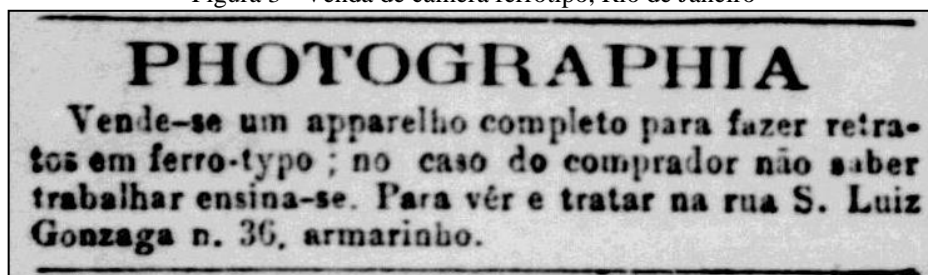
Aliás, uma justificativa para alguns pesquisadores considerarem o fotógrafo como pertencente à cultura popular é o modo de transmissão do saber, além de os considerarem intuitivos. Porém, o que entendo sobre a técnica é que se trata de um fazer com muita experiência, que pode ter partido do método tentativa-erro; e, a partir desse conhecimento empírico, diário e constante, é que se criou o saber-fazer fotográfico, que se apresenta muitas vezes, de forma particular, ou seja, próprio a cada fotógrafo.

Obviamente que cada fotógrafo aprendia o básico, mas desenvolvia sua própria maneira de fotografar, de tal modo que vão constituindo a tradição da transmissão oral desse saber entre familiares, amigos próximos, e/ou a possíveis interessados. Existem relatos de alguns fotógrafos dizendo que não gostavam de ensinar para não ter concorrentes, o que explica porque se passava tal conhecimento para pessoas próximas. Na entrevista com o fotógrafo Pedro Arcaro, no momento em que ele fazia uma foto, o pesquisador pergunta sobre qual papel utilizava, a abertura da lente, a velocidade e o químico, e, ao seu modo, o fotógrafo relata ao som da água lavando a foto:

[...] dar uma lavadinha, aí você tá vendo a profundidade do foco, aí [...] a gente vai trabalhando justamente, no mesmo sistema do laboratório, se for laboratório é mais ampliado, agora quando uma pessoa geralmente quando vem para cá e trabalha em laboratório encontra dificuldade, porque ela encontra aquilo tudo reduzido [...]. (ARCARO; RUIZ; TEIXEIRA, 1974).

Entretanto, nos textos estudados encontrei que alguns fotógrafos fizeram cursos de fotografia. Um exemplo é o depoimento (PERSICHETTI, 1981) feito pelo fotógrafo Zé Garcia, que fala sobre um curso especializado em câmeras para Fotógrafos de Jardim, no bairro da Liberdade em São Paulo, expondo ainda que comprou sua câmera usada de um fotógrafo de Santos. Aliás, a venda de câmeras entre os fotógrafos era algo recorrente, o que também constitui uma forma de transmitir a sua experiência. Com a compra da câmera vinha junto as instruções para o futuro retratista, pois “[...] no caso do comprador não saber trabalhar ensina-se”. (FIGURA 3).

Figura 3 - Venda de câmera ferrótipo, Rio de Janeiro



Fonte: Acervo do Jornal do Commercio.

2.2 As fontes: o Jardim da Luz e outros logradouros

A descoberta de documentos escritos (de ordem biográfica, técnica etc.), de objetos e equipamentos utilizados para o ofício fotográfico do período em estudo, os testemunhos orais de descendentes dos fotógrafos e eventuais contemporâneos, além de registros comerciais, recibos de pagamento de impostos, anúncios dos estabelecimentos e da bibliografia histórica no seu contexto mais amplo, tudo isso é imprescindível para a reconstituição de um período determinado da atividade fotográfica ou para os trabalhos centrados na vida e obra de um fotógrafo, assim como para a investigação das circunstâncias que envolveram a produção de uma fotografia no passado (KOSSOY, 2001, p. 65).

Os primeiros registros que encontrei na cidade de São Paulo são de fotógrafos imigrantes, seus descendentes e migrantes que formam os grupos que chamei de primeira e segunda geração de fotógrafos⁴⁸. Nosso ponto de partida é a década de 1920 e o objetivo é acompanhar a movimentação desses fotógrafos na cidade, passando pelas décadas seguintes até 1955. Porém, foi necessário me estender brevemente até os anos de 1970 e de 1980, afinal é esse o momento de troca de técnicas da primeira geração com a segunda e o período emblemático em que a cidade presencia seus últimos fotógrafos em atividade.

O repórter fotográfico Avelino Ginjo⁴⁹ relata que os primeiros fotógrafos eram ambulantes, que andavam pela cidade e pelas ruas carregando suas câmeras. Fala que na ponte de Pinheiros havia muitos ciganos e que os fotógrafos os tinham como fregueses. O Jardim da Luz, Parque Antártica e o Parque da Aclimação seriam os locais onde estiveram os primeiros fotógrafos da cidade, de 1926 até 1930. No entanto, fontes primárias nos mostram que alguns anos antes já havia fotógrafos no Jardim da Luz, localizado na região central de São Paulo, em frente à estação de trem que liga a capital a outras cidades do interior, e que naquela época também ligava a cidade ao litoral. (GINJO; MONFORTE; TEIXEIRA, 1974).

⁴⁸ Ver mais em: Introdução.

⁴⁹ Foi repórter fotográfico do *Jornal da Manhã*, do Departamento Estadual de Informações, do Departamento Fotográfico do Serviço de Imprensa do Governo do Estado de São Paulo e Conselheiro do MIS/SP.

Figura 4 - Fotografia Lambe-lambe, fotógrafo João Lucera, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

O Jardim da Luz, que originalmente era um Jardim Botânico, foi inaugurado em 1825 e passou por variadas transformações, tanto no que se refere ao público que frequentava o Jardim como também a própria configuração do Jardim; pois uma parte do terreno foi entregue a *The São Paulo Railway* para a construção da estação de trem, e outra fora doada para a construção da *Escola Modelo Prudente de Moraes*, além disso a construção do prédio da sede do *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*, atual *Pinacoteca*. Além de ter sido enriquecido por uma variedade de vegetações e fauna, de ganhar esculturas, bustos e monumentos, formando paisagens que serviriam de fundo para os retratos. Como vimos, enquanto os fotógrafos de estúdios tinham seus aparatos cênicos artificiais, os Fotógrafos de Jardim usufruíam dos cenários⁵⁰ reais que o Jardim oferecia. Estes cenários serão facilmente reconhecidos nos retratos feitos pelos fotógrafos, contribuindo para a identificação caso não tenha nenhuma assinatura ou nome do local onde foi feita a foto.

⁵⁰ Em outras cidades, estados e países, vimos o uso de painéis pintados como artifício para chamar o público, no entanto na cidade de São Paulo, encontramos até o momento o uso de fundos neutros para fotografia em 3x4.

Figura 5 - Fotografia Lambe-lambe 01, ao fundo Busto de Garibaldi e Liceu de Artes e Ofício, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

Figura 6 - Fotografia Lambe-lambe 02, ao fundo Busto de Garibaldi e Liceu de Artes e Ofício, São Paulo

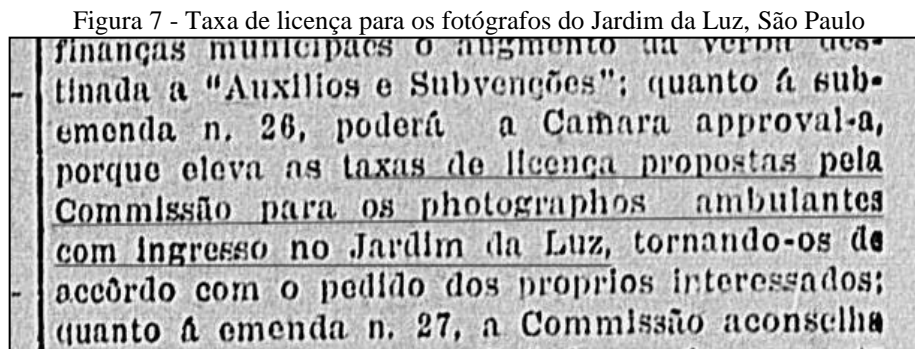


Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução Gustavo Falqueiro.

O Jardim da Luz se tornou uma referência para a cidade. Ao ler os jornais da cidade, desde a inauguração do Jardim, podemos encontrar relatos de viajantes sobre os grandes eventos que eram realizados ali, o registro de presenças ilustres e até de casos cotidianos de tragédias

ocorridas dentro do Jardim além de queixas sobre animais que incomodavam os visitantes. Além disso, é possível acompanhar nos periódicos as transformações arquitetônicas que foram modificando o seu panorama. E enquanto ocorriam tais mudanças, nos meados do século XIX, estava próximo dali, na *Vila de São Carlos*⁵¹, sendo descoberta a fotografia no Brasil⁵².

Em 6 de outubro de 1921, o jornal *Correio Paulistano* anuncia a taxa de licença para os *photographos ambulantes* que ingressaram no Jardim da Luz. Esses possivelmente eram os primeiros cronistas visuais⁵³ do Jardim, que passam a presenciar as modificações e o cotidiano do lugar.



Fonte: (PREFEITURA, 1921).

No mesmo jornal, em 29 de outubro e 10 dezembro de 1921, vemos os locais designados pela prefeitura para o “estacionamento”⁵⁴ dos fotógrafos nas praças da cidade de São Paulo, bem como o valor estabelecido do imposto para cada localização. Essa organização se deve ao crescente número de fotógrafos estabelecidos nos locais públicos da cidade. A divisão era feita por “ordens”, onde a primeira, significava melhor localização, com mais fluxo de pessoas e mais ganhos com as fotos. A rotatividade estabelecida pela prefeitura era de permanência em um mesmo lugar por 8 dias. São elas:

1ª ordem - ao lado da cascata, no Jardim da Luz.

2ª ordem - em frente à estátua do Garibaldi e sob as Figueiras, no Jardim da Luz.

3ª ordem – dos largos à entrada da Cascatinha, entre o pavilhão de bambus e o tanque grande dos macacos, embaixo do carvalho, nos dois bosques ao lado da Rua principal e a rua em frente ao coreto, no Jardim da Luz.

⁵¹ Hoje cidade de Campinas, interior de São Paulo.

⁵² A fotografia foi inventada a partir das experiências do francês radicado no Brasil *Antoine Hercule Romuald Florence*, sabendo-se que seu nome e feito ficaram em silêncio por 140 anos. Hoje temos acesso aos seus manuscritos e inventos, seguindo assim para o seu reconhecimento, que ao ser apresentado, entra para história oficial da fotografia. Ver mais em: (KOSSOY, 2006).

⁵³ Termo utilizado pelo museólogo Abílio Águeda para nomear os Fotógrafos de Jardim.

⁵⁴ Termo utilizado nos documentos encontrados da época para designar o local de trabalho dos fotógrafos nas praças da cidade de São Paulo.

4ª ordem – no Bosque da avenida Paulista, no Valle do Anhangabahu, nas praças da República, José Roberto, Buenos Aires, e nos largos da Memória, da Liberdade, da Concordia, Guanabara, S. José do Belém, dos Guayanazes, Coração de Jesus e do Arouche.

Figura 8 - Pontos para estacionamento dos fotógrafos do Jardim da Luz, São Paulo

<p>PREFEITURA DO MUNICIPIO</p> <p>Directoria Geral</p> <p>EXPEDIENTE DO DIA 9 DE DEZEMBRO DE 1921</p> <p>ACTO N. 1.679, DE 9 DE DEZEMBRO DE 1921</p> <p>Designa pontos para o estacionamento de photographos.</p> <p>O Prefeito do Municipio de S. Paulo, usando das attribuições que lhe são conferidas por lei, e nos termos do disposto no art. 8.º, numero 4, da lei n. 2.440, de 29 de outubro de 1921, resolve:</p>	<p>Art. 1.º — Ficam designados os seguintes pontos para o estacionamento de photographos:</p> <p>a) — de 1.ª ordem, ao lado da Cascata, no jardim da Luz;</p> <p>b) — de 2.ª ordem, em frente a estatua de Garibaldi e sob as Figueiras, no jardim da Luz;</p> <p>c) — de 3.ª ordem, dos largos á entrada da Cascatinha, entre o pavilhão de bonbons e o tanque grande, dos Passarinhos e em frente á jaula dos macacos, em baixo dos carvalhos, nos dois bosques ao lado da rua principal e da rua em frente ao corêto, no jardim da Luz;</p> <p>d) — de 4.ª ordem, no Bosque da avenida Paulista, no Valle Anhangabahu', nas praças da República, José Roberto, Buenos Aires, e nos largos da Memória, da Liberdade, da Concordia, Guanabara, S. José do Belém, dos Guayanazes, Coração de Jesus e do Arouche.</p>	<p>Art. 2.º — O numero de photographos que será localizado em cada um dos pontos estabelecidos no art. 1.º, é o seguinte: no de 1.ª ordem, 4; no de 2.ª ordem, 3; nos de 3.ª tres locações em cada ponto e 4.ª ordem como segue: praça da Republica, 4 pontos; Bosque da avenida Paulista, 2; Valle Anhangabahu', 2; praças José Roberto, 2; Buenos Aires, 2; largos da Memória, 2; da Liberdade, 2; da Concordia, 2; Guanabara, 2; S. José do Belém, 2; dos Guayanazes, 2; Coração de Jesus, 2 e do Arouche, 2.</p> <p>Art. 3.º — Os photographos estacionados nos pontos designados pelo presente Acto, ficam sujeitos ao pagamento dos seguintes impostos:</p> <table border="0"> <tr> <td>Ponto de 1.ª ordem . . .</td> <td>1:000\$000</td> </tr> <tr> <td>Ponto de 2.ª ordem . . .</td> <td>500\$000</td> </tr> <tr> <td>Ponto de 3.ª ordem . . .</td> <td>300\$000</td> </tr> <tr> <td>Ponto de 4.ª ordem . . .</td> <td>100\$000</td> </tr> </table> <p>Prefeitura do Municipio de S. Paulo, 9 de dezembro de 1921, 368.º da fundação de S. Paulo.</p> <p>O Prefeito, Ermilano M. Pinto. O Director Geral, Arnaldo Cintra.</p>	Ponto de 1.ª ordem . . .	1:000\$000	Ponto de 2.ª ordem . . .	500\$000	Ponto de 3.ª ordem . . .	300\$000	Ponto de 4.ª ordem . . .	100\$000
Ponto de 1.ª ordem . . .	1:000\$000									
Ponto de 2.ª ordem . . .	500\$000									
Ponto de 3.ª ordem . . .	300\$000									
Ponto de 4.ª ordem . . .	100\$000									

Fonte: (PREFEITURA, 1921).

Em 1924, os fotógrafos fazem um baixo assinado solicitando a volta do pagamento e imposto para o valor de seiscentos mil-réis anuais. No documento, temos a assinatura de 22 fotógrafos estabelecidos no Jardim da Luz. São eles: João de Freitas Marques, João Correia d'Araujo, João Teixeira da Silva, José Peinado Rodrigues, João Braga, João da Silva Vieira, Francisco Peinado, Manuel de Almeida, Jose Lara, Antonio Lara, Norberto Munhos, Gonzalo Peinado, Antonio Rizzo, Manuel Martins, Celestino Prado, Domingo Thomaes, Antonio Souza, Nicolao Peinado, Antonio Peinado, Miguel da Silva, Manuel Jose Marques e Manoel Peinado Rodrigues. Hoje esse documento se soma as fotografias feitas pelos mesmos, alguns deles também assinavam suas fotos.

Figura 9 - Abaixo-assinado dos fotógrafos do Jardim da Luz, São Paulo

21-70

Sr. Sr. Prefeito Municipal da Capital

397


Os abaixo assignados photographos ambulantes
com estacionamento no Jardim da Luz, vêm
respeitosamente requerer a V.ª Ex.ª que passem
a expor.

Conforme os regulamentos em vigor existem
no já mencionado Jardim diversos pontos de
estacionamento, isto é de 1.º, 2.º e 3.º
pagando respectivamente 1.000.000, 500.000
e 300.000 por anno.

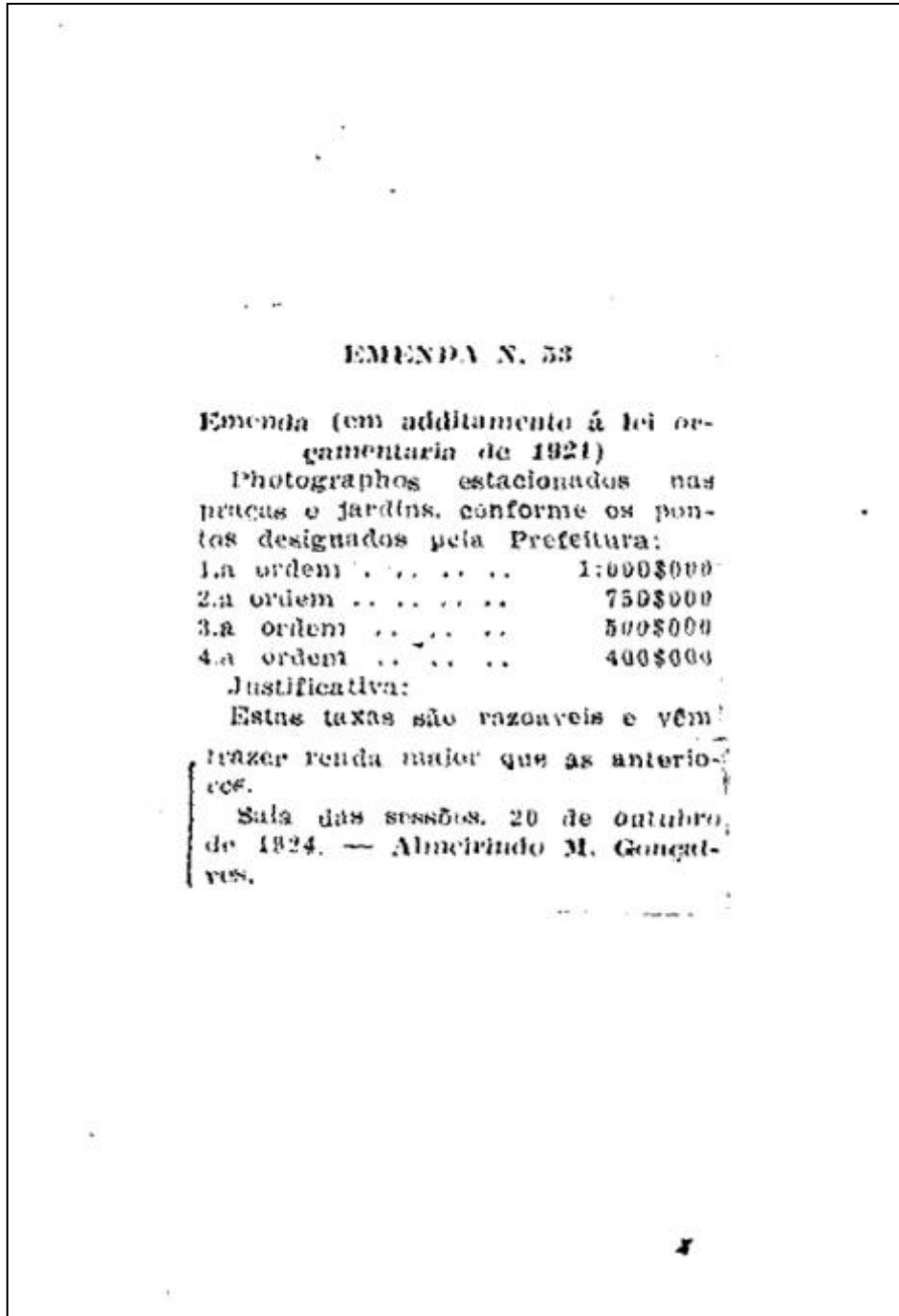
Com as actuaes taxas os photographos
estacionados no Jardim da Luz dão ao
Município uma renda de 12.400.000 annos.

Considerando que com a actual distribuição
de pontos a maioria dos photographos é prejudicada,
os abaixo assignados muito respeitosamente pedem
a V.ª Ex.ª que seja restabelecida a "volta",
obrigando-se a pagar um importe de 600.000
por anno, que viria eleva a renda do
Município para 17.400.000 isto é 4.400.000 a
mais.

Como é de justiça
P. de firm. em to.



João de Freitas Marques
 João Correia d'Almeida
 João Pereira da Silva
 José Pinado Rodrigues
 João Braga
 João da Silva Vieira
 Francisco Pinado
 Manoel de Almeida
 José Braga
 Antonio Lara
 Norberto Mounhos
 Gonzalo Pinado
 Antonio Rizzo
 Manuel Martins
 Celestino Prado
 Domingos Moraes
 Antonio Souza
 Nicolao Pinado
 Antonio Pinado
 Miguel da Silva
 Manoel José Marques
 Manoel Pinado Rodrigues



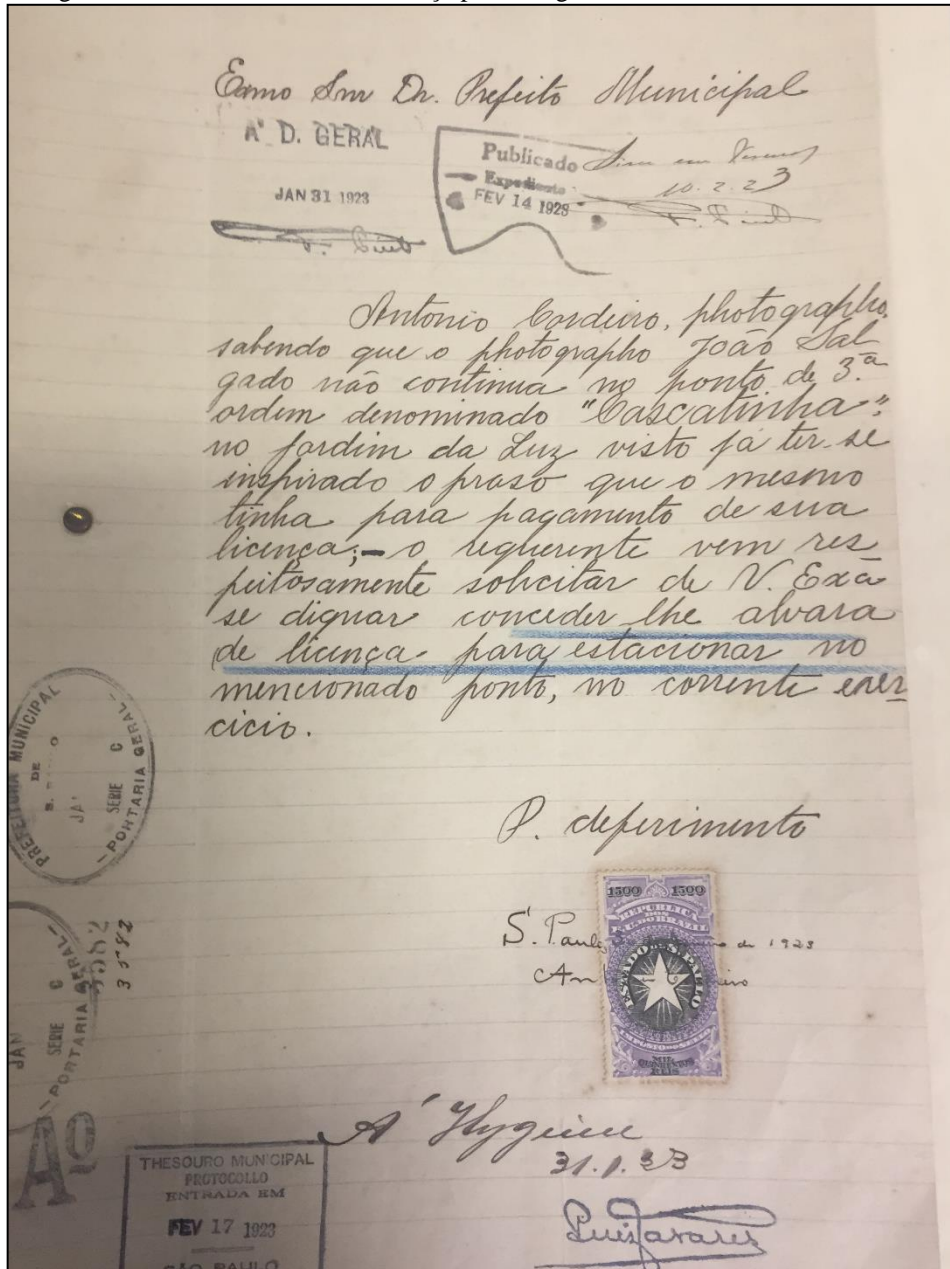
Fonte: Acervo do Centro de Memória da Câmara Municipal de São Paulo (CMSP).

Duas importantes perguntas surgem ao analisar este documento, referente à nomeação de *photographos ambulantes*. Provavelmente, o termo foi escrito de próprio punho por um dos fotógrafos e seguiu com a assinatura dos outros. Com isso estariam eles, os primeiros fotógrafos a atuarem na cidade de São Paulo, elegendo seu nome? Ou ao menos nos apontando o aceite do nome que provavelmente foi designado pela própria prefeitura?

Outro ponto a se considerar seria a recorrência nos periódicos e documentos da prefeitura da época de reivindicações, semelhantes a essa, quanto as cobranças de taxas,

concessão de alvará e pedidos de mudanças de lugar, como o caso do fotógrafo Antônio Cordeiro, que pede o ponto da 3ª ordem, *Cascatinha*, lugar antes ocupado pelo fotógrafo João Salgado, justificando que o ele já não continuava no ponto e sua licença já havia expirado. O pedido foi concedido.

Figura 10 - Pedido de alvará de licença pelo fotógrafo Antônio Cordeiro, São Paulo



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP)

Em 1926, o fotógrafo João Luccera pede para permanecer estacionado no ponto *Figueira*, no Jardim da Luz. No entanto, ao que tudo indica, o fotógrafo trabalhou em dois pontos da cidade, pois ele também estacionou sua câmera-laboratório no Jardim da Aclimação.

Assim, segundo os depoimentos de alguns fotógrafos, é possível sugerir que eles passavam/rodiziavam pelos principais pontos da cidade.

Figura 11 - Pedido de permanência no ponto Figueira pelo fotógrafo João Luccera, São Paulo



João Luccera photographo no Jardim da Luz com estacionamento no lugar denominado FIGUEIRA, querendo continuar a exercer a sua profissão no mesmo lugar, no próximo exercício de 1927, pede a V. Exa. Se digne mandar conceder o respectivo alvará de licença. P. deferimento. São Paulo 4 de novembro de 1926.



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP)

Figura 12 - Fotografia Lambe-lambe do fotógrafo João Lucera, São Paulo

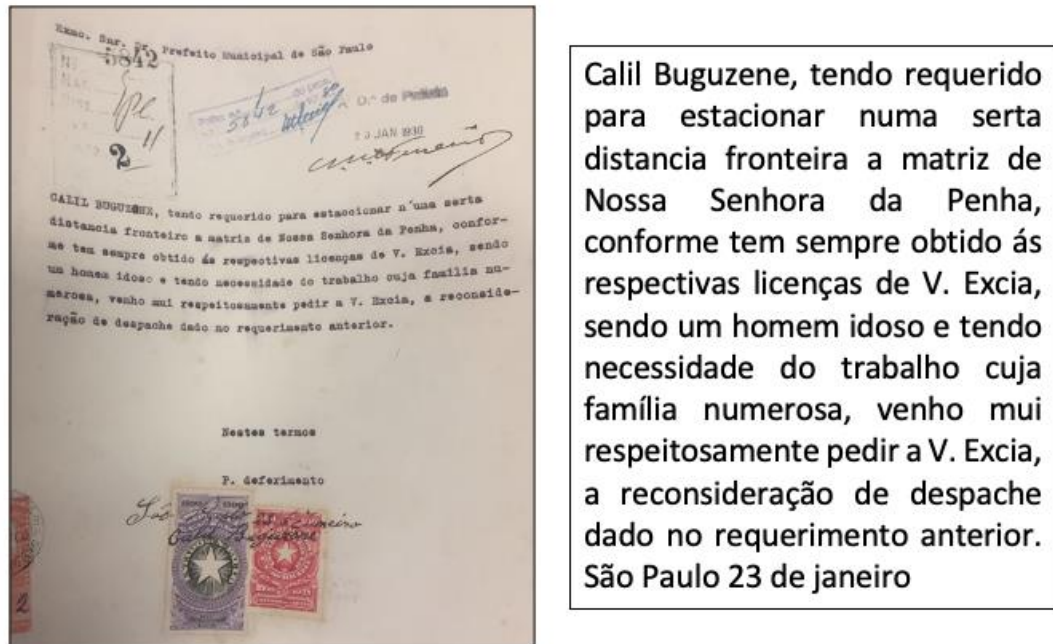


Fonte: (GERODETTI; GARBIN, 2012) / Reprodução Gustavo Falqueiro.

No documento acima (FIGURA 12) seu sobrenome Luccera aparece escrito com dois “cc”, porém nas fotografias a assinatura está com um “c” (FIGURA 13).

É comum durante muitos anos de pesquisa colher depoimentos soltos, de conversas rápidas, despreziosas, quando se entra no assunto sobre os Fotógrafos de Jardim, e justamente em uma dessas conversas, mais de uma, fui tomando conhecimento de que na zona leste de São Paulo, havia um Fotógrafo de Jardim. Alguns disseram-me que ele tinha o cavalinho, o aparato cênico utilizado por muitos fotógrafos para chamar à atenção dos pais e filhos. O fotógrafo Luiz Conforte fala que esse fotógrafo era de Itaquera e sua câmera fazia negativo e positivo em papel. Outro, disse-me que ele passava pelo bairro, carregando o mesmo aparato cênico. Infelizmente, não poderei afirmar se o Calil Buguzene seria este fotógrafo, porém encontrei o documento abaixo onde ele pede ao prefeito Pires do Rio nova licença para continuar no largo da Penha em frente à igreja, e um retrato com o dizer: “*Lembrança da Penha – SP*”.

Figura 13 - Pedido do fotógrafo Calil Buguzene de permanência no largo da Penha, São Paulo



Calil Buguzene, tendo requerido para estacionar numa certa distancia fronteira a matriz de Nossa Senhora da Penha, conforme tem sempre obtido ás respectivas licenças de V. Excia, sendo um homem idoso e tendo necessidade do trabalho cuja família numerosa, venho mui respeitosamente pedir a V. Excia, a reconsideração de despacho dado no requerimento anterior. São Paulo 23 de janeiro

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP)

Figura 14 - Fotografia Lambe-lambe, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução Gustavo Falqueiro.

Contudo, a dinâmica na movimentação dos fotógrafos pela cidade de São Paulo vai se desenvolvendo de forma parecida durante os anos seguintes, como o decreto instituído em 1954 pelo então prefeito Jânio Quadros, para o licenciamento e estacionamento de ambulantes. Nota-

se a mudança de nomes de praças e largos e a quantidade de fotografos por local, além de acrescentarem outros logradouros, como: Parque Dom Pedro II (15), Praça da República (3), Praça São Vito (3), Praça Bento de Andrade (1), Praça do Cambuçi (1), Largo Coração de Jesus (1), Largo da Concórdia (1), Praça Conenélia (1), Praça Júlio Prestes (1), Praça da Estação da Luz (5), Praça dos Inconfidentes (1), Praça do Ipiranga (1), Praça José Roberto (1), Praça Padre Bento (1), Praça Pombal (1), Praça Dr. Rudge (1), Praça Romana (1), Praça Silvio de Almeida (1), Praça Dr. Teodoro Carvalho (1), Parque Tte. Siqueira Campos (3), Praça Vicente Rodrigues (1), Praça Aquedabam (1), Praça Barão do Belem (1), Praça Benedito Calixto (1) e Praça Jequitibá (1).

Figura 15 - Decreto sobre pontos para estacionamento de fotografos, São Paulo

DECRETO N.º 2.371, DE 9 DE JANEIRO DE 1954

Designa pontos para estacionamento de fotografos e dá outras providências

Jânio Quadros, Prefeito do Município de São Paulo, usando das atribuições que lhe são conferidas por lei,

Decreta:

Art. 1.º — Ficam designados para estacionamento de fotografos os pontos constantes da tabela anexa, que faz parte integrante deste decreto.

Parágrafo único — Os pontos a que se refere este artigo serão postos em concorrência pública, na forma da legislação em vigor.

Art. 2.º — Para efeito dos tributos de licenciamento, são aludidos pontos de estacionamento classificados como de 1.a, 2.a, 3.a e 4.a ordem, conforme as zonas da divisão perimetral do Município e a relação este anexa.

Art. 3.º — Este decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Prefeitura do Município de São Paulo, 9 de janeiro de 1954. 400.º da fundação da Cidade — O Prefeito, Jânio Quadros — O Secretário de Negócios Internos e Jurídicos, José Adriano Marrey Júnior — O Secretário das Finanças, Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto.

Publicado na Diretoria do Departamento do Expediente e do Pessoal, da Secretaria de Negócios Internos e Jurídicos, em 9 de janeiro de 1954 — O Diretor, Hedair Labre França

TABELA ANEXA AO DECRETO N.º 2.371, DE 9 DE JANEIRO DE 1954
DE LICENCIAMENTO E ESTACIONAMENTO DE AMBULANTES

1.a ZONA	
LOCAL	LOTAÇÃO
Parque D. Pedro II	15
Praça da República	3
Praça São Vito	3
2.a ZONA	
Praça Bento de Andrade (V. Paulista)	1
Praça do Cambuçi	1
Largo Coração de Jesus (B. Funda)	1
Largo da Concórdia (Brás)	1
Praça Cornélia (Vila Romana)	1
Praça Júlio Prestes (ex-Sorocabana)	1
Praça Estação da Luz	5
Praça dos Inconfidentes (Água Branca)	1
Praça do Ipiranga (Ipiranga)	1
Praça José Roberto (Ponte Pequena)	1
Praça Padre Bento (Parí)	1
Praça Pombal (Sumaré)	1
Praça Dr. Rudge (Parí)	1
Praça Romana (Vila Romana)	1
Praça Silvio de Almeida (Perdizes)	1
Praça Dr. Teodoro Carvalho (V. Mariana)	3
Parque Tte. Siqueira Campos	3
Praça Vicente Rodrigues (Consolação)	1
3.a ZONA	
Praça Aquedabam (Bela Alliança)	1
Praça Barão do Belem (Hellópolis)	1
Praça Benedito Calixto (C. Cerqueira Cesar)	1
Praça Jequitibá (Vila Prudente)	1

Fonte: Acervo do Centro de Memória da Câmara Municipal de São Paulo (CMSP).

Curiosamente, ao entrar nos anos de 1950, encontramos menções à câmera-laboratório já tratada como “antiquada”, como vimos no jornal *Folha da Manhã*, de 1958, no primeiro capítulo. Neste período, em 1958, eles começam a fazer fotografias para documento, as 3x4, mas ainda mantém os tradicionais retratos para quem os solicita. No mesmo período, encontro à venda uma *camara jardim*, na revista *Fotóptica* de 1953.

Figura 16 - Venda da *Camara Jardim*, São Paulo

NOVIDADES FOTÓPTICA -- ANO I -- 1953 -- FÉRIAS SOBRE CINEMA -- FOTOGRAFIA -- ÓTICA --		PAG. 1
O maior sortimento de Camaras Fotograficas		
(CONCESSÃO DA PAG. 3)		
135 mm. atenuador Compens. X. no mecanismo de uso de filme	15.500,00	
6106 - Redução c/ objetiva zoom 13,5	12.575,00	
6107 - CORDEX 600, modelo B para filme 135 de 12 poses com objetivo Apatax 13,5 e Enlar	4.800,00	
6108 - CUBA 600, para filme 135 12 poses, camera tipo popular com sistema tripé-olho	900,00	
CAMARAS MINIATURAS		
		
6109 - CUBA, mod. L, p/ filme 35 mm de 30 poses 18/35 mm, com objetivo Apatax 13,5 em uso de Supercompax sem mecanismo p/ uso de filme	2.300,00	
6110 - CUBA, mod. B, p/ filme		
5908 - RALEX p/ filme 35 mm de 12 poses, 13,5 mm obj. aversivo RALEX, sem mecanismo de filme 13,5	600,00	
5909 - RALEX p/ filme 35 mm de 30 poses 18/35 mm, com obj. aversivo 13,5 mm, mecanismo p/ uso de filme	300,00	
5970 - FORTALEZA p/ filme 35 mm de 30 poses 18/35 mm, com obj. aversivo 13,5 mm, mecanismo p/ uso de filme	12.900,00	
4303 - CORVET, mod. II, p/ filme 35 mm de 30 poses 18/35 mm, obj. aversivo Xenon 13,5	8.500,00	
6103 - TETRAZOL p/ filme compacto de 24 poses, incorpor. obj. teleobjetivo 13,5. Uma camera para quem vive, um acessório de grande prestigio	1.600,00	
CAMARAS PROFESSIONAIS		
6107 - CAMARA JARDIM, de madeira de lei, 8x14, envernizada, p/ uso de filme, mecanismo de filme, mecanismo de filme	5.600,00	
6115 - CAMARA 135mm de madeira de lei, envernizada, com sistema de controle de velocidade, mecanismo de filme, mecanismo de filme	4.300,00	
6114 - CAMARA 135mm de madeira de lei, envernizada, com sistema de controle de velocidade, mecanismo de filme, mecanismo de filme	5.500,00	
6150 - TRONCOPROFOTOMETER, mecanismo de filme, mecanismo de filme		
2040 - Microfilm Contax, de alta fidelidade	550,00	
1104 - Mita espelho vertical, desmontável e ajustável	60,00	
1105 - Minitop (filme) com mesa universal	700,00	
7222 - Minitop-ventilador 8 mm. Zona livre, sem necessidade	4.500,00	
«Os»		
8204 - Obj. Besseler grande angular 13,5 de 25 mm	2.820,00	
8288 - Obj. Besseler Contax grande angular 13,5 de 17 mm	2.530,00	
8278 - Obj. Besseler Contax 13,5 de 25 mm	2.120,00	
8302 - Obj. Dia 135 para Contax	1.100,00	
8307 - Obj. Besseler Contax 13,5 de 30 mm	1.400,00	
8200 - Obj. Besseler Contax 13,5 de 28 x 50 mm, regulável p/ filme normal e filme 135 (DSM CL-1350)	13.500,00	
8279 - Obj. Hiltner grande angular 13,5 de 13 mm	4.180,00	
8115 - Obj. Dymos 13,5 de 30 mm	2.550,00	
8116 - Obj. Besseler 35 mm para 6x8	600,00	
8107 - Obj. Sinar 35 mm para 6x8	900,00	
8302 - Obj. Vitar 13,5 de 12,5 mm para Besseler de 8 mm	2.820,00	
8291 - Obj. Vitar 13,5 de 25 mm com sistema de filme	2.970,00	
8312 - Obj. Wilhelmson Besseler 13,5	1.480,00	
8302 - Obj. Besseler Contax 13,5 de 10 mm sem parafuso	1.000,00	
8186 - Obj. Besseler Contax 13,5 de		

CAMARA JARDIM de madeira de lei, 8x14, envernizada, c/ tripé reforçado, sem objetiva. Fabricação Nacional... 5.600.00

Fonte: Revista *Fotóptica* - Coleção de Thomaz Farkas.

Mesmo uma câmera originária de fábrica poderia sofrer modificações que eram feitas pelos fotógrafos ou pelo próprio fabricante que cuidasse da manutenção das câmeras. Em 1955 aparece em um anúncio da mesma revista a venda de duas câmeras do mesmo modelo, agora com o desenho da câmera para ilustrar, seguindo o padrão da revista. E aponta para o uso do alumínio para reforçar as câmeras, a fim de preservar melhor a madeira que era corroída pelos químicos. Hoje em dia muitas das câmeras originais de época se encontram com este material.

outras câmeras e técnicas. Em alguns lugares mais turísticos, como na cidade de Aparecida e no Rio de Janeiro, os fotógrafos utilizaram a câmera *Polaroid*, porém, segundo o fotógrafo Pedro Arcaro (ARCARO; RUIZ; TEIXEIRA, 1974), em São Paulo na década de 1970, nenhum fotógrafo utilizou esse tipo de câmera, pelo alto custo do material. Há vestígios de um passante pelo Jardim da Luz que alarmou os fotógrafos, mas ao que parece, ele só participou de uma festa que teve no Jardim e nunca mais voltou.

- Naquele tempo a gente tinha tanto serviço, em 47 lá no Parque Dom Pedro que a gente tinha uma cadeira e ela estava muito mal-conservada, não dava tempo de conservar e as vezes o freguês sentava na cadeira e a cadeira arriava, aconteceu muitos fatos assim.

- Naquele tempo o senhor tinha muito mais serviço que agora?

- Ah, tinha. No Parque Dom Pedro naquele tempo havia, porque lá era o Departamento Regional do Trabalho onde tiravam as carteiras profissionais então, e foi naquela época que houve aquela migração do Norte para cá então tinha muito serviço ne.

- Era muito na base do 3x4?

- Ah só, só para documentos (MARTIN; TEIXEIRA, 1974).

Figura 19 - Quadro de referência sobre a quantidade de fotógrafos que trabalhavam nas praças de São Paulo

Jardim da Luz	8	7
Praça Ramos de Azevedo	2	2
Praça da República	3	2
Largo da Concórdia	2	1
Parque D. Pedro II	2	1
Museu do Ipiranga	2	0
Praça D. José Gaspar	2	2
Estação Rodoviária	2	1

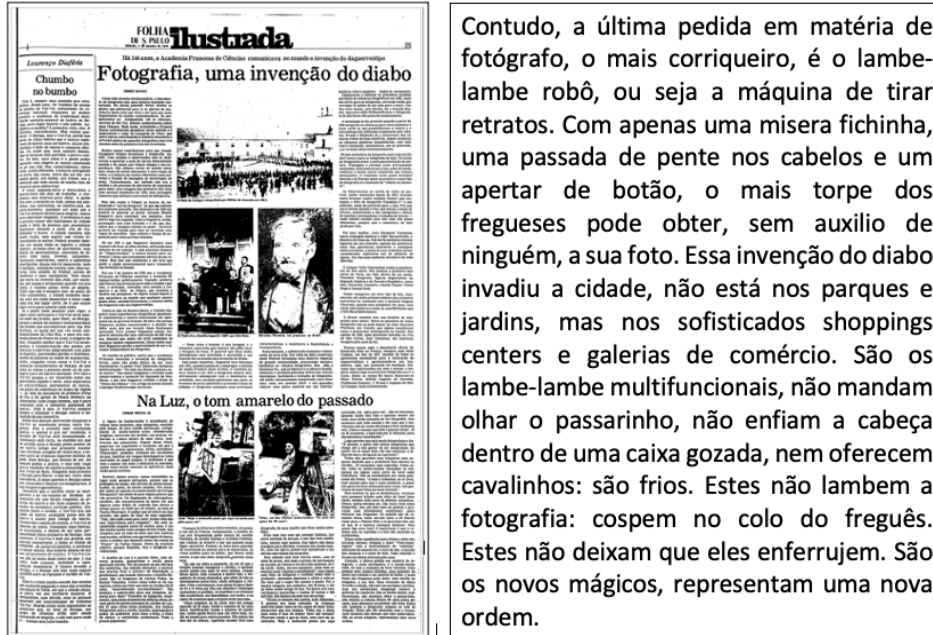
Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

A permanência dos fotógrafos segue a previsão de alguns fotógrafos de 1974 que se mantiveram, possivelmente, seguindo até meados dos anos de 1980 e quem sabe um pouco mais. Nesse momento, no entanto, são vistos como raridade comparados ao amarelecimento das primeiras fotografias feitas no Jardim da Luz. Assim vemos no título da matéria, feita para o jornal *Folha de São Paulo* pelo jornalista Osmar Freitas Jr., *Na Luz, o tom amarelo do passado* (FREITAS, 1979), acima da matéria feita pela jornalista Denise Natale, que explora os 140 anos da invenção do daguerreotipo, junto à descoberta isolada no Brasil. A matéria de ambos é ilustrada com a imagem do francês Hercule Florence produzida pelos fotógrafos José Garcia e Rafael Valentino, que falam de como trabalhavam naquele momento.

O texto fala da chegada das câmeras automáticas e inclui o comentário de um fotógrafo da Praça Ramos de Azevedo que não se permitiu entrevistar alegando não ter nada para falar e

que sua vida não interessava a ninguém. Esse tipo de depoimento era algo comum entre os fotógrafos desse período, pois como “os últimos” foram explorados em diversas entrevistas, mas não houve trocas efetivas que possibilitassem uma mudança na sua condição de trabalho, o que trouxe certa revolta por parte desses fotógrafos.

Figura 20 - Reportagem *Na Luz, o tom amarelo do passado*, São Paulo



Fonte: (FREITAS, 1979)

2.3 Breve mapeamento: os nomes dos Fotógrafos de Jardim

Se pensarmos em um ideal para a história da fotografia Lambe-lambe, ele poderia estar no catálogo *El que se mueve no sale! Fotografos Ambulantes* (1989), pois nele encontramos um panorama da história da fotografia no México inserindo a fotografia Lambe-lambe, sem distinção. Além disso essa história é contada por um Fotógrafo de Jardim, ou melhor, por um *Fotógrafo de Cinco Minutos*⁵⁶, que aumenta a voz representativa desse grupo de fotógrafos. Mas quem são esses fotógrafos, quais seus nomes e sua história?

Essa sem dúvida é a pergunta que mais me comove: como encontrar anônimos? Como unir a assinatura à imagem do fotógrafo? Minha tentativa veio do cruzamento de informações soltas, que em dados momentos encontram um par, me fizeram sentindo e nortearam minha busca, no entanto, ainda carrego na pesquisa assinaturas sem rosto e imagens de fotógrafos sem nome. É comum encontrar as assinaturas nas imagens de postais fotográficos de lugares turísticos a figura de um Fotógrafo de Jardim. Às vezes, elas estão em destaque na composição,

⁵⁶ Termo utilizado no México para nomear os Fotógrafos de Jardim.

em outras imagens, no canto ou no fundo da foto. Por um momento se cria a ilusão de uma descoberta, todavia continua sendo um anônimo.

Figura 21 - Postal com Fotografia de Jardim em primeiro plano, Santos



Fonte: Acervo fotográfico de Cássia Xavier / Reprodução Gustavo Falqueiro.

Contudo, venho criando um banco de informações sobre cada um dos fotógrafos encontrados não só no Brasil, mas também no exterior, um mapeamento⁵⁷ que contém registros de seus nomes e de onde eram. A intenção sempre foi unir os nomes às suas produções, itens que considero parte fundamental deste projeto: os nomes, a voz e as fotografias. Essa organização, a partir do mapeamento, foi pensada para um material independente⁵⁸ e identitário dos Fotógrafos de Jardim, que vão somando ao corpo desta história.

Dentre tantas informações cruzadas, notei o quanto a própria dinâmica de trabalho criada pelos fotógrafos ajudou a manterem suas histórias. Os imigrantes que chegavam poderiam vir com familiares ou sozinhos, abrindo o caminho para os próximos futuros fotógrafos. Assim, existem nomes de famílias de fotógrafos que chegaram a ter de dois a oito membros trabalhando pelas praças, como a família Teodósio no Rio de Janeiro (ÁGUEDA, 2008), a família Schmidt em Mogi das Cruzes (GRINBERG, 1986), a família Freitas em Porto Alegre, e a família Peinado em São Paulo, (MAZZA, 1974), entre outras. São eles fontes fundamentais que mantêm o elo com a primeira geração de fotógrafos, apresentando suas histórias ao momento presente.

Ao que tudo indica a família Peinado começa com o ofício na cidade de São Paulo na década de 1920, chegando até os anos de 1970. Os primeiros são imigrantes vindo da cidade de Granada, na Espanha. A trajetória desta família foi de fundamental importância, pois ajudou a

⁵⁷ Anexo A e B.

⁵⁸ Produção de um livro contendo os nomes de todos os fotógrafos encontrados.

compreender o desenvolvimento da história dos Fotógrafos de Jardim na capital.

Os espanhóis são todos de Granada, pertencentes direta ou indiretamente a família Peinado, que forneceu 8 fotógrafos: os irmãos José, Manoel, Miguel, Gonçalo e Antônio, os dois primeiros falecidos, o terceiro aposentado e os dois últimos em fim de carreira: Waldemar, filho de Gonçalo, Maximiliano, primo de Gonçalo e José Ribas, cunhado dos 5 irmãos (MAZZA, 1974, p. X).

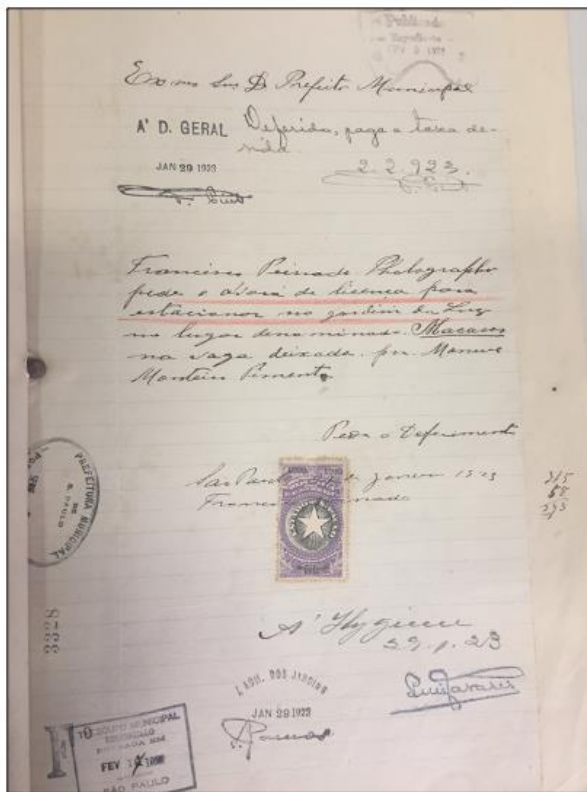
Em conversa com Lineu Bonora Peinado⁵⁹, ele me relatou que os primeiros da família Peinado a chegar na cidade de São Paulo foram Manoel Peinado, seguidos de José Peinado Rodrigues⁶⁰, Miguel Peinado e Antônio Peinado. Outros nomes, com o mesmo sobrenome e que não foram mencionados nem pela família, nem por outros fotógrafos em seus depoimentos, aparecem em alguns documentos oficiais como o nome do fotógrafo Francisco Peinado. Seu nome consta no pedido de alvará de licença para trabalhar no Jardim da Luz, no ponto denominado *macacos* de 1923 e no abaixo-assinado⁶¹ de 1924. Neste mesmo abaixo-assinado aparece o nome do fotógrafo Nicolau Peinado, sendo que os outros da família que foram mencionados são José Peinado Rodrigues, Manoel Peinado Rodrigues, Antônio Peinado e Gonzalo Peinado.

⁵⁹ Lineu Bonora Peinado é neto por parte de pai do fotógrafo Gonçalo Peinado.

⁶⁰ Em uma página criada por membros da família no *YouTube* chamado *Família Peinado - Memórias*, existem alguns vídeos feitos de encontros realizados entre os familiares, e, em um deles que data de 1948, gravado em 16mm, aparece o fotógrafo José Peinado. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC7ypkGXbyzJpDoxQTNSBFYA/featured>. Acesso em: 29 de mar. de 2021.

⁶¹ Ver mais em: (FIGURA 9).

Figura 22 - Alvará de funcionamento, pedido do fotógrafo Francisco Peinado, São Paulo

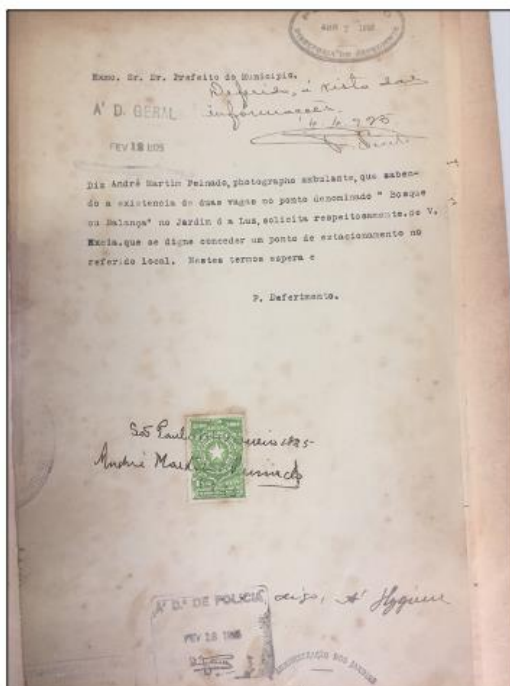


Francisco Peinado. Photographo pede o alvará de licença para estacionar no Jardim da Luz no lugar denominado Macacos na vaga deixada por Manuel Monteiro Pimenta.
Pede o Deferimento
São Paulo 27 de janeiro de 1923

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP)

O fotógrafo André Martim Peinado também não foi mencionado, no entanto em 1924 seu nome aparece no pedido de estacionamento no ponto *Bosque ou Balança*, sendo que este lhe foi negado pelo administrador dos Jardins, Antônio Etzel.

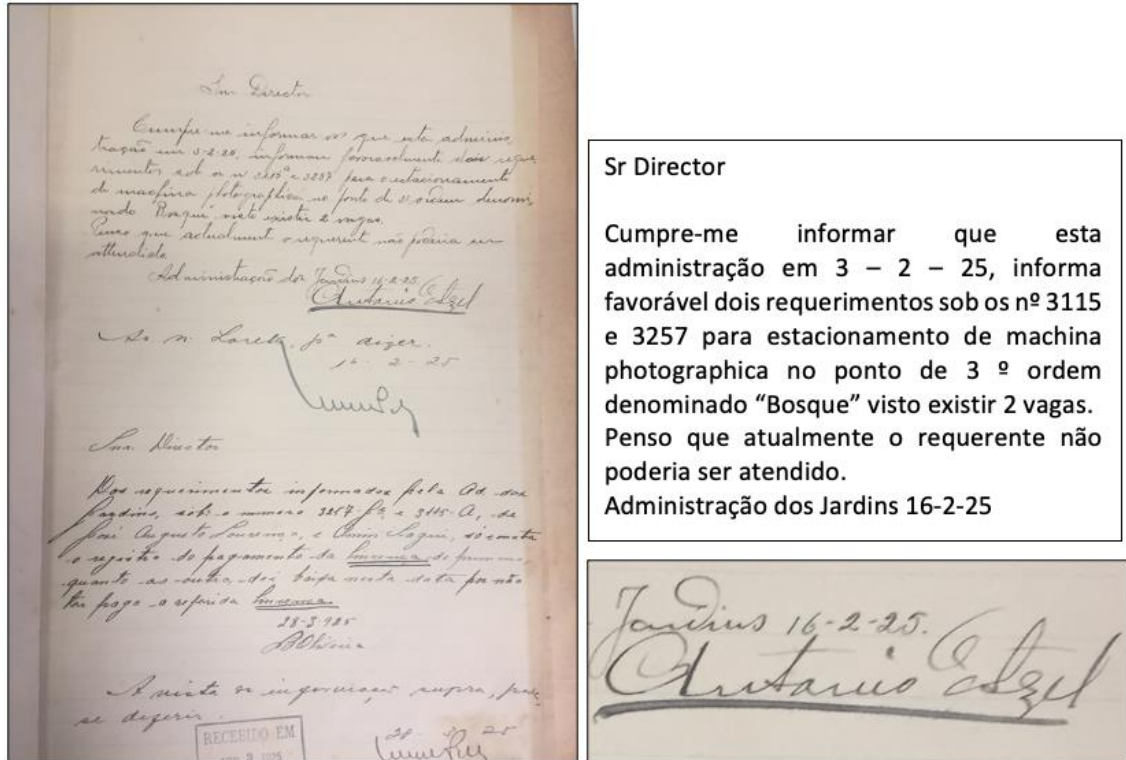
Figura 23 - Alvara de funcionamento, pedido do fotógrafo André Martim Peinado, São Paulo



Diz André Martim Peinado, photographo ambulante, que sabendo a existência de duas vagas no ponto denominado "Bosque ou Balança" no Jardim da Luz, solicita respeitosamente. de V. Excia. que se digne conceder um ponto de estacionamento no referido local. Nestes termos espera e P. Deferimento.
São Paulo 18 de fevereiro de 1925

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP)

Figura 24 - Resposta ao pedido do fotógrafo André Martim Peinado, São Paulo



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP)

Segundo os fotógrafos da família Peinado, Manoel Peinado, o mais velho da família, trabalhou cerca de 60 anos no Jardim da Luz. Seu nome aparece no jornal pedindo ponto de estacionamento para fotógrafo em 1921, e o nome do seu irmão, Francisco Peinado, também aparece no jornal *Correio Paulistano*.

Figura 25 - Pedido dos fotógrafos para pontos de estacionamento no Jardim da Luz, São Paulo

de Joaquim Coutrin, pedindo ponto para photographo. — Indeferido;

de Francisco Peinado, Manuel Ribeiro, pedindo ponto para photographo. — Sim, no ponto pedido "Passarinhos";

de Antonio Sague, João Lucio Costa, Francisco Martins Guerra, João Lody, pedindo licença para photographo. — Sim, no lugar pedido "Casca";

de Armindo Lody, Cleante Costa, Manuel Peinado, Manuel Martins, João Ribeiro da Costa, Luiz da Rocha Motta, pedindo ponto para photographo. — Indeferido por estar completa a lotação;

de Paulo Fernandes, Domingos Thomas, Antonio Lara, pedindo ponto para photographo. — Sim, no ponto pedido "Macacos";

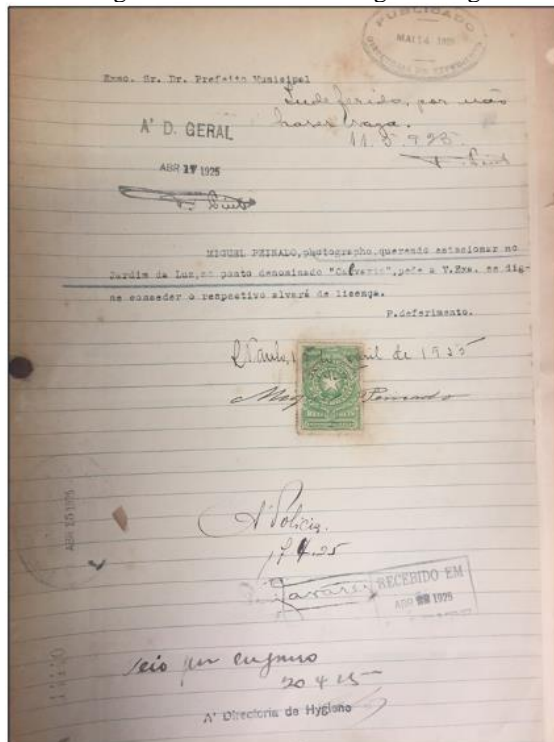
de Antonio Diogo de Campos, Carlos Garcia, pedindo ponto para

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP)

Miguel Peinado⁶² nasceu em Granada, na Espanha, em 1892 e veio para o Brasil em 1904. Em 1923, quando chegou para trabalhar no Jardim da Luz, já havia 31 fotógrafos trabalhando. Adquiriu sua câmera em 1927, encomendada com Bernadi, que fazia por série. Miguel tinha a plaquinha na sua câmera e pagou 500 mil reis, e conta que foi na rua Piratininga, no Brás, onde ficava a fábrica. Em 1974, com 51 anos de trabalho no Jardim da Luz, se aposentou, porém continuava indo para o Jardim. Para Miguel Peinado, o termo Lambe-lambe veio da França, veio do tempo antigo, que utilizava outro material. Em 1925, vemos que o fotógrafo pede para trabalhar no ponto *Calvário*, que foi negado pois não havia vaga. (FIGURA 26).

⁶² Segundo um documento do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Miguel Peinado faleceu em 1984, aos 82 anos.

Figura 26 - Pedido do fotógrafo Miguel Peinado no Jardim da Luz, São Paulo



MIGUEL PEINADO, photographo querendo estacionar no Jardim da Luz, no ponto denominado "Calvario", pede a V. Exa. se digna conceder o respectivo alvará de licença.
 P. deferimento

Fonte: Acervo do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (AHM/SP)

Figura 27 - O fotógrafo Miguel Peinado no Jardim da Luz, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

Antônio Peinado nasceu em Granada, na Espanha. Veio para o Brasil em 1904 e aprendeu a fotografar com o irmão fotógrafo José Peinado e o fotógrafo Manoel Marques. Começou a trabalhar como Fotógrafo de Jardim em 1925, exercendo a atividade nas cidades de Porto Feliz, Atibaia, São Roque, Itu e Joanópolis. Na cidade de São Paulo, trabalhou no Jardim da Luz e no Parque Dom Pedro, entre outros logradouros. Em 1974, tinha 72 anos, com 45 anos de registro na prefeitura. Nesse período completava 18 anos de trabalho na Praça Dom José Gaspar, e aos domingos trabalhava no Largo da Concordia. Trabalhou com o irmão José Peinado usando a mesma câmera durante 28 anos. (KUGUY; PEINADO; LUÍS, 1974).

Figura 28 - O fotógrafo Antônio Peinado, São Paulo

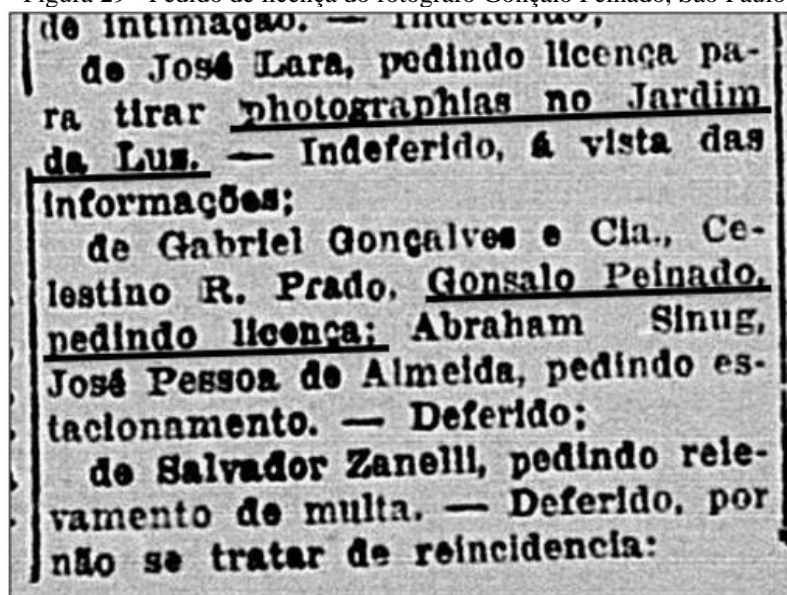


Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

Gonçalo Peinado⁶³, o mais novo da família a começar como fotógrafo de Jardim, fez ponto no Largo da Concordia e ensinou os cunhados a fotografar, quando eles ainda namoravam com suas irmãs (KUGUY; PEINADO; LUÍS, 1974).

⁶³ Gonçalo Peinado é parente do fotógrafo German Lorca.

Figura 29 - Pedido de licença do fotógrafo Gonçalo Peinado, São Paulo



Fonte: (PREFEITURA, 1925).

Figura 30 - O fotógrafo Gonçalo Peinado, São Paulo



Fonte: Livro “A São Paulo de German Lorca” (2013).

Waldemar Peinado nasceu em São Paulo em 1928 e começou a trabalhar com 15 anos com o pai Gonçalo Peinado no Parque Dom Pedro. No tempo da guerra, entre 1940 e 1946, chegou a trabalhar com 51 fotógrafos no parque, porque a meia-noite já se formavam filas para

tirar fotografia 3x4cm para os documentos. Se afastou durante 7 anos, trabalhando como garçom no restaurante Leão na Av. São João e retornou para a fotografia com o pai em 1961, no Largo da Concórdia. Seu tio Manoel Galego, cunhado da sua mãe, foi o primeiro fotógrafo da Praça Ramos de Azevedo. Trabalhava com duas câmeras, uma para tirar a foto e outra para fazer a cópia. (VALENTINO; ANTARA; RIBAS; PEINADO; ABREU; PEINADO; SANTOS, 1974).

Figura 31 - O fotógrafo Waldemar Peinado, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

Maximiliano Martin nasceu em Granada, na Espanha. Veio para o Brasil com um ano, em 1913, com o pai José Martin e a mãe Jacova Peinado, que era prima de Miguel Peinado. Maximiliano teve oito irmãos. Seu pai conta que levou três meses para chegar no porto de Santos. Ele é sobrinho do fotógrafo Miguel Peinado, e todos os tios foram Fotógrafos de Jardim. Com 15 anos, no interior, trabalhou em uma fazenda de engenho, onde socava café no pilão. Lembra que havia argolas de ferro chumbadas nas paredes de pedra, onde os escravos eram amarrados. Na mesma fazenda, ao trabalhar com café, encontrou um cemitério de escravizados. Trabalhou com tecelagem e doze anos trabalhou como tintureiro. Começou com a fotografia em 1946 no Parque Dom Pedro e no Jardim da Luz. No mesmo ano entrou na vaga do primo, Manuel Peinado Rodrigues, que foi trabalhar na feira. Aprendeu a fotografar com um dos tios, o Gonçalo Peinado, no Largo da Concórdia. Ele teve uma câmera *Bernardi*, depois vendeu e comprou outra, que foi feita pelo fotógrafo Serra. Maximiliano deu muitas entrevistas, foi nos

programas de televisão da Hebe Camargo e do Chacrinha, tendo trabalhado nas comemorações do “São Paulo Antiga”⁶⁴. Nesse dia ficou até tarde da noite no Jardim da Luz, pois a organização do evento colocava um refletor para ajudar na iluminação. Não trabalhava com a venda de monóculos, pois tinha muito prejuízo. Na *Casinha* onde guardava sua câmera existiam dois sacos de monóculos que os fregueses não vinham buscar. Durante o período em que o Jardim foi fechado para reforma trabalhou na rua, e ganhou mais dinheiro vendendo fotografias 3x4. (MARTIN; TEIXEIRA, 1974).

Figura 32 - O fotógrafo Maximiliano Martin no Jardim da Luz, São Paulo

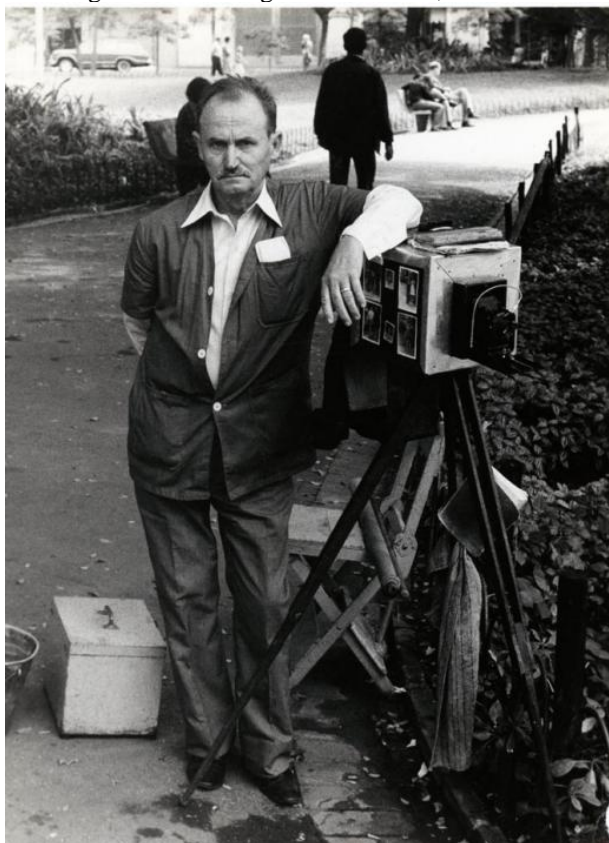


Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

José Ribas nasceu em 21 de fevereiro de 1912, na cidade de Pedreiras, interior de São Paulo. Em 1943, começa como fotógrafo. Aprendeu a fotografar com o cunhado Miguel Peinado e o irmão de Miguel, o Gonçalo Peinado. Trabalhou aproximadamente 15 anos no Jardim da Luz, depois passa para a Praça da República. Trabalhou com fotografia de casamento, batizados e festas utilizando outra câmera. Seus filhos também fotografam, mas eram tipógrafos. (VALENTINO; ANTARA; RIBAS; PEINADO; ABREU; PEINADO; SANTOS, 1974).

⁶⁴ Festa promovida pela Prefeitura de São Paulo no Jardim da Luz.

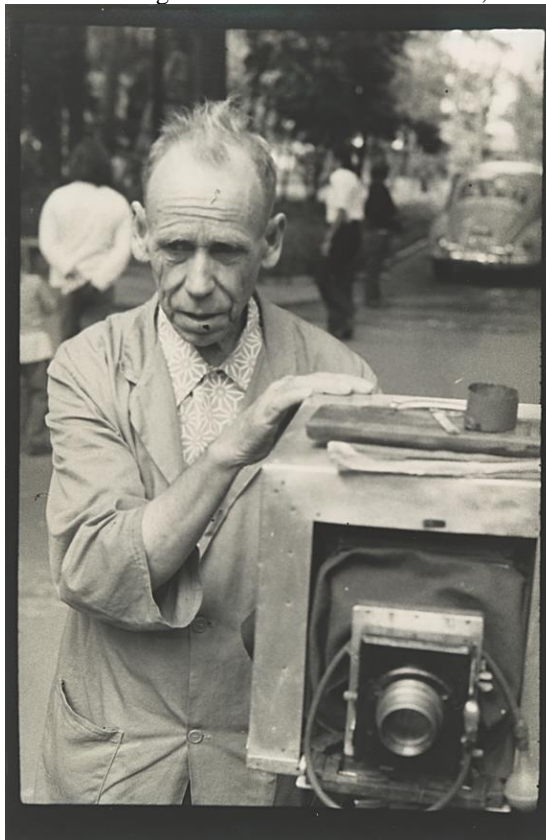
Figura 33 - O fotógrafo José Ribas, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

Francisco Ribas Moreno mudou-se de Amparo para São Paulo em 1926, e passou a exercer o ofício de marceneiro. Quem o ensinou a fotografar foi o irmão José Ribas. Trabalhou primeiro no Parque Dom Pedro e depois Jardim da Luz. Em 1974, completava 28 anos de profissão. Não guardava os negativos, justificando que com o uso de bicarbonato de potássio como secante, acabava por estragá-los. (VALENTINO; ANTARA; RIBAS; PEINADO; ABREU; PEINADO; SANTOS, 1974).

Figura 34 - O fotógrafo Francisco Ribas Moreno, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

Rafael Valentino nasceu em São Paulo em 1918, foi jogador de futebol na Portuguesa até 1950, onde recebeu o apelido de Fefé. Começou a trabalhar como fotógrafo no Jardim da Luz em 1937. Antes trabalhou em estúdio de fotografia, onde aprendeu a fotografar. Com a câmera-laboratório foi autodidata. (VALENTINO; ANTARA; RIBAS; PEINADO; ABREU; PEINADO; SANTOS, 1974).

Figura 35 - Fotografia do fotógrafo Rafael Valentino, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

José Carlos Valentino nasceu em São Paulo. Em 1974, tinha 22 anos. Começou a

aprender fotografia com 8 anos e, aos 17, já atuava na profissão. Aprendeu o ofício com o pai, o fotógrafo Rafael Valentino. Ambos trabalharam na Praça Ramos de Azevedo. Fazia colorização a mão para os turistas. Fotografou ingleses, bolivianos, suíços, porém tinha por hábito destruir os negativos. Em sua câmera tinha expostas fotos antigas colorizadas e de outro fotógrafo, que se chamava José. Segundo ele, o fotógrafo parou de trabalhar no Jardim e abriu um estúdio na Lapa. Sua câmera foi de um fotógrafo do Jardim da Luz, que quando faleceu seu filho vendeu para ele. José Valentino pagou cerca de 120 cruzeiros nela e trocou a objetiva. Fazia aniversários, batizados e festas utilizando outra câmera. (VALENTINO; ANTARA; RIBAS; PEINADO; ABREU; PEINADO; SANTOS, 1974).

Manuel José Marques nascido em Portugal, chegou em São Paulo com 31 anos em 1923. Relata que naquele ano havia 31 fotógrafos no Jardim da Luz, e que se tirava mais retratos em uma hora do que em 1974 em oito dias. Em 1969, completava 46 anos como Fotógrafo de Jardim e em 1974 continuava indo todos os dias para o Jardim, ano em que se aposentou, "...eu como não tenho o que fazer, já de idade não tenho onde passar o tempo vou para o Jardim. Chego, sento na cadeira, se tiro uma chapa tiro, se não tiro, não tiro e pronto, cabou...". (OLIVEIRA; MARQUES; PEINADO; TEIXEIRA, 1974). Manuel construiu sua câmera, só comprou a lente, e trabalhou com chapa de vidro. Para ele o termo "Lambe-lambe" veio da França. Fotografou o prefeito Firmiano Morais Pinto a pedido do administrador do Jardim, Antônio Etzel. Aventurou-se com sua câmera e mais um amigo em festas pelo interior de São Paulo. (OLIVEIRA; MARQUES; PEINADO; TEIXEIRA, 1974). Ele recorda de um grande amor, deixado na terra natal, Isabelina.

Esse era o nome de "um grande amor" de Manuel Marques. Seus pais não concordavam no namoro e, para esquecê-la, Manuel veio para o Brasil. Aqui, conheceu Rita, que seria sua mulher, hoje já falecida.

- Depois de alguns anos me casei com Maria Bento Marques. Do primeiro casamento não tive nenhum filho. Do segundo três: Fátima, com 7 anos, Luiz de 12 e a mais velha Ivani, que tem 15 anos (RITTER, 1969, p. 28).

Figura 36 - O fotógrafo Manoel Marques, São Paulo



Fonte: Acervo Última Hora da Folhapress.

Figura 37 - Fotografia Lambe-lambe 01 do fotógrafo Marques, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução Gustavo Falqueiro.

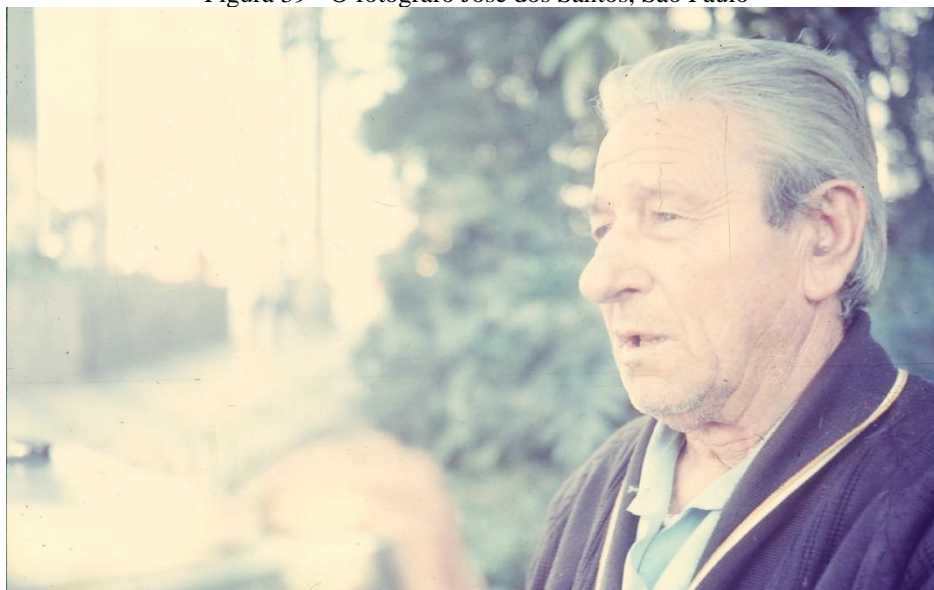
Figura 38 - Fotografia Lambe-lambe 02 do fotógrafo Marques, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução Gustavo Falqueiro.

José dos Santos nasceu em Portugal em 1908, veio para o Brasil em 1913 e chega em São Paulo em 1927. Começou trabalhando no Jardim da Luz durante doze anos e aprendeu o ofício com o cunhado do pai, o fotógrafo Francisco Martins. Conta que andava pelo Jardim com um maço de fotografias no bolso para mostrar para o freguês. Depois foi para Parque Dom Pedro. Aprendeu a ler e escrever com um espanhol, em um cafezal no interior de São Paulo. Em 1974, tinha 41 anos como Fotógrafo de Jardim, e trabalhava na Praça Dom José Gaspar. Guardava sua câmera em um quartinho da Biblioteca e utilizava a sua câmera junto com o fotógrafo Antônio Peinado. Guardou a fotografia que fez do Jânio Quadros quando era deputado, e emprestou a foto para um colega que mostrou para o diretor de Parques e Jardim, Arthur Etzel. A fotografia acabou ficando com ele. (VALENTINO; ANTARA; RIBAS; PEINADO; ABREU; PEINADO; SANTOS, 1974).

Figura 39 - O fotógrafo José dos Santos, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

Mitsuro Wakassa nascido em 03 de junho de 1917 no Japão. Veio para o Brasil com 1 ano de idade, quando a família veio para o interior trabalhar na lavoura. Com 22 anos ele vem para a cidade de São Paulo trabalhar em uma tinturaria, e em 1948 começa o trabalho de fotógrafo no Parque Dom Pedro II. Quem ensina para ele a profissão é o fotógrafo Manuel Aparício dos Santos. Wassaba, como era conhecido pelos colegas de profissão, também trabalhou no Jardim da Luz e Praça Júlio Prestes, antiga rodoviária da Luz. O fotógrafo fabricou câmeras-laboratório por encomenda durante um período, um modelo próprio que utilizava filme 6x9 e dividia a chapa em 4 para fotografias 3x4, e vendeu muitas câmeras para fotógrafos do Paraná. A fabricação parou porque, segundo ele, não valia a pena a mão de obra e o custo: “os fotógrafos instantâneos não dá pra pagar o que vale, né”. Ele levava quinze dias para fabricar uma câmera e vendia por 300 cruzeiros com a lente. Sua câmera foi um modelo aperfeiçoado do modelo Bernardi, com uma lente na parte superior da câmera onde tem a entrada de luz, e assemelhava-se a um ampliador de laboratório. Em 1974, vendia meia dúzia de fotografias 3x4 por 5 cruzeiros. Ao ser investigado sobre possíveis fotografias antigas para serem catalogados no arquivo do museu, ele relata que tinha alguns negativos de vidro e que não doaria, pois gostaria de guardar, “eu posso copiar algumas antigas”. Seu filho era fotógrafo e trabalhava com o cunhado que tinha estúdio na rua General Osório, no bairro Santa Efigênia. (WAKASSA; RUIZ; SANTOS, 1974) .

Figura 40 - Fotógrafo Mitsuro Wakassa com sua câmera-laboratório, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

Pedro Arcaro nasceu em São Paulo e em 1974 estava com 48 anos. Começou a trabalhar como fotógrafo em 1947 no Parque Dom Pedro com o pai, o irmão José, o cunhado Pedro e o irmão do cunhado, Francisco. Passou pelo Parque Dom Pedro, Parque da Luz e se fixou na Praça Ramos de Azevedo onde ficou 28 anos. Estudou em escola de fotografia e trabalhou em laboratório fotográfico. Conta que na época do negativo de vidro as pessoas levavam o vidro para utilizarem em análise de sangue, retirando a emulsão. (ARCARO; RUIZ; TEIXEIRA, 1974).

Figura 41 - O fotógrafo Pedro Arcaro, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

Júlio Matias Ruiz nasceu na cidade de Sorocaba interior de São Paulo em 1932. Começou a trabalhar como fotógrafo com o pai, com 14 anos. Em 1947, trabalhava no Parque Dom Pedro, Jardim da Luz, Ipiranga, Praça Ramos de Azevedo e Praça da República. Trabalhou com papel Wessel e chapa de vidro. Conheceu João Mecânico que consertava as câmeras. Fez muitas fotografias 3x4 para documento na época em que havia muita migração do norte do país para a capital. Relata que gosta muito da profissão e mesmo se ganha-se na loteria, como 100 milhões, não deixaria de frequentar a praça. Em 1974 trabalhava na Praça da República fazendo fotografia 3x4 durante a semana, aos domingos, fazia retratos 6x9 e monóculos na Praça Ramos de Azevedo. (ARCARO; RUIZ; TEIXEIRA, 1974).

Figura 42 - O fotógrafo Júlio Matias Ruiz, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Fotografia: José Teixeira.

Alguns nomes são referências no depoimento de muitos fotógrafos e podemos encontrar nas fotografias Lambe-lambe suas assinaturas. O fotógrafo Maximiliano Martin conta que o fotógrafo Serra trabalhou com seu tio Manoel Peinado, e foi um dos primeiros a trabalhar no Jardim da Luz. Serra relatou ao amigo fotógrafo que quando chegou no Jardim as árvores eram todas baixas, que procurava uma sombra e não encontrava, isso provavelmente em 1910. Ele era carpinteiro e passou a fabricar câmeras. Segundo Maximiliano, ele tinha uma oficina bem montada, e durante esse período quase não exercia mais seu trabalho como fotógrafo, mas continuava pagando a licença para trabalhar, mas quase não aparecia. (MARTIN; TEIXEIRA, 1974).

Figura 43 - Fotografia Lambe-lambe 01 do fotógrafo Serra, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

Figura 44 - Fotografia Lambe-lambe 02 do fotógrafo Serra, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

Santiago é um nome muito encontrado na assinatura das fotografias Lambe-lambes do Jardim da Luz. Algumas pistas sobre seu trabalho foram encontradas tanto como fotógrafo quanto como comerciante de materiais fotográficos. Ao que parece Santiago se chamava José Fontes Santiago e teve uma loja de materiais fotográficos que vendia câmeras francesas e alemãs, se esquecer das câmeras Lambe-lambe. A loja ficava na rua Mauá, bem em frente ao Jardim da Luz, segundo o repórter fotográfico Avelino Ginjo (GINJO; MONFORTE; TEIXEIRA, 1974). Ginjo cita que nesse endereço o dono poderia ser o Russo, e informa que Santiago tinha loja na Av. São João⁶⁵, onde era o Bar Automático, entre a rua Libero Badaró e os Correios, e que vinha de família tradicional de portugueses de fotógrafos do Jardim da Luz.

⁶⁵ O endereço completo encontrado é Av. S. João, nº 118, 1º and. José Francisco Santiago. (KRAUSS, 2013, p. 119).

Figura 45 - Endereço da loja de material fotográfico, São Paulo

PHOTOGRAPHIA
(Material para)

Affonso D'Incecco, largo São Bento, 12, sob.
Arthur Bratke, r. Andradas, 19, ☎ 4-6714.
Casa Fretin, r. S. Bento, 16, ☎ 2-1774.
Casa Photos Ltda., av. S. João, 43, ☎ 2-3474.
Casa Stolze S/A. r. Direita, 16, ☎ 2-1826.
Conrado Wessel, r. Lopes Oliveira, 18, ☎ 5-1747.
Duarte & Salerno, r. S. Bento, 19, ☎ 2-6318.
Emilio Lunardi (Casa Pasteur), r. S. Bento, 32, ☎ 2-3205.
John Jurgens & Comp., r. Florencio de Abreu, 102, ☎ 2-2513.
José Fontes Santiago, r. Mauá, 185.
Juarez de Queiroz, r. Conde Sarzedas, 32.
Kodak Brasileira Ltda., av. Brigadeiro Luiz Antonio,

Fonte: (ALMANAK LAEMMERT, 1931).

Figura 46 - Fotografia Lambe-lambe 01 do fotógrafo Santhiago, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

Figura 47 - Fotografia Lambe-lambe 02 do fotógrafo Santhiago, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

O mesmo ocorreu com o fotógrafo Russo. Temos duas fotografias, possivelmente feitas por ele, que nos mostram na assinatura a descrição como sendo o primeiro do Jardim da Luz, provavelmente da década de 1910 ou 1920, pois nessa época o local recebe alguns animais, como aparece nas figuras 48 e 49, e nos anos de 1930 eles são retirados.

Na primeira fotografia está escrito: “Lembrança do Jardim da Luz - S. Paulo. Olha que fico interessante. Vou pensar outra posição para vir tirar com o Russo, o primeiro do Jardim. A machina tem este corte.”⁶⁶ (FIGURA 48). E na segunda fotografia está: “Lembrança do Jardim da Luz - S. Paulo. tirado pelo Russo, o 1º do Jardim.” (FIGURA 49).

⁶⁶ A última frase pode não estar correta a expressão “este corte”, pois é de difícil leitura.

Figura 48 - Recorte de Fotografia Lambe-lambe do fotógrafo Russo, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

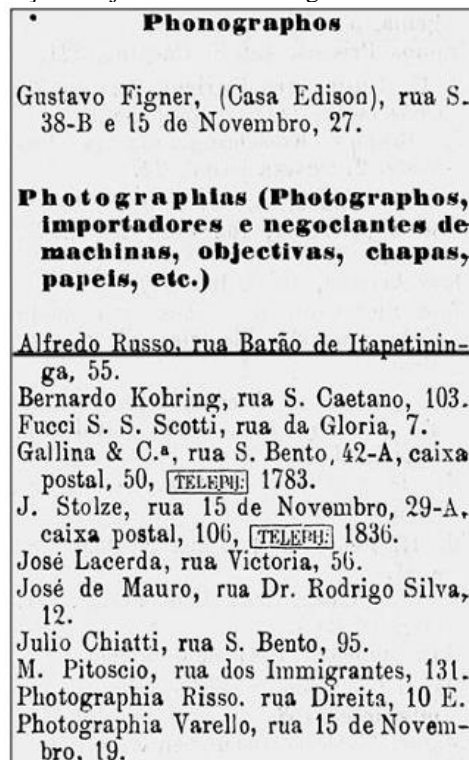
Figura 49 - Fotografia Lambe-lambe do fotógrafo Russo, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

Sobre o estabelecimento do fotógrafo foram encontrados dois endereços com o nome de *Alfredo Russo* e *Photographia Russo* na cidade, sendo o primeiro na rua Barão de Itapetininga. Sabemos pelos relatos (MIS, 1974) que ele vendia as primeiras câmeras-laboratório em São Paulo, de procedência francesa e alemã, além de insumos para os fotógrafos.

Figura 50 - Endereço da loja de material fotográfico Alfredo Russo, São Paulo



Fonte: (ALMANAK LAEMMERT, 1911).

A mudança para o segundo endereço se dá por conta de um incêndio, que destruiu quase totalmente seu estúdio. A notícia saiu no jornal da imprensa italiana em São Paulo *II Pasquino: Coloniale* em 30 de setembro de 1917. Após o ocorrido ele se muda para o novo endereço da rua Libero Badaró, como vemos na fotografia de Aurélio Becherini.

Figura 51 - Informação sobre o incêndio e mudança de estabelecimento, São Paulo

FOTOGRAFIA RUSSO

Dopo l'incendio, che lo distrusse quasi totalmente, questo antichissimo studio fotografico si é riaperto la settimana scorsa in più ampi locali e al centro della città — Rua Libero Badarò, 145, sobrado.

La FOTOGRAFIA RUSSO, così com'è instalata attualmente, può dirsi, senza tema di esagerare, la casa del genere più di lusso e meglio messa di S. Paulo.

Alla perfezione artistica dei lavori non accenniamo nemmeno, ché, in città e fuori, i ritratti eseguiti in questa Casa sono già riconosciuti i migliori, da moltissimi anni.

Annesso alla fotografia, funziona pure un ufficio di noleggio di «films» cinematografiche sulla guerra, le vere autentiche prese sulla nostra fronte di battaglia, per ordine del Governo e dello Stato Maggiore Italiano, dal celebre operatore Cav. Luca Comerio.

Photographia Russo

Communica-nos o sr. Alfredo Russo que acaba de transferir a sua antiga e conhecida photographia da rua Barão de Itapetininga para a rua Libero Badaró, n. 145, sobrado, onde, com todo o conforto, installou o seu "atelier". Leiam o annuncio em outra secção desta folha.

Fonte: (IL, 1917) e (TELEGRAMAS, 1917).

Figura 52 - Vista do prédio com placa do Photographia Russo, São Paulo



Fonte: (FERNANDES JÚNIOR; GARCIA; DE SOUZA MARTINS, 2009) / Fotografia: Aurélio Becherini

Figura 53 - Anúncio do estabelecimento Photographia Russo, São Paulo



Fonte: Acervo do Jornal A Gazeta.

No *Dicionário Histórico: Fotográfico Brasileiro* (2002) consta os dois endereços e outras atividades do fotógrafo.

Principia sua atividade em data incerta. Sabe-se que participou da Exposição Nacional de 1908 (Catálogo da Exposição Nacional de 1908, p.121, n. de ordem 985). Em 1919 executava “trabalhos em geral” na sua Photographia Russo (Guia Caroli Ilustrada, 1919, p.109) (KOSSOY, 2002, p. 282).

Ao que tudo indica os fotógrafos Santiago e Russo trabalharam juntos. Essa relação aparece no encontro entre os dois nomes na assinatura da fotografia Lambe-lambe. O caminho dos dois fotógrafos, podendo eles serem os pioneiros no Jardim da Luz, configura outro quadro na história da fotografia Lambe-lambe e do Fotógrafo de Jardim, pois os pioneiros não só foram fotógrafos, e provavelmente ensinaram outros, como também viram a oportunidade de desenvolvimento econômico nesta área, como acontece em algumas outras cidades do país. Um Fotógrafo de Jardim, caso consiga os meios, se aventura abrindo estabelecimentos para comercializar insumos para fotógrafos e afins, e, no caso específico dos dois fotógrafos, a possível importação de câmeras laboratório para o Brasil. Em seu depoimento Amleto Trentini (TRENTINI; BIFFI, 1974) relata que Russo e Santiago eram parentes, inclusive que vendia câmeras.

Figura 54 - Fotografia Lambe-lambe com o nome dos dois fotógrafos, São Paulo



Fonte: (GERODETTI; GARBIN, 2012) / Reprodução: Gustavo Falqueiro.

2.4 A herança dos fotógrafos ambulantes do passado

Junto ao nosso ator principal, o Fotógrafo de Jardim, temos um objeto de estudo que se destaca, a câmera-laboratório. Mas qual seria sua origem, de quem a herdamos? Em qual processo consiste essa técnica que gerou a fotografia Lambe-lambe e sobreviveu a três gerações de fotógrafos?

Muito se pode dizer sobre isso. Em relação à técnica, entendemos que as câmeras-laboratórios foram criadas para facilitar a atividade fotográfica nas ruas, algo que era feito pelos fotógrafos itinerantes daguerreotipistas e ferrotipistas, porém de modo diferente por questões técnicas. Em decorrência disso, nasce a junção da câmera com o laboratório, seguindo apenas transformações sobre as técnicas aplicadas. Essa câmera surge pouco depois da descoberta dos primeiros processos fotográficos. Contudo, se entendemos que a câmera-laboratório consiste em uma câmera escura que captura a imagem e, que em outro compartimento da mesma caixa ocorre o processo de revelação e fixação daquela imagem, está traçado um primeiro entendimento técnico sobre o que é a fotografia Lambe-lambe. Por conseguinte, teremos processos fotográficos diferentes feitos por esse mesmo tipo de aparato, passando por diversos

suportes⁶⁷, como ferro, papel, vidro e acetato, além de diferentes meios ligantes⁶⁸, como o colódio, albumina e gelatina.

Com isso, podemos classificar dois tipos de câmeras que estão presentes nas três gerações de fotografos no Brasil. A câmera que fazia o positivo por reprodução, ou seja, o positivo e negativo eram feitos em papel fotográfico e a câmera que fazia o positivo por contato, o positivo em vidro ou acetato e o positivo em papel. Ressalto, porém, que este primeiro modelo de câmera possivelmente chega ao Brasil com os primeiros imigrantes da Europa, onde são predominantes os modelos de negativo e positivo em papel até os dias de hoje com a terceira geração de fotografos. Como relata o fotógrafo Maximiliano Martin sobre o modelo de câmera diferente das mais comuns na época.

- Ele tira o negativo em papel.
- O mesmo papel da cópia?
- É, no mesmo papel da cópia ele tira o negativo.
- Depois essa parte da máquina vai para frente, bem para frente e tem o ganchinho onde ele põe o negativo de papel na frente e depois vai pondo o papel e vai batendo. Porque eu faço isso aqui, o negativo em papel nós fazemos é só dar bastante exposição no papel ele vem negativo. Mas também não serve trabalhar com isso também, sabe por quê? Porque aqui é um lugar quando venta muito ele põe o negativo aqui na frente e como é muito comprido o vento começa a tremer, as vezes ele tá batendo a cópia e o negativo está tremendo, e não dá.
- Sai tremida né?
- Sai tremida (TRENTINI; BIFFI, 1974) .

A câmera-laboratório tinha a finalidade de ter a praticidade e a agilidade na entrega do retrato, e junto a isso a tentativa de baratear os custos. Observamos isso em relatos dos próprios inventores, uma condição que a ajudou a se tornar popular. Esse aparato é considerado uma câmera grande formato devido ao tamanho da imagem que produz, podendo ser de 4x5 polegadas ou maiores. Isso faz com que muitos confundam qualquer câmera grande formato com uma câmera Lambe-lambe, inclusive recebendo a mesma denominação. Assim, ver uma câmera que se assemelha a uma caixa de madeira, com fole, montada em um tripé, se tornou sinônimo de uma câmera Lambe-lambe. Porém, a diferença é simples: uma captura e revela a imagem, e a outra apenas captura a imagem.

Alguns pesquisadores fazem uma relação direta aos primeiros fotografos ambulantes das festas e feiras populares na França. Jézéquel, em *A fotografia nas festas populares* (1996), diz que no ano de 1855 havia vinte e cinco fotografos na festa de Neuilly, e que diante de tanta

⁶⁷ Superfície onde se espalha substâncias fotossensíveis (exemplo: sais de prata) fotográfica.

⁶⁸ Substância que mantém a substância formadora da imagem ligada ao suporte.

concorrência faziam o possível para chamar a atenção do cliente: “cansados das difíceis condições para realizar suas fotos, esses fotógrafos não hesitaram em instalar seus estúdios num canto de rua e eram frequentemente censurados pelo agressivo aliciamento do público.” (JÉZÉQUEL, 1996, p. 128), é o momento da crescente popularização dos ferrotipos⁶⁹, “uma identidade para todos: o ferrotipo.” (JÉZÉQUEL, 1996, p. 129). Nesse período, é possível que o fotógrafo apresentava o laboratório separado da câmera, montado em uma tenda ao lado. O autor chega ao ano de 1920, onde os equipamentos eram mais leves, portanto, mais fáceis de carregar.

Logo após o final da última guerra ainda era possível ver esses fotógrafos transportando, sobre o tripé, uma caixa de madeira de pequena dimensão (que bloqueava completamente a luminosidade), utilizava tanto como aparelho de *prise de vue* quanto como “laboratório” (JÉZÉQUEL, 1996, p. 129).

Pesquisando sobre o tema em *sites* de Universidades dos Estados Unidos⁷⁰, encontrei um texto que versa sobre a técnica da ferrotipia⁷¹ com o mesmo discurso atribuído ao Fotógrafo de Jardim. “‘Ferrótipo’, ela diz, o primeiro que a classe trabalhadora podia se dar ao luxo de tirar uma foto”⁷². (DUBROW, 2019, p. 112). Ou seja, herdamos a técnica, que foi sendo aperfeiçoada ao longo do tempo, conjuntamente com a forma social como é vista essa fotografia, afinal a democratização da imagem está diretamente ligada a fotografia Lambe-lambe, que era rápida, baixo custo, a fim de atender uma classe.

Mas essa história ainda herda um início conturbado. Por exemplo, ao entrar na história da fotografia Lambe-lambe na Espanha, de onde encontrei algumas patentes de câmeras-laboratório, veremos uma disputa (SAULEDA, 2017) entre quem foram os primeiros criadores destas câmeras. As câmeras automáticas, a antecessora da câmera-laboratório que foi utilizada pelos Fotógrafos de Jardim, são máquinas que não necessitavam de um fotógrafo, funcionavam introduzindo uma moeda. O que nos remete a questões mais complexas quanto à forma de compreender a história da fotografia Lambe-lambe, pois embora tais câmeras não tenham obtido grande sucesso pelo mecanismo e por não ter uma boa qualidade de imagem, alguns pesquisadores a colocam na linha do tempo das câmeras laboratório, onde elas seriam consideradas uma pré-câmera-laboratório.

⁶⁹ São também conhecidos com *tintype*, um negativo de colódio úmido sobre placa de ferro revestido com esmalte preto, fazendo a imagem parecer no positivo. Seu uso mais conhecido foi durante a Guerra Civil Americana.

⁷⁰ Colorado State University.

⁷¹ Os ferrotipos também são chamados de *tintypes*.

⁷² Texto original: “‘Tintypes’, she says, were the first that the working class could afford to get their picture taken.” (DUBROW, 2019, p. 112).

Contudo, elas foram sendo aperfeiçoadas e inventaram o modelo que necessita de um fotógrafo para operá-la, criando assim a corrida do ouro, que se tornou a corrida da patente, pois, naquele momento, todos queriam fazer uma grande descoberta e lucrar com a criação. Assim se dá essa história na Espanha, que é marcada por disputas e fracassos, incluindo ações na Inglaterra e França, algo que nos soa familiar tratando-se de descobertas no campo da fotografia. A polêmica está em torno de alguns atores de Barcelona em 1887, como o fotógrafo Juan Cantó y Mas, que cria e patenteia junto ao engenheiro Federico Cajal a primeira câmera automática, a *Báscula fotográfica automática*. Vale destacar que dias depois, o inglês Edwin Jeannings Ball criava na Inglaterra a *Automatic coin-freed Apparatus*.

Porém, segundo Sauleda (2015) a polêmica surge quando Isaac Joel, um vendedor de diamantes de Londres, em 1891 aperfeiçoa a câmera de Cantó e cria duas empresas para vender a câmera por mundo todo, menos na Espanha, a *The Automatic Photography Company* e a *The Automatic (Foreign & Colonial) Photograph Company*. A câmera de placa seca de colódio foi patenteada por Ladislav Nievsky⁷³, um dos acionistas das empresas de Joel em 1894. A *Automatic Photography* foi apresentada como “a primeira câmera semiautomática, na qual aproveita a ideia de um laboratório em seu interior”⁷⁴ (SAULEDA, 2017, p. 309).

Ainda na Espanha, agora em 1906, encontro a revista *El mundo científico* (1899) que apresenta uma câmera chamada de *Taller portátil*, que serviria para facilitar a vida do fotógrafo. O texto começa citando a ferrotipia e fala das tentativas anteriores mais teóricas de criar uma câmera como essa, mas que já havia câmeras que em pouco mais de cinco minutos a foto estava pronta.

O aparelho “ferrotipo”, que tem uso recorrente em lugares para ambulantes que fazem retratos em poucos minutos, é sem dúvida o aparelho fotográfico que sofreu a menor transformação. Nós o encontramos hoje como o vimos a quinze anos, apesar da competição com o cartão-postal ele sempre está presente. No entanto todos os fotógrafos que trabalham nas feiras se dão conta das vantagens que teriam se tivessem um aparelho que permita tirar fotografias al bromuro (brometo), sobre cartão, em um tempo aproximado necessário para a exposição, fixação, branqueamento e secagem da placa de ferrotipo⁷⁵ (1906, p. 690).

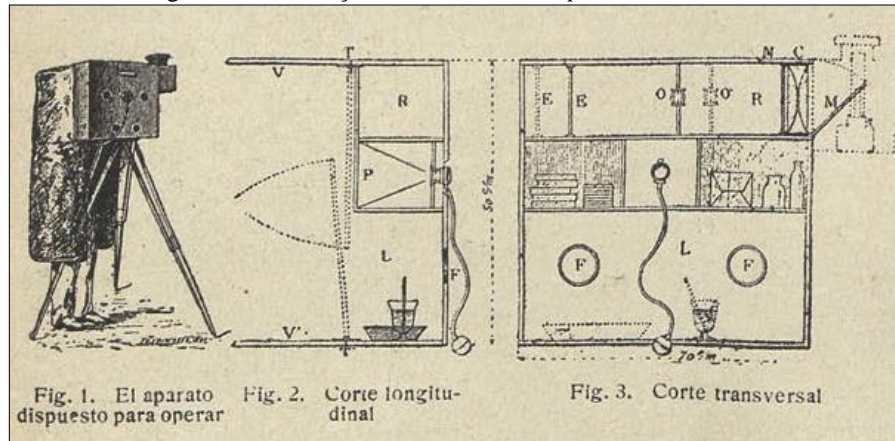
⁷³ Foi diretor fotográfico da *London Stereoscopic & Photographic Company* e um dos principais acionistas da *The Automatic Photograph Company*.

⁷⁴ Texto original: “la primera cámara semiautomática, em la cual aprovecha la idea de um laboratório em su interior” (SAULEDA, 2017, p. 309).

⁷⁵ Texto original: El aparato «ferrotipo», que corrientemente se usa en las instalaciones volantes para retratos «al minuto» es indudablemente, de todos los aparatos foto- gráficos el que ha sufrido menos transformaciones. Lo encontramos hoy tal como lo vimos hace quince años y está siempre en favor á pesar de la competencia que le hace la tarjeta postal. Sin embargo, todos los fotógrafos que practican en las ferias se dan cuenta de las ventajas que les reportaría un aparato que permita sacar fotografías al bromuro, sobre tarjetas, em um tempo proximadamente igual al que se necessita para la exposición, el fijado, el blanqueamiento y el secado de una placa «ferrotipo» (1906, p. 690).

A câmera prometia uma produção rápida de fotografias, pois tinha melhor distribuição dos compartimentos e recipientes no seu interior.

Figura 55 - Ilustração da câmera *Taller portátil*, Barcelona



Fonte: Biblioteca Nacional da Espanha.

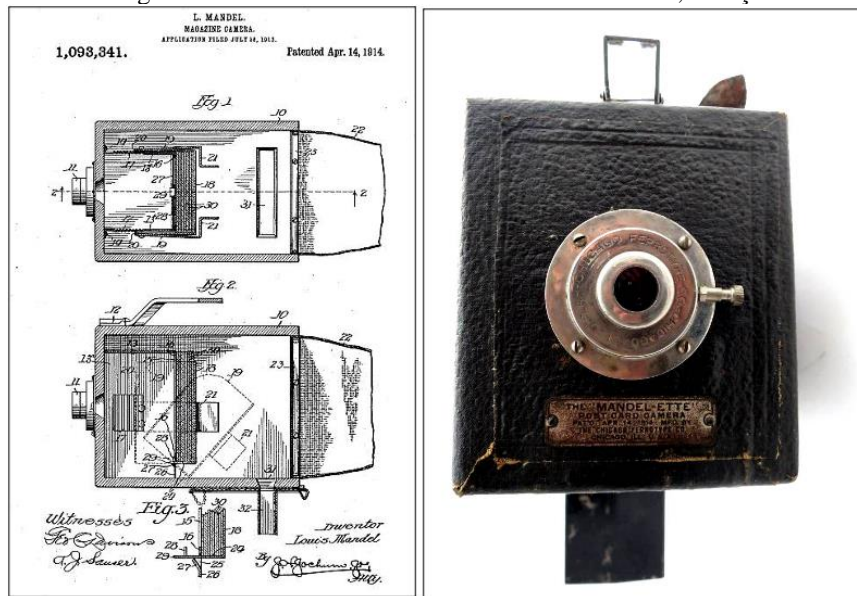
Entretanto, quanto mais pesquisas somamos a essa história, mas ela vai ficando intrigante e cheia de possibilidades, como veremos na possível origem anterior a todo esse conflito, apontando para o que poderia ser a primeira câmera-laboratório (SASSAKI, 2021) criada por Frederick Scott Archer em 1853. Colocando as questões de qual seria a primeira câmera em discussão.

Aparentemente, ela foi a primeira câmera laboratório a ser patenteada e comercializada, em fevereiro de 1854, mas já havia sido apresentada em abril de 1853. Pela descrição do próprio Archer em seu manual *The Collodion Process on Glass* (1854) a operação da câmera era muito similar, e provavelmente ela é sua ancestral primária, às câmeras laboratório de praça, que no Brasil ganharam o apelido de “lambe-lambe” (SASSAKI, p. 68, 2021).

Seja qual for sua origem da câmera-laboratório muito ainda temos para discutir. Contudo, voltamos ao recorte temporal do texto. No início do século XX, há entradas na concorrência das câmeras de outras empresas, como é o caso da *Chigago Ferrotipe Co*, dos irmãos Mandel, empresa situada nos Estados Unidos. São câmeras que tiveram grande circulação⁷⁶ e modelos variados, tendo anúncios em jornais de diversos lugares do mundo.

⁷⁶ É possível encontrar o mesmo anúncio em outros idiomas como, espanhol, francês e inglês.

Figura 56 - Patente e câmara do modelo *Mandel-ette*, França



Fonte: Acervo particular de Stefan Reinhard.

A venda falava sobre a agilidade e praticidade unidas em um único equipamento, ressaltando os grandes ganhos ao adquiri-la. Seus anúncios aparecem em diversos periódicos do país. Tais câmeras, devidamente patenteadas, poderiam fazer postais, positivos direto em papel e botons.

Figura 57 - Anúncio da empresa *The Chicago Ferrotyp Co*, São Paulo

Galeria portátil para Bilhetes Postais



LBS. 120 LUCRO
Em Tres Meses

Foi esta a lucra ilustre do Sr. Lopez Diego... (text continues with details of the business opportunity)

Machina «Mandel»
Para Bilhetes Postaes

Clientes em todas as partes do mundo... (text continues with details of the camera's features and benefits)

Jogos Completos
Lbs. 2 10« (Duro) Para Cima

Não importa quem seja... (text continues with details of the complete kit)

THE CHICAGO FERROTYP CO
Agencia Brasileira de Photographia em S. Paulo
P. 185 Ferrotyp 204, Chicago, Ill., U. S. A.

Fonte: (TELEGRAMAS, 1914).

Figura 58 - Anúncio da empresa *The Chicago Ferrotipe Co*, Rio de Janeiro

Galeria portatil para bilhetes Postaes
£ 120 LUCRO
EM TRES MEZES



Foi este o lucro liquido do Sr. E. Lopez de Diego depois de ter pago todas as contas de hotel, passagens de Estrada de Ferro, vapores e outras despesas, em uma viagem que fez á America do Sul com uma Machina Photographica "Mandel" para Bilhetes Postaes.

Centenares de outras pessoas fizeram o mesmo. Porque não o faz o Sr.? O Sr. póde dobrar os seus ganhos actuaes trabalhando seja durante o seu tempo livre, seja permanentemente, como PHOTOGRAPHO DE UM MINUTO. NÃO É PRECISO EXPERIENCIA ALGUMA. O nosso processo especial e exclusivo permite tirar-se photographias Directamente Sobre os Bilhetes Postaes, Sem Chapas, Pelliculas Negativas ou Camara Escura.

As machinas "Mandel" para Bilhetes Postaes, fazem cinco estylos diferentes de photographias (tres tamanhos) bilhetes postaes e botões. Ganham-se quantias immensas onde quer que haja gente. Nas feiras, carnavaes, Corridas de Touros, estações de caminhos de ferro, cões de embarcar, festas ecclesiasticas e nacionaes - Todos estes logares serão verdadeiras minas de ouro para o Sr. uma vez que possua uma Machina "Mandel"

Jogos Completos £ 2 10s (Ouro) Para Cima

Não importa quaes sejam as suas circumstancias actuaes, o Sr. poderá comprar um dos muitos jogos que fabricamos. Cada machina está montada com lentes excellentes e produzirá photographias claras e limpas. INVESTIGUE O ASSUMPTO IMMEDIATAMENTE. Enviar-lhe-hemos litteratura descrevendo todas as nossas machinas, gratuitamente. ESCREVA-NOS HOJE MESMO e aprenda a modo de poder tornar-se independente com um negocio seu e muito proveitoso.

THE CHICAGO FERROTYPING CO.
Autores Originaes da Photographia em um Minuto

Fonte: (REVISTA CARETA, 1914).

Outro anúncio⁷⁷ encontrado em 1914 no jornal *A Gazeta* de São Paulo mostra a venda da *Machina Photographica de Combinação*, pela empresa *L. Lascelle*, de Nova Iorque. Segundo o anúncio, são câmeras para cartões postais e placas de estanho.

Figura 59 - Anúncio da empresa *L. Lascelle*, São Paulo

\$200 AO MEZ



Trabalhando com a MACHINA PHOTOGRAPHICA DE COMBINAÇÃO. Tira e instantaneamente revela onze estylos de retratos inteiramente diferentes, incluindo dois tamanhos e quatro estylos de PÁPEL PARA CARTOES POSTAES, seis estylos de retratos com Placas de Estanho adornados. Não requerendo nenhuma experiencia. Todos desejam possuir photographias. Um uero de quinhentos por cento. **A MAIOR GANHADORA DE DINHEIRO NO MUNDO.** Um pequeno emprezo de capital assegura um equipo completo, incluindo a Machina Photographica, Tripé e material para 150 photographias. Proporciona-lhe com dinheiro no primeiro dia não importando onde reside ou qual a occupação que mantenha. Detalhes e Informaçoes gratuitamente, incluindo missivas de prosperos operadores em diferentes partes.

L. LASCALLE, 627 W. 43d St., Dept. 434B, Nova York, E. U. A.

Fonte: Acervo do Jornal *A Gazeta*.

⁷⁷ O mesmo anúncio aparece na revista norte americana *Popular Mechanics Magazine* de 1913 e na revista, do Rio de Janeiro, *Fon* de 1913.

O fato é que mesmo atrelado ao desenvolvimento técnico criado pelos europeus e americanos, nós, em nosso país, tivemos nossos próprios criadores e produção. As câmeras poderiam vir de uma produção semi-industrial ou de produção artesanal, sendo largamente reproduzidas e/ou sofrendo algumas alterações, de acordo com cada fotógrafo. Esse acredito ser um dos fatores que levam o fotógrafo a receber por parte de alguns pesquisadores o nome de *artesão*. Além disso, ela recebe outras denominações como Câmera de Jardim, Câmera-Laboratório, Câmera Caixote, Máquina de três pés e Câmera Tripé, podendo ir de acordo com a técnica empregada e cultura local.

Figura 60 - Câmera-laboratório modelo de negativo por reprodução, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier / Fotografia: Gustavo Falqueiro.

No Brasil, especificamente na cidade de São Paulo, temos a fabricação da Câmera *Bernardi*, além dos fabricantes *Serra* e *Wakassa*, como vimos anteriormente. Mas em algumas cidades⁷⁸ do estado pode ter havido seus pequenos artesões que produziram em série, e/ou pessoas atuantes na manutenção das câmeras. Um seguindo o modelo do outro, reinventando e aperfeiçoando.

Algo semelhante aconteceu em relação a produção de papel fotográfico, quando tivemos dois fabricantes em São Paulo, Conrado Wessel e Domingos Bove. Alguns dizendo que a empresa faliu e foi a única concorrente de produção nacional do papel Wessel. Em 1971, a

⁷⁸ Na cidade de Aparecida existiu o modelo de câmera *Gabrielzinho*, feito pelo fotógrafo Gabriel e o fotógrafo José Messias (Zé da Gruta) que fazia a manutenção das câmeras-laboratório, e criou o reservatório de químico de inox.

revista *Foto-cine* relata que dois diretores do Grupo *Agfa-Gevaert*⁷⁹ no Brasil receberam o Troféu da Associação Brasileira do Comércio e Indústrias de Material Óptico, Fotográfico e Cinematográfico (ABCI) “como reconhecimento pelo trabalho realizado para o progresso, desenvolvimento e divulgação da fotografia no Brasil” (DIRETORES, 1971, p. 33).

Figura 61 - Domingos Bove, São Paulo



Fonte: (DIRETORES, 1971).

Krauss (2013) aponta que de 1943 a 1947, a empresa tinha estabelecimento no endereço rua Pinto Gonçalves, nº110 e aparecem em dois momentos, um como *Fábrica Bove* - fábrica para fotografia e outro como *Domingos Bove e Irmão Ltda* - papéis fotográficos. Ao que parece a fábrica foi vendida para a empresa *Agfa*. A revista de *Química Industrial* de setembro de 1965 apresenta os lucros obtidos pela empresa;

Fotoquímica Bove, de São Paulo, elevou o capital para 100 milhões. Indústria Fotoquímica Bove S.A., produtora de alguns artigos químicos e de papel para fotografia, deliberou aumentar, em maio último, seu capital de 26 para 100 milhões de cruzeiros. O aumento, de 74 milhões, deu-se pelo aproveitamento do valor resultante da correção monetária e com utilização de parte da reserva livre já tributada. Em 1964, a sociedade obteve o lucro bruto de 309,33 milhões. Realizadas provisões e reservas, o saldo de exercício foi de 22,44 milhões. (Ver também notícias recentes nas edições de 6-62 e 11-62). (FOTOQUÍMICA, 1965, p. 11).

⁷⁹ *Agfa-Gevaert* empresa multinacional da alemã-belga.

Figura 62 - Caixa de papel fotográfico *Bove*, São Paulo



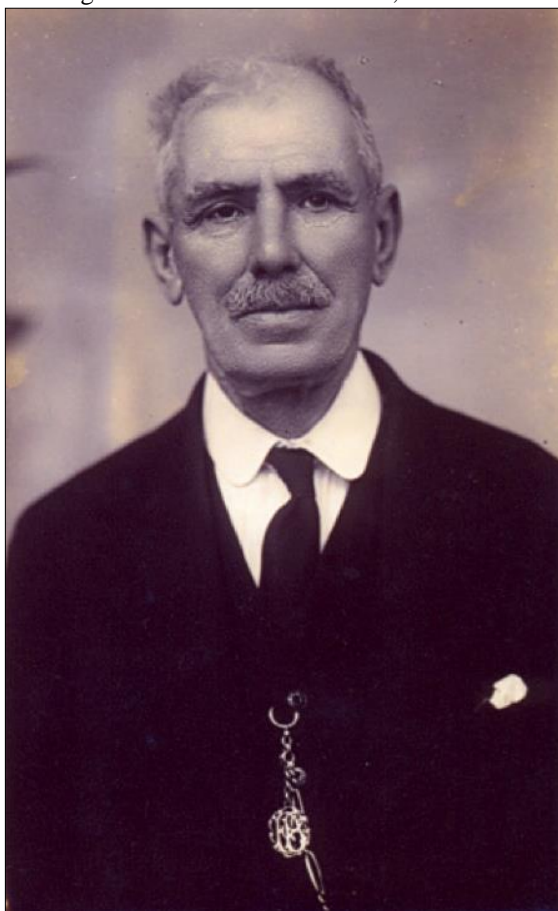
Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier / Reprodução Gustavo Falqueiro.

2.5 Os inventores: Francisco Bernardi e Conrado Wessel

Francisco Bernardi é o nome que mais está ligado à história da fotografia *Lambe-lambe* no Brasil, e é dele a criação da câmera *Typo Jardim da Luz*, que ficou conhecida como *Câmera Jardim* e *Modelo Bernardi*. A primeira parte da sua história, e talvez única difundida até agora sobre o inventor, vem da entrevista⁸⁰ feita com Arsídio Antônio Biffi e Amleto Trentini (TRENTINI; BIFFI, 1974) que era sobrinho de Bernardi. Esta história está em grande parte da produção de textos que apresento no capítulo 1 dessa dissertação. Seu nome rodou o país através da sua criação, existindo relatos inclusive sobre exportação das câmeras para países da América Latina e Europa.

⁸⁰ Essa parte foi descrita no suplemento literário do *Jornal O Estado de São Paulo*. (KOSSOY, 1974).

Figura 63 - Francesco Bernardi, São Paulo



Fonte: Acervo da família Bernardi.

Filho de Domenico Bernardi⁸¹ e Rosa Vignoli, irmão de Giulio e Argia, Francisco Bernardi partiu de Gênova na Itália para o Porto de Santos em 1896, no navio Pará. Ele com 37 anos e sua esposa Luigia Trentini Bernardi com 31 anos, junto com seus primeiros filhos Mario com 7 anos, Bruno com 4 anos, Anita com 5 anos e Elda com 1 ano. Segundo a família, veio com a mesma esperança que muitos imigrantes tinham ao sair de seus países: ter melhores condições de vida, saindo de um país que ainda sofria com as consequências da primeira guerra e pouco desenvolvimento comparado a outros países da Europa. No entanto, Amleto Trentini (TRENTINI; BIFFI, 1974) conta que outros familiares da Itália sofriam com tuberculose e muitos morreram cedo em decorrência da doença, e um médico então disse para Bernardi que se quisesse viver precisaria de um clima tropical. Sabendo que em Brotas, cidade do interior de São Paulo, no Brasil, era um lugar mais quente e tinham familiares, vieram para o país pela saúde de Bernardi.

⁸¹ Em contato com as duas bisnetas de Francesco Bernardi, Priscila Verde e Maria Amália Bernardi Caccuri, tive acesso ao livro-memorial da família Bernardi. Não se trata de uma publicação acadêmica e, sim de um memorial criado com o intuito de não perder as informações sobre a história da família.

O casal é recebido por um primo de Luigia que trabalhava em uma fazenda de café na cidade de Dois Córregos no interior de São Paulo, para onde foram levados, pois naquele período havia uma epidemia de febre amarela no estado que havia começado na cidade de São Simão (CASTILHO, 2017). Eles permaneceram no interior durante cinco anos, e tiveram mais três filhos Felipe, Domingos e Augusto.

Na Itália, Bernardi tinha uma oficina de marcenaria para produção de peças e equipamentos para fotografia, “em Bolonha tinha um prédio grande, que na entrada tinha um bom vão ali assentou torno, assentou tudo para fabricar.” (TRENTINI; BIFFI, 1974). Na cidade de Brotas⁸², ele demonstra a vontade de simplificar o equipamento para poder carregá-lo com mais funcionalidade, “começou a sentir dificuldade, puxa se eu quero usar uma chapa 9x12, se eu quero usar uma chapa 13x18, eu não posso porque minha máquina é 18x24 e isso começou então a fazer nascer dentro dele, porque que eu não posso fazer isso?”. Durante o período em que vinha para São Paulo fazer tratamento de saúde, ele observa que as lojas vendiam materiais fotográficos importado, e que ele sabia fazer tudo aquilo. Ele começa a produzir as chapas de tamanho intermediário, e passa a vender nas casas comerciais de São Paulo. “Ele viajava e fazia os retratos, então ele confeccionou aquele negócio para tirar em qualquer parte fotografia... no primeiro tempo era diferente, depois andou aperfeiçoando e tudo mais.” (TRENTINI; BIFFI, 1974).

Figura 64 - Documento de Francesco Bernardi, profissão marceneiro, São Paulo

SECRETARIA DA JUSTIÇA
E DA
SEGURANÇA PÚBLICA

Seção de Identificação

S. Paulo, de *Julho* de 1919
Registro Civil *66.448*

Nome *Francesco Bernardi*

Edade *61* annos.

Filiação *Domingos Bernardi e Rosa Vignoli*

Estado civil *casado*

Profissão *marceneiro*

Esta carta só produz effeito para fins eleitoraes

Não é valido o retrato que não tiver o sinete em relevo

Formula dactyloscopica:
Serie: *E-2333*
Secção: *I-4222*

ASSIGNATURA
O Delegado Geral

21-887

SECRETARIA DA JUSTIÇA E DA SEGURANÇA PÚBLICA

Fonte: Acervo da família Bernardi.

No início do século XX, o casal Francesco e Luigia mudam-se para São Paulo, onde tiveram sua oitava filha Rosa. Na capital, Bernardi junto com os filhos retoma suas atividades

⁸² Fez o púlpito de uma igreja na cidade de Brotas.

ligadas a fotografia. Seu nome consta em dois endereços, o da rua Piratininga, nº 5⁸³, em 1921 e outro na rua Visconde de Parnahyba, nº 284⁸⁴, no Brás, em 1924. A família morava ao lado do endereço da rua Piratininga.

Depois de estabelecidos o sobrinho Amleto Trentini, que veio da Itália com 16 anos em 1887 para a cidade de Brotas, é chamado para trabalhar em São Paulo. Ele era ourives e joalheiro, além de fazer concertos de relógios, e então Bernardi escreve para Trentini perguntando se ele não gostaria de vir para a capital. Nesse momento montam ao lado da fábrica a oficina de concertos junto com a fábrica de câmeras na rua Piratininga. Amleto Trentini era quem vazia os gabaritos com a assinatura do fotógrafo, “tem lá Lembrança do Jardim da Luz, da Aclimação etc, isso era feito aqui, era o velho Trentini, que é primo dos Bernardi e sobrinho do velho Francisco Bernardi, ele é que vazia isso na serrinha, serrava aquilo e eles, era colocado na prensa.” (TRENTINI; BIFFI, 1974).

Figura 65 - Francesco Bernardi em sua fábrica no Brás, São Paulo



Fonte: Acervo da família Bernardi.

Sua história de vida vai além da câmera-laboratório da qual ficou conhecido, pois Bernardi, além da tentativa de outros inventos, produziu trabalhos importantes em seu estabelecimento, *Escriptorio e Oficinas* no bairro do Brás, na cidade de São Paulo. No quintal

⁸³ (ALMANAK LAEMMERT, 1921, p. 2756).

⁸⁴ (ALMANAK LAEMMERT, 1924, p. 2509).

havia uma edícula, na parte de baixo ficavam as máquinas para cortes de madeira e na parte de cima onde se faziam os acabamentos. Junto com os filhos Mário, Domingos, Bruno e Júlio, produziram mais do que equipamentos fotográficos, segundo o livro da família Bernardi.

Todo maquinário da polícia técnica do IML (Instituto Médico Legal) montado naquela época foi fabricado na marcenaria. Assim como os lambris, caixilhos e janelas da Santa Casa de São Paulo. E as maravilhosas portas e janelas de madeira entalhada do Teatro Municipal de São Paulo, inaugurado em 1911, também foram feitas pelas mãos dos Bernardi (CACCURY, 2008)⁸⁵.

Figura 66 - Francesco Bernardi com os filhos, São Paulo



Fonte: Acervo da família Bernardi.

Criaram o *Tripés Universal*, como aparece em seu anúncio. O tripé era utilizado para câmeras de estúdio. O repórter fotográfico Avelino Ginjo (GINJO; MONFORTE; TEIXEIRA, 1974) relata que Bernardi vez um tripé para ele, e que tinha boa fama entre os fotógrafos em geral. Depois de pararem de fabricar o *Tripé Universal*, ele ficou conhecido como *Tripé Bernardi*. Fabricaram equipamentos para laboratório fotográfico, prensas para contato em diversos tamanhos e confecção das partes em metal das câmeras. Segundo Ginjo, Bernardi foi o primeiro a fazer a manutenção e conserto das câmeras laboratório. No anúncio vemos que esse serviço se estendeu para outros tipos de *Machinas*.

⁸⁵ Maria Amália Bernardi Caccuri é a autora do livro que é, na verdade, um memorial da família Bernardi, que não tem publicação por isso não consta nas referências. A pedido da própria família, o memorial é chamado de livro.

Figura 67 - Anúncio da Casa Bernardi, São Paulo

CASA BERNARDI



Unica especialista em concertos e reformas de toda especie de **Machinas, Obturadores, Objectivas, etc.**
Stock permanente de machinas e pertences, novos e usados.

COMPRA, VENDE E TROCA,
MACHINAS E ACCESSORIOS

Fabricação propria de Machinas Instantaneas, Typo Jardim da Luz, e dos insuperaveis Tripés modelo "Universal"

ESCRITORIO E OFFICINA :
RUA PIRATININGA N. 5 - Tel.: Braz 933

SÃO PAULO

Fonte: Acervo particular de Rubens Fernandes Junior.

No *Correio Paulistano* de 1917, Bernardi expõe seus *Apparehos photographicos - Francisco Bernardi* na Exposição Industrial, promovida pelo prefeito Washington Luís no Palácio das Indústrias. Ao que tudo indica participou da Exposição⁸⁶ no ano seguinte também, em 1918. No memorial da família consta o depoimento detalhado de Reynaldo Bernardi, filho de Domingos Augusto Bernardi, sobre dois modelos de um ampliador para cópias de fotografias. Abaixo vemos a fotografia que mostra os aparelhos em exposição.

⁸⁶ Ao que parece participou de mais de uma exposição, onde apresentava suas produções, inclusive pelo interior. Na entrevista com Amleto Trentini sua esposa Vitória fala ao fundo da entrevista sobre isso.

Figura 68 - Lembrança da Exposição, São Paulo



Fonte: Acervo de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução Gustavo Falqueiro.

Ao que tudo indica, essas eram as “prensas” - máquinas destinadas a laboratórios fotográficos para copiar fotos. A da direita era mais sofisticada, e logicamente mais cara, com gaveteiros laterais para guardar os vários tipos e tamanhos de papéis sensíveis, as várias chapas fotográficas de vidro, os acessórios, etc. O equipamento de copiagem fica na parte central da máquina. Na parte baixa do centro, numa espécie de caixa, por trás de uma porta de vidro transparente, há lâmpada elétrica para iluminação indireta do ambiente. Essa lâmpada só podia ser acessa quando não houvesse nenhum material sensível exposto (CACCURI, 2008).⁸⁷

⁸⁷ Maria Amália Bernardi Caccuri é a autora do livro que é, na verdade, um memorial da família Bernardi, que não tem publicação por isso não consta nas referências. A pedido da própria família, o memorial é chamado de livro.

Figura 69 - Copiadoras Bernardi, São Paulo



Fonte: Acervo da família Bernardi.

Francesco Bernardi não inventou a câmera-laboratório, porém é dele a criação do modelo Bernardi, criada no Brasil em 1915⁸⁸. O modelo faz o positivo por contato. Essa pode ter sido a grande inovação de Bernardi, pois depois das primeiras câmeras se firmarem na história da fotografia Lambe-lambe, o modelo predominante em outros países é o modelo de negativo em papel e reprodução do positivo. No Brasil, encontramos os dois modelos e até o momento não encontrei um modelo parecido com o modelo *Bernardi* fora do país. Alguns fotógrafos falavam da diferença entre a câmera *Bernardi* e as outras produzidas em São Paulo, falavam do seu diferencial.

Eu vou dizer uma coisa para os senhores, inclusive eu vejo essas câmeras que são fabricadas no Rio Grande do Sul, são câmeras muito bonitas, bem apresentáveis, mas tem uma coisa, eles não têm aquele cuidado na preparação da madeira que o velho Bernardi tinha, entende? O velho Bernardi por exemplo me lembro que quando eles fabricavam, os Bernadis fabricavam, aquelas toras de madeira quem eles compravam naturalmente já serradas e taboa, lâminas e ficavam durante uma infinidade de tempo, era feito com imbuia, cedro, as madeiras que eles usavam são madeiras de lei, e ficavam uma infinidade de tempo, sol, chuva, quer dizer, tomava tudo, quando aquela madeira era usada ela já não tinha mais o risco de empenar, aquela coisa toda, que eu observo... nas máquinas profissionais de hoje, eu enxergo isso elas empenam, o senhor veja bem aqui olha, aqui tem uma cremalheira, então essa parte aqui eu tenho observado muito ela puxa ou empena e ai a cremalheira fica... um desgaste que não haveria se a madeira estivesse bem preparada. (GINJO; MONFORTE; TEIXEIRA, 1974).

Foram várias as tentativas e testes até chegar ao modelo de câmera *Bernardi*. Ainda no interior ele criou a caixa para ir fotografar em outros lugares, junto com os recipientes de

⁸⁸ A data não é precisa, pois até o momento não foram encontrados documentos que comprovem o ano.

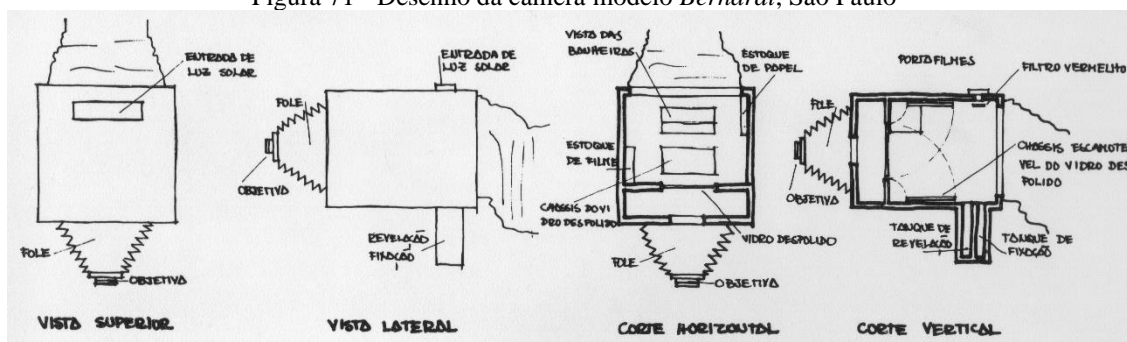
químicos. Quando viu que deu certo, passa a construir para comercializar. Bernardi costumava vender as câmeras a prestação para os fotógrafos (TRENTINI; BIFFI, 1974) elas custavam em torno de 35 mil reis. Apesar do sucesso das câmeras e de alguns fotógrafos dizerem que ela foi patenteada, a família confirma que ele não patenteou seu invento.

Figura 70 – Câmera-laboratório modelo *Bernardi*, negativo por contato, São Paulo



Fonte: Acero particular de Renato Riani / Fotografia: Renato Riani.

Figura 71 - Desenho da câmera modelo *Bernardi*, São Paulo



Fonte: (MAZZA, 1974)

Contudo, a família Bernardi criou um outro modelo de câmera, chamado *Centenário*, em comemoração ao 4º Centenário da Independência do Brasil em 1922. Um modelo que poderiam ser feitas ampliações dentro da câmera, mas não chegou a ser comercializada pelo alto custo. O protótipo da câmera foi preservado porque o sobrinho Amleto Trentini tinha

grande apreço por ela e a guardou como recordação do tio Francesco Bernardi. A câmera foi doada⁸⁹ em 28 de agosto de 1974 por Amleto Trentini e Arcádio Biffi para o MIS/SP.

Figura 72 - Câmera modelo Centenário, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Os Bernardis eram fabricantes e importadores, pois as lentes eram todas importadas. As lentes eram objetivas sem obturadores, um modelo de madeira com cortina. Os filhos Mario Bernardi e Bruno Bernardi abrem a *Casa Bernardi - Irmãos Bernardi* na rua São Bento, nº 36, o centro histórico de São Paulo. Os filhos Júlio Bernardi e Domingos Bernardi ficam na parte da oficina e da fábrica junto com o pai Francesco

Figura 73 - Placa da Casa Bernardi, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier / Reprodução Gustavo Falqueiro.

⁸⁹ Anexo C.

Figura 74 - Placa da Casa Bernardi, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier / Reprodução Gustavo Falqueiro.

A *Casa Bernardi* tinha no porão um laboratório e em cima ficava a loja que vendia materiais fotográficos, câmeras e lentes vindas da Alemanha e que eram compradas pelo próprio Mario Bernardi, que viajava para abastecer a loja.

Figura 75 - Cartão de final de ano da Casa Bernardi, São Paulo



Fonte: Acervo da família Bernardi / Reprodução Gustavo Falqueiro.

A fabricação das câmeras se manteve até 1937. A fábrica funcionou por cerca de três décadas. A mudança de ramo acontece quando Bruno Bernardi tem a ideia de fabricar geladeiras residenciais, e com isso a marcenaria se transforma em *Metalúrgica Rena*, sem obter sucesso. Depois investem em secadores de mandioca.

Em 1939, os irmãos se separam. Júlio montou sua própria marcenaria. Bruno Bernardi junto com Domingos Bernardi abrem uma oficina para conserto de câmeras.

Figura 76 - Venda de fotografias da Guerra na Casa Bernardi, São Paulo



Fonte: Acervo do Jornal A Gazeta.

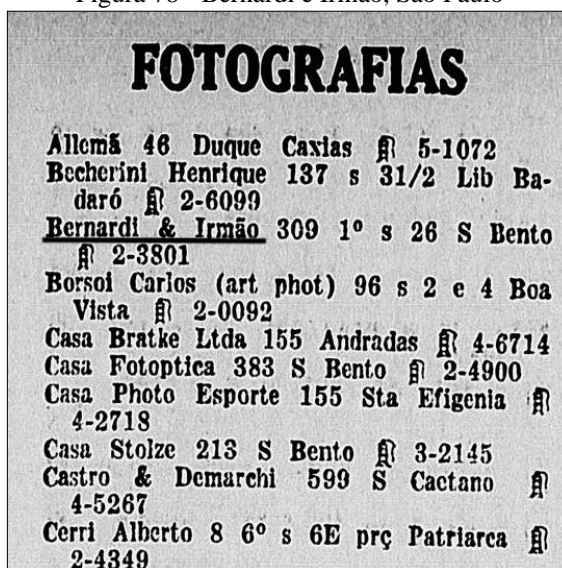
Figura 77 - Venda de fotografias Carnavalescas, São Paulo



Fonte: Acervo do Jornal Correio de São Paulo.

Em 1940, o filho Domingos Bernardi, quem tomava conta da parte comercial da família, passa a oficina para o primo Amleto Trentini, que altera o nome para *Oficina Bernardi e Amleto Trentini*. Alguns anos mais tarde a sociedade se desfez e Trentini fica com a Casa Bernardi, que se transformou em oficina de reparos, mudando novamente o nome para *Trentine*. Arsídio Antônio Biffi começou a trabalhar com ele aos 15 anos e mais tarde fica com a empresa, que se mantém até hoje com seu filho Célio Rui Biffi.

Figura 78 - Bernardi e Irmão, São Paulo



Fonte: (ALMANAK LAEMMERT, 1940).

Mário Bernardi seguiu separado dos irmãos e vai trabalhar na loja Fotóptica, cujo dono era o húngaro Desidério Farkas, que chega ao Brasil em 1930 com seu filho, o futuro fotógrafo Thomaz Farkas. Segundo a família de Bernardi, Farkas não conhecia o mercado brasileiro, nem o idioma, então buscou alguém que poderia ajudá-lo nesse processo, e acabou contratando Mário Bernardi que foi o primeiro gerente da Fotóptica.

Um outro nome ligado a família Bernardi é o João Mecânico, muito citado no depoimento dos fotógrafos. Alguns disseram que ele trabalhou com a família. Seu nome era João Pagotto Junior, que trabalhou na Kodak como chefe de manutenção do laboratório. Ao que parece, quando a família Bernardi para com a produção de câmeras e mudam de ramo ele aparece na oficina do Trentini perguntado como eram feitos os tripés, e passa a fabricar os tripés, as prensas e outras coisas que eram feitas pela família. Pelo visto tentou manter o legado da família Bernardi, porém futuramente muda de ramo. (TRENTINI; BIFFI, 1974)

A história da família Bernardi ligada a fotografia não acaba aqui. Ela sobrevive através da sua produção, a câmera-laboratório Modelo Bernardi. Hoje é possível encontrar as câmeras nos mais diversos estados de conservação e tem algumas outras que seriam as réplicas da Bernardi. No mapeamento das câmeras que fiz encontrei vinte e três, a maioria aptas para uso, e vinda de fotógrafos da cidade de Aparecida em São Paulo e uma de Belo Horizonte. Também existem relatos de fotógrafos que vinham buscar a câmera na capital, como destaca o fotógrafo José Marcos (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 25) de Belo Horizonte:

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 máquinas que tava construída, já tava fabricada. Aí umpega 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 (ARROYO, SOUZA, 2011, p. 62).

Inicialmente a câmera *Bernardi* foi feita para negativos de vidro, com isso ela sofre algumas adaptações feitas para facilitar a produção das fotografias Lambe-lambes, como caso do “Intermediário” (MELLO, 1996, p. 30) criado para utilizar os negativos de acetato. Outra adaptação foi o uso de lâmpadas dentro das câmeras que seria útil na produção do positivo por contato, a cópia saía mais rápido. E essas modificações chegam nos dias de hoje com o uso de negativos de raio x. Na figura 79, podemos ver três tipos de suportes fotográficos, todos utilizando a câmera modelo *Bernardi*.

Figura 79 - Quatro tipos de suporte feitos na Câmera *Bernardi*, São Paulo

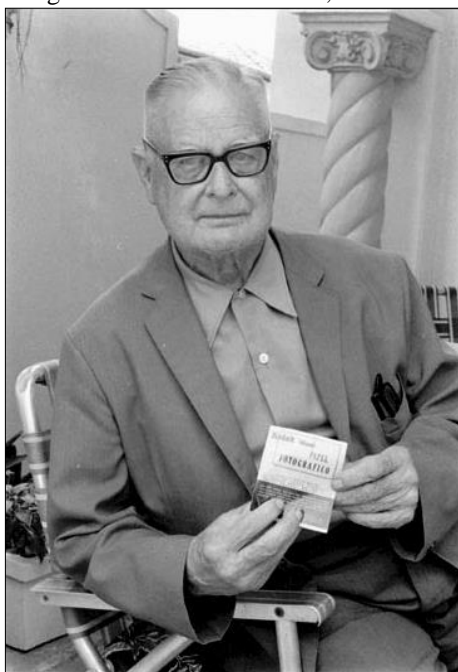


Fonte: a autora / Reprodução: Gustavo Falqueiro e Renato Riani

Conrado Wessel é outro nome ligado a história da fotografia Lambe-lambe no Brasil. Seu nome estava presente no cotidiano de muitos dos Fotógrafos de Jardim, pois além de sua criação estar marcada no verso de cada fotografia Lambe-lambe, o papel fotográfico que Wessel criou foi o que mais agradou os fotógrafos da cidade de São Paulo. Seu nome também aparece no artigo escrito pelo fotógrafo e historiador Boris Kossoy, que o entrevistou.

As marcas Wessel, que foi considerado o melhor papel fotográfico e dominou o mercado por décadas, Velox, Ortho Bron, L&H Bradux, Kodak, Voigtlander, Leonard, Agfa Lupex, Carbon Braun, Ferrania, Pala, Ridax, Tensi e Lugda Lumiere causavam confusão só mesmo na pronúncia. (DIAS, 2017, p. 99).

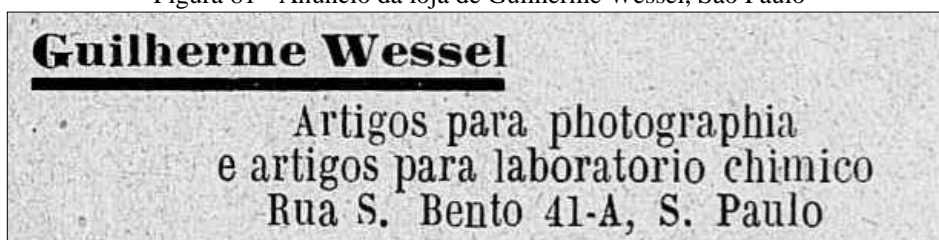
Figura 80 - Conrado Wessel, São Paulo



Fonte: Fotografia de Boris Kossoy (1974)

Ubaldo Conrado Augusto Wessel nasceu em Buenos Aires em 1891, e com um ano veio para o Brasil com os pais Guilherme Wessel e Nicolina Wessel, para a cidade de Sorocaba. A família logo se muda para São Paulo. O pai era formado em física e foi convidado para dar aulas na Escola Politécnica, e paralelamente abre uma loja de artigos fotográficos.

Figura 81 - Anúncio da loja de Guilherme Wessel, São Paulo



Fonte: (SAUER, 1901).

O jovem Wessel herda do pai o gosto pela fotografia (PRÊMIO, 2005), e em 1911 ele vai estudar química no instituto de fotografia *K.K. Lehr und Versuchs Antstalt* de Viena, na Áustria. Dois anos depois retorna ao Brasil. Nesse período já sonhava com a fábrica de papel fotográfico, e então passa a assistir aulas como ouvinte na Escola Politécnica. Seu desejo era criar um papel fotográfico cuja qualidade fosse superior aos importados, e assim começam suas inúmeras tentativas.

Os primeiros testes com os papéis não deram certo, mas ele continuou. Wessel era incansável e observador, e tinha como lema “insista, não desista”. Os relatos de ideias e desenvolvimento da invenção estão em seus manuscritos, como seguem “as fórmulas que eu

havia elaborado pareciam boas, mas não poderia assegurar que seriam boas também na fabricação”. (PRÊMIO FCW 2005-2006, 2005, p. 8). Até que:

A máquina se resumia no seguinte: uma cuba de barro vidrado (naquela época não existia o aço inoxidável) cheia de emulsão e um rolo de ebonite que mergulhava nela. O papel passava entre um outro eixo fixo, regulado com o rolo. Dessa maneira, as bolhas ficavam todas na cuba. Mais tarde esse sistema foi melhorando, com mais de um rolo de ebonite, tornando impossível o surgimento de bolhas sobre o papel. Fizemos novas experiências com pleno êxito. Vamos fabricar e vender (PRÊMIO FCW 2005-2006, 2005, p. 8)

Abrimos um adendo nesta história para quem sabe solucionar outra. Uma curiosa passagem contada no livro do historiador Isaac Grinberg traz a relação de Wessel com fotógrafo Gustavo Adolpho Schimidt, da cidade de Mogi das Cruzes. Schimidt, que além de fotógrafo era pesquisador, sempre estudando sobre químicos e óptica, emulsionava suas chapas, preparando seus próprios papéis fotográficos. “Há notícias, igualmente, de que Schimidt chegou a fazer fotografias coloridas, reproduzidas em chapas de vidro.” (GRINBERG, 1985). Além de ter sido o primeiro fotógrafo a estabelecer um estúdio e seu laboratório de experiências fotográficas, ele foi pai do primeiro Fotógrafo de Jardim da cidade, o Frederico Schimidt e posteriormente seu neto, Wilson Schimidt. Contam seus familiares que no início do século XX planejava construir uma fábrica de materiais fotográficos na cidade.

Adquiriu o terreno na atual rua Presidente Prudente de Moraes e convenceu um compatriota a entrar como sócio, financiando o empreendimento. As plantas e os projetos foram feitos e as máquinas encomendadas na Alemanha. Quando o equipamento chegou ao Porto de Santos, no entanto, o sócio desistiu do negócio e a iniciativa não teve piores consequências porque Schimidt vendeu as máquinas e os planos para o industrial alemão Conrado Wessel, que indenizou os prejuízos havidos até então. A indústria foi estabelecida em São Paulo, no bairro de Santo Amaro e muito tempo depois vendida à Kodak (GRINBERG, 1985, p. 33)

Grinberg, em nota, fala que não conseguiu comprovar, ele apenas apanhou os relatos de familiares e antigas anotações do fotógrafo, que para ele “o episódio é verídico” (GRINBERG, 1985, p. 40). Somado a isso temos em uma publicação da revista *Pesquisa FAPESP*, uma história que pode se encaixar aos dados colhidos pelo autor:

o próximo desafio era iniciar a produção. Faltavam-lhe, no entanto, dinheiro, máquinas e papel. As máquinas ele adquiriu “por 8 contos e 500” de um estudante de fotoquímica que, tal como ele, tentara fundar uma fábrica de papel fotográfico. O negócio não tinha dado certo e o equipamento estava disponível. As máquinas foram instaladas num pequeno prédio de propriedade do pai, na Barra Funda, em 1921 (PRÊMIO FCW 2005-2006, 2005, p. 7).

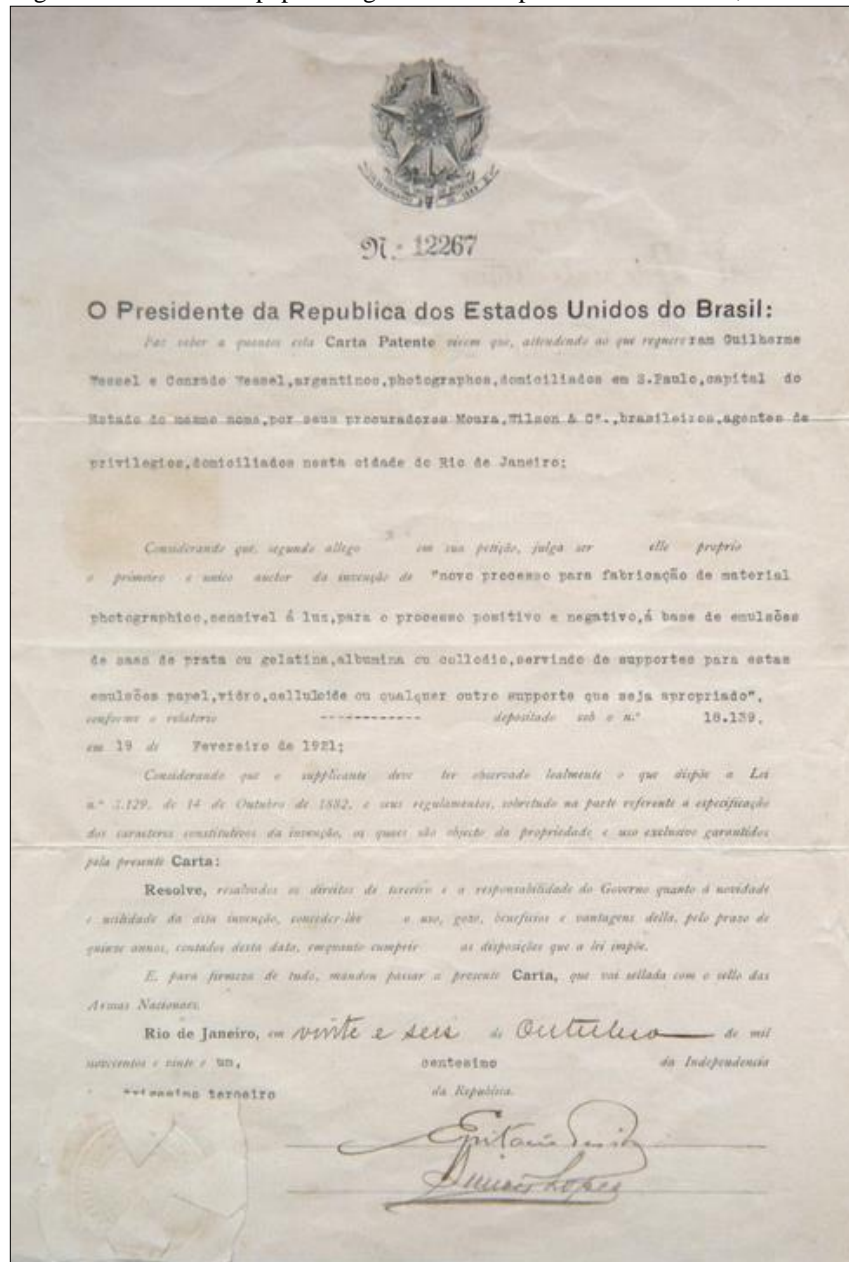
Figura 82 - Fotografia Lambe-lambe, fotógrafo Schmidt, verso Wessel, Mogi das Cruzes



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier da coleção Gerodetti / Reprodução Gustavo Falqueiro.

Assim, após intensos estudos que foram dos anos de 1913 a 1918, a instalação da fábrica na Barra Funda sai em 26 de outubro de 1921. Contudo, para a patente do papel fotográfico os desafios não paravam. Após os êxitos com a fabricação de papel, era necessário comercializá-los. O mercado nacional já contava com papéis importados das empresas *Kodak*, *Agfa* e *Gevaert*, que eram bem aceitos pelos fotógrafos. No mais funcional meio de divulgação, Wessel parte para a propaganda boca a boca, direto com os fotógrafos do Jardim da Luz, que foram relutantes no início, mesmo sendo seu papel com custo muito abaixo dos vendidos no mercado na época.

Figura 83 - Patente do papel fotográfico criado por Conrado Wessel, São Paulo



Fonte: Fundação Conrado Wessel.

Até que em 1924, com a Revolução dos Tenentes, a cidade de São Paulo ficou isolada do país e os trens por onde chegavam as cargas importadas do Rio de Janeiro foram bloqueados. Logo os fotógrafos ficaram sem material para trabalhar, e assim começa a comercialização dos postais Wessel, que foram utilizados tanto por fotógrafos de estúdio como pelos Fotógrafos de Jardim.

Acontece que todas as fábricas Kodak, Agfa, Gevaert estavam com suas matrizes instaladas no Rio, e toda a importação era dirigida ao Rio. Com a Revolução, ficou a ligação de São Paulo e Rio completamente interdita. No Jardim da Luz, onde fui tantas vezes com amostras dos postais para serem utilizadas entre os fotógrafos que lá trabalhavam, sem nunca conseguir vender uma caixa, apesar de alegarem ser o produto bom, eles estavam acostumados com o postal Ridax, da Gevaert e não

pretendiam mudar. Com a falta dos postais Ridax, um deles se lembrou do produto nacional e disse aos outros: a única saída é usar os postais Wessel. Ainda tinham amostras onde mencionava o meu endereço, Rua Guaianazes, 155. Um deles, se me recordo bem chamava-se Russo, talvez por ter cabelos russos, [...] apareceu em minha casa e pediu uma caixa para experimentar. Não demorou uma hora e lá estava ele de volta. Quantas caixas tem deste postal Jardim? O nome Jardim foi ideia do meu pai. Tinha um estoque de cerca de 150 caixas. Comprou todas e me disse: fabrique mais, muito mais, o material é excelente (FERNANDES JÚNIOR, 1998, p. 25).

Figura 84 - Caixa do *Postaes Jardim*, Conrado Wessel, São Paulo



Fonte: (GERODETTI; CORNEJO, 1999) / Reprodução Gustavo Falqueiro.

Em 1930, a *Kodak* faz um acordo com a empresa Wessel, e a fábrica muda de endereço. Os maquinários são mais modernos e durante vinte e cinco anos Wessel se mantinha na administração da empresa. Durante esse período as caixas de papel fotográfico continham o nome das duas marcas Kodak e Wessel. “O acordo durou até 1954, quando a patente passou definitivamente à Kodak” (EDIÇÃO 308, 2021).

Figura 85 - Caixas de papel fotográfico com o nome das duas empresas Kodak e Wesse, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier / Reprodução Gustavo Falqueiro.

Em 1954, encontramos a venda do papel *Postal Jardim* nos classificados da revista *Fotóptica*.

Figura 86 - Venda do Postal Jardim Wessel, São Paulo



Fonte: Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles (IMS) - Coleção de Thomaz Farkas

Encontrei também três pequenos espelhos de bolso, que parecem ser brindes entregues pela empresa, que também poderiam ser comemorativos.

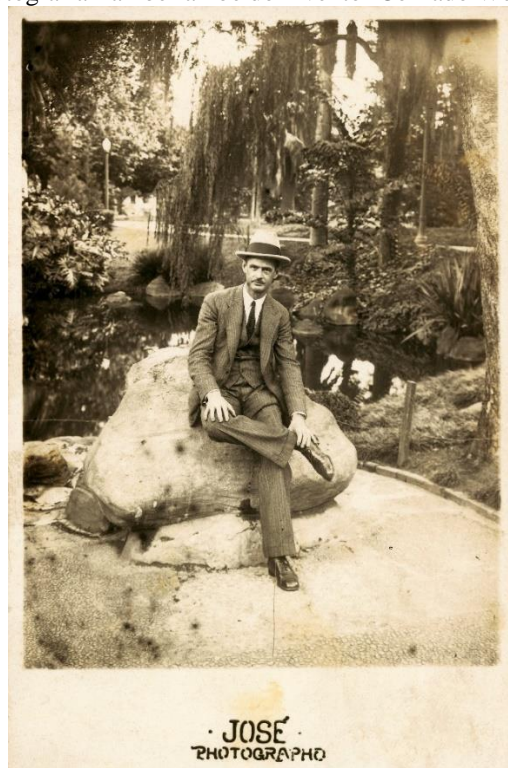
Figura 87 - Espelhos com a marca, Postaes Wessel Jardim Extra, São Paulo



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier. / Reprodução Gustavo Falqueiro.

Hoje seu legado permanece através da Fundação Conrado Wessel (FCW), fundada em 1988, “Wessel tornou-se rico e adquiriu imóveis em São Paulo que hoje integram o patrimônio da fundação que leva seu nome e fomenta a arte, a ciência e a cultura” (EDIÇÃO 308, 2021). Dentre os muitos feitos a FCW conta com premiações, entre elas o Prêmio FCW de Arte para a Fotografia, criado em 2002 para homenagear o inventor.

Figura 88 - Fotografia Lambe-lambe do inventor Conrado Wessel, São Paulo



Fonte: Fundação Conrado Wessel.

2.6 Os nomes atribuídos aos fotógrafos

De uma forma geral, herdamos educação e cultura de nossos ancestrais, dentro destas há microculturas, pequenas ações que nos são passadas no cotidiano, no dia a dia íntimo de cada família, cada bairro e suas histórias. Um exemplo disso é a forma como os fotógrafos transmitiam o conhecimento adquirido, cada um com seu próprio método, com isso criando entre eles um “dialeto próprio”. Os nomes técnicos as vezes eram semelhantes aos utilizados pelos manuais sobre outras técnicas fotográficas, ou por vezes, eram nomes inventados por eles mesmos. Assim pode ter ocorrido com as inúmeras nomeações dadas aos Fotógrafos de Jardim, que podem ter surgido pelos tipos de técnica da câmera-laboratório, ou pelo sujeito, o fotógrafo, ao executar a técnica, ao chamar o colega de ofício, ou pela forma de como e onde trabalhavam.

O termo Lambe-lambe gera curiosidade e necessidade de uma explicação. Poderia mesmo ter surgido na França, junto com os primeiros fotógrafos ambulantes, que utilizavam a técnica do ferrótipo? Mas, se for assim, quem os nomeia?

Se na sua origem a máquina fotográfica utilizada pelos fotógrafos ambulantes utilizavam a técnica do ferrótipo (uma chapa de metal que produz imagens diretamente em positivo), com o passar do tempo diferentes tecnologias fotográficas são incorporadas nas rotinas profissionais dos Lambe-Lambes, refletindo nessas mudanças a própria evolução tecnológica na trajetória histórica da fotografia. Nas práticas profissionais dos Lambe-Lambes ao longo do século XX o ferrótipo acaba sucessivamente sendo substituído por técnicas fotográficas que utilizam negativos de papel (remetendo à técnica do calótipo), negativos de vidro (remetendo à técnica do colódio seco), e negativos em película de gelatina e em rolos (ÁGUEDA, 2008, p. 85).

Figura 89 - O fotógrafo ambulante, Paris



Fonte: (ABOUT, 2015).

Contudo, a forma como os nomes vão se constituindo nos reflete a forma como socialmente vamos nos classificando. O nome carrega um peso social que pode nos dividir em grupos, subgrupos e classes, podendo ou não lhe atribuir valor histórico. No caso dos nomes atribuídos ao Fotógrafo de Jardim podemos considerar uma adaptação cultural do lugar onde eles estiveram, e as nomeações ligadas a técnica, como Fotógrafos Instantâneos, Fotógrafos Ambulantes, Fotógrafos de Jardim, Mão no Saco, Bufete, Mão na Caixa, Gregos, Quati e Ventania⁹⁰. No entanto, prevaleceu o apelido, o Lambe-lambe, e embora até o momento esse termo não ter sido encontrado nos primeiros registros analisados entre as décadas de 1920 até 1955, na cidade de São Paulo.

Seja como for, em algum momento da história ele se fortaleceu. O termo Lambe-lambe é considerado um apelido, que está diretamente relacionado aos Fotógrafos de Jardim, embora seja associado a qualquer câmera grande formato. A publicação de Kossoy (1974)⁹¹, mais citada sobre o significado do termo dá algumas explicações e se inclina a possibilidade de o termo vir da primeira técnica, da ferrotipia, vinda dos fotógrafos que eram chamados de *ambulantes*.

Essa denominação *ambulante* pode nos remeter ao caráter *itinerante*, ou *volante*, termo empregado no Brasil. Os termos também estão associados ao Fotógrafo de Jardim, como vimos nos registros dos fotógrafos da cidade de São Paulo, o termo adotado pelos órgãos públicos é *ambulante*.

Contudo, ocorria, vez ou outra, do fotógrafo buscar por festas tradicionais em outras cidades, e por isso podemos dividi-los em duas categorias: os que não saíram do lugar durante todos os anos de trabalho, mas que poderiam ter dois pontos na cidade, e os que se arriscavam nestas festas, mesmo tendo um ponto fixo, assumindo o risco de chegar no local e ter um fotógrafo trabalhando.

Às vezes aparecia uma festa, vamos dizer, no interior, e eu e outro amigo:

- Escuta, vamos trabalhar na festa tal, assim, assim?

- Diz vamos!

E fomos, comprávamos as passagens aí, passagens baratas e lá íamos...

... Era de acordo aonde era a festa não me lembro dos lugares, não me lembro mais. (OLIVEIRA; MARQUES; PEINADO; TEIXEIRA, 1974).

⁹⁰ Os nomes vieram dos textos analisados no primeiro capítulo.

⁹¹ “A origem do termo “lambe-lambe” é controvertida. Segundo alguns lambia-se a placa de vidro para saber qual era o lado da emulsão o que explicaria o nome. Tal fato, porém, parece pouco viável pois o simples fato, ou a observação da chapa em local escuro mostra qual o lado da película sensível. Há quem diga que se lambia a chapa para fixá-la, porém a origem mais viável parece era ligada ainda ao antigo processo da ferrotipia. Este processo envolvia uma camada de asfalto sobre uma chapa de ferro de mais ou menos 1mm sobre o qual era aplicada a emulsão. Após a revelação com sulfato de ferro, o fotógrafo lambia a chapa, fazendo com que a imagem se destacasse do fundo preto asfáltico pela ação do cloreto de sódio existente na saliva.” (KOSSOY, 1974, p. 5).

Voltando ao apelido *Lambe-lambe*, recorro as primeiras vendas de câmera-laboratório em anúncios nos jornais e revistas⁹². Um dos modelos de câmera vendidas no Brasil, a *Mandel-ette*, usa a técnica do positivo direto. Um primeiro aspecto dessa herança que liga o termo *Lambe-lambe* a ferrotipia pode estar associada a característica de ambos trabalharem como ambulantes em locais públicos. Outro aspecto está na semelhança das imagens produzidas. A técnica traz em seu aspecto visual uma semelhança com o ferrótipo, porém é produzida em papel fotográfico positivo direto. Esse dado pode ter gerado uma confusão no significado do termo. Ou seja, a empresa tinha em seu nome o termo *ferrotype*, associando suas câmeras a técnica da ferrotipia, no entanto elas utilizavam um papel revestido de preto. Nas figuras 90, 91 e 92, podemos analisar a semelhança entre o positivo direto com suporte em papel e um ferrótipo com suporte de metal.

Figura 90 - Postal feito com a câmera *Mandel-ette* da *The Chicago Ferrotype Company*



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier / Reprodução Gustavo Falqueiro.

⁹² Os anúncios estão nas figuras 53 e 54.

Figura 91 - Postal feito com a câmera *Mandel-ette* da *The Chicago Ferrotyp Company*



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier / Reprodução Gustavo Falqueiro.

Figura 92 - Ferrótipo, frente e verso, Bauru



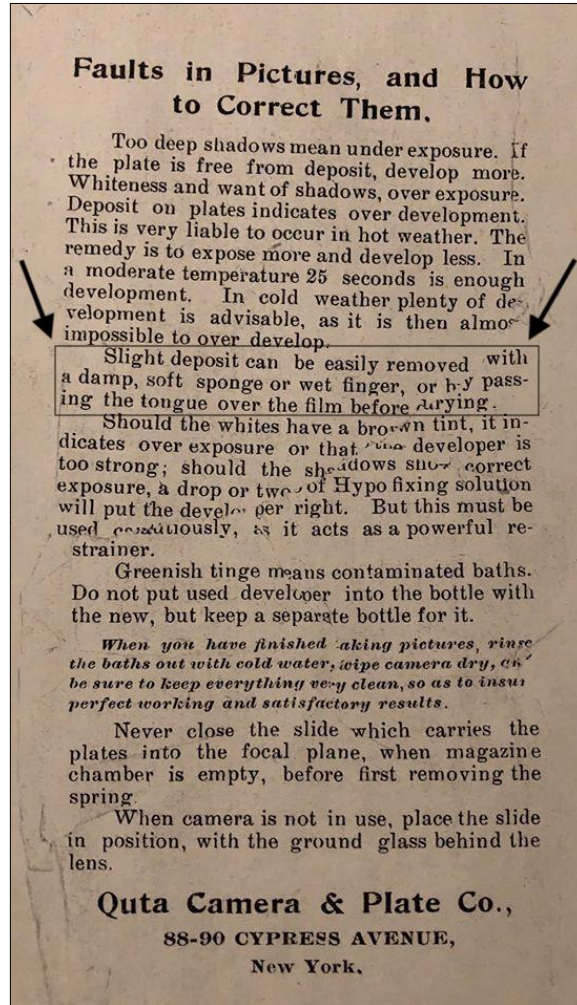
Fonte: Acervo particular de Luiz Henrique Carneiro / Reprodução: Luiz Henrique Carneiro

Feito isso, apresento outra empresa de câmeras fabricadas nos Estados Unidos chamada de *The Quta Camera* e/ou *Quta Ferrotyp Dry Plates*. As câmeras seguem a linha dos irmãos Mandel. Porém, diferentemente do que vemos no manual das câmeras da *The Chicago Ferrotyp Company*, o manual⁹³ daquelas expõe uma descrição que pode ser uma possível justificativa para o termo *Lambe-lambe*. Quando falam sobre as orientações técnicas sobre

⁹³ O manual está todo fragmentado e incompleto. Encontrei algumas partes em sites de leilões na internet e com o fotógrafo e pesquisador Mark Osterman, que fez uma publicação do trecho apresentado em sua rede social.

correção de exposição e revelação nas áreas escuras da imagem sugerem que “[...] um pequeno depósito [sombras] pode ser facilmente removido com uma esponja úmida e macia ou com o dedo úmido, ou passando a língua sobre o filme antes de secar”⁹⁴ (FIGURA 93). Teríamos assim, desvendado um mistério?

Figura 93 - Parte do manual câmera *Quta*, Nova Iorque



Fonte: George Eastman Museum.⁹⁵

Ao que tudo indica esse tipo de câmera teve circulação no Brasil, como vemos no anúncio de revenda de câmera e no postal, figura 95, onde aparece dois tipos de câmera, sendo uma delas semelhante a um dos modelos que faziam a fotografia tipo ferrotipo.

⁹⁴ No original: “[...] slight deposit can be easily removed with a damp, soft sponge or wet finger, or by passing the tongue over the film before drying.” (FIGURA 93).

⁹⁵ O responsável técnico pelo Museu George Eastman Museum publicou na sua página do *Facebook* esse manual. Disponível em: <https://web.facebook.com/photo/?fbid=3058810797483113&set=pcb.3058814500816076>. Acesso em: 10 de abr. de 2022.

Figura 94 - Anúncio de câmera instantânea, Rio de Janeiro

PHOTOGRAPHIA instantanea —
Por 120\$, vende-se uma camara
americana, para ferro-typo, cartões-
postaes e medalhas, em diversos for-
matos, acompanha a explicação im-
pressa do autor, de grande resultado,
para quem sabe trabalhar; trata-se á
Estrada Nazareth, 81, com o dono,
aos domingos, na estação de Anchieta.
(C 11114) O

Fonte: Acervo do Jornal Correio da Manhã.

Figura 95 - Postal com fotografos com dois modelos de câmeras diferentes, Guarujá



Fonte: (GERODETTI; CORNEJO, 2001) / Reprodução Gustavo Falqueiro.

Contudo, ao percorrermos e analisarmos os textos vemos nos depoimentos de alguns fotógrafos que alguns demonstram o descontentamento com o apelido, o Lambe-lambe. E a maior parte dos fotógrafos da primeira e segunda geração não gostam do termo, entendendo que soa de forma pejorativa. Embora pareça algo inofensivo, é importante nos atentarmos as declarações colhidas com os fotógrafos, que traz a razão das suas vozes, de como gostavam de ser chamados e como gostariam de ser lembrados. Ressalto ainda que muitos dos autores expõe o desagrado dos fotógrafos com o nome, e penso que, como somos pesquisadores, sabemos que o nome se tornou uma certa identidade, e não podemos simplesmente modificá-lo. Mas é notável que cada autor tenha dado a devida atenção a cada desabafo contido em cada depoimento dos Fotógrafos de Jardim.

Paulo Teodósio, fotógrafo do Rio de Janeiro, ao fazer uma demonstração de como funciona a sua câmera-laboratório relata um momento que passou com outro fotógrafo: ao avistar o amigo, quando estava na praça, Paulo o chamava de longe “oh Lambe-lambe”; dias

depois, o amigo dizia que ficava sentido quando ele o chamava pelo apelido (BRAGA, 2014). No entanto, o fotógrafo Paulo também expõe a forma como gostaria de ser chamado.

- O senhor não gostava de ser chamado de Lambe-lambe, né?
- Olha rapaz eu sofri muito para quebrar esse tabu quando eu trabalhava na praça General Osório, eu era muito novo ainda, era muito novo.
- O senhor gostava que chamasse o senhor de que?
- Fotógrafo profissional (BRAGA, 2014).

O fotógrafo Francisco Alves dos Reis de Belo Horizonte diz:

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. (ARROYO, SOUZA, 2011, p. 16).

O fotógrafo Francisco Xavier de Belo Horizonte.

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, se não fotografava nas costas e não saía. Não tinha outra identificação (ARROYO, SOUZA, 2011, p. 17).

O fotógrafo Onofre de Pirapora do Bom Jesus.

Seu Onofre, de Pirapora do Bom Jesus, não entende o porquê do nome, pois, segundo ele, ninguém poderia lambe a chapa, já que esta estava impregnada com a droga”, termo que ele usa para designar a emulsão gelatinosa do negativo, e que isso faria mal à saúde (MELLO, 1996, p. 15).

O fotógrafo Maximiliano Peinado (LEIRNER, 1973, p. 6) “[...] vem do tempo que o fotógrafo dava uma lambida na chapa grudenta para secar”. Segundo o relato do fotógrafo Ilson Viana de Vitória (THOMPSON, 2013, s/p) “[...] havia uma história de que a gente lambia a foto para tirar o produto químico usado na revelação. Mas isso é mentira. Pelo menos aqui, nunca vi ninguém lambendo foto, até porque o produto era muito forte”.

Porém, como um telefone sem fio, cada um que passava o significado do apelido para o outro poderia agregar uma história, ou apenas relatar a forma como trabalhava. O fotógrafo Antônio Minaier me explicou de forma muito simples que lambia a pontinha do negativo de acetado para que esse aderisse a prensa na hora de fazer o positivo por contato. Esta é uma explicação legítima e vinda de sua experiência, mas a relatos dos mais variados fotógrafos, alguns alimentando a ideia de que os antigos lambiam e outros que entendendo o mal que poderia causar o produto químico, que antigamente chamavam de *droga*, subitamente discordam dessa possibilidade de lambe diretamente a chapa, sabendo que o dano seria terrível.

A primeira, considerada a mais antiga, quando o fotógrafo tirava a chapa (naquela época ainda não era usado o filme) do fixador, a gelatina ficava com algumas partes levantadas, e então era preciso molhar com a saliva para a gelatina assentar. A segunda versão, mais nova, dá motivo do nome lambe-lambe o fato de que quando as pessoas iam tirar fotografia, na maioria das vezes não tinham pente e então molhavam as mãos com saliva e passavam nos cabelos, que ficavam lambidos. Uma terceira, recorda que quando ainda não se usava bicabornato de potássio o fotógrafo lambia ou passava a foto no suor do seu braço, para dar brilho. (MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA, 1984, p. 19).

O fotógrafo Maximiliano Martin utiliza o termo *Instantâneo* para rebater o apelido Lambe-lambe. Ao explicar como foi o seu processo de iniciação na profissão, expõe em meio à conversa como se denominam.

Aí eu pensei e entrei no 46, no mesmo ano que entrei no Parque Dom Pedro e paguei a licença na prefeitura, passei para cá, por naquele tempo não era que nem hoje que o ponto era liberado para um fotógrafo instantâneo entrar, que eu já falo assim instantâneo para falar lambe-lambe, porque é feio né (MARTIN; TEIXEIRA, 1974).

Este é outro nome mencionado pelos fotógrafos, o *Instantâneo*, como o caso do fotógrafo Benedito França, mais conhecido como Sansão, da cidade de Aparecida/SP. Quando fui conhecê-lo, logo na chegada à sua casa ele se apresentou como Fotógrafo Instantâneo. França então começa perguntado o que eu gostaria de saber, e na sequência expõe um pouco da sua vida, falando da sua falecida mulher e dos filhos que seguiram cada um o seu destino e que ajudou a formar com o dinheiro da praça. Entre as perguntas e respostas, ele me advertiu várias vezes por usar o termo Lambe-lambe: “Ela continua usando Lambe-lambe.”⁹⁶

O mesmo termo veremos em uma propaganda da Casa Bernardi que fala da fabricação de *Machinas instantaneas, typo Jardim da Luz, e dos Insuperáveis tripés modelo universal*⁹⁷. Muitos dos fotógrafos do interior de São Paulo e até mesmo de outros estados vinham para São Paulo comprar a Câmera *Bernardi*, que poderia ser motivado por um amigo fotógrafo, ou pelo anúncio da Casa Bernardi, e isso explicaria a nomeação dada pelo fotógrafo Benedito França da cidade de Aparecida e muitos da cidade de São Paulo.

Porém, esse termo também está ligado a outro tipo de fotógrafo. Na revista *A Cigarra*⁹⁸, de 1914, o termo *Instantâneo* é utilizado para nomear os fotógrafos que ficavam nas ruas fotografando momentos espontâneos da vida social da época. Esses são facilmente confundidos com os Fotógrafos de Jardim, pois levam a mesma ideia em relação ao tempo de entrega da fotografia. Em dois depoimentos de fotógrafos diferentes de um mesmo período aparecem o

⁹⁶ Depoimento dado a autora em 2018 na casa do fotógrafo na cidade de Aparecida, São Paulo.

⁹⁷ Anúncio na Revista Brasileira de Photographia (1926) que faz parte dos acervos da coleção de Rubens Fernandes Júnior. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/>. Acesso em: 26 de abr. de 2021.

⁹⁸ (NOSSOS INSTANTÂNEOS, 1914).

termo *Instantâneo*, como o fotógrafo José Ribas que nomeia os *plaqueiros*⁹⁹ de *instantâneos*, já que entregam a foto no mesmo dia, até duas horas.

E tira na hora, e lá é fotografia instantânea também, porque a fotografia, os senhores devem estar mais ou menos ao par disso, a fotografia para ser retocada só depois de dois ou três dias, eles entregam depois de duas ou três horas, então é instantânea também, é o serviço instantâneo também (VALENTINO; ANTARA; RIBAS; PEINADO; ABREU; PEINADO; SANTOS, 1974).

O fotógrafo português José dos Santos fala que o termo Lambe-lambe é um apelido que veio dos fotógrafos da cidade de Aparecida, e ele se refere aos fotógrafos como instantâneos:

- Tem gente que chama fotógrafo instantâneo de Lambe-lambe, por quê?
- Isso é negócio de Aparecida do Norte.
- Veio de Aparecida esse nome? Por que hem?
- Não sei.
- Parece que tinha que lambe a placa?
- Não tem nada de lambe, é um apelido que puseram né.
- É feio né, ninguém mais chama?!
- É fotógrafo instantâneo!
- É!

(WAKASSA; RUIZ; SANTOS, 1974)

Outro termo encontrado foi o Fotógrafo de Jardim, este que muito me agrada e elegi para nomeá-los nesta pesquisa. Assim acredito que ocorreu com outros autores. O nome parece no catálogo do Museu Lasar Segall, *O lambe-lambe hoje: o fotógrafo de jardim* (LOUREIRO, 1980), *O Lambe-lambe: O Fotógrafo de Jardim* (MESQUITA, 2000) e *O fotógrafo no jardim do cidadão: memória de um Lambe-lambe* (SOARES; MICHELON, 2009).

Sou um retratista de classe - diz orgulhoso. Um fotógrafo pra ninguém botar defeito. Já saí em reportagem, até na televisão. Mas não gosto muito não porque vocês dão logo o nome de lambe-lambe. Eu sou fotógrafo de jardim, não sou lambe-lambe” (depoimento de um Lambe-Lambe publicado no jornal O Globo, 05/04/76). (ÁGUEDA, 2008, p. 77).

Em outros países¹⁰⁰ recebem nomes diferentes, como na língua espanhola que deparamos com sete nomes. Porém, como acontece no Brasil, encontramos outras variações

⁹⁹ Termo designando as pessoas que ficavam nos pontos centrais, normalmente próximos aos Fotógrafos de Jardim. Eles chamavam as pessoas com placas, para tirar fotografias nos estúdios, em alguns pontos da cidade eram considerados concorrentes.

¹⁰⁰ Na Argentina teremos os seguintes termos: *Minutero*, *Fotografo de Plaza*, *Fotografo Callejero* (considerado inapropriado – ligado ao local de trabalho), *Pasalengua* (equivalente ao termo Lambe-lambe), *Chasiretes* (vem do chassi utilizado dentro da câmera – ligado a técnica). Na Colômbia: *Fotoaguita* (porque passa a fotografia no

dependendo do país e do tipo de câmera. Ressalto que o nome mais conhecido hoje entre os fotógrafos da terceira geração é o termo utilizado na língua espanhola, *Minutero*, que vem do tempo da espera ligado a técnica, pois leva poucos minutos para a entrega da fotografia. É possível supor que a origem desse termo venha dos fabricantes e de anúncios publicitários, como o já apresentado *Machina Photographica Mandel*, onde aparece a seguinte designação, *Photographo de um Minuto*¹⁰¹, o termo também era utilizado no México (VÉLEZ, 1989), com apenas acréscimos de minutos, *fotógrafo de cinco minutos*.

Observo ainda que os fotógrafos recebiam cada um seu próprio apelido¹⁰². Seguem alguns exemplos dos Fotógrafos de Jardim da cidade de São Paulo: *Tirinha* (Santiago), *Fefé* (fotógrafo Rafael Valentino), *Nano* (fotógrafo Maximiliano Martin), *Granfino* (Antônio Pereira Nobre), *Moreno* (fotógrafo Francisco Ribas Moreno) *Charutinho* (fotógrafo) e outros que só encontrei os apelidos, *Bolinha* e *Inglês*.

Eu no momento até agora, eu não sei se tenho sorte ou foi que foram com a minha cara, que eu trabalho a 28 anos e não me puseram apelido. Só que o apelido que me puseram foi de nascença é meu nome é Maximiliano Martin, me chamam de Nano (KUGUY; PEINADO; LUÍS, 1974).

Estes apelidos estão ligados ao lugar de onde vieram, características físicas, entre outras tantas justificativas quando se cria um apelido para chamar uma pessoa. Isso aponta para não descartar a possibilidade de o termo *Lambe-lambe* ter sido criado pelos próprios fotógrafos, seguindo o ar de descontração e típicas brincadeiras, as vezes ofensivas, que utilizavam para criar os apelidos individuais dos colegas de ofício.

Voltando as conjecturas sobre a origem do termo *Lambe-lambe*, recorremos a um dos fotógrafos da primeira geração que esteve no Jardim da Luz, o Antônio Peinado. Ele explica como fazer para identificar o lado da emulsão dentro da câmera, sem ter a necessidade de ter contato da saliva com o material fotográfico:

- Tem que conhecer o lado do negativo e do positivo
- O senhor põe de que jeito?
- ... A gelatina que tá aqui.
- Como é que o senhor sabe?

balde de água – ligado a técnica). No Peru: *Fotógrafos de Manda* (ligado aos pedidos religiosos – ligado ao local de trabalho). Cuba: *Cuban Polaroid* (ligado ao lugar e a técnica). Estados Unidos: *Instante Box Câmera* (ligado ao tempo), *Street Box* (ligado a técnica). Portugal: *La minute* (ligado ao tempo). França: *Chambre de foire* (ligado ao lugar, tradução livre seria Câmera de feira). No Oriente, em Afeganistão: *Kamra-e-faroree*.

¹⁰¹ Ver mais em: Figura 54.

¹⁰² Em Aparecida a maioria dos fotógrafos tinham apelido dos mais variados: *Meio Kilo*, *Chicão*, *Purquinha*, *Bigode*, *Curió*, *Preto Rico*, *Boizinho*, *Zé Cachorro* (DIAS, 2013).

- Com o dedo...
- Na superfície?
- É
- Um lado mais liso
- A gente percebe o mais áspero um pouquinho é o lado da emulsão
- Então, depois de batido a gente solta ela no revelador

(MARTIN; GARCIA; MONFORTE; FEFÉ; OLIVEIRA; PEREIRA; MORENO, 1974).

Até aqui é possível que se tenha observado a imensidão que está por baixo de tantas histórias, das origens incertas da câmera-laboratório, do nosso artista, o artesão, o fotógrafo, revelado em suas biografias, bem como em seus relatos aqui expostos. Como isso, abrimos para outros caminhos, para novas reflexões tanto no que se refere à técnica da câmera-laboratório, como a fotografia Lambe-lambe e ao Fotógrafo de Jardim.

3 O PAPEL DOS CAMPOS DA CONSERVAÇÃO E DO PATRIMÔNIO NA FOTOGRAFIA LAMBE-LAMBE

Tanto o campo do patrimônio como o campo da conservação vêm alcançando a passos lentos seus lugares dentro das instituições. Falo especificamente do Patrimônio Imaterial¹⁰³ e da Conservação de Fotografia¹⁰⁴, que talvez por serem muito específicos e relativamente novos dentro dos campos do Patrimônio e da Conservação, costumam a se movimentarem para desenvolver as políticas necessárias para sua prática. No entanto, foi apoiada nesses campos que venho desenvolvendo esse projeto de pesquisa, tendo no Patrimônio uma chancela para a permanência da técnica e do ofício, e na Conservação a preservação de coleções assegurando sua existência.

A partir dos anos 1960-70, nos Estados Unidos, e depois na França, os pontos de vista sobre o papel cultural e histórico da fotografia evoluem. Mas muitas imagens já haviam desaparecido por negligência ou por alteração natural. Essa renovação do interesse pelas impressões fotográficas antigas e também a consciência de seu desaparecimento progressivo contribuíram para elevar-lhes o valor simbólico e comercial. Esse movimento, que se estenderá à fotografia moderna e contemporânea, dará origem a um mercado especializado e concorrerá para definir as diferentes naturezas das cópias (impressão original, impressão de época, reimpressão, duplicação, etc.), bem como suas qualidades respectivas (aspectos formal e técnico, estudo de conservação, etc.)

Paralelamente à evolução desse mercado, as instituições redescobriram os mestres da fotografia do século XIX: coleções especializadas se constituem; outras, de riqueza às vezes impressionante, se reorganizam, muitas vezes sob a pressão das expectativas do público.

Por seu lado, os estudos e as pesquisas sobre a fotografia se desenvolvem: a história simples das técnicas se enriquece com a tomada de consciência das dimensões estética, cultural e didática das imagens (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 2).

3.1 As coleções fotográficas na cidade de São Paulo

Embora seja no rigor acadêmico que devemos nos respaldar, são nas linhas invisíveis que ligam um pesquisador ao outro que vamos desenvolvendo histórias. É no olhar que se volta

¹⁰³ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) definem como patrimônio imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural." Esta definição está de acordo com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 29 de mar. de 2022.

¹⁰⁴ A preservação de coleções fotográficas é um elemento importante na administração geral de qualquer repositório arquivístico. Mais sensíveis que a maioria dos documentos em papel, as fotografias têm uma química complexa que deve ser levada em consideração, caso se pretenda preservá-las para o futuro. Embora a amplitude dos processos fotográficos varie de modo significativo, princípios gerais já estabelecidos podem ser aplicados a todas as fotografias para se garantir sua salvaguarda. (MUSTARDO, 2001).

para um lado, somando ao outro olhar que passou despercebido, adicionado as às reflexões de cada um que a pesquisa vai se ampliando e da mesma forma criando corpo. Um exemplo desse movimento está no trabalho acadêmico que se apoia nas fotografias produzidas pelos Fotógrafos de Jardim, como na dissertação *Artefatos no Jardim da Luz: usos e funções sociais (1870-1930)*” (MINODA, 2018), que não está relacionado diretamente à história da fotografia Lambe-lambe, mas se orienta pelos retratos dos fotógrafos, utilizando acervos que mencionarei neste capítulo.

Como vimos, três são as bases para a execução desta pesquisa, relacionada à parte iconográfica: as instituições, os acervos particulares e a imprensa. São essas bases que possibilitaram Minoda (2018) a criar um diálogo entre os períodos em que a fotografia Lambe-lambe esteve em atividade. A existência destas coleções pode trazer novas discussões em relação ao reconhecimento da fotografia Lambe-lambe no contexto da história da fotografia no Brasil, visto que através delas é possível criar uma trajetória destes fotógrafos (KOSSOY, 2006), seja por meio de exposições e publicações individuais ou atreladas às instituições ou personalidades consagradas da fotografia.

Detectados a trajetória desses fotógrafos no espaço e no tempo, as tecnologias por eles empregadas e os assuntos registrados, obter-se-á um levantamento que será certamente útil como referência aos historiadores e a outros pesquisadores de diferentes áreas das ciências e das artes; tal levantamento fornecerá subsídios para a determinação das datas aproximadas, local de origem, autoria e pistas para a identificação dos temas registrados nas fotografias do passado que venham a ter em mãos e possibilitará o emprego da iconografia fotográfica como fonte histórica em pesquisas específicas. Por outro lado, os dados coletados trarão novos elementos para a interpretação do fenômeno da expansão deste meio de comunicação e expressão e de suas múltiplas aplicações nos diferentes países (KOSSOY, 2006, p. 59).

Assim, pesquisamos e construímos conhecimentos atrelados, como faziam os Fotógrafos de Jardim, que passando informações técnicas de um para o outro, possibilitaram a muitos se tornarem fotógrafos e produzirem retratos que se mantiveram entre as famílias, nutrindo suas memórias. Temos os retratos que se desgarraram de sua origem, finalidade e família, e encontram nas mãos e olhares dos pesquisadores uma forma de sobreviver.

Estas coleções são oriundas de distintas técnicas fotográficas, porém a mais comum e mais fácil de ser encontrada é a técnica que gera uma matriz¹⁰⁵ fotográfica e com ela a possibilidade de originar cópias. Se, por um lado, as cópias positivas feitas pelos fotógrafos sobreviveram, por outro lado, os negativos, as matrizes, se perderam. Assim, a motivação do porquê e como eram descartados estes negativos cessa ao imaginar a quantidade de fotografias feitas por dia e como e porque guardariam, se tratando do Fotógrafo de Jardim, que trabalhava

¹⁰⁵ As duas primeiras técnicas que mencionamos ferrótipo e positivo direto são uma fotografia única.

nas ruas e quase sempre tinha um quartinho em um edifício na praça ou próximo dali para guardar seu equipamento, e com essa dinâmica de trabalho não caberia manter um acervo de negativos por quarenta anos ou mais.

No caso dos negativos de vidro, o fotógrafo Pedro Arcaro conta que os clientes levavam a placa de vidro com eles para reutilizá-los em exames de sangue, por exemplo. (ARCARO; RUIZ; TEIXEIRA, 1974). Já na cidade de Aparecida, eles eram vendidos ou repassado para os comerciantes que colocavam nos quadrinhos, que vendiam com a imagem de Nossa Senhora Aparecida. Em relação ao descarte de negativos de acetato, temos um outro uso. O artista alemão Joachim Schmid visita a cidade de Belo Horizonte em dois momentos diferentes. Em 1992, o artista se apropria dos negativos que foram descartados pelos fotógrafos, criando uma série que nomeou de *Belo Horizonte, Praça Rio Branco*. Em 1993, repetindo o feito, porém agora com os guardados pelos fotógrafos Lambe-lambes do Parque Municipal, com o título de *Belo Horizonte, Parque Municipal*. E em 2002, encontrando um outro cenário, os fotógrafos mudaram de lugar e de técnica, utilizavam câmeras 35mm e filmes coloridos:

Após tirarem as fotografias, corriam até o laboratório fotográfico mais próximo para revelarem a pequena tira de película e fixarem a imagem de papel. Os clientes iam buscar as fotografias aproximadamente meia hora depois de terem sido tiradas.

Os negativos continuavam a ser rejeitados. Durante o tempo em que estive naquela cidade, levantava-me muito cedo todas as manhãs, antes de os varredores começarem o seu trabalho, ia até à praça e apanhava todos os negativos que ia encontrando pelo caminho. O resultado é *Belo Horizonte, Praça Rui Barbosa* (SCHMID, 2014, p. 07-08).

Oito anos depois da última visita, o artista retornou à cidade e observou que os fotógrafos não utilizavam mais as câmeras laboratório, elas se tornaram apenas um local para armazenar pequenas impressoras para arquivos digitais, e relata: “um processo rápido e limpo; agora já não há negativos rejeitados” (SCHMID, 2014, p. 08). Os negativos descartados foram utilizados para a produção do livro *Lambe-Lambe*, em 2014.

Contudo, há exceções. O Museu Paulista da USP possui em seu acervo a coleção do Fotógrafo de Jardim da cidade de Aparecida, Antônio Arthur Minaier. São 343 negativos que formam a Coleção Antônio Arthur Minaier (CAAM), grande parte deles no tamanho 8,7x12, com pequenas variações de cortes feitos pelo fotógrafo. A coleção chegou ao Museu por meio de alunos pesquisadores, sendo que parte dela está em poder deles. Em 2006, tive a oportunidade de começar meu trabalho de pesquisa com esses negativos. Ao que tudo indica, o fotógrafo repartiu a coleção, fazendo doações em lotes, incluindo alguns que me foram doados em 2018 por ele, que pretendo somá-la a coleção do Museu. “O Sr. Antônio se desfez de parte

da coleção, jogando-a fora, outra parte foi por ele doada aos fotógrafos e curiosos que passavam pela cidade, e interessados por sua história e profissão” (XAVIER, 2008, ANEXO I).

Junto a seu depoimento gostaria de acrescentar o fato de ele ter trabalhado com a câmera-laboratório na Praça Nossa Senhora Aparecida¹⁰⁶ até 2006. Isso fez do Seu Toninho, assim chamado pelos amigos, uma personalidade muito requisitada, pois muitos o procuravam para entrevistas e pesquisas. A exemplo de muitos fotógrafos, Seu Toninho tem uma relação afetiva com seu trabalho, portanto com sua câmera, e sabendo ele que estava perto do fim de trabalhar com sua câmera-laboratório, guardou seus últimos retratos e sua câmera foi para o Museu Municipal Professor José Luiz Pasin, de Aparecida. Quando o indaguei sobre a câmera estar no Museu, ele me relata: “ainda não tive coragem de ir vê-la no Museu”¹⁰⁷, e sobre a coleção ele responde: “Guardava para mostrar, né?! Fui guardando, guardei quanto? Umas 200, e bati mais de 20 mil” (XAVIER, 2008, p. 27).

As possibilidades com essa história são inúmeras. A primeira é referente a essa coleção e o fato de o fotógrafo tê-la guardado. Em outras conversas que tive com o fotógrafo, ele dizia que guardava porque alguém poderia precisar. A segunda é que parte dela ter encontrado como destino o Museu, e com isso possibilitou que eu me aprofundasse em um objeto de pesquisa, que me levou ao sujeito, a prática e que vem se desdobrando até hoje. Outro fator respeitável é sabermos que existe essa quantidade de negativos feitos pelo mesmo fotógrafo reunidos em uma coleção. Se pensarmos nos descartes diários feitos por eles, trata-se até o momento de uma coleção rara. Contudo, parte destes negativos entraram para um projeto de Conservação de congelamento de negativos, pioneiro no Museu da USP. Isso ocorreu junto com outras coleções, devido ao seu estado de deterioração avançada. A medida foi necessária para sua preservação. Trata-se de uma coleção que pode servir como rica fonte de pesquisa, notando-se que há muito para ser explorado por diversos campos da ciência.

Existem também outras duas coleções que são fundamentais para o desenvolvimento dessa dissertação. Elas são compostas por documentos, fotografias e livros ligados a história da fotografia Lambe-lambe e do Fotógrafo de Jardim na cidade de São Paulo. São as coleções do MIS/SP e a coleção do Museu Lasar Segall. Um exemplo da dimensão que se pode alcançar está na pesquisa realizada pelo português Jorge Borges no livro *Fotógrafos à la Minuta* (2004), que apresento no primeiro capítulo.

A coleção Lambe-lambe do MIS/SP é composta por áudios com entrevistas dos fotógrafos e suas imagens em seus locais de trabalho, sendo assim uma fonte ímpar neste

¹⁰⁶ Praça conhecida como Basílica Velha.

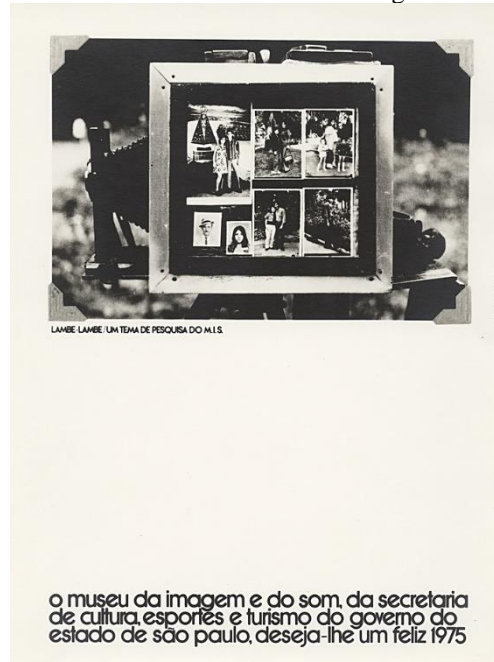
¹⁰⁷ Conversa da autora com o fotógrafo feita na Praça Nossa Senhora Aparecida em 2012.

projeto. Esse material nasce de uma proposta de pesquisa oferecida ao diretor do Museu, Prof^o. Rudá de Andrade, por dois proponentes estudantes, Marcio Lucas Gimenes Mazza e José Fernandes de Teixeira Filho. A proposta apresenta um plano com a metodologia de trabalho, prevendo entrevista com os fotógrafos, coleta de fotografias originais de diversas épocas, características da câmera fotográfica e levantamento histórico e bibliográfico.

Exmo Sr. Prof. Rudá de Andrade – Diretor Executivo do – Museu da Imagem e do Som. Por meio deste, Marcio Lucas Gimenes Mazza e José de Fernandes Teixeira Filho [...] Considerando a importância social e cultural do Lambe-Lambe dentro do contexto cultural de São Paulo. (VALENTINO; ANTARA; RIBAS; PEINADO; ABREU; PEINADO; SANTOS, 1974).

Todo material coletado rendeu naquele ano o trabalho de conclusão de curso¹⁰⁸ de Marcio Mazza (1974), o artigo para o jornal *O Estado de São Paulo* do fotógrafo e historiador Boris Kossoy (1974), e, por fim, as fontes que compõe esse acervo. Mas as ações com a coleção não param por aqui, pois no final de 1974, o museu utilizou uma imagem da câmera-laboratório em um cartão de ano novo desejando um *Feliz 1975*.

Figura 96 - Cartão de Ano Novo do Museu da Imagem e do Som, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Em documentos do museu, encontra-se um “adendo”¹⁰⁹ de 1988 que fala sobre a exposição *O Fotógrafo Lambe-lambe* criado pelo setor de Museologia do Museu (MIS, 1988). O fotógrafo José Ribas¹¹⁰ foi convidado durante dois finais de semana para fotografar os

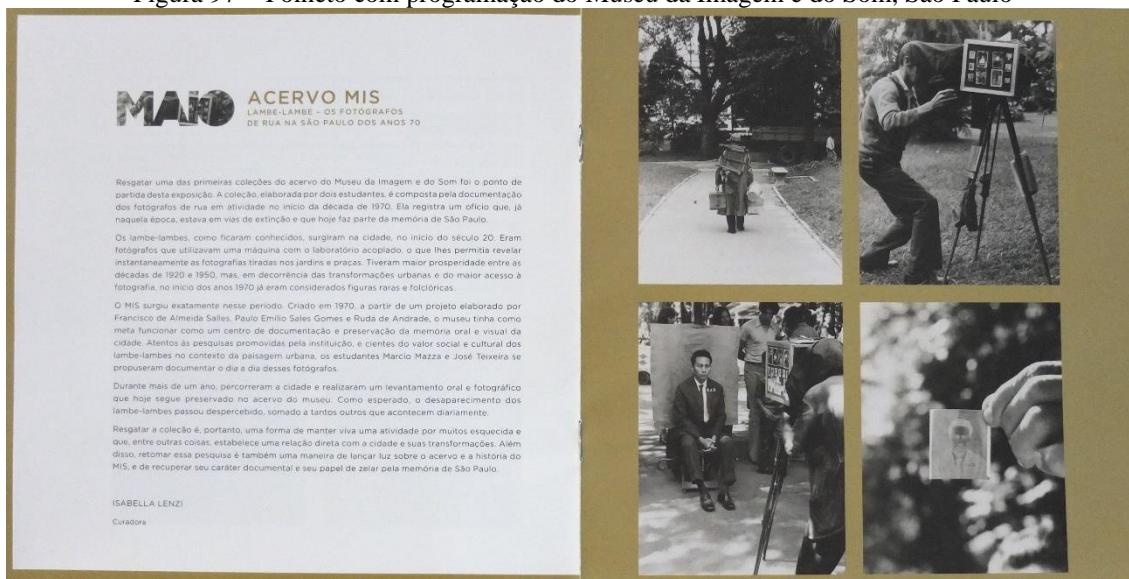
¹⁰⁸ Disponível na biblioteca da FAU/USP.

¹⁰⁹ Ver mais em: anexo C.

¹¹⁰ Biografia apresentada no capítulo 2.

visitantes do Museu. O evento fez parte do projeto *Conheça o Acervo do MIS*. Anos depois, em maio de 2015, o mesmo material foi utilizado para resgatar uma das primeiras coleções do MIS/SP, em comemoração aos 45 anos da criação do Museu, com a exposição *Lambe-lambe – Os Fotógrafos de rua na São Paulo dos anos 70*. A ação contou com uma palestra com o arquiteto Marcio Mazza e o Prof^o. Dr^o. Rubens Fernandes Junior.

Figura 97 - Folheto com programação do Museu da Imagem e do Som, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Reprodução: Cássia Xavier.

Figura 98 - Vista da exposição *Lambe-lambe: os Fotógrafos de rua na São Paulo dos anos 70*, São Paulo



Fonte: Fotografia de Gustavo Falqueiro (2015)

Em 2017, o MIS/SP, em parceria com a editora do Serviço Social da Indústria de São Paulo (SESI-SP), lança o livro *Lambe-lambe: fotógrafos de rua anos 1970 - foto MIS* (2017). Trata-se de fotografias tiradas em 1974 dos fotógrafos nas praças da cidade de São Paulo. No

final da publicação há códigos QR (*Quick Response*) que levam para os áudios com as entrevistas com os fotógrafos.

Figura 99 - Livro *Lambe-lambe: fotógrafos de rua anos 1970*, São Paulo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo / Reprodução: Cássia Xavier.

Acompanhando as novas formas expositivas, o MIS/SP cria a exposição virtual *Lambe-lambe: fotógrafos de rua em São Paulo nos anos 1970* (2017)¹¹¹ na plataforma *Google Arts & Culture*, com texto, imagens e áudios dos fotógrafos, atingindo assim um público maior, principalmente em relação a pesquisadores. E, em 2021, o MIS/SP em parceria com a Casa Fiat de Belo Horizonte criam o *e-book Fotógrafos de rua em Belo Horizonte e São Paulo* (2021)¹¹², apresentando compilações da exposição virtual do MIS/SP e o livro *Fotógrafos Lambe-Lambe: Retrato do Ofício em Belo Horizonte* (ARROYO; SOUZA, 2011)¹¹³, publicado pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

Devo citar que o Museu da Imigração do Estado de São Paulo detém uma quantidade significativa de retratos, que dentre muitos deles possivelmente foram feitos pelos Fotógrafos de Jardim. Tanto que existe uma coleção denominada de *Lambe-lambe*, que contém fotografias de outras técnicas fotográficas, mas sinaliza para a possibilidade de ter uma coleção contendo apenas fotografias Lambe-lambe.

Outra coleção que me apoio, tanto no acervo fotográfico como na pesquisa, é do Prof^o. Dr^o. Rubens Fernandes Júnior. Uma parte dela veio à público na exposição *Saudade pela*

¹¹¹ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/KgWhczTDBudLLw?hl=pt-BR>. Acesso em: 29 de mar. de 2022.

¹¹² Disponível em: https://www.casafiatdecultura.com.br/wp-content/uploads/2021/10/Catálogo_ebook_Fotógrafos-de-rua-em-Belo-Horizonte-e-São-Paulo.pdf. Acesso em: 29 de mar. de 2022.

¹¹³ Ver mais em: próximo subcapítulo.

ausência: fotógrafos Lambe-lambes no Jardim da Luz, 1915-193: Coleção Rubens Fernandes Junior (2011) na Pinacoteca de São Paulo. A exposição reuniu 45 fotografias Lambe-lambes, além de documentos e publicações do acervo particular do professor.

A exposição gerou um catálogo com precisamente 53 fotografias Lambe-lambe. São fotografias que foram produzidas pelos Fotógrafos de Jardim que atuaram no Jardim da Luz, na cidade de São Paulo na década de 20. Trata-se de uma homenagem aos Fotógrafos de Jardim, um rico material de pesquisa que apresenta textos assinados por Rubens Fernandes Junior, pelo curador de fotografia Diógenes Moura e pelo fotógrafo Ronaldo Entler.

Fernandes Júnior (2011, p. 17) se refere aos fotógrafos que “não estão inscritos na história oficial da fotografia” e apresenta as assinaturas dos fotógrafos do Jardim da Luz através das fotografias que fizeram parte da exposição e outros de sua coleção, que vai além do material exposto e publicado, compostos por livros, revistas, objetos e mais de mil fotografias Lambe-lambes.

Na exposição constam fotografias de Photo Geraldo, Photo Avelino Costa, Clemente Costa Photo (ou Photo C. Costa), Marques Photo, Photo Almeida, Photo Santhiago, Photo J.C., Photo Braga, F. Martins Guerra Photo, Photo Lourenço, Photo M.J.R., Photo Correia, PhotoGuedes, Photo J. Nogueira, Photo L.R. Motta, Photo Souza, Photo José Santos, João Lucera Photos. Outros profissionais aí atuantes cujas imagens não foram editadas para esta exposição são: M.P. Photo, Phot. Carvalho, Photo J. Peinado, Photo J. Lara, Photo M. Alexandre, Photo Santhiago O. Russo (que pode ser o Photo Santhiago citado acima). Com rara exceção, é perceptível a preocupação do fotógrafo em deixar sua identificação impressa no retrato para juntos se perpetuarem. (FERNANDES JÚNIOR, 2011, p. 21).

Além disso, Fernandes Júnior (2011) expõe dados históricos, mantendo o caráter poético de sua relação com as imagens, como também reflexões sobre o papel destas fotografias e seus autores na construção da nossa memória, do ideal imagético e como nos conectamos a elas. Ressalta ainda a importância do fotógrafo e seu ofício que carrega seu saber técnico, o conhecimento adquirido na prática que poderia se perder:

Na verdade, entendo esse trabalho como marginal, como um desafio ao elitismo da fotografia praticada no mesmo período. Ao deslocar sua lente para o cidadão comum e ao dessacralizar a técnica, esses fotógrafos trabalharam na construção e difusão de uma memória que se distanciou da história oficial da fotografia.

É impossível ignorar a importância desses fotógrafos sem estúdio, sem endereço estabelecido. Hoje eles estão praticamente ausentes da paisagem dos jardins e parques públicos e com isso desaparecerá seu saber técnico, sua capacidade de improvisação e sua criativa ação documental (FERNANDES JÚNIOR, 2011, p.27-29).

Apesar da classe dominante e a história oficial não terem prestigiado a produção desses fotógrafos, devemos considerá-los heróis, uma vez que foram responsáveis por concretizar o desejo atávico do cidadão comum de poder se contemplar numa fotografia (FERNANDES JÚNIOR, 2011, p. 33).

Em sua reflexão final, o autor explica o motivo da homenagem, um profundo entendimento sobre o anonimato desses fotógrafos e de seus fotografados, o deslocamento destas histórias que foram descartadas e esquecidas. A homenagem é uma forma de dar-lhes visibilidade, nomear autores e conhecer os personagens, pois “é tentar entender, nos milhares de fotografias esmaecidas produzidas pelos Lambe-lambes, os fios que tecem a história da fotografia no Brasil.” (FERNANDES JÚNIOR, 2011, p. 35).

Figura 100 - Catálogo de exposição na Pinacoteca de São Paulo



Fonte: (FERNANDES JÚNIOR, 2011) / Reprodução: Cássia Xavier.

O engenheiro e colecionador João Emilio Gerodetti tem importantes publicações relacionadas aos cartões postais produzidos no Brasil, e com isso foi adquirindo também fotografias¹¹⁴. Em seu livro *Álbum de Retratos: Photographias Brasileiras* (2012) assinado por Gerodetti e Luciana Garbin, eles apresentam uma coleção de fotografias Lambe-lambes inseridas junto a outras técnicas e aos fotógrafos de estúdio, como o Atelier Rizzo, Valério Vieira e Vicente Pastore. O texto começa pela invenção da fotografia, os estúdios, os Fotógrafos de Jardim, sendo que as fotografias estão divididas por tema, como “primeira comunhão”, “escola”, “mulheres”, “homens”, chegando as cidades turísticas como Rio de Janeiro, Santos e Aparecida.

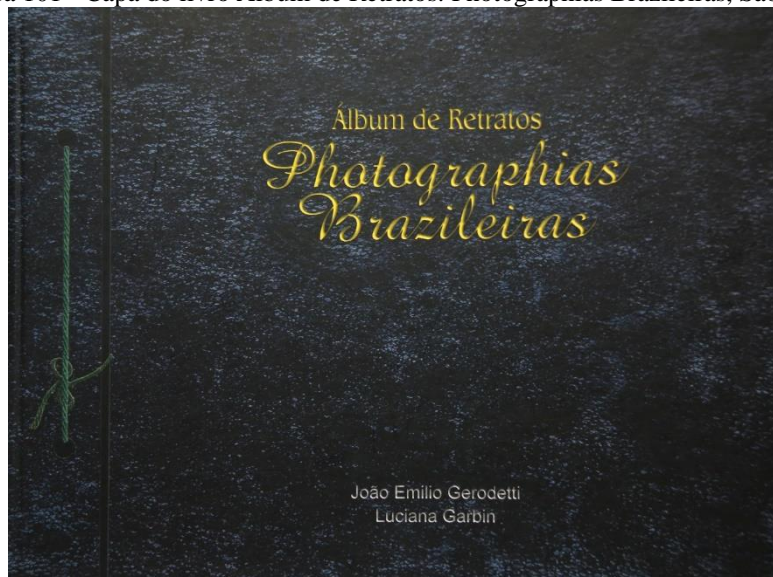
Eles apresentam no livro o capítulo *Lambe-lambes e outros fotógrafos de rua*, dando informações sobre seu local de trabalho na cidade de São Paulo, a forma como trabalhavam, comentam sobre a câmera-laboratório e sobre o termo Lambe-lambe. Abordam também outros locais de trabalho em países da América Latina, que utilizam o termo “Minutero”, realizando

¹¹⁴ No início da pesquisa para o mestrado João Gerodetti emprestou sua coleção de fotografias Lambe-lambe, sendo que posteriormente ele me doou a coleção.

uma breve leitura das imagens, os tipos e poses, até a fotografia 3x4. Também citam que são Patrimônio Imaterial nas cidades do Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Na sequência apresentam os fotógrafos chamados de “instantâneos”, que munidos de câmeras mais simples fotografavam pessoas nas ruas enquanto caminhavam. Ao longo do texto encontramos um trecho que fala da característica da fotografia Lambe-lambe.

Além de toda importância histórica apresentada com os textos e as imagens, as fotografias Lambe-lambes são de diversos lugares como São Paulo, Aparecida, Santos, e algumas contêm a assinatura dos fotógrafos, como *Foto Silva Uberaba*, *Photo Schimidt Mogy das Cruzes*, *F. Martins Guerra São Paulo*, *Photo Almeida*, *Photo Santhiago*, *Photo A. A. Viera Lça Praia de Santos*, entre outros.

Figura 101 - Capa do livro *Álbum de Retratos: Photographias Brasileiras, São Paulo*

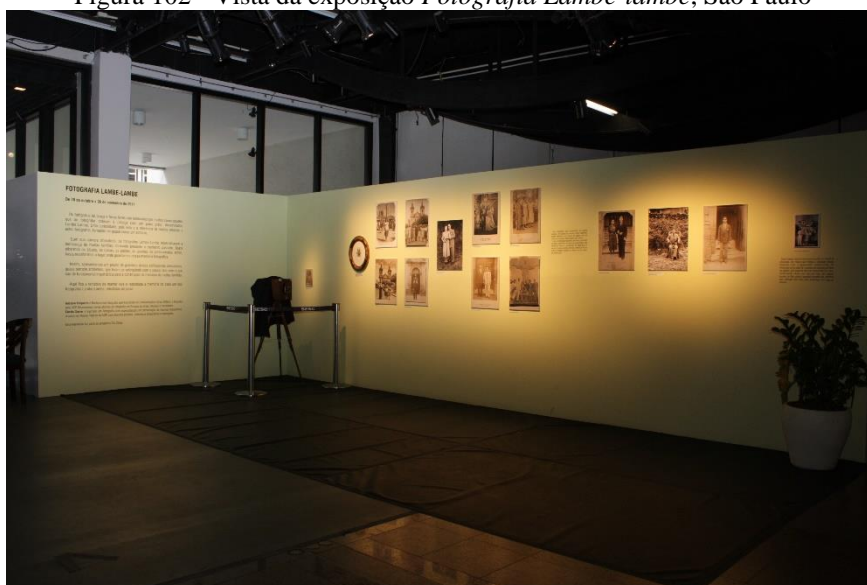


Fonte: (GERODETTI; GARBIN, 2012) / Reprodução Gustavo Falqueiro.

As duas últimas coleções apresentadas também foram consultadas na dissertação *Artefatos no Jardim da Luz: usos e funções sociais (1870-1930)* (2018). Lá a autora faz uma divisão no seu estudo em três grupos principais, sendo um deles o fotógrafo Lambe-lambe, a fim de compreender “[...] pelo estudo da cultura material, pretende compreender os usos dos espaços do Jardim da Luz como um espaço de sociabilidade e suas transformações ao longo do período em questão.” (MINODA, 2018, p. 2). Com isso apresenta os nomes dos fotógrafos que trabalharam durante esse período e fala sobre os locais estratégicos escolhidos pelos fotógrafos, pensando no fundo dos retratos a serem produzidos, os cenários. O texto é apoiado nos retratos feitos pelos fotógrafos sobre os quais a autora faz uma leitura, pensando o cenário, vestimentas, acessórios e gênero. O trabalho é feito com as coleções de João Gerodetti, Rubens Fernandes Junior e Aparecido Salatini, somando 88 fotografias.

Por fim, não poderia deixar de citar minha coleção particular, que vem sendo formada durante esses anos de pesquisa, através de compras e doações. São retratos feitos pelas três gerações de Fotógrafos de Jardim, porém, no desenrolar dessa história, começo a criar um entendimento melhor sobre as potencialidades de se formar uma coleção, então passo a integrar os primeiros processos como ferrótipo e positivo direto. Também possuo uma câmera original dos anos 40, além de objetos como placas de identificação das câmeras, caixas de papel fotográfico, obturadores de cortina, lentes e livros. Parte dessa coleção gerou duas exposições: a primeira *Fotografia Lambe-lambe* em 2011 no Sesc Consolação na cidade de São Paulo e a segunda em 2018 no Centro Cultural Bando do Brasil, na cidade de Brasília, junto ao *I Encontro Internacional de teatro Lambe-lambe*.

Figura 102 - Vista da exposição *Fotografia Lambe-lambe*, São Paulo



Fonte: Fotografia Gustavo Falqueiro (2011)

Os objetivos deste acervo são inúmeros, mas o que mais me anima é a possibilidade de mostrá-la e disponibilizá-la de uma forma que possa ser resgatada junto com ela a história e nomes dos fotógrafos. A partir dela, surge o desejo de criar um *Manual de Identificação e Conservação de fotografia Lambe-lambe* e a possibilidade de curadoria de exposições apresentando alguns fotógrafos da primeira geração e suas produções, visto que dentro da coleção possuo um número suficientemente representativo para expor retratos de um único fotógrafo.

O uso expositivo das coleções fotográficas através de exposições, livros, catálogos, chegando ao uso de apresentações virtuais, promovem uma comoção ao público em geral, pois ativa a memória e faz a história permanecer, continuar, que no caso dos Fotógrafos de Jardim

são as fotografias produzidas por eles, que falam deles, assim a vida desses artefatos continua gerando frutos, contribuindo para novas pesquisas.

3.2 O registro de Patrimônio Imaterial

Não podemos apenas resgatar a história e mantê-la dentro dos livros e bibliotecas acadêmicas. As ações práticas, juntamente com outras áreas da comunicação, podem de alguma forma divulgar e fortalecer a existência dessa história. Os títulos e prêmios sem dúvida também contribuem. Um exemplo foi o ocorrido com o fotógrafo de Juazeiro do Norte, Antônio Monteiro Gois, conhecido como Tonho Ceará, que recebe em 2008 o *Prêmio Porto Seguro de Fotografia*. Tonho Ceará também foi protagonista do documentário *Cinema de dois tões*¹¹⁵, entra para a Enciclopédia do Itaú Cultural e em 2016 recebe o convite do Sesc Belenzinho em São Paulo para participar da programação¹¹⁶ que integrava a exposição *Retrato Popular*. Entre as ações vinculadas a essa exposição Tonho Ceará fez retratos do público espontâneo com sua câmera-laboratório no Largo do Paiçandu e Largo São Bento. O desenrolar da sua história contribuiu para essa pesquisa, como para outros fotógrafos da terceira geração, que puderam conhecer e ver Tonho Ceará exercendo seu ofício no centro de São Paulo, sem contar o cruzamento das histórias, pois onde estiveram os fotógrafos de São Paulo, que em sua maioria eram imigrantes e migrantes, retorna um fotógrafo do Ceará.

¹¹⁵ Documentário realizado pelo fotógrafo Luiz Santos 2008, que percorreu várias cidades de Pernambuco fotografando os moradores.

¹¹⁶ Outros fotógrafos estiveram no evento do Ceará, Chico Alagoano, Cícera Dias, Izaías Amorim, Luiz Santos e Tiago Santana. De São Paulo Gustavo Falqueiro, Cássia Xavier, Mauricio Sapada, Marcos Zaniboni e Élcio Mello.

Figura 103 - Foto da série *Amarc* do fotógrafo Tonho Ceará, Juazeiro do Norte



Fonte: Confederação Brasileira de Fotografia (Confoto).¹¹⁷

Entre algumas das hipóteses sobre o resgate e a permanência da história do Fotógrafos de Jardim surge uma luz pela ótica do Patrimônio. Apresento a seguir os registros já feitos dentro do patrimônio. Em 1995, na cidade de Brasília, é sancionada a Lei nº 944 (BRASÍLIA, 1995), que define a atividade do Fotógrafo de Jardim, patrimônio cultural e artístico dentro dos limites do Distrito Federal, isentando os fotógrafos de taxa de impostos¹¹⁸. Em Brasília os fotógrafos trabalhavam na rodoviária do plano piloto, sendo que alguns deles fazem parte da segunda geração de fotógrafos, ou seja, migraram da câmera-laboratório para equipamentos modernos. Porém, a lei é válida para os fotógrafos que utilizam “as máquinas caixotes tipo foto-jardim”¹¹⁹. Tal exigência foi vetada pelo governo e mantida pela Câmara Legislativa. Fato diferente do ocorrido na cidade de Belo Horizonte, que em 2011, os Fotógrafos de Jardim recebem o registro imaterial como *Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte de Ofício de Fotógrafo Lambe-lambe*¹²⁰. Atualmente os fotógrafos permanecem trabalhando no Parque Municipal, assim como acontece com os fotógrafos da cidade de Aparecida. Eles são os fotógrafos da segunda geração, que nesse momento recebem a proteção do órgão patrimonial.

¹¹⁷ Disponível em: http://www.confoto.art.br/res02_porto08.php?pagina=1. Acesso em: 10 de abr. de 2022.

¹¹⁸ Essa lei não foi citada em nenhum texto que analisamos. Parece-nos que ela não recebe a mesma divulgação das leis de patrimônio instituídas nos municípios de Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

¹¹⁹ Ver anexo D.

¹²⁰ (BELO HORIZONTE, 2011).

Para tal foi montado um dossiê¹²¹, *Ofício de Fotógrafo Lambe-lambe Dossiê*, que gerou duas publicações, sendo que uma delas apresento no primeiro capítulo.

Saibam os interessados que o bem cultural a ser inscrito no Livro de Registro dos Saberes está sob a tutela do CDPCM-BH e que sua preservação contempla medidas de salvaguarda e formas de cautelamento, devendo qualquer alteração em sua configuração, seja através de lei, decreto, procedimento administrativo ou outra forma de intervenção, preceder a análise e acompanhamento do órgão de proteção do patrimônio cultural do município (BELO HORIZONTE, 2011).

No ano de 2005 foi inscrito no livro de Registro dos Saberes, pelo Departamento Geral de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, o ofício da atividade de fotógrafo ambulante, reconhecendo seu valor como Patrimônio Imaterial Municipal do Rio de Janeiro. Esse decreto vem servindo de referência para outras iniciativas, tanto nacionais e internacionais, como as da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais e das Ilhas Canárias, na Espanha. No entanto, o título no Rio de Janeiro não garantiu a permanência dos fotógrafos nas praças. Diante disso, quais caminhos tomar? Quais são os movimentos e instituições responsáveis que possam favorecer esse reconhecimento e permanência diante do campo da fotografia e ao mesmo tempo garantir sua sobrevivência?

Em sua tese de doutorado, a historiadora Daniela Pistorello (2015) levanta questões sobre o Projeto Roteiros de Imigração¹²² realizado pelo IPHAN, fazendo ressalvas sobre os roteiros turísticos criados pelos gestores do projeto. Pensando nesta nova identidade que buscamos para o Fotógrafo de Jardim, poderíamos colocá-lo nesta mesma chave, visto que essa fotografia chega pelas mãos destes imigrantes.

Se existe uma história oral que constitui os conhecimentos técnicos do Fotógrafo de Jardim, que foi repassando de geração em geração, ele existe a partir dos imigrantes que chegam ao Brasil no início do século XX. Mas, segundo a autora, esse Projeto também traz impacto ao categorizar esse imigrante, junto a tentativa de uma construção de uma identidade nacional.

Tais ponderações fizeram surgir outras questões: qual importância do tombamento como instrumento de salvaguarda e quais os seus limites? Como foram produzidos os Dossiês de Tombamento? Que imagem de imigrante os Dossiês produziam? De que forma as tensões e conflitos do projeto se expressam nas Atas do Conselho Consultivo? (PISTORELLO, 2015, p. 4).

¹²¹ Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público (DPCA), Fundação Municipal de Cultura (FMC) e Prefeitura de Belo Horizonte.

¹²² O projeto *Roteiros Nacionais de Imigração* é uma ação de salvaguarda do patrimônio dos imigrantes alemães, italianos, poloneses e ucranianos localizados no estado de Santa Catarina que, através da proteção federal, estadual e municipal, dão visibilidade aos imigrantes e ao seu patrimônio no Brasil. (PISTORELLO, 2015, p. 7)

No ano de 2005 é declarado pelo Departamento Geral de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro o registro da atividade de fotógrafo ambulante, tornando-se assim Patrimônio Imaterial Municipal do Rio de Janeiro.

“Lambe-Lambe”, denominação para o ofício de fotógrafo ambulante, atividade que testemunhou e documentou para a posteridade a imagem de inúmeras personagens, conhecidos ou anônimos, da cidade; tais personagens se tornaram referências culturais na paisagem urbana carioca. Inscrito no Livro de Registro dos Saberes. (RIO DE JANEIRO, 2005).

É indiscutível o valor aqui atribuído pelo título de Patrimônio Intangível, pois é nesse momento que o fotógrafo alarga a memória popular e entra para o campo do Patrimônio como um primeiro reconhecimento oficial. Porém, diante disso, seria possível reconstruir e ressignificar essa narrativa já construída, utilizando a metodologia criada pelo IPHAN, o Inventário Nacional de Referências Culturais, que busca com a ajuda de técnicos antropólogos e historiadores o levantamento de dados para o possível registro no patrimônio? Com esse auxílio é possível renovar ou revitalizar a identidade do Fotógrafo de Jardim no campo da fotografia, sem que esse se mantenha engessado no livro de Registro dos Saberes?

Os novos patrimônios investigados e selecionados indicam a emergência de renovadas formas de valorizar, comemorar e guardar memórias do passado, antes desvalorizadas, ou encobertas, até mesmo preteridas por uma ideia elitista e excludente de cultura, e de história. (ABREU, 2007, p. 3).

No caso específico do registro do Fotógrafo de Jardim no Rio de Janeiro, em seu Dossiê consta a dissertação de mestrado do museólogo Abílio Afonso da Águeda. Acreditamos que a análise feita pelos técnicos responsáveis se fez pela narrativa criada pelo autor através da memória e das entrevistas realizadas com os últimos cinco Fotógrafos de Jardim que atuaram no Largo do Machado.

O que se deve tomar ou registrar, o que se valora no patrimônio histórico e artístico, quais são os critérios de escolha, quais são os agentes responsáveis por estas ações? A necessidade de mudanças nas políticas públicas é realizada a favor de quais poderes? Essas questões, que não são muito diferentes das anteriores, também geram tensões no campo da fotografia, como, por exemplo, quais os critérios subjetivos nas escolhas de imagens e fotógrafos, quem faz as escolhas nos concursos, bolsas e seleção de projetos de fotografia? Quem excluiu a fotografia Lambe-lambe? Há, portanto, um paralelo entre os campos da fotografia e do patrimônio, que os fazem caminhar juntos e se complementarem, que vão das tensões e necessidade de novos olhares.

Uma das possibilidades para construção de um outro referencial sobre o patrimônio relacionado ao Fotógrafo de Jardim seria a pesquisa nos Arquivos Fotográficos de órgãos e

instituições como Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico (CONDEPHAAT), Biblioteca Nacional, entre outros, que possuem acervos próprios institucionais e acervos adquiridos. Pensamos que dentro desses arquivos possam ser encontradas imagens feitas por Fotógrafos de Jardim, e que não carregam essa identificação. Mas que, no entanto, possam ter sido indexadas aos inventários produzidos. Voltando para a cidade de São Paulo, temos como exemplo o Jardim da Luz, que foi tombado¹²³ pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico de São Paulo (CONDEPHAAT/SP) no ano de 1981, mesmo ano em que a revista *Iris* pública uma reportagem, feita pela fotojornalista Simonetta Persichetti, que apontava os nove últimos Fotógrafo de Jardim, que na ocasião usavam as câmeras laboratório apenas de forma simbólica, pois já utilizavam equipamento mais moderno. (PERSICHETTI, 1981).

Alguns anos antes, em 1974, a arquiteta Ivone Hamada, então aluna da FAU/USP, fez um livro sobre os espaços verdes, com fotografias das vistas do Jardim da Luz. O livro contém duas imagens de fotógrafos Lambe-lambes. Em decorrência dessas publicações e relações entre o fotógrafo e seu local de trabalho, poderia o Lambe-lambe ser registrado junto ao tombamento do Jardim da Luz, incorporando o fotógrafo a paisagem local, visto que muitos permaneciam por mais de cinquenta anos no mesmo lugar?

Figura 104 - Fotógrafo no Jardim da Luz, São Paulo



Fonte: (HAMADA, 1974).

Por fim, elucidando um pouco mais o encontro da fotografia com o patrimônio e sua importância para o reconhecimento do Fotógrafo de Jardim e da fotografia Lambe-lambe, no

¹²³ (SÃO PAULO, 1981).

ano de 1998 a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional faz um panorama da fotografia no Brasil, organizado pela historiadora Maria Inez Turazzi. A revista traz nomes como Miguel Chikaoka, Heloíse Costa, Mário Chagas, Annateresa Fabris, Sebastião Salgado, Solange Zúñiga, entre outros. Nela, os artigos e ensaios ficaram a cargo de seus colaboradores, sendo a proposta que cada um produzisse assuntos de seu interesse, mas que teriam em comum a referência entre as relações de fotografia e patrimônio. Turazzi, no texto de apresentação, fala da noção de cultura fotográfica e sua complexidade, não se restringindo nem a técnica e nem a produção de imagens, mas a prática social que há mais de um século representa o mundo através da fotografia. E aponta que ela não pode ser reconhecida apenas pelas figuras célebres da sua história e tampouco aos lugares consagrados de sua existência como arquivos e grandes coleções, pois a cultura fotográfica também se incorpora em outros campos da vida social. (TURAZZI, 1998).

No entanto, apenas ao final de sua apresentação ela menciona os Fotógrafos de Jardim, sinalizando como uma figura representativa do universo de profissões, e justifica a escolha da capa¹²⁴ como “uma forma de reconhecimento do valor simbólico de algumas figuras emblemáticas do patrimônio cultural brasileiro” (TURAZZI, 1998, p. 15). De acordo com este pensamento, como seria se na mesma publicação estivesse o ensaio de um Fotógrafo de Jardim, ou, dentro de outra narrativa, apresentasse imagens produzidas por eles? Nesse contexto, na tentativa de montar uma melhor compreensão de Patrimônio Imaterial, a socióloga Maria Cecília Londres Fonseca (2009, p. 75) expõe:

Para finalizar, o processo de releitura da questão do patrimônio não se esgota no nível conceitual. Implica, sim, o envolvimento de novos atores e a busca de novos instrumentos de preservação e de promoção. Frente a esse novo quadro, muito mais complexo e desafiador, é fundamental que se formulem e se implementem políticas que tenham como finalidade enriquecer a relação da sociedade com seus bens culturais, sem que se perca de vista os valores que justificam a preservação.

¹²⁴ Peça em barro feita pelo Mestre Vitalino do fotógrafo Lambe-lambe Antonio de Oliveira (Zé Caboclo). Alto do Moura em Pernambuco. Acervo do Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro. Fotografia de Francisco da Costa.

Figura 105 - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro



Fonte: Acervo fotográfico particular de Cássia Xavier / Reprodução: Cássia Xavier.

No patrimônio, há um movimento que vem acontecendo na tentativa de modificar e implantar novas diretrizes, uma pluralidade na interpretação do que é patrimônio, ao “traçar políticas inclusivas, que contribuam para aproximar o patrimônio da cultural produzida no país” (FONSECA, 2009 p. 63). Seria possível, dentro das novas diretrizes do patrimônio, criar a discussão sobre como se agrega valor aos bens registrados de acordo ao como o inventário é feito? Como o caso do livro de Registro dos Saberes, onde foi inscrito o *fotógrafo ambulante*, pois além de concentrarmos nos conhecimentos técnicos do ofício, também incluiríamos os nomes destes fotógrafos e suas produções fotográficas. Poderia essa ser uma das novas políticas de registro, não categorizando em um dos quatro livros existentes, mas abrindo possibilidades visando atender a cada proposta dentro da sua pluralidade, respeitando as especificidades do campo ao qual ela pertence?

Portanto, com o registro do Fotógrafo de Jardim como Patrimônio Imaterial se abrem novas possibilidades em relação a este campo do patrimônio que vem aspirando por mudanças, buscando políticas mais abrangentes. Talvez o ponto de partida seja de baixo para cima, com a urgência de novos agentes que tragam novas dinâmicas, pensamentos mais democráticos, com o olhar equitativo aos tipos de técnicas, nomes de fotógrafos e suas formas de atuar. E porque não ir além, pois, como vimos, as instituições possuem em seus acervos fotografias Lambe-lambe, e, assim, poderiam estas serem tombadas, somando força ao registro?

3.3 Identificação, conservação dos artefatos

A esta altura sabemos que existem milhares de imagens arquivadas em instituições ou armazenadas em antigas caixas de sapatos, nos acervos privados, que representam as vozes e os olhares dos Fotógrafos de Jardim que se dedicaram a produção de retratos, mas que, no entanto, ainda continuam sem nomeações e resignados ao monte de fotografias sem identificação. Mas sabemos também que a preservação de coleções demonstra a importância do campo da Conservação de Fotografias como forma de manter coleções fotográficas, para memória pública e privada.

Para isso acredito na publicação de um *Manual de Identificação e Conservação de Fotografia Lambe-lambe*¹²⁵, para que seja um guia com orientações técnicas para orientar no reconhecimento das possíveis coleções existentes, como também, uma vez identificadas e preservadas, garantir sua salvaguarda para que as futuras gerações possam realizar novas pesquisas de caráter historiográfico e educativo, atendendo a diversos campos das ciências. A intenção é destacar a importância cultural e histórica dos Fotógrafos de Jardim, e, sobretudo, apresentar a técnica da fotografia Lambe-lambe, do mesmo modo como existem publicações com outras técnicas fotográficas, como o daguerreótipo, o papel albuminado, negativos em acetato, entre outras.

Entendo que há uma vasta bibliografia referente à identificação de diversas técnicas na chave da conservação de fotografias. No entanto, apesar de sabermos que as propriedades tanto dos suportes como meio ligantes utilizados por alguns processos fotográficos analógicos preto e branco são os mesmos, não vemos mencionados em tais textos a produção dos Fotógrafo de Jardim, com exceção do ferrótipo, que menciona ter sido usado pelos *fotógrafos ambulantes*, mas que convém explicar que foram igualmente utilizados por fotógrafos de estúdio. Assim vimos três tipos de técnicas que foram utilizados com a câmera-laboratório, o que possibilita criar uma ligação entre a forma como se desenvolveram, como as câmeras se adaptaram ou se modificaram, criando imagens características de sua técnica.

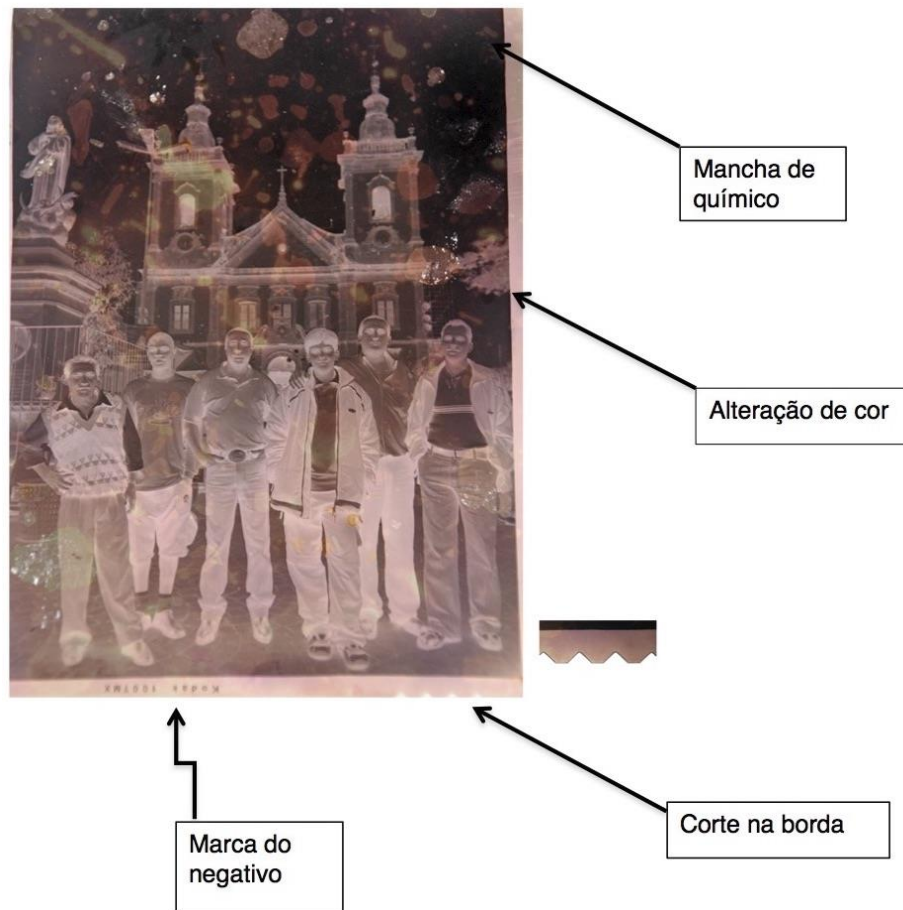
Diferentemente das cópias feitas nos laboratórios tradicionais, o processo fotográfico da câmera-laboratório consiste em um a dois banhos químicos e uma lavagem rápida na água, fazendo com que a técnica agregue questões importantes sobre a deterioração das imagens. Assim, um manual buscaria compreender o que ocorre com o processamento da fotografia dentro da câmera-laboratório, identificando o que a difere de uma revelação dentro de um laboratório preto e branco convencional, e quais são as consequências para fins de preservação. Isso tudo sem mencionar outros produtos químicos que eram utilizados para agilizar a secagem

¹²⁵ O manual está em desenvolvimento de forma independente.

da fotografia.

Para resolver tais questões, faz-se necessário um olhar mais atento e técnico, mas também que possa identificar os retratos a partir de suas características próprias, com um entendimento mais amplo. Há de se observar as ações relacionadas a como procediam os fotógrafos, que agregam um caráter peculiar a essa história, a exemplo disso: um possível negativo feito por uma câmera-laboratório e o seu positivo feito em um laboratório convencional. Há relatos de fotógrafos que tinham suas casas próximas às praças onde trabalhavam, e assim criaram uma complexidade nessa identificação, e conseqüentemente mudavam a visualidade da imagem. Com isso, poderíamos abrir outro debate, ou seja, consideraríamos essa uma fotografia Lambe-lambe? Reflexão esta que chega a terceira geração de fotógrafos, que produzem seu positivo das mais diversas formas, adicionando novas tecnologias, quando necessário, para facilitar o seu trabalho¹²⁶.

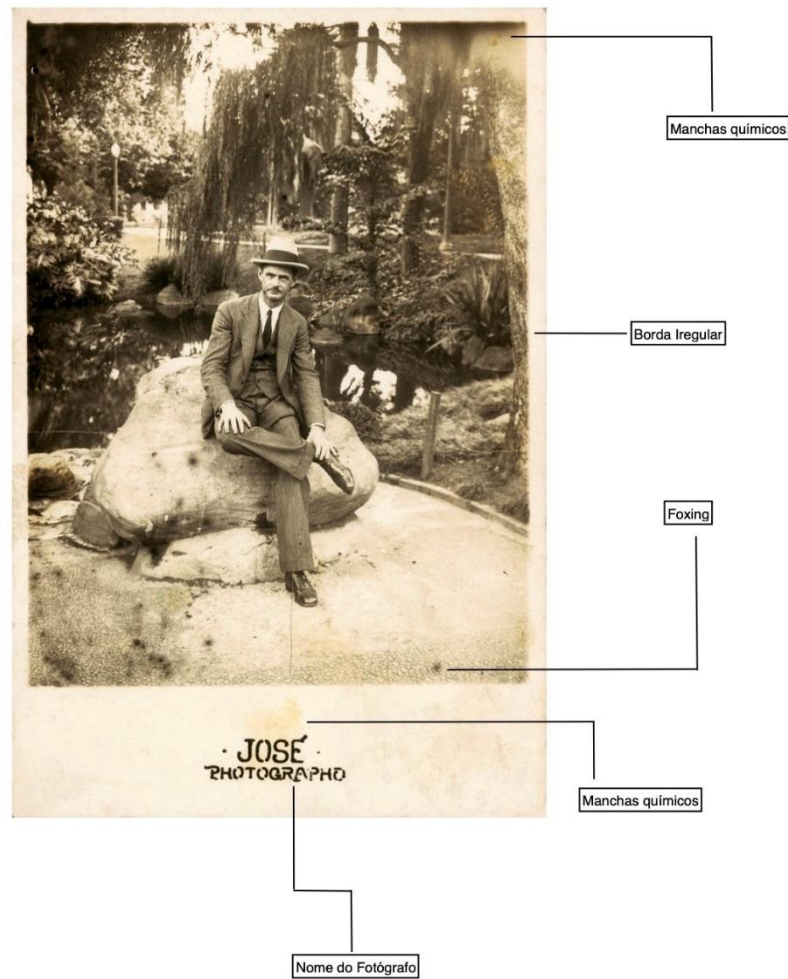
Figura 106 - Exemplo de diagnóstico de um negativo Lambe-lambe, São Paulo



Fonte: a autora / Reprodução: Cássia Xavier.

¹²⁶ Em 2018, eu fundei e sou presidenta do *FotoClube Internacional Lambe-lambe*, com 52 fotógrafos da terceira geração de diversas regiões do Brasil e países da América, Europa e Ásia. A intenção é mapear a nova geração, promovendo trocas e intercâmbios sobre a técnica e o ofício, a fim de fortalecer o coletivo como respaldo para projetos de leis ligados ao patrimônio.

Figura 107 - Exemplo identificação visual de uma fotografia Lambe-lambe, São Paulo



Fonte: a autora / Reprodução: Cássia Xavier.

Desse modo, um estudo aprimorado da técnica visa manter preservado o conhecimento prático deste ofício, tanto em relação à parte mecânica do funcionamento da câmera-laboratório, como também as dimensões físico-químicas da captura e processamento da imagem fotográfica. Além de utilizar uma câmera-laboratório da década de 40 para esse estudo¹²⁷, é fundamental se auxiliar nas publicações analisadas e entrevistas realizadas com os fotógrafos, que contêm informações que possam nos trazer esclarecimentos sobre seus métodos de trabalho, estabelecendo uma continuidade de conhecimento entre as três gerações de fotógrafos. Além de fornecer informações de acondicionamentos adequados aos novos materiais utilizados pelos fotógrafos da terceira geração, garantindo que essa produção não se perca, a exemplo das primeiras.

A ideia central é utilizar o campo da Conservação como uma forma política de reconhecimento da fotografia Lambe-lambe, pois uma vez pronto o *Manual de Identificação e*

¹²⁷ Em relação a técnica da câmera-laboratório, apresentarei meus próprios estudos e práticas com uma câmera original datada da década de 1940, que venho realizando desde 2011.

Conservação de Fotografia Lambe-lambe, ele estará dentro das reservas técnicas, não apenas para uma consulta sobre qualquer de técnica fotográfica, mas sim sobre a técnica específica utilizada pelos Fotógrafos de Jardim. O manual se unira com outras bibliografias de referência, criando conjuntos que possam contribuir para a identificação dos fotógrafos, a permanência da técnica e difusão dessa história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como contar uma história que não é sua? Como tentar expor os dados colhidos sem que haja um envolvimento afetivo, já que passados tantos anos debruçada no tema o envolvimento é inevitável. Há de se entender que quando nos dedicamos muito tempo a uma pesquisa, vários pensamentos nos acometem, criamos certezas frágeis, no ímpeto de descobrir a verdade, mas qual verdade? É comum nos perdemos hora ou outra em vontades e desejos de como deveria ser essa história, de fazer justiça e atribuir valor ao que não recebeu reconhecimento.

Mas quem não recebeu? No primeiro momento, claro que foi o fotógrafo, mas há uma complexidade nessa afirmação, pois deixamos de lado uma outra personagem dentro dessa história, a outra que nem se quer é nomeada, a Fotógrafa de Jardim. Então me vejo paralisada. Eu, como mulher e igualmente Fotógrafa de Jardim, tento resgatar a história de um ofício que raramente registrou a passagem dessas mulheres. Não encontrei um áudio que me desse uma explicação de como era o cotidiano dessas fotógrafas nas praças, muito menos como deveríamos chamá-las.

Diante disso o distanciamento afetivo e o olhar através de outros campos das ciências, sem dúvida, me direcionaram para um novo lugar de reflexão. Foi necessário libertar as certezas, sair do tema, para entender o todo e tentar compreender os fragmentos dessa história. Através do conhecimento científico multidisciplinar e o pensamento crítico, as perspectivas aumentaram e foi esse o encontro que me ajudou a revelar outros ângulos pouco ou nunca explorados dessa história.

Foi através desse filtro acadêmico que meu ponto de vista se refinou, assim como a análise dos textos somado a novos dados e sobretudo os relatos dos fotógrafos, que compreendi parte da dinâmica dessa história. Assim, é importante elucidar que não busquei com esse trabalho uma resposta em definitivo, me envolvi no processo, nessas pequenas descobertas que me levaram a mais reflexões e uma melhor compreensão, entendendo que a chave para mudanças nos paradigmas tão bem estruturados venha das várias perguntas que vão surgindo no desenvolvimento da pesquisa e que muitas vezes não precisam ser respondidas, mas debatidas.

Contudo, o afeto sobre essa história permanece e, entre epifanias e dados científicos, entendi que romper as barreiras não estava mais nas queixas sobre a exclusão dos Fotógrafos de Jardim, como militei por diversas vezes. Esse rompimento, no meu entender, se tornou falar sobre outras narrativas, buscando novas identidades e olhando para o passado a partir de outra perspectiva. Comecei então a levar essas reflexões para dentro das paredes acadêmicas, nos

museus e galerias, nas escolas, centros de cultura, parlamentos¹²⁸, onde estão os núcleos de desenvolvimento de pensamentos. Levei para os lares e estendi para as ruas, onde o falar e a escuta são mais democráticos e nos levam de volta ao lugar de origem destes fotógrafos. Hoje, o afeto atrelado ao conhecimento, me trouxe o peso da realidade e a necessidade de ação. Falar sobre essa história me ajuda a romper pensamentos e muros, abrindo caminhos dentre os campos, apresentando que esta é uma fotografia que tem sim seu valor histórico, enquanto documento da cultura popular e, como tal, se insere no patrimônio foto-documental e artístico do país.

Mas nesse presente histórico que vivemos, com os fotógrafos da terceira geração, é perceptível que essa fotografia não necessita de campo nenhum para sobreviver, pois foi justamente sua produção artística ou artesanal, ou somente técnica, que a difere de outras, carregando atributos próprios, se emancipando, que permanece nas três gerações de Fotógrafos de Jardim, que não sucumbiu aos estúdios, não se intimidou com os fotógrafos amadores, que teve diversos fabricantes de câmeras, que não impediu a produção de forma artesanal e individual, que contou com um papel próprio para a técnica, passou por todo processo tecnológico e, portanto, mercadológico e sobreviveu. A fotografia tem seu próprio lugar, sem necessitar de aval ou endossamento de nenhum campo para se manter em plena atividade, e foi além, se reinventou, ampliou seu lugar de trabalho, entrando no campo da educação. Ou seja, falamos de uma fotografia democrática que hoje, além de ocupar as ruas, chega as salas de aula como ferramenta de ensino.

Diante disso, não cabe mais a mim dizer sobre em qual campo ela deve se encaixar, é sua própria condição quem nos diz. É certo que durante um tempo ela foi colocada em um lugar que não lhe pertencia, foi designada por olhares tortos e desprovidos de reflexão. No entanto, quando se apresenta, a fotografia ocupa o seu lugar, quando desvendada, ela sai do anonimato. É através da história de cada um dos fotógrafos, da produção fotográfica existente, e de toda sua potencialidade que o reconhecimento não se faz necessário, a fotografia Lambe-lambe já está, ela é por si só um caso aparte e não à margem, ela tem a sua própria história.

¹²⁸ No dia 22 de março de 2022, o prefeito da cidade de Aparecida sanciona e promulga a lei que institui o dia 20 de março como Dia Municipal em Memória aos Fotógrafos Lambe-lambes de Aparecida. O projeto de lei foi proposto para a câmara dos vereadores por mim e pelo jornalista Lúcio Dias, sendo que esta pesquisa teve papel fundamental justificar esta data comemorativa. Vale destacar que esta data foi escolhida a partir do Labcam Day, que é o dia internacional com a câmera-laboratório, proposta pelo *FotoClube* Internacional Lambe-lambe. Ver mais em: anexo E.

REFERÊNCIAS

ABARCA, S.; CORNEJO, O.; FIAMMA, P.; RIOSECO, X. **Instantes memorables 100 años de fotografia minuteria em Chile**. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2019. *E-Book*. Disponível em: https://www.centrobarrosarana.gob.cl/622/articles-93714_archivo_01.pdf.

ABOUT, I. Les photographes ambulants Conditions et pratiques professionnelles d'un métier itinerant, des années 1880 aux années 1930. **Revista Techniques & Culture**, n. 64, p. 240-243, 2015.

ABREU, M.; SOIHET, R.; GONTIJO, R. **Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.

ÁGUEDA, A. A. **O Fotógrafo Lambe-lambe no Largo do Machado: Um Olhar sobre Memórias Coletivas no Espaço Urbano**. 2002. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro 2002.

_____. As imagens produzidas pelos fotógrafos Lambe-lambes: suportes materiais na construção de memórias familiares e coletivas. *In: Encontro Nacional da ANPOCS*, 29., 2005, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2005. p. 1-26. Disponível em: <https://anpocs.com/index.php/papers-29-encontro/gt-25/gt10-19>. Acesso em 03 de maio 2020.

_____. **O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade**. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2008.

_____. As imagens dos fotógrafos Lambe-Lambes: suportes na estruturação de memórias coletivas e individuais. *In: PEIXOTO, Clarice Ehlers. (Org.). Antropologia e imagem: narrativas diversas*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2011, v. 1, p. 127-144.

ALMANAK LAEMMERT: Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, ano 68, Rio de Janeiro Oficinas Typographicas da Almanak Laemmert, 1911.

_____. Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, ano 77, v. 2, Rio de Janeiro: Oficinas Typographicas da Almanak Laemmert, 1921.

_____. Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, ano 80, Rio de Janeiro: Oficinas Typographicas da Almanak Laemmert, 1924.

_____. Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, ano 87, Rio de Janeiro: Oficinas Typographicas da Almanak Laemmert, 1931.

_____. Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, ano 96, Rio de Janeiro: Oficinas Typographicas da Almanak Laemmert, 1940.

ANÚNCIOS. **Folha da Manhã**, n. 31.115, ano 38, Caderno único, p. 10-11, 1958. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=31115&keyword=%22Jardim+da+Luz%22&anchor=4594568&origem=busca&originURL=&pd=d67da8aef0e1350703bb48d9cd8c4e6a>. Acesso em: 26 de mar. de 2022.

ARCARO, P.; RUIZ, J.; TEIXEIRA, J. Lambe-lambe. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1974. Número de registro 11.1; A.130911.1; A.1309, CD (1h 19min 11s).

ARROYO, M.; SOUZA, F. (Orgs.). **Fotógrafo Lambe-lambe retratos do ofício em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura. Diretoria de Patrimônio Cultural, 2011.

BELO HORIZONTE. **Deliberação n° 135/2011**. Belo Horizonte: Diário Oficial do Município de Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/edicao/709>. Acesso em: 26 de abr. de 2021.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRK, L. **Box Camera Now**. Austria: Fraglich Publishing/Lukas Birk. 2020.

BOCK, M. Retratos de Fé. **Revista Fotografe Melhor**, São Paulo, ano 5, n. 58, p. 24-29, julho 2001.

BORGES, J. **Fotógrafos “a La minuta”**. Lisboa: Livros Horizontes, 2004.

BOSI, E. **O Tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, P. O Campo científico. *In*: ORTIZ, R. (Org.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983. p. 122-155.

BRAGA, E. O último lambe-lambe volta para as ruas. **YouTube**, 1 vídeo (5 min.), 03 de fev. de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0UQ59rUpGjU&t=6s> Acesso em: 26 de mar. de 2021.

BRASÍLIA. **Lei n° 944 de 24 de outubro de 1995**. Sistema Integrado de Normas Jurídicas do DF/ SINJ-DF. Dispõe sobre a preservação da atividade dos fotógrafos que trabalhem com as máquinas caixotes tipo foto-jardim, dentro dos limites do Distrito Federal. Brasília: Diário Oficial do Distrito Federal, 1995. Disponível em: http://www.tc.df.gov.br/sinj/Norma/48903/Lei_944_24_10_1995.html. Acesso em: 26 de abr. de 2021.

CÂMERA VIAJANTE. Direção: Joe Pimentel e Tiago Santana. Produção: Valéria Laena. Ceará: Trio Filmes - Programa Petrobras Cultura. Ceará, 2007.

CARTIER-BRESSON, A. Uma nova disciplina: a conservação-restauração de fotografias. **Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica**, n. 3, p. 1-5, 2004.

CASTILHO, G. Surto de febre amarela há 121 anos em SP levou sanitarista ao *Aedes aegypti* Epidemias entre 1896 e 1903 mataram quase 30 mil na região de São Simão. No interior, Emílio Ribas identificou que mosquito era transmissor da doença. **Jornal Eletrônico Complexo Acadêmico de Saúde** - Universidade de São Paulo, 2017. Disponível

em: <https://jornal.fmrp.usp.br/surto-de-febre-amarela-ha-121-anos-em-sp-levou-sanitarista-ao-aedes-aegypti-epidemias-entre-1896-e-1903-mataram-quase-30-mil-na-regiao-de-sao-simao-no-interior-emilio-ribas-identificou-que-mosquito/> Acesso em: 26 de mar. de 2021.

COSTA, C.; CUSTÓDIO, J. O Fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo. **Revista Discurso Fotográfico**. v. 3, n. 3, p. 177-204, 2007.

COSTA, E. A. **Arquivo, Poder, Memória: Herman Hugo Graeser e o Arquivo Fotográfico do IPHAN**. 2015. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas 2015.

DIAS, L M. **Os Guardiões da Santa: Histórias dos retratistas Lambe- lambes de Aparecida**. Aparecida: Penalux, 2013.

_____. **Os Guardiões da Santa: outras histórias**. Aparecida: Penalux, 2017.

DIRETORES do Grupo Agía-Gevaert no Brasil recebem troféu ABCI. **Revista Foto-cine**, v. 16, n. 182, p. 33, 1971.

DUBROW, J. Portrait on Metal with Patterned Scarf and Streak of Light. **Colorado Review**, v. 46, n. 3, p. 112-120, 2019. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/741167/pdf>. Acesso em 03 de maio de 2020.

EATON, G. **Conservation of photographs**. (Kodak Production n. 40), Rochester: Silver Pixel and Eastman Kodak Company, 1985.

EDIÇÃO 308. Os 100 anos de uma patente brasileira. Prêmio FCW 2005-2006, 2021. **Revista FAPESP**. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/os-100-anos-de-uma-patente-brasileira/>. Acesso em: 28 de mar. de 2021.

EL MUNDO CIENTÍFICO. v. 1-12, n. 348, Barcelona, 1899.

FABRIS, A. (Org). **Usos e Funções da Fotografia no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

FERNANDES JÚNIOR, R. Desconhecidos Íntimos: o imaginário do fotógrafo lambe-lambe. **Revista FACOM**, n. 6, 1998. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-02/artigos-e-criticas/166-lambe-lambe>. Acesso em 15 de jul. 2019.

_____. **Saudade pela ausência: fotógrafos Lambe-lambes no Jardim da Luz, 1915-1935**. Coleção Rubens Fernandes Junior. São Paulo, 2011.

FERNANDES JÚNIOR, R.; GARCIA, Angela C.; DE SOUZA MARTINS, José. **Aurélio Becherini**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FILIPPI, P.; LIMA, S.; CARVALHO, V. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado / Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FOTOQUÍMICA Bove, de São Paulo, elevou o capital para 100 milhões. **Revista de Química**

Industrial, ano 34, n. 401, p. 11, 1965.

FRANCO, M. H. M. **Profissões em extinção: o caso do fotógrafo lambe-lambe**. 2004. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais) - Departamento de Sociologia e Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2004.

FREUND, G. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Pedro Miguel Fradei, 1989.

FREITAS, O. Caderno Ilustrado. **Folha de São Paulo**, ano 57; n. 18.175, 1979.

FREITAS, T. D. **Foto na Hora: fotografia lambe-lambe no centro de Goiânia**. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Jornalismo) - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Mariana, 2019.

FRÓES, L.; OLIVEIRA, M.; **Lambe-lambe. Folheto Coisa Nossa**. Rio de Janeiro: Secretaria Estadual de Cultura, 1978.

GAMA, K. C. O. De que povo é a praça? Lambe-Lambes, estúdios e urbanizadores em Feira de Santana (1960-2000). *In: Encontro Regional Nordeste de História Oral*, 10., 2015, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2015. p. 1-10. Disponível em: https://www.nordeste2015.historiaoral.org.br/resources/anais/11/1438995877_ARQUIVO_De_quepovoeapraça_KALILAGAMA.pdf. Acesso em 03 de maio 2020.

_____. **De que povo é a praça? Lambe-Lambes, estúdios e discursos urbanizadores em Feira de Santana (1970-1985)**. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade do Estadual de Feira de Santana (UEFS), 2017.

GERODETTI, J. E.; CORNEJO, C.. **Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças**. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

_____. **Lembranças de São Paulo: o litoral paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças**. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2001.

_____. **Lembranças de São Paulo: o interior paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças**. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2003.

GERODETTI, J. E.; GARBIN, L. **Álbuns de retratos: Photographias Brasileiras**. São Paulo: Trezmarías Editora, 2012.

GHNASSIA P.; FREITAS Z. **Photographes de Rue Street Photographers Minuterros**. Mialet: Katar Press, 2001.

GIL, S. Fotografia Argentina: Del daguerreotipo a los primeiros estúdios de retratos: um siglo de historia de un oficio em blanco y negro. **Revista Lugares** (Edición Especial), 2019.

GINJO, A.; MONFORTE, L.; TEIXEIRA, J. **Lambe-lambe**. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1974. Número de registro 11.2; A.130911.1; A.1310, CD (1h 2min 17s).

GRINBERG, I. **Memórias fotográficas de Mogi das Cruzes**. São Paulo: Editora Ex Libris, 1985.

IL Pasquino in Polizia. **Il Pasquino Coloniale, Redazione e Amministrazione**, n. 40/527, ano 10, São Paulo, 1917.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Patrimônio Imaterial - O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional de Arte, 2000a.

Livros de Registro. 2000b. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

JÉZÉQUEL, H. A fotografia nas festas populares. **Cadernos de Antropologia e Imagem: Antropologia e Fotografia**, n. 2, p. 127-134, 1996.

KOSSOY, B. O fotógrafo ambulante: a história da fotografia nas praças de São Paulo. **O Estado de São Paulo**, p. 5, 1974.

_____. **Origens e expansão da fotografia no Brasil, século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Dicionário Histórico: Fotográfico Brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), 2002.

_____. Luzes e sombras da metrópole. Um século de fotografia em São Paulo 1850-1950. In: PORTA, P. (Org). **História da cidade de São Paulo: a cidade no Império**. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 387-455.

_____. **Os tempos da Fotografia: o efêmero e o perpetuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KRAUSS, V. W. **Laboratório, estúdio, ateliê Fotógrafos e ofício fotográfico em São Paulo (1939-1970)**. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.

KUGUY A.; PEINADO, A.; LUÍS, A. **Lambe-lambe**. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1974. Número de registro 11.8; A.130911.1; A.1316. CD (1h 1min 57s).

LEIRNER, N. A história ou estórias do Lambe-lambe, fotógrafo desconhecido, artista de aniversário e casamentos: um mestre de cerimônias do nascimento a morte. **Revista Fotoptica**, n. 62, p. 2-24, 1973.

LACAN, E. Les saltimbanques de la photographie. **La Lumière: Revue de la photographie**. Paris, v. 8, n. 20, 1858.

LEITE, M. M. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEITE, M.; CARMINATI, T.; SILVA, C.; VIEIRA, L. Um diálogo com os fotógrafos do Horto: um ofício na era digital. **Revista Ilumiuras**, v. 14, n. 32, p. 193-215, 2013.

LEMOS, E. D. **Fotografia profissional, arquivo e circulação: a produção de Theodor Preising em São Paulo (1920-1940)**. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016.

LOUREIRO, C. **O lambe-lambe hoje: o fotógrafo de jardim**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1980.

LUBATTI, M. R. da S. **Vendedor ambulante, profissão folclórica: pesquisas nas ruas, parques e jardins de São Paulo**. São Paulo: Escola de Folclore, 1982.

MARANHÃO, L. **Retrato Lambe-Lambe**. Recife: Bagaço, 2009.

MARTIN, M.; TEIXEIRA, J. **Lambe-lambe**. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1974. Número de registro 11.4; A.130911.1; A.1312. CD (1h 9min 3s).

MARTIN, M.; GARCIA, J.; MONFORTE, L.; FEFÉ, R.; OLIVEIRA, A.; PEREIRA, A.; MORENO, F. **Lambe-lambe**. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1974. Número de registro 11.5; A.130911.1; A.1313. CD (1h 5min 55s).

MAZZA, M. L. G. **Lambe-lambe em São Paulo**. 1974. Trabalho de conclusão de curso. (Bacharelado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1974.

MELLO, E. M. **Fotógrafo Lambe-lambe: O resgate de uma técnica**. 1996. Dissertação (Mestrado em Teoria da Imagem Estética e Comunicacional) Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão, Universidade de Guarulhos (UNG), Guarulhos, 1996.

MESQUITA, S. de S. O Lambe-lambe: O Fotógrafo de Jardim. **Revista InterFACES**, v. 7, n. 1, p. 201-209, 2000.

MILANI, T. Los “Chasiretes” de Plaza Italia. **Revista Lyra**, n. 26, p. 210-212, 1969.

MINODA, T. K. **Artefatos no Jardim da Luz: usos e funções sociais (1870-1930)**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018.

MORAES, R. N. De fotógrafo à retratista Lambe-lambe. **Revista Expedições**, v. 4, n. 1, p. 163-177, 2013.

MOURA, D.; JESUS, S. **A Arte da Lembrança: A saudade na fotografia brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA. **Lambe-lambe: A Arte do fotógrafo**. Folheto exposição, Porto Alegre, 1984.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (MIS). **Lambe-lambe: Os fotógrafos de rua na São Paulo dos anos 70**. Folheto da exposição, São Paulo, 2015.

_____. **Lambe-lambe: fotógrafos de rua anos 1970**. Catálogo exposição, São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

MUSTARDO, P; KENNEDY, N. Preservação de fotografias: métodos básicos para salvar suas coleções. **Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica**, n. 3, p. 1-5, 2004.

NOSSOS INSTANTÂNEOS. **Revista A Cigarra**, ano 1, n. 2 São Paulo, 1914.

NUNES, A. E. S. Lambe-lambe: profissão marcada para morrer. **Caesura - Revista Crítica de Ciências Sociais e Humanas**. n. 25, jul./dez. 2004.

OLIVEIRA, A.; MARQUES, M.; PEINADO, M.; TEIXEIRA, J. **Lambe-lambe**. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1974. Número de registro 11.3; A.130911.1; A.1311. CD (25min 25s).

PAVÃO, L. **Conservação de coleções de fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PERSICHETTI, S. Lambe-lambe: a câmera automática no lugar da velha caixa. **Revista Íris Foto**, n. 334, p. 18, 1981.

PISTORELLO, D. O lugar do patrimônio cultural da imigração no Brasil. *In*: PISTORELLO, D. **O Brasil da diversidade?** Patrimônio e paisagem cultural no projeto Roteiros Nacionais da Imigração. 2015. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2015. p. 15-78.

PREFEITURA. Acto nº. 1.679 designa pontos para o estabelecimento de photographos. **Correio Paulistano**, n. 20.990, São Paulo: Fundação e Administração Praça Drº Antonio Prado, 1921.

_____. Requerimentos despachados. **Correio Paulistano**, n. 22.068; São Paulo: Fundação e Administração Praça Drº Antonio Prado, 1925.

PRÊMIO FCW 2005-2006. O inventor Wessel em foco: Conrado Wessel criou a primeira fábrica brasileira de papel fotográfico, 2005. **Revista FAPESP**. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-inventor-wessel-em-foco/>. Acesso em: 28 de mar. de 2021.

REILLY, J. **Guia de Image Permanence Institute (IPI) para armazenamento de filmes de acetato**. Rio de Janeiro: Projeto de Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001.

REVISTA CARETA, **A intervenção do ABC**, n. 0307, ano 7, São Paulo, 1914. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/careta/careta_1914/careta_1914_307.pdf.

RIBEIRO, S. **Lambe-lambe: Pequena história da fotografia popular**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1997.

RIEDL, T. **Últimas Lembrança Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro**. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

RIO DE JANEIRO. **Decreto n° 25678 de 18 de agosto de 2005**. Declara patrimônio cultural carioca o ofício de fotógrafo ambulante conhecido como “Lambe-lambe”. Rio de Janeiro: Diário Oficial do Município, edição 106, 2005. Disponível em: <https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/2154#/p:55/e:2154?find=Decreto%2025678>. Acesso em: 26 de abr. de 2021.

RITTER, M. Este fotógrafo ainda existe. **O Estado de São Paulo**, ano 90, n. 28.854, p. 28-29, 1969.

RIVERA, J. N. **Camara Obscura: Destellos en suspensión**. S/I: Chile, 2011.

SAMAIN, É. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal *La Lumière* (1851-1860). **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 2, p.89-126, 2001.

SASSAKI, R. H. **Pelos Caminhos de Militão**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2021.

SÃO PAULO. **Resolução 31 de 08 de agosto de 1981**. Resolução de Tombamento no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, inscrição n. 7, p. 3003, 1981.

SAUER, A. (Org.). **Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro**, ano 58, Rio de Janeiro: Editora e Proprietária Companhia Typographica do Brazil, 1901.

SAULEDA, S. T. El fracaso de The Automatic Photograph Company, origen de la cámara minuterá. *In: Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*, 1., 2017, Zaragoza. **Anais [...]**. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017. p. 509-519. *E-book*. Disponível em: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/29/_ebook.pdf. Acesso em 03 de maio 2020.

SHISLER, M. W. L. **Revelação em preto e branco: a imagem com qualidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SCHMID, J. **Lambe-lambe**. Barcelona, Espanha: RM, 2014.

SEGALA, L. **Fotógrafos de Romaria: a memória do milagre e a lembrança da festa**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

SILVA, A. I. Fotógrafos Lambe-lambe e Fotoclubista: Análise de perfil e perspectiva social da produção fotográfica. *In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, 2., 2009, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2009, p. 1232-1239. *E-Book*. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/SILVA_Andressa%20Ignacio.pdf. Acesso em 03 de maio 2020.

SOARES, G.; MARTA, F. A memória de um profissional em extinção: o fotógrafo lambe-lambe em Ilhéus. *In: Congresso Internacional sobre Culturas*, 4., 2018, Cachoeira. **Anais [...]**. Cachoeira: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), 2018.

SOARES, T.; MICHELON, F. O fotógrafo no jardim do cidadão: memória de um Lambe-lambe. **Revista Travessias**, v. 3, n. 2, p. 1-13, 2009.

SOUZA, F. de P. Um olhar sobre os fotógrafos lambe-lambes de Ilhéus, Bahia. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 63, 2006.

TELEGRAMAS. **Correio Paulistano**, n. 18.214, São Paulo: Fundação e Administração Praça Drº Antonio Prado, 1914.

_____. **Correio Paulistano**, n. 19.453; São Paulo: São Paulo: Fundação e Administração Praça Drº Antonio Prado, 1917.

TESLER, M. **Um personaje porteño**: el fotógrafo de plaza. Buenos Aires: Editora Precursora, 1984.

THOMPSON, P. Tradição Perdida: Lambe-Lambe: a história por trás de uma caixa - Fotógrafos lembram-se da época em que havia fila por um retrato. **A Gazeta**, 12 Cidades, 2013. Disponível em: http://www.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20160712_aj05154_identid.cultural_fotografos.pdf. Acesso em 16 de abr. de 2021.

TRENTINI, A.; BIFFI, A. **Lambe-lambe**. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1974. Número de registro 11.9; A.130911.1; A.1317. CD (1h 2min5s).

TURAZZI, M. I. Fotografia. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 27, 1998.

URBAN, J. ; BARRETTO, S. ; VASQUEZ, P. K.; PERSICHETTI, S. **Aparecidas**. Campinas: Tempo d'Imagem, 2002.

VALENTINO, J.; ANTARA, P.; RIBAS, J.; PEINADO, W.; ABREU, J.; PEINADO, A.; SANTOS, J. **Lambe-lambe**. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1974. Número de registro 11.6; A.130911.1; A.1314. CD (1h 12min 50s).

VÉLEZ, H. **El que se mueve no sale!** Fotógrafos Ambulantes. Coyacán, México: Museu Nacional de Cultura Populares, 1989.

VIEIRA, L.; LEITA, M.; OLIVEIRA, N.; SANTOS, R.; SILVA, I. Retratista do Cariri: Duas visões, uma mesma realidade. *In: Encontro Universitário da Universidade Federal do Ceará (UFC) do Cariri*, 3., 2011, Juazeiro do Norte., **Anais [...]**. Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Ceará (UFC), 2011, p. 1-4. *E-Book*. Disponível em: <https://encontros.ufca.edu.br/index.php/encontros-universitarios/eu-2011/paper/view/26/243> Acesso em 03 de maio 2020.

WAKASSA, M.; RUIZ, J.; SANTOS, J. **Lambe-lambe**. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1974. Número de registro 11.7; A.130911.1; A.1315. CD (23min 53s).

XAVIER, C. A. **Recuperando a Fotografia Lambe-lambe**. 2008. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Fotografia) - Centro Universitário Senac, São Paulo, 2008.

ANEXO A - MAPEAMENTO DOS FOTÓGRAFOS DE JARDIM PELO BRASIL

Catologação Fotógrafos de Jardim - 1ª e 2ª geração - Nacional					
Nº	Fotógrafo	Cidade	Local de trabalho	Período	Fonte
ESTADO - SÃO PAULO					
01	M. Fernandes	São Paulo	Jardim da Luz	Década 20	Acervo Cássia Xavier
02	Photo Lourenço	São Paulo	Jardim da Luz	1920	Acervo Rubens Fernandes Junior
03	MJR	São Paulo	Jardim da Luz	1920	Acervo Rubens Fernandes Junior
04	Manuel Galvez	São Paulo	Jardim da Luz	1920	Correio Paulistano
05	Photo J.C.	São Paulo	Jardim da Luz	1920	Acervo Rubens Fernandes Junior
06	Russo	São Paulo	Jardim da Luz	1921	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
07	Francesco Bernardi	São Paulo	Ambulante	-	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
08	Alfredo Augusto Carvalho	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo

09	Antônio Cordeiro	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
10	Antônio Rizzo	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
11	Diamantino Lopes do Rego	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
12	Domingos Thomas	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
13	Francisco Peinado	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
14	João Augusto de Carvalho	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
15	João Marques	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da

					cidade de São Paulo
16	João Salgado	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
17	Tuffy Seb	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
18	Clemente Costa Photo	São Paulo	Jardim da Luz	1923	Acervo Rubens Fernandes-
19	Photo Correia	São Paulo	Jardim da Luz	1924	Acervo Rubens Fernandes-
20	Roberto Munhos	São Paulo	Jardim da Luz	1924	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
21	André Martim Peinado	São Paulo	Jardim da Luz	1925	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
22	João Teixeira da Silva	São Paulo	Jardim da Luz	1925	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
23	Miguel Peinado	São Paulo	Jardim da Luz	1925	Alvara de Funcionamento

					Prefeitura da cidade de São Paulo
24	Santiago Sanches Benites	São Paulo	Jardim da Luz	1925	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
25	Antônio Saghi	São Paulo	Jardim da Luz	1926	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
26	Constantino Gouveia	São Paulo	Jardim da Luz	1926	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
27	Felix Hernandez	São Paulo	Jardim da Luz	1926	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
28	João Correia de Araújo	São Paulo	Jardim da Luz	1926	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
29	João Luccera	São Paulo	Jardim da Luz	1926	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo

30	João Teixeira da Silva	São Paulo	Jardim da Luz	1926	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
31	Manoel de Almeida	São Paulo	Jardim da Luz	1926	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
32	Miguel da Silva	São Paulo	Jardim da Luz	1926	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
33	Victorio Zanella	São Paulo	Jardim da Luz	1926	Alvara de Funcionamento Prefeitura da cidade de São Paulo
34	Photo C. Costa	São Paulo	Jardim da Luz		Acervo Rubens Fernandes Junior
35	Photo Almeida	São Paulo	Jardim da Luz	1929	Acervo Rubens Fernandes Junior
36	F.Martins Guerra	São Paulo	Jardim da Luz	1930	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
37	Santhiago	São Paulo	Jardim da Luz	1920/25/30	Acervo Rubens Fernandes Junior

38	Manoel Marques	São Paulo	Jardim da Luz	1930	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
39	Photo Geraldo	São Paulo	Jardim da Luz	1930	Acervo Rubens Fernandes Junior
40	Photo Souza	São Paulo	Jardim da Luz	1930	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti & Acervo Rubens Fernandes
41	Photo J. Nogueira	São Paulo	Jardim da Luz	1930	Acervo Rubens Fernandes Junior
42	Calil Buguzene	São Paulo	Largo da Penha-	1930	Alvara de Funcionamento
43	Photo Zanella	São Paulo	Jardim da Luz	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
44	Photo João Lucera	São Paulo	Jardim da Aclimação – Jardim da Aclimação	1930	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti e Acervo Rubens Fernandes Junior
45	Photo Carvalho	São Paulo	Jardim da Aclimação		Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti

46	Foto . Maptoni	São Paulo	Museu do Ipiranga	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
47	Photo Avelino Costa	São Paulo	Jardim da Luz	1932	Acervo Rubens Fernandes Junior
48	Antônio Peinado	São Paulo		1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
49	Miguel Peinado	São Paulo	Jardim da Luz	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
50	Waldemar Peinado	São Paulo	Largo da Concórdia	1974-1980	Museu da Imagem e do Som de São Paulo e Museu Lasar Segall
51	Pedro Arcaro	São Paulo	Praça Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
52	Mitsuro Wakassa	São Paulo	Parque D. Pedro II	1974-1980	Museu da Imagem e do Som de São Paulo e Museu Lasar Segall
53	José Ribas Waldemar	São Paulo	Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo

54	Ari Oswaldo F. de Oliveira	São Paulo	Jardim da Luz	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
55	Maximiliano Martin	São Paulo	Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
56	José dos Santos	São Paulo	Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
57	Rafael Valentino	São Paulo	Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
58	Luís Conforte	São Paulo	Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
59	José Garcia	São Paulo	Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
60	Júlio Ruiz	São Paulo	Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
61	João Carlos Valentino	São Paulo	Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo

61	Kuguay	São Paulo	Ramos de Azevedo	1974	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
63	Angelo Morales Garcia	São Paulo	Praça D.José Gaspar	1974-1980	Museu Lasar Segall
64	José Marfil Guierra	São Paulo		1974-1980	Museu Lasar Segall
65	Photo Dudu	Campinas		1931	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
66	José Emydio de Souza	Bom Jesus de Pirapora	Largo da Matriz n.28	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
67	Photo Santa Cruz – Brito & Souza	Bom Jesus de Pirapora	-	1930	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
68	Pardal	Bom Jesus de Pirapora	Igreja Matriz	1980	Museu Lasar Segall
69	Antônio Benedicto Martins	Bom Jesus de Pirapora	Igreja Matriz	1978	Museu Lasar Segall
70	Darcy de Camargo	Bom Jesus de Pirapora	Igreja Matriz	1977	Museu Lasar Segall
71	Foto H.Pontes	Bom Jesus de Pirapora	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti

72	Frederico Oswaldo Schmidt	Mogi das Cruzes	Praça Oswaldo Cruz	1929 inicio	Livro “Memória fotográfica de Mogi das Cruzes” – Isaac Grimberg
73	Wilson Schmidt	Mogi das Cruzes	Praça Oswaldo Cruz	1944 até 1953	Livro “Memória fotográfica de Mogi das Cruzes” – Isaac Grimberg
74	Donato Montanaro	Mogi das Cruzes	Praça Oswaldo Cruz	-	Livro “Memória fotográfica de Mogi das Cruzes” – Isaac Grimberg
75	Angelo Michelli (Angelim)	Mogi das Cruzes	Praça Oswaldo Cruz	-	Livro “Memória fotográfica de Mogi das Cruzes” – Isaac Grimberg
76	Sebastião Azevedo	Mogi das Cruzes	Praça Oswaldo Cruz	-	Livro “Memória fotográfica de Mogi das Cruzes” – Isaac Grimberg
77	Gustavo Adolpho Schmidt	Mogi das Cruzes	Praça Oswaldo Cruz	-	Almanake
78	Foto Alfredo	Ribeirão Preto	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti

79	Photo .A.Petean	Ribeirão Preto	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
80	Photo M.F. Conde	Santos	Praia Gonzaga	1920 - 1930	Site Memoria Santista
81	Photo A. Vieira	Santos	-	1920	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
82	F.S Photo	Santos	Praia Gonzaga	1929	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
83	Foto 13 . S V	Santos	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
84	Photo Wiennensa	Santos	Praia Gonzaga	1926	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
85	Photo Wadih K José	Santos	-	1927	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
86	Photo Manuel de Jesus	Santos	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
87	Photo Bandeirantes	Santos	Praia Gonzaga	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
88	Photo J Becher (Becheri)	Guarujá	-	1930	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti

89	Photo .M.A	Guarujá	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
90	Phot. G.F.	Guarujá	-	1927	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
91	Photo Eugenio	Jaboticabal	-	1933	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
92	Photo Barbosa	Sorocaba	-	1923	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
93	Photo L Guerra	Sorocaba	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
94	Foto Silva	Uberada	-	1951	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
95	Foto Carvalho	Taubaté	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
96	Photo.J.Abbade	Aparecida	-	-	Acervo Cássia Xavier –

					Coleção Gerodetti
97	Foto.F.Bichara	Aparecida	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
98	Photo.José.C Arantes	Aparecida	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
99	Photo Salomão	Aparecida	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
100	Photo A. Siqueira	Aparecida	-	1940	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
101	José Gomes P. Netto nº02	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
102	Marcílio dos Santos nº03	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955

103	Júlio Freire Morais nº05	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
104	Luiz Gonzaga Daniel nº07	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
105	Nelson Leite nº08	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
106	Antônio Arthur Minaier nº09	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
107	Guilherme Bittencourt (Largo) nº10	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de

					Bolso de Aparecida 1955
108	Paulo Freire nº11	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
109	Fuad Bechara nº14	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
110	Vicene Camargo (Quentão) nº15	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
111	Onofre Villela nº16	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
112	José Augusto Oliveira nº21	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras

					histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
113	Simplício Soares Filho nº25	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
114	Noel Ourives nº27	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
115	Valério Ourives nº30	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
116	José Lino nº31	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955

117	Manoel B. De Oliveira nº32	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
118	Messis Silva nº39	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
119	João Ananias dos Santos nº42	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
120	Luiz Nunes nº45	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
121	Ismar de Assis nº55	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de

					Bolso de Aparecida 1955
122	Fausto Gomes de Lima nº58	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
123	José Geraldo de Lima nº63	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
124	José Antônio da Rocha nº69	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
125	Samuel Amaral (Biúca) nº70	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
126	Acelino de Oliveira nº71	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras

					histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
127	Geraldo Chagas nº34	Aparecida	Travessa 17 de dezembro	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
128	Joaquim Bento nº51	Aparecida	Travessa 17 de dezembro	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
129	Antônio Lucas Barbosa nº61	Aparecida	Travessa 17 de dezembro	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
130	José Pinto de Oliveira nº64	Aparecida	Travessa 17 de dezembro	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955

131	Júlio dos Santos nº06	Aparecida	Rua Monte Carmelo	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
132	Antônio Baesso nº13	Aparecida	Rua Monte Carmelo	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
133	Roque de Paula Freire nº41	Aparecida	Rua Monte Carmelo	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
134	João Bittencourt da Costa nº43	Aparecida	Rua Monte Carmelo	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
135	Luiz Bento de Oliveira nº48	Aparecida	Rua Monte Carmelo	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de

					Bolso de Aparecida 1955
136	Pedro Nogueira Castro nº49	Aparecida	Rua Monte Carmelo	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
137	José Joaquim dos Santos (Zinho) nº52	Aparecida	Rua Monte Carmelo	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
138	Antônio Machado nº62	Aparecida	Rua Monte Carmelo	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
139	Sebastião Francisco Rocha nº72	Aparecida	Rua Monte Carmelo	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
140	José Lourenço de Godoy nº17	Aparecida	Rua Major Martiniano	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras

					histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
141	Rodolfo Giovani n°57	Aparecida	Rua Major Martiniano	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
142	Ruy Teixeira de Souza	Aparecida	Hotel Negro Reis	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
143	José Teixeira de Souza	Aparecida	Chácara dos Morais, início da rua 1°de maio	1955	Livro "Os Guardiões da Santa outras histórias" Lúcio Dias e Guia de Bolso de Aparecida 1955
144	José Francisco dos Reis (Zezito)	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	2001	Revista Fotografe Melhor 2001- n°58
145	Luís Geraldo da Silva Chagas	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	2001	Revista Fotografe Melhor 2001- n°58

146	Camilo Silva Santos	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	2001	Revista Fotografe Melhor 2001- n°58
147	José Afonso dos Santos (João Boi)	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	2001	Revista Fotografe Melhor 2001- n°58
148	José Cláudio Pereira	Aparecida	Praça Nossa Senhora Aparecida	2001	Revista Fotografe Melhor 2001- n°58
149	Photo Muzzi	Araraquara	-	1932	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
150	Oswaldo	Araraquara	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
ESTADO - RIO DE JANEIRO					
151	Antônio Julião Martins	Rio de Janeiro	Feira de São Cristóvão	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
152	Wilson José dos Santos	Rio de Janeiro	São Cristóvão	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
153	Ali Mohamed Slim	Rio de Janeiro	Campo de Sant`Ana	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
154	Nilton Rocha de Araújo	Rio de Janeiro	Copacabana	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
155	David Adamian	Rio de Janeiro	Passeio Público	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte

156	Hermenegildo Domingos dos Santos	Rio de Janeiro	São Cristóvão/Campo de Sant`Ana/Praça São João Niterói	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
157	Manoel Francisco Alves	Rio de Janeiro	Praça Tiradentes	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
158	Mamed	Rio de Janeiro	Passeio Público	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
159	Jorge Teodósio da Silva	Rio de Janeiro	Largo do Machado	1927	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
160	Pedro Teodósio da Silva	Rio de Janeiro	Largo do Machado	1931	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
161	Paulo Teodósio da Silva	Rio de Janeiro	Largo do Machado	1946	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da

					memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
162	Inácio Teodósio da Silva	Rio de Janeiro	Largo do Machado	1942	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
163	Francisco Victor Cavalcanti	Rio de Janeiro	Largo do Machado	1940	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
164	Bernardo Soares Lobo	Rio de Janeiro	Jardim do Méier	1928	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma

					comunidade” - Abílio Águeda
165	Sílvio Tavares Resende	Rio de Janeiro	Praça Serzedelo Corrêa – Copacabana	1993	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
166	José Faustino da Costa	Rio de Janeiro	Copacabana	-	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
167	Três Irmãs (Nomes não encontrados)	Rio de Janeiro	Jardim do Méier e Igreja em Inhaúma	-	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda

168	Jorge Luiz Gomes Fraga	São João do Meriti	Praça da Matriz	-	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
169	Moacir da Costa Paz	Duque de Caxias	Praça do Pacificador	-	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
170	Antônio Fortunato Ferreira	Nova Iguaçu	Praça da Liberdade	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
171	Nilton Rocha de Araújo	Nova Iguaçu	Praça da Liberdade	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
172	Manoel Mediero de Souza	Niterói	Praça São João	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
173	Lorivaldo Moreira	Niterói	Praça São João	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte

174	Brito	Niterói	Praça São João	1978	Coisas Nossas - Fróes Funarte
ESTADO - MINAS GERAIS					
175	Luiz Fernandes	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia "Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe" - Marcelo Horta Messias Franco
176	Armando (João Burro)	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia "Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe" - Marcelo Horta Messias Franco
177	Salomão José	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia "Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe" - Marcelo Horta Messias Franco
178	Joanin Coelho	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	1930	Monografia "Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe" -

					Marcelo Horta Messias Franco
179	Moamed (Cara de Gato)	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
180	Isaac Requeijo	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	1926-1932	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
181	Fariñas	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
182	José Ferreira de Camargos	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	1942	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” -

					Marcelo Horta Messias Franco
183	Severino Pereira dos Santos	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	1949	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
184	Rosa	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
185	Tavinho	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	1936-1959	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
186	Rinaldo	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” -

					Marcelo Horta Messias Franco
187	<i>Zezé</i>	Belo Horizonte	-	-	Fotógrafo Lambe-lambe retratos do ofício em Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Diretoria de Patrimônio Cultural, Belo Horizonte
188	<i>Zazá</i>	Belo Horizonte	-	-	Fotógrafo Lambe-lambe retratos do ofício em Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Diretoria de Patrimônio Cultural, Belo Horizonte
189	<i>Zizi</i>	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” -

					Marcelo Horta Messias Franco
190	Idelvita Amaral (Zita)	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	1943-1957	Fotógrafo Lambe-lambe retratos do ofício em Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Diretoria de Patrimônio Cultural, Belo Horizonte
191	Wagner José da Silva	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Vídeo TV Conecta BH – Fotógrafo Lambe-lambe História do Ofício
192	Roberto Marcos	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
193	José Pinto	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	1938-1965	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo

					Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
194	Francisco Alves dos Reis (Chico Manco)	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	1952	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
195	Francisco Xavier	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	1940-1959	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
196	Pedro	Belo Horizonte	Praça da Estação	1949-1982	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
197	José Marcos da Silva	Belo Horizonte	Praça da Estação	1927-1944	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” -

					Marcelo Horta Messias Franco
198	João Lino	Belo Horizonte	Praça da Estação	1955-1985	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
199	Wilson Piazza	Belo Horizonte	Praça da Rodoviária	1948-1970	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
200	João Gomes	Belo Horizonte	Praça Primeiro de Maio (Praça do Trabalhador)	1955-1977	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
201	Augusto	Belo Horizonte	Praça da Estação	1966	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” -

					Marcelo Horta Messias Franco
202	Tarcísio Pereira Martins (Malaquias)	Belo Horizonte	-	-	Fotógrafo Lambe-lambe retratos do ofício em Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Diretoria de Patrimônio Cultural, Belo Horizonte
203	Alinto Thomas Neto (filho de Camargos)	Belo Horizonte	Parque Municipal Américo René Gianetti	-	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
204	Pereira	Juiz de Fora	Praça Riachuelo	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
205	Photo Beija Flor	Poços de Caldas	-	1925	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti

206	Photo Oscar	Poços de Caldas	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
207	Foto H. Pontes	Poços de Caldas	-	-	Acervo Cássia Xavier – Coleção Gerodetti
208	Mário Quinteiro	Poços de Caldas	-	-	Artigo “Desconhecidos Íntimos: O imaginário do fotógrafo lambe-lambe” Rubens Fernandes Junior
ESTADO ESPIRITO SANTO					
209	Valdir Oliveira	Vitória	Parque Moscoso	1970	Jornal Cidades “Lambe-Lambe: A história por trás de uma caixa”
210	Ilson Viana	Vitória	Parque Moscoso	1970	Jornal Cidades “Lambe-Lambe: A história por trás de uma caixa”
211	Francisco de Souza	Vitória	Parque Moscoso	-	Site Motto do Moreno “Se um céu sempre azul”
ESTADO BAHIA					

212	José Manuel dos Santos	Salvador	Percorria ruas e praças	1976	Tese de Doutorado “O fotógrafo Lambe-Lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade” - Abílio Águeda
213	Raíldo	Salvador	-	-	Livro “Fotógrafos “a La minuta”. Lisboa. Livros Horizontes” – José Borges
214	Getúlio	Salvador	-	-	Livro “Fotógrafos “a La minuta”. Lisboa. Livros Horizontes” – José Borges
215	Natanael José da Silva	Salvador	-	-	Livro “Pequena História da Fotografia Popular” – Solon Ribeiro
216	Rubens	Ilhéus	Praça Rui Barbosa	-	Facebook - Memória Visual de Ilhéus
217	Sinho	Ilhéus	Praça Rui Barbosa	-	Facebook - Memória Visual

					de Ilhéus
218	Vilas Boas	Ilhéus	Praça Rui Barbosa	-	Facebook - Memória Visual de Ilhéus
219	Nil	Ilhéus	Praça Rui Barbosa	-	Facebook - Memória Visual de Ilhéus
220	Clodenildo Ribeiro	Ilhéus	Praça J.J. Seabra	-	Artigo “A memória de um profissional em extinção: o fotógrafo lambe-lambe em Ilhéus” – Soares e Marta
221	Eli Alves do Nascimento	Ilhéus	Praça J.J. Seabra	-	Artigo “A memória de um profissional em extinção: o fotógrafo lambe-lambe em Ilhéus” – Soares e Marta
222	Rubens Alves	Ilhéus	Praça J.J. Seabra	-	Artigo “A memória de um profissional em extinção: o fotógrafo lambe-lambe em Ilhéus” – Soares e Marta
223	Maximiliano Alves	Ilhéus	Praça J.J. Seabra	-	Artigo “A memória de um

					profissional em extinção: o fotógrafo lambe-lambe em Ilhéus” – Soares e Marta
224	José Alves dos Santos	Feira de Santana	Praça Bernardino Bahia	1973	Documentário “O Retrataista” Gean Almeida
ESTADO – CEARÁ					
225	Francisco Pereira da Silva (Chico Alagoano)	Juazeiro do Norte	Praça da Prefeitura de Juazeiro do Norte	50 anos	Livro “Últimas Lembrança Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro” – Titus Riedl
226	Cícera Barbosa (verificar Dias)	Juazeiro do Norte	Praça da Prefeitura de Juazeiro do Norte	30 anos	Livro “Últimas Lembrança Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro” – Titus Riedl
227	Zezito	Juazeiro do Norte	-	Abriu casa de foto São José	Livro “Últimas Lembrança Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste

					Brasileiro” – Titus Riedl
228	Napoleão	Juazeiro do Norte	-	-	Livro “Últimas Lembrança Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro” – Titus Riedl
229	João Belino Filho	Cariri	-	-	Artigo “Retratista do Cariri: Duas visões, uma mesma realidade”- Vieira
230	Pedro Zumira	Ipueiras		-	Dona Maria – Avenida Paulista
231	Luiz Marques de Castro	Fortaleza	Rua 24 de maio		Livro “Pequena História da Fotografia Popular” – Solon Ribeiro
ESTADO – PARAIBA					
237	Manuel Antônio Batista	João Pessoa	Praça Pedro Américo	-	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo

					Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
238					
233	Genival Ramos dos Santos	Arapiraca	-	-	Site Minuto Piraca “Lambe- lambe ainda sobrevive em Arapiraca”
234	José Aurino	Maceió	-	-	Site Vida Analógica “Um passeio pela extinta profissão de lambe- lambe, a arte que a tecnologia desbancou”
235	Antônio dos Santos	Maceió	-	-	Site Vida Analógica “Um passeio pela extinta profissão de lambe- lambe, a arte que a tecnologia desbancou”
236	Manoel da Taboca	Maceió	-	-	Site Vida Analógica “Um passeio pela extinta profissão de lambe- lambe, a arte que a tecnologia desbancou”

ESTADO – RIO GRANDE DO SUL					
237	Theodor Bittar	Porto Alegre	-	1935	Site: Acervo Museu da Pessoa
238	Celso Marques da Silva	Porto Alegre	-	1976	Livro “Pequena História da Fotografia Popular” – Solon Ribeiro
239	Varceli Freitas Filho	Porto Alegre	Praça XV e Brinque da Redenção	-	Site: Câmara Municipal de Porto Alegre
ESTADO – PARANA					
240	Edgar Conceição Borges	Pelotas	Praça Coronel Pedro Osório	-	Artigo “O fotógrafo no jardim do cidadão: memória de um Lambe-lambe” Soares
241	Osmar	Pelotas	Praça Coronel Pedro Osório e Praça Júlio de Castilho	-	Artigo “O fotógrafo no jardim do cidadão: memória de um Lambe-lambe” Soares
242	Messias Bezerra	Londrina	Praça da Bandeira	1974	Facebook “O último Lambe-lambe”
243	José Juliani	Londrina	Praça da Bandeira	-	Artigo “O Fotógrafo da

					praça e a praça do fotógrafo” - Costa e Custódio
244	Jovelino	Londrina	Praça da Bandeira	-	Artigo “O Fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo” - Costa e Custódio
245	José Miachiro	Londrina	Praça da Bandeira	-	Artigo “O Fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo” - Costa e Custódio
246	Waldir	Londrina	Praça da Bandeira	-	Artigo “O Fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo” - Costa e Custódio
247	Raimundo	Londrina	Em frente ao posto de saúde	-	Artigo “O Fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo” - Costa e Custódio
248	João Francisco	Londrina	Praça da Bandeira	-	Artigo “O Fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo” - Costa e

					Custódio
ESTADO – DISTRITO FEDERAL					
249	Raimundo Nonato	Brasília	Rodoviária Plano Piloto	1970	Site Agência de Notícias “Lambe-lambes de Brasília ajudaram no registro de pioneiros e resistem na rodoviária”
250	Claudemir Bezerra	Brasília	-	-	Site Agência de Notícias “Lambe-lambes de Brasília ajudaram no registro de pioneiros e resistem na rodoviária”
251	Ceci Amaro	Brasília	Praça do Relógio	1965	Monografia “Profissões em extinção: O caso do fotógrafo Lambe-lambe” - Marcelo Horta Messias Franco
ESTADO – GOIÁS					
252	Guilherme Barreto	Goiânia	Av. Tocantins com a rua Dois - Centro	-	Monografia “Foto na Hora: fotografia lambe-lambe no

					centro de Goiânia” - Tuila Freitas
253	Carlos Antônio de Moraes	Goiânia	Av. Araguaia 232 - Centro	-	Monografia “Foto na Hora: fotografia lambe-lambe no centro de Goiânia” - Tuila Freitas
Catologação Fotógrafos de Jardim 3º geração Brasil					
ESTADO - SÃO PAULO					
254	Cássia Aparecida Xavier	Mogi das Cruzes	Pesquisa – Coleção de artefatos Retratos e Oficinas em Centros de Cultura e Museus – Grupo Desenvolvimento de Câmeras	2007	Mapeamento Cássia Xavier
255	Gustavo de Lima Falqueiro	Taboão da Serra	Retrato nas ruas Avenida Paulista – Santana Parnaíba Oficinas em Centros de Cultura e Museus - Grupo Desenvolvimento de Câmeras	2011	Mapeamento Cássia Xavier

256	Maurício Sapata	São Paulo	Retrato nas ruas Avenida Paulista – Oficinas em Centros de Cultura e Museus - Grupo Desenvolvimento de Câmeras	2014	Mapeamento Cássia Xavier
257	Fábio Ferreira Alencar	São Paulo	Produção de retratos	2017	Mapeamento Cássia Xavier
258	Nancely Huminhick Vieira	São Paulo	Produção de retratos	2019	Mapeamento Cássia Xavier
259	Élcio Mello	Guarulhos	Pesquisa – Produção de retratos	1995	Mapeamento Cássia Xavier
260	Renato Riani	Guarulhos	Produção de retratos	2021	Mapeamento Cássia Xavier
261	Luiz Henrique Carneiro	Bauru	Produção de retratos - Grupo Desenvolvimento de Câmeras	2013	Mapeamento Cássia Xavier
262	Antônio Marcos Zaniboni	Pirassununga	Oficinas Escolas e Centros de Cultura	2014	Mapeamento Cássia Xavier
ESTADO – MINAS GERAIS					
263	Daniel Andrés Doval	Tiradentes	Retrato nas ruas Paraná e Buenos Aires Argentina – Cuzco Peru -	1998	Mapeamento Cássia Xavier

			Brasil Paraty, Ouro Preto, Olinda Lençóis da Bahia, Diamantina, São Paulo e Tiradentes		
ESTADO – CEARÁ					
264	Sergio Fernandes	Poços de Caldas	Oficinas Escolas e Centros de Cultura	2014	Mapeamento Cássia Xavier
265	Alexandre de Queiroz Lopes	Belo Horizonte	Produção de retratos - Oficinas	2020	Mapeamento Cássia Xavier
ESTADO – CEARÁ					
266	Tiago Pedro de Aruajo Pereira	Fortaleza	Oficinas Centros de Cultura	2017	Mapeamento Cássia Xavier
ESTADO – PERNANBUCO					
267	Luciana Padilha Cardoso	Olinda	Oficinas Escolas e Centros de Cultura - Desenvolvimento de Câmeras - Grupo Desenvolvimento de Câmeras	2018	Mapeamento Cássia Xavier
268	Camila Meneghini	Olinda	-	2018	Mapeamento Cássia Xavier
ESTADO – RIO GRANDE DO SUL					
269	João Pedro ArzivenKo	Porto Alegre	-	-	Mapeamento Cássia Xavier
270	Antônio Sobral	Porto Alegre	Projeto Curso Superior de	2017	Mapeamento Cássia Xavier

			Tecnologia em Fotografia – Oficinas escolas		
ESTADO – SANTA CATARINA					
271	Bárbara Nunes	Balneário Camboriú	Retratos nas ruas – Feira da Barra – Feira da Cultura - Grupo Desenvolvimento de Câmeras	1999	Mapeamento Cássia Xavier
272	Radilson Carlos Gomes	Florianópolis	Retrato nas ruas Oficinas centros de Cultura e Museus	2017	Mapeamento Cássia Xavier
273	Ivan Olszanski Pigozzo	Florianópolis	Retrato nas ruas Oficinas centros de Cultura e Museus	2017	Mapeamento Cássia Xavier
ESTADO – DISTRITO FEDERAL					
274	Ádon Bicalho	Brasília	Oficinas centros de Cultura e Museus	2017	Mapeamento Cássia Xavier

ANEXO B - MAPEAMENTO DOS FOTÓGRAFOS DE JARDIM PELO MUNDO

Catologação Fotógrafos de Jardim - 1ª e 2ª geração - Internacional					
Nº	Fotógrafo	Cidade	Local de trabalho	Período	Fonte
PAÍS - ARGENTINA					
01	José Loureiro	Buenos Aires	Costanera Sur (Fonte Lola Mora)	1918	Site – Buenos Aires! Cuanto te quiero!
02	Luis Anselmo	Buenos Aires	Plaza Itália		Site – Buenos Aires! Cuanto te quiero!
03	Pedro Borelli	Buenos Aires	Zoológico	-	Revista Lugares “Fotografía Argentina”
PAÍS - ARGENTINA					
04	Don José D`Elía	Luján	Frente a Basílica	1977	Site – Buenos Aires! Cuanto te quiero!
05	Jorge	Luján	-	-	Acervo Cássia Xavier
06	Tito	Luján	-	-	Acervo Cássia Xavier
07	Carucha	Luján	-	-	Acervo Cássia Xavier
08	José Maria	Luján	-	-	Acervo Cássia Xavier
PAÍS - ARGENTINA					
09	Felipe Tinnirello	Rosário	Rosedal	-	Revista Lugares “Fotografía Argentina”
10	Pascual Tinnirello	Rosário	Rosedal	-	Revista Lugares “Fotografía Argentina”

11	José Tinnirello	Rosário	Montañita	-	Revista Lugares “Fotografía Argentina”
12	Pablo Tinnirello	Rosário	Montañita	-	Revista Lugares “Fotografía Argentina”
13	Santiago Tinnirello	Rosário	Palomar	-	Revista Lugares “Fotografía Argentina”
14	Carlos Tinnirello	Rosário	Palomar	-	Revista Lugares “Fotografía Argentina”
PAÍS - CHILE					
15	José Gerardo Aguilera Núñez	Viña del Mar	Plaza Vergara – Valparaíso Ballneario Caleta Abarca -	1920 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
16	Geraldo Aguilera	Viña del Mar	Plaza Vergara	1960 a 1995	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
17	José Agurto Elizondo	Santiago	Terraza del cerro San Cristóbal	1920 a 1940	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula

					Fiamma e Ximena Rioseco
18	Francisco Alvarada	Santiago	Cerro San Cristóbal – Balneario de Cartagena	1947 a 1972	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
19	Janira del Carmen Ângulo	Santiago	Cerro San Cristóbal	1957 a 1972	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
20	Ramón Armijo	Cartagena	Praia Chica	1910 a 1930	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
21	Baldovino Armijo	Cartagena	Praia Chica	1910 a 193	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
22	José Arredondo	Viña del Mar	Relógio das Flores	1949 a 1998	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca

					– Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
23	Isidro Barrau Rovira	Cartagena	Praia - Festa Andacollo	1930 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
24	Bascuñán	Cartagena	Praia Chica	1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
25	Francisco Bernal	Santiago	Cerro San Cristóbal	1950 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
26	Luis Bernales	Santiago	Cerro San Cristóbal	1950 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco

27	Eduardo Briones	Santiago	Parque Quinta Normal – Itinerância por Santiago	1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
28	Rosa Fuentes	Santiago	Parque Quinta Normal - Itinerância por Santiago	1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
29	Luis Adolfo Briones	Santiago	Plaza de Armas, Maipú e Barrancas	1940	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
30	José Ignacio Briones	Santiago	Parque Quinta Normal - Itinerância por Santiago	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
31	Florisa Castillo Canales	Santiago	Parque Quinta Normal - Itinerância por Santiago	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula

					Fiamma e Ximena Rioseco
32	Salvador Cortés Callejas		Balneário Zapallar	1910 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
33	Luzmenia Tapia Zaso	Valparaiso	Plaza de La Ligua	1930 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
34	Salvador Segundo Callejas Tapia	Santiago	Plaza de La Ligua		Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
35	Gaspar Callejas	Santiago	Plaza de La Ligua	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
36	Clara Vicencio Diaz	Santiago	Plaza de La Ligua	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca

					– Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
37	Livia Vicencio Diaz	Santiago	Plaza de Puento Alto, Plaza San Bernardo e cemitérios.	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
38	Carlitos	Santiago	Plaza de Quilicura	1950 a 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
39	Carmencita	Santiago	Cerro San Cristóbal	1940 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
40	Caruso	Cartagena	Praia Chica	1910 a 1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco

41	Abelardo Pezoa Carreño	Cartagena	Praia Chica	1920 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
42	Jorge Saade Cassis	Santiago	Plaza de Puento Alto	1920 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
43	Desiderio Castro	Santiago	-	1920 a 1940	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
44	E. Chamorro	Maule	Bauneario de Constitución	1940 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
45	Díaz (Chico Díaz)	Valparaiso	Plaza O`Higgins	1970 a 2000	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula

					Fiamma e Ximena Rioseco
46	Rosa de Vera Díaz	Cartagena	Balneario de Cartagena	1910 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
47	Guillermo Escudero	Santiago	Templo Votivo de Maipú – Plaza Maipú	1965	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
48	Jorge Escudero	Pichilemu	Balneario de Pichilemu	1965 a 1990	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
49	Luis Espinoza	Coquimbo	-	1970 a 1990	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
50	Guillermo Sebastián	Quilaco	-	1960 a 1978	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca

	Fernández Sandoval				– Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
51	Anicasio Fernández Sandoval	-	-	1950 a 2008	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
52	Pedro Luis Fuezalida	Curicó	Plaza de Armas	1930 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
53	Arturo Gallardo	Coquimbo	-	2003	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
54	Antonio Adrián Gallardo Morales	Santiago	Cerro San Cristóbal	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco

55	Digna Salinas	Santiago	Cerro San Cristóbal	1970 a 1990	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
56	Manuel Gómez Pérez	Puerto Montt	-	1930 a 1940	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
57	Juan González	Pichilemu	-	1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
58	Erasmus González Cerpa	Santiago	Cerro San Cristóbal	1940 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
59	Eduardo Cornejo González	Santiago	San Cristóbal	1956 a 2016	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula

					Fiamma e Ximena Rioseco
60	Hermosilla	Cartagena	Playa Grande	1950 a 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
61	Ignacio Ibacache	Santiago	Plaza das Armas	1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
62	Bruno Jara	-	Plaza de Mulchén	1940	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
63	Jelvez	Papudo	-	1920 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
64	Luis Juica	Viña del Mar	Plaza Vergara	1918 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca

					– Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
65	Guillermo Lira	Santiago	San Cristóbal – Balneários de Valparaíso -	1930 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
66	Norberto López	Santiago	Cerro San Cristóbal – Plaza de Armas	1950 - 1972	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
67	Elena López	Santiago	Cerro San Cristóbal – Plaza de Armas – Balneário Cartagena	1940 a 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
68	Manuel Losada Torvizo	Santiago	Plaza de Armas	1910 a 1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco

69	Julio Lucero Rebolledo	Santiago	Avenida Matta y San Diego	1915 a 1930	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
70	Eduardo Lucero	Santiago	Santiago – Balneário de Llolleo	1940 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
71	Susana Lucero	Santiago	Santiago – Balneário de Llolleo	1940 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
72	Eleodoro Mariángel Toro	Santiago	Plaza de Armas	1950 a 1988	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
73	Carlos Mariángel López	Santiago	Plaza de Armas – Festa La Tirana – La Candelaria o Andacollo	1960 a 2005	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula

					Fiamma e Ximena Rioseco
74	Luiz Maldonado	Santiago	Plaza de Armas	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
75	María	Santiago	Plaza Baquedano	1950 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
76	Luis Martínez	Santiago	Plaza Arturo Prat	1950 a 1990	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
77	Emeterio Martínez	Santiago	Plaza Arturo Prat	1950 a 1990	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
78	Segundo Martínez	Santiago	-	1925	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca

					– Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
79	Lorenzo Martínez Soto	Santiago	Lo Vásquez y Pelequén	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
80	Lorenzo Alejandro Martínez Rojas	Santiago	Parque Quinta Normal – Plaza de Armas	1960 a 2016	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
81	Elías Maturana	Santiago	Plaza Arturo Prat	1950 a 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
82	Rafael Medina	Santiago	Plaza de Puente Alto	1940 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco

83	Aliro Mellado	-	Chile – Sul da Bolivia	1930 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
84	Ángel Custodio Mellado Mellado	Santiago	Cerro Chena – Quinta Normal – San Bernardo – La Granja	1940	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
85	Pedro Luis Fuenzalida	Curicó	Plaza de Armas de Curicó	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
86	Teodorinda Monsalve Valdés	Santiago	Plaza de Muldhén – Quinta Normal	1942	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
87	Carlos Morán	Valparaíso	Baldeario de El Tabo	1972	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula

					Fiamma e Ximena Rioseco
88	David Muñoz	Santiago	Plaza de Puente Alto	1940 - 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
89	Eliecer Antonio Muñoz Villegas	-	Balneario de Lolleo – Plaza Ñuñoa	1950 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
90	Néstor	Santiago	Em frente ao Museu de História Natural	1972	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
91	Pacheco	Santiago	Plaza de Armas – doca de San Antonio	1920 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
92	Juan A. Parada	Santiago	Plaza Vicuña Mackenna	1918	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca

					– Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
93	Pizarro	Cartagena	Playa Chica	1940 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
94	José Plaza	Santiago	Plaza de Armas	1987	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
95	Segundo Osorio Plaza	Santiago	Avenida Eliodoro Yáñez – Parque Balmaceda	1987	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
96	Poblete (el Conejo)	Valparaíso	Plaza O’Higgins	1930 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco

97	José Ángel Pueller	-	Plaza Ñuñoa - San Miguel – Balneario Llolleo	1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
98	Ubaldo Questemani	Santiago	Cerro San Cristóbal	1950 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
99	Andrés Recabal	Puerto Montt	-	2016	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
100	Relámpago	Valparaíso	Plaza Victoria	1918	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
101	Eduviges Reyes (doña Berta)	Santiago	Plaza Banquedano	1950 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula

					Fiamma e Ximena Rioseco
102	Riffo	Cartagena	-	1910 a 1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
103	Juan de Dios Robledo González	-	Playa Chica – Playa Grande – Plaza Vicuña Mackenna	1930 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
104	Domingo Robledo González	Cartagena	Playa Chica – Playa Grande – Pies de la Virgen el Suspiro	1930	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
105	Carlos Enrique Rojas Rojas	Santiago – Cartagena	Zoológico Metropolitano	1918 - 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
106	Javier Rojas	Pichilemu	-	1930 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca

					– Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
107	Lindorfo Rojas	Pichilemu	-	1950 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
108	Marco Valverde Ruffo	Cartagena	Playa Chica	1910 a 1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
109	Fernando Salinas	Cartagena	Playa Chica	1940 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
110	El Espaldúo	Cartagena	Playa Chica	1930 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco

111	Digna María Salinas Palacios	Santiago	Cerro San Cristóbal	1970 – 1990	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
112	José San Martín	-	El Persa de la Estación Central	1952	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
113	Mario San Martín	-	El Persa de la Estación Central	1967	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
114	Manuel San Martín	Santiago	Cerro San Cristóbal	1920 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
115	Sepúlveda	Valparaíso	Plaza Victoria – Plaza O`Higgins del puerto	1930 a 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula

					Fiamma e Ximena Rioseco
116	Enrique Sepúlveda	Santiago	Plaza de Armas	1920 a 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
117	Jorge Sepúlveda	Santiago	Plaza de Armas	1920 a 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
118	Belisario Sepúlveda	Puerto Montt	-	1930 a 1940	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
119	G. Soto	-	Balneário Constitución	1940 a 1950	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
120	María Elena Torres Morales	Santiago	Plaza Vicuña Mackenna –	-	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca

			cerro San Cristóbal		– Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
121	Damasio Riffo Ulloa	Santiago	Plaza Baquedano – Plaza de Armas	1940 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
122	Pantaleón Valdés	Pichilemu	-	1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
123	Valdivia	Cartagena	-	1940 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
124	Valencia	Cartagena	-	1940 a 1960	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco

125	Marcos Rodríguez Valenzuela	Santiago	Plaza Vicuña Mackenna – cerro Santa Lucía	1920 a 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
126	Rosa Vallejos	Santiago	Cerro San Cristóbal – perto do Zoológico Metropolitano	1950 a 1970	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
127	Lineo Vargas	Pichilemu	-	1920	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
128	Velasco	-	Morro de Arica		Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
129	Juan Francisco Vergara	Viña del Mar	Plaza Vergara	1930 a 1980	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula

					Fiamma e Ximena Rioseco
130	Blanca Vera	Puerto Montt	-	1965 a 1976	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
131	Livia del Carmen Vicencio Díaz	La Lingua	Plaza de La Lingua	1950 a 2000	Livro “Instantes Memorables” Soledad Abarca – Octavio Cornejo – Paula Fiamma e Ximena Rioseco
PAÍS - BOLIVIA					
132	Ceciliano Choque Colque	Tarija	Plaza de Armas Luis Fuentes y Vargas	1953	Dados colhidos com seu filho Freddy Choque Moscoso
PAÍS - CUBA					
133	Pedro Fernandez				
134	José Maria	Havana	Capitólio	-	Livro “A La Minuta” José Borges
135	José Del Tomo Lino	Havana	Capitólio	-	Livro “A La Minuta” José Borges
PAÍS - MÉXICO					
136	Prather y Mahon	-	-	1892	Livro “El que se mueve, no

					sale!” Héctor Vélez
137	Luis M. Torres	México	Ruas no centro da cidade	1910	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
138	Nicanor Patron L.	México	Bairros da cidade	1910	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
139	Andres Veja	México	Plazuela de Tepito - San Antonio Tomatlán – Candelaria de los Patos	1910	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
140	Luis Gomez Tagle	México	Ruas e praças no centro da cidade	1910	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
141	Manuel Lerda	México	Bairros – Exterior dos Mercados	1910	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
142	Francisco Pastrana	México	Exterior dos Mercados	1910	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
143	Librado Marquez	México	Ruas, praças, mercados no centro da cidade	1910	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez

144	Otton Yañez	México	Exterior dos mercados	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
145	Agapito Garcia	México	Praças	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
146	Esteban Serrano	México	Mercados e praças	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
147	Max B. Koffe	México	Ruas do Distrito Federal	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
148	Julian Gaitan	México	Praças e mercados	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
149	Hendrick B. Woodward	México	Ruas do centro	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
150	Conrado P. Ordaz	México	Exterior dos mercados	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
151	Agustin Filipim	México	Alameda – Zócalo - Mercados	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez

152	Doroteo Meraz	México	Esquinas das ruas - praças	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
153	Donato Estrada	México	Exterior dos mercados	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
154	Othon Yañez	México	Exterior dos mercados	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
155	Manuel Lerda	México	Exterior mercados	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
156	Alberto Carrasquedo	México	Exterior mercados	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
157	L. Cuevas	México	Exterior do lado norte do mercado de La Lagunilla	1911	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
158	Jose Montaña	México	Plaza de la Merded.	1912	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
159	Maestro de Alfonso Martinez	México	La Villa	1915	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez

160	Edmundo Burgos	México	La Villa	1916	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
161	Fausto Camacho	México	La Villa	1916	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
162	Filiberto Caballero	México	La Villa – Xochimilco	1917	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
163	Carlos Moreno	México	La Villa	1919	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
164	Jacinto Rojas	México	La Villa	1925	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
165	Margarito Islas	México	La Villa – Los Remedios – Balneario Olímpico	1935	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
166	Regino Garza Lopez	México	Alameda	1936	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
167	Padre de Francisco Alvarez	México	La Villa	1938	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez

168	Alfonso Martinez	México	La Villa	1938	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
169	Rafael Camacho	México	La Villa	1939	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
170	Amado Gomez	México	La Villa	1939	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
171	Jorge Mendez	México	La Villa	1939	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
172	Ferando Millan	México	La Villa	1939	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
173	Agustin Huerta	México	La Villa	1939	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
174	Joaquin Hernandez Mondragon	México	La Villa	1940	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
175	Padre de Bernardo Salas Rodriguez	México	Xochimilco	1940	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez

176	Luis Layons	México	La Villa	1942	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
177	Manuel Rivero	México	La Villa	1942	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
178	Manuel Villa	México	La Villa	1942	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
179	Juan Huerta	México	La Villa	1942	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
180	Francisco Alvarez	México	La Villa	1953	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
181	Crescencio Roman Martinez	México	La Villa	1956	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
182	Bernardo Salas Rodriguez	México	Cais San Cristóbal – Xochimilco	1965	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
183	Juan Andres Cabrera Bautista	México	Atrio de la Parroquia San Bernardino de Siena – Xochimilco	1977	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez

184	Rosa Veja Miranda	México	Chapultepec	1983	Livro “El que se mueve, no sale!” Héctor Vélez
PAÍS - ESPANHA					
185	Josefa Carril (La Torera)	Oviedo	Campo de San Francisco	1925	Site: La Voz de Asturias
186	Antonio Hernández	Oviedo	Campo de San Francisco	1925	Site: La Voz de Asturias
PAÍS - PORTUGAL					
187	Ángel Cordero Gracia	Zaragoza	Lonja	1925 a 1977	Site: Caballito de Lonja
PAÍS - PORTUGAL					
188	Ángel Román Allas	Segovia	Plaza de Medina del Campo	1912	Site: Segovia Foto
PAÍS - PORTUGAL					
189	José Manuel	Viana do Castelo	Monte de Santa Luzia	-	Livro “A La Minuta” José Borges
190	José Gonçalves (Zé Mouco)	Viana do Castelo	Monte de Santa Luzia	-	Livro “A La Minuta” José Borges
191	Manuel Gonçalves	Viana do Castelo	Monte de Santa Luzia	-	Livro “A La Minuta” José Borges
192	José Manuel Ramos	Viana do Castelo	Monte Santa Luzia	-	Livro “A La Minuta” José Borges
PAÍS - PORTUGAL					
193	Alberto Gomes	Viseu	Rossio	-	Livro “A La Minuta” José Borges

194	Luís Ramos	Braga	Bom Jesus do Sameiro – Viana do Castelo	-	Livro “A La Minuta” José Borges
195	Carlos Ramos	Braga	Bom Jesus do Sameiro – Viana do Castelo	-	Livro “A La Minuta” José Borges
196	José Rodrigues	Figueira da Foz	Praia	-	Livro “A La Minuta” José Borges
197	Manuel Vareio	Alcobaça	Feiras e Festas de Alcobaça – Forte - Mosteiro	1930	Livro “A La Minuta” José Borges
198	Maria Manuela Jesus Ferreira (Nela)	Alcobaça	Feira da Benedita - Marinha Grande-Mosteiro de Alcobaça	-	Livro “A La Minuta” José Borges
199	Abílio Russo	Alcobaça	Feira da Benedita - Marinha Grande-Mosteiro de Alcobaça	-	Livro “A La Minuta” José Borges
200	João de Oliveira Pires	Cartaxo	Almeirim – Praça de Touros	-	Livro “A La Minuta” José Borges
201	Francisco Jesus Damas (Xico dos Retratos)	Pinhal Novo	-	-	Livro “A La Minuta” José Borges

202	Manuel (Bolinhas)	Setúbal	Palmela	-	Livro "A La Minuta" José Borges
203	Napoleão Sarmento	Arraiolos	-	1932	Livro "A La Minuta" José Borges
204	Gregório Jesus Pereira	Arraiolos	-	-	Livro "A La Minuta" José Borges
205	António Joaquim Trabuco	Beja	Edifício das Repartições Públicas	-	Livro "A La Minuta" José Borges
206	António Manuel dos Santos	Beja	-	-	Livro "A La Minuta" José Borges
207	Agostinho da Silva Figueira	Ponta Delgado	-	-	Livro "A La Minuta" José Borges
208	Henrique António Pires (Pires dos Bigodes ou das Bicicletas)	Évora	Jardim Público em frente à "Pátria"	-	Livro "A La Minuta" José Borges
209	Ananias José Pardal (Pardal)	Évora	Jardim Público em frente à "Pátria"	-	Livro "A La Minuta" José Borges
210	Joaquim Alves	Évora	Jardim Público em frente à "Pátria"	-	Livro "A La Minuta" José Borges

211	Pedro Miguel	Évora	Jardim Público em frente à "Pátria"	-	Livro "A La Minuta" José Borges
212	António Tavares Antunes	Évora	Jardim Público em frente à "Pátria"	-	Livro "A La Minuta" José Borges
213	Joaquim Maria Rodrigues	Évora	Jardim Público em frente à "Pátria"	-	Livro "A La Minuta" José Borges
PAÍS - ÍNDIA					
214	Artur Pinto Marques	Porto	Feira – Romaria do norte de Portugal	-	Livro "A La Minuta" José Borges
215	Nazir Ahmed	Kandhar	-	2001	Livro "A La Minuta" José Borges
Catlogação Fotografos de Jardim 3º geração INTERNACIONAL					
	Fotógrafo	Cidade	Local de trabalho	Período	Fonte
PAÍS - ARGENTINA					
216	Juan Meoniz	Mercedes	Pesquisa - Produção de retratos	2013	Mapeamento Cássia Xavier
217	Conrado Pinamonti	Córdoba	Produção de retratos	2012	Mapeamento Cássia Xavier
218	Enry Daniel Bonanna	Tandil	Retratos nas ruas – Paseo de Artesanos e Festas Populares	2015	Mapeamento Cássia Xavier
219	Antonella Biaggini	San Isidro	Retratos nas ruas – Praça 9 de	2016	Mapeamento Cássia Xavier

			julho e Praça Martinez		
220	Mauro Pascucci	San Isidro	Retratos nas ruas – Praça 9 de julho e Praça Martinez	2016	Mapeamento Cássia Xavier
221	Guillermo Alvarez	Llavallol	Oficinas Escolas e Centros de Cultura - Grupo Desenvolvimento de Câmeras	2016	Mapeamento Cássia Xavier
222	Juan Pablo Valeriani	Buenos Aires	Pesquisa e Retratos nas ruas	2014	Mapeamento Cássia Xavier
223	Silvana Sánchez	Córdoba	Produção de retratos	2021	Mapeamento Cássia Xavier
224	Carlos Alberto Leguizamon	Buenos Aires	Produção de retratos	2013	Mapeamento Cássia Xavier
225	Flaco Azcatate	Toay	Pesquisa - Retratos nas ruas Santa Rosa, Córdoba, Pehuencó, Mar del Plata y Buenos Aires. Oficinas em Escolas	2018	Mapeamento Cássia Xavier
226	Andres Bonafede	Mendoza	Pesquisa - Retratos nas ruas - Oficinas e Centros de Cultura – Fabricante de câmeras	2015	Mapeamento Cássia Xavier

227	Rodrigo Adb	Buenos Aires	Retratos nas ruas	2006	Mapeamento Cássia Xavier
228	Machi Perez	Buenos Aires	Pesquisa – Produção de retratos	2020	Mapeamento Cássia Xavier
229	Horácio Licera	-	Produção de retratos	-	Mapeamento Cássia Xavier
230	Diego Labocceta	Buenos Aires	-	2014	Mapeamento Cássia Xavier
231	Lucas Gosende	Buenos Aires	Produção de retratos	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS - CHILE					
232	Manuel Eugenio López García	Santiago	Produção de retratos - Oficinas em Centros de Cultura e Museus	2003	Mapeamento Cássia Xavier
233	Walter Marcelo Blas	San Pedro de La Paz	Oficinas em Centros de Cultura e Escolas	2009	Mapeamento Cássia Xavier
234	Octavio Alexis Cornejo Chacón	Santiago	Pesquisa e Coleção de artefatos	2004	Mapeamento Cássia Xavier
235	Alicia Andrea Campos Callejas	Valle Hermoso	Família de Fotógrafos de Jardim - Produção de retratos	2019	Mapeamento Cássia Xavier
236	Felipe Urquieta Muñoz	Santiago	Produção de retratos	2020	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS - COLOMBIA					

237	Ximena Astudillo Delgado	Cali	Pesquisa - Produção de retratos nas ruas Argentina – Oficinas em Centros de Cultura	2013	Mapeamento Cássia Xavier
238	Oscar Molano	Medellín	-	2017	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS – BOLÍVIA					
239	Diego Echevers Torrez	Quillacollo	Plaza de Septiembre (Cochabamba)	2017	Mapeamento Cássia Xavier
240	Freddy Choque Moscoso	Tarija	Pai foi Fotógrafo de Jardim - Produção de retratos	-	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS - PERU					
241	Antonio Aguirre Zegarra	Arequipa	-	-	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS - EQUADOR					
242	Santiago Fernández	Quito	Produção de retratos	2016	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS - URUGUAI					
243	Jorge Alexis Millán Labianca	Maldonado	Retratos nas ruas – Feiras, Datas Comemorativas E escolas	2016	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS - CUBA					
244	Maikel Plasencia	Santiago de las Vegas	Argentina: Puerto Iguazú, Misiones.	2014	Mapeamento Cássia Xavier

			El Bolsón. Río Negro. Rosario, Santa Fe. Uruguay: Montevideo, Piriapolis, Punta del Diablo. Cuba Habana.		
245	Jorge Luis de La Veja Fernandez	-	Barcelona	2019	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS – ESTADOS UNIDOS					
246	Angel Howsky	Miami	Retratos nas ruas – Bayfront Park – Giralda Street Coral Gables – Wynwood Art District – Domino Park – Lincoln Road Beache	1983	Mapeamento Cássia Xavier
247	Daryl Connor Thompson	Virginia	Produção de retratos	2020	Mapeamento Cássia Xavier
248	Daniel Robinson	-	Produção de retratos	2017	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
249	Joshua Carroll	Detroit	Retratos nas ruas - Festas	2016	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
250	Ethan Moses	-	Produção de retratos	-	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS – ESPANHA					

251	Miguel Rodríguez González	Santa Cruz de Tenerife	Pesquisa Produção de retratos - Oficinas	2007	Mapeamento Cássia Xavier
252	Iván Jiménez Urquizar	Arequipa	-	-	Mapeamento Cássia Xavier
253	Eva González Gil	Madrid	Retratos nas ruas – Calle Duque de Alba – Palacio Real – Retiro – Palacio de Cristal	2012	Mapeamento Cássia Xavier
254	José Luis Navarro Martín	Alicante	Retratos nas ruas – Constrói câmeras	-	Mapeamento Cássia Xavier
255	Pascual Miralles	Madrid	Retratos nas ruas – Plaza de Oriente	-	Mapeamento Cássia Xavier
256	Eva Filgueira	Madrid	Retratos nas ruas – Espanha - Europa	2018	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
257	Samuel Ortiz	-	Retratos nas ruas	2017	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
258	Jorge de Miguel	-	Retratos nas ruas	-	Mapeamento Cássia Xavier
259	Barbara Ghidini	Barcelona	Retratos nas ruas	-	Mapeamento Cássia Xavier
260	Antonio García Olmedo	Granada	Retratos nas ruas	-	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS - PORTUGAL					
261	Guilherme Trigo Miranda Strecht Monteiro	Porto	Retratos nas ruas – Fest-Amarante	2009	Mapeamento Cássia Xavier

262	Luís Miguel Antunes Duarte	Porto	Retratos nas ruas – Fest-Amarante	2015	Mapeamento Cássia Xavier
263	Fernando Seco	Leiria	Produção de retratos	-	Mapeamento Cássia Xavier
264	Mario Jose Virgolino	Leiria	Produção de retratos	-	Mapeamento Cássia Xavier
265	Ana Marta	Funchal	Retratos nas ruas	2015 a 2019	Mapeamento Cássia Xavier
266	Diogo Baptista	Porto	Produção de retratos	2018	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS - ITÁLIA					
267	Massimo Ginammi	Bergamo	Produção de retratos	-	Mapeamento Cássia Xavier
268	Barbara Ghidini	-	Produção de retratos	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
269	Gianni de Gregorio	-	Retratos nas ruas	2017	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS - FRANÇA					
270	Sebas Bergeron	Carentoir	Produção de retratos – Oficinas – Fabricante de Câmeras	2011	Mapeamento Cássia Xavier
271	Justine Montmarché	Frépilon	Retratos nas ruas	2011	Mapeamento Cássia Xavier
272	Camille Crespo del Amo	Marseille	Retratos nas ruas	2019	Mapeamento Cássia Xavier
273	Damien Gautier	Marseille	Retratos nas ruas	2019	Mapeamento Cássia Xavier

274	Adrien Tache	-	Retratos nas ruas	2013	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
275	Aurelien de Saint Andre	-	Retratos nas ruas	2010	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
276	Alain Paris	Nates	Retratos nas ruas	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
277	Benoit Capponi	-	Retratos nas ruas	2014	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
278	Charlotte Guey	-	Retratos nas ruas	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
279	Flo Gales	-	Retratos nas ruas	2013	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
280	Guillaume Koesser	Arles	Retratos nas ruas Anfiteatro	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
281	Hans Zeeldieb	-	Retratos nas ruas - Centro Pompidou	2012	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
282	Iris Chauveau	-	Retratos nas ruas - Festivais	2016	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
283	Jean Michel	Anjou	Produção de retratos	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
284	Landry Dunand	-	Retratos nas ruas	2006	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk

285	Lionel Bocher	-	Produção de retratos	2019	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
286	Marie Chaloyard	-	Retratos nas ruas - Festivais	2017	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
287	Mehdi Nedellec	-	Produção de retratos nas ruas – França – Itália – Argélia - Marrocos	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
288	Michael Mosset	Paris	Produção de retratos	2017	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
289	Thibaut Piel (Bruzoklyn Labz)	-	Retratos nas ruas Brasil – EUA – Canadá - Portugal	2017	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
290	Tess Saunders	-	Produção de retratos	2016	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
291	Jimi P	Bourges	Retratos nas ruas	-	Mapeamento Cássia Xavier
292	Giordanengo léa	-	Retratos nas ruas	-	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS – PAÍSES BAIXOS					
293	Marco Batenburg	-	Produção de retratos	-	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS - BÉLGICA					
294	Valentim Riccardi	-	Retratos nas ruas – Ibiza	2014	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS DE GALES					

295	Sammy	-	Retratos nas ruas – Festas	-	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS - INGLATERRA					
296	Farhad Berahman	-	Retratos nas ruas – Inglaterra	2018	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
297	Daryl Tebbutt (coletivo Leicester Lo-Fi)	-	Retratos nas ruas – Leicester – Derby – Manchester - Londres	2012	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
298	Stephen Lynch (coletivo Leicester Lo-Fi)	-	Retratos nas ruas – Leicester – Derby – Manchester - Londres	2012	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
299	Dan Hessing (coletivo Leicester Lo-Fi)	-	Retratos nas ruas – Leicester – Derby – Manchester - Londres	2012	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
300	David Wilson- Clarke (coletivo Leicester Lo-Fi)	-	Retratos nas ruas – Leicester – Derby – Manchester - Londres	2012	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS - ALEMANHA					
301	Marc Kairies	Rosengarten	Retratos nas ruas – Festa e Festivais	2018	Mapeamento Cássia Xavier
302	Steffen Diemer	-	Produção de retratos	2018	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk

303	Hannah Schemel	-	Produção de retratos	2018	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS - ÁUSTRIA					
304	Lukas Birk	Bregenz	Pesquisa – Produção de retratos	2006	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS - SUÍÇA					
305	Oliver Zenklusen	-	Retrato nas ruas Zurique – França - Itália	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS – GRECIA					
306	George Papageorgiou	Cardítsa	Retratos nas ruas	2004	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS – TURQUIA					
307	Yucelerdas	Mardin	Produção de retratos	-	Mapeamento Cássia Xavier
PAÍS - AFEGANISTÃO					
308	Ferdows Faghir	-	Holanda	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS - PAQUISTÃO					
309	Malcolm Hutcheson	Lahore	Produção de retratos	-	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS - MALÁSIA					
310	Jeffrey J C Lim	Ampang	Produção de retratos – Construção de câmeras	2012	Mapeamento Cássia Xavier

311	Low CQ	Singapura	Produção de retratos	2018	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS – INDONÉSIA					
312	Gung Ama	Gianyar	Produção de retratos	-	Mapeamento Cássia Xavier
313	Irwandi	-	Produção de retratos – Projeto Instituto de Arte	2017	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
314	M. Fajar Apriyanto	-	Produção de retratos – Projeto Instituto de Arte	2017	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
315	Ade Aulia Rahman	-	Produção de retratos – Projeto Instituto de Arte	2017	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS - FILIPINAS					
316	Jovel Lorenzo	-	Produção de retratos	2020	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS – CHINA					
317	Chen Zi Wua	Taiwan	Produção de retratos	2016	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS – JAPÃO					
318	Sono Ainda	Tokyo	Produção de retratos em eventos - Oficinas	2016	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
319	Mitsu Maeda	-	Produção de retratos em eventos - Oficinas	2016	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
PAÍS – AUSTRALIA					

320	Luke Fazekas	-	Produção de retratos	2020	Livro “Box Camera Now” Lukas Birk
-----	--------------	---	----------------------	------	--------------------------------------

ANEXO C - DOAÇÃO DA CÂMERA CENTENÁRIA AO MIS/SP



SECRETARIA DE CULTURA, ESPORTES E TURISMO
 CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
 Rua Oscar Pereira da Silva, 114 - Fone 80 4705.

OF. SC/DE/Nº 120/74

São Paulo, 28 de agosto de 1974.

Ilmo. Senhor
 ARCÍDIO BIFFI,
 Rua São Bento, 181, 7º andar Sl. 74
 Capital.

O Museu da Imagem e do Som recebeu comunicação através do Sr. Márcio Luccas Gimenez Mazza e José de Fernandes / Teixeira Filho, da sua nobre intenção de doar a este órgão uma máquina fotográfica e ampliadora modelo "Centenário", de fabricação datada de 1921, quando das comemoração do Centenário da Independência.

Nesta oportunidade queremos cientificá-lo que esta doação muito representa para o Museu face a sua antiquidade e importante raridade cultural que muito virá enriquecer o nosso acervo.

Expressando nosso reconhecimento pela importante doação, credenciamos os Srs. Márcio Luccas Gimenez Mazza e José de Fernandes Teixeira Filho para receberem a referida máquina em nome do Museu da Imagem e do Som.

Atenciosamente,

Rudá de Andrade
 Diretor Executivo



SECRETARIA DE CULTURA, ESPORTES E TURISMO
CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA
MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
Rua Oscar Pereira da Silva, 114 - Fone 80 4705.

OF. SC/DE/Nº 121/74

São Paulo, 28 de agosto de 1974.

Ilmo. Senhor

AMLETO TRENTINI,

Rua da Fonte, 156

Capital.

O Museu da Imagem e do Som recebeu comunicação através dos SRS. Márcio Luccas Gimenez Mazza e José de Fernandes Teixeira Filho, da sua nobre intenção de doar a este órgão uma máquina fotográfica e ampliadora modelo "Centenário" de fabricação datada de 1921, para as comemorações do "Centenário da Independência".

Nesta oportunidade queremos cientificá-lo que esta doação muito representa para o Museu face a sua antiquidade e importante raridade cultural que, muito virá enriquecer o nosso acervo.

Expressando nosso reconhecimento pela importante doação, credenciamos os Srs. Márcio Luccas Gimenez Mazza e José de Fernandes Teixeira Filho, para receberem a referida máquina em nome do Museu da Imagem e do Som.

Atenciosamente,

Rudá de Andrade
Diretor Executivo

ANEXO D - LEI DA ATIVIDADE DE FOTÓGRAFO LAMBE-LAMBE EM BRASÍLIA

Lei 944 de 24/10/1995

26/01/2022 19:15



Sistema Integrado de Normas Jurídicas do Distrito Federal - SINJ-DF

LEI Nº 944, DE 24 DE OUTUBRO DE 1995

(Autoria do Projeto: Poder Executivo)

Dispõe sobre a preservação da atividade dos fotógrafos que trabalhem com as máquinas caixotes tipo foto-jardim, dentro dos limites do Distrito Federal.

O GOVERNADOR DO DISTRITO FEDERAL,
Faço saber que a Câmara Legislativa do Distrito Federal decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica preservada a atividade dos fotógrafos que trabalhem dentro dos limites do Distrito Federal, com as máquinas caixotes tipo foto-jardim, denominados lambe-lambe, como patrimônio cultural e artístico de Brasília.

Parágrafo único. Os fotógrafos citados neste artigo ficam obrigados a adaptar seus equipamentos modernos de fotografia às câmeras caixotes tipo foto-jardim. *(Parágrafo vetado pelo Governador, mas mantido pela Câmara Legislativa.)*

Art. 2º Os fotógrafos "lambe-lambe" ficam isentos do pagamento de qualquer taxa de ocupação.

Art. 3º O Poder Executivo regulamentará esta Lei no prazo de 30 (trinta) dias.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 24 de outubro de 1995

107º da República e 36º de Brasília

CRISTOVAM BUARQUE

Este texto não substitui o publicado no Diário Oficial do Distrito Federal, de 25/10/1995.

ANEXO E - LEI DO DIA DO FOTÓGRAFO LAMBE-LAMBE EM APARECIDA



PREFEITURA MUNICIPAL DE APARECIDA

LEI Nº 4.410/2022, DE 22 DE MARÇO DE 2022.

Ementa: Institui o Dia Municipal em Memória aos Fotógrafos Lambe-lambes de Aparecida-SP.

LUIZ CARLOS DE SIQUEIRA, Prefeito Municipal da Estância Turístico Religiosa de Aparecida, no uso de suas atribuições legais, **FAZ SABER** que a Câmara Municipal aprovou e ele sanciona e promulga a presente Lei:

Artigo 1º - Fica instituído no Município de Aparecida/SP, o dia 20 de março como o **Dia Municipal em Memória aos Fotógrafos Lambe-lambes de Aparecida**.

Artigo 2º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

REGISTRE-SE, PUBLIQUE-SE, AFIXE-SE E CUMpra-SE.

Aparecida, 22 de março de 2022.

LUIZ CARLOS DE SIQUEIRA
Prefeito Municipal

Registrada e Publicada na Secretaria Municipal de Planejamento e Governo em 22 de março de 2022.

MAYARA FIGUEIREDO
Secretário Municipal de Planejamento e Governo

Projeto de Lei do Legislativo nº 003/2022