

Um álbum ilustrado para Minas Gerais no alvorecer da República¹

An illustrated album for Minas Gerais at the dawn of the Republic

ROGÉRIO PEREIRA DE ARRUDA²

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri / Diamantina, MG, Brasil

RESUMO: No início do século XX, dois fotógrafos atuantes no estado de Minas Gerais, Francisco Soucasaux e Raymundo Alves Pinto, divulgaram a mesma ideia: publicar um álbum ilustrado de Minas Gerais, Brasil. Francisco Soucasaux faleceu antes de concluir seu projeto, que foi finalizado por seu irmão, Augusto Soucasaux. Raymundo Alves Pinto não chegou a publicar seu álbum, ainda que tenha produzido extensa obra para esse fim. No entanto, a disputa entre os projetos se mostrou mais rica do que o próprio resultado final. Este artigo analisa o debate em torno das duas proposições. Para tanto, apresentam-se algumas características da visualidade do *Álbum de Minas*, de autoria dos irmãos Soucasaux, bem como das fotografias produzidas por Raymundo Alves Pinto, ressaltando aspectos relevantes da disputa entre os projetos propostos. Os fotógrafos competiram em torno da edição de um álbum de Minas, concorreram por espaço e influência na administração pública, mas, acima de tudo, disputaram por um lugar simbólico no processo de modernização do Estado nos anos iniciais do regime republicano.

PALAVRAS-CHAVE: *Álbum de Minas*. Francisco Soucasaux. Augusto Soucasaux. Raymundo Alves Pinto. Debate. Cultura Visual.

1. Este artigo é uma produção vinculada a dois projetos de pesquisa desenvolvidos no âmbito de dois editais: Edital CICT 004/2013 – Programa Institucional de Iniciação Científica e Tecnológica/Fapemig-UFVJM, com participação da bolsista Ariana Bárbara de Amorim; Edital CICT 005/2014 – Programa Institucional de Iniciação Científica e Tecnológica/Fapemig-UFVJM, com a participação dos bolsistas Gleidson Eraldo e Maxsuel de Jesus Santos.

2. Professor Adjunto III na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Campus JK-Diamantina. E-mail: <rparruda21@gmail.com>

3. A grafia das fontes consultadas foi atualizada para proporcionar maior fluidez na leitura do artigo.

4. Cito essas produções ciente de que outras cidades mineiras talvez também tenham produzido seus respectivos álbuns, ainda que eles não tenham sido localizados nos arquivos consultados. Cf. Braga (1913), Nunes (1914), Lage e Esteves (1915), Fonseca e Liberal (1920).

5. Andrade (2004, p. 51-98).

ABSTRACT: Two active photographers, Francisco Soucasaux and Raymundo Alves Pinto, divulged the same idea at the beginning of the 20th century in the state of Minas Gerais: publishing an illustrated album representing the state of Minas Gerais, Brazil. Francisco Soucasaux passed away before completing his project, which was published by his brother, Augusto Soucasaux. Raymundo Alves Pinto never published his album, despite producing rich material for it. Nevertheless, the dispute between both projects was much more stimulating than the actual final results. This article analyses the debate surrounding both propositions. For such, we will present some visual features of the *Álbum de Minas*, authored by the Soucasaux brothers, as well as of the photographs produced by Raymundo Alves Pinto, highlighting some relevant aspects of the dispute between the concurrent projects. Not only did the photographers compete over both the edition of an album and for space and influence on the public administration, they also competed for a symbolic place in the modernization process of the Brazilian State during the first years of the Republican regime.

KEYWORDS: *Álbum de Minas*. Francisco Soucasaux. Augusto Soucasaux. Raymundo Alves Pinto. Debate. Visual Culture.

INTRODUÇÃO

A ideia de um álbum fotográfico para o estado de Minas Gerais³ está inserida em um contexto histórico mais amplo de expansão das técnicas fotográficas. No final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, foram publicados álbuns fotográficos de cidades e estados no Brasil. Amazonas, Mato Grosso, Pará, São Paulo, Santa Catarina produziram seus álbuns. Cidades mineiras como Barbacena, Belo Horizonte, Juiz de Fora, São João del Rei, Serro e Varginha também tiveram os seus.⁴ Havia uma expectativa de que tais produções pudessem divulgar e simultaneamente motivar o processo de modernização do país, proporcionado pelo regime republicano.

A produção de álbuns fotográficos era também uma tendência mundial, inserida no processo de ampliação dos meios de comunicação de massa. Durante esse período, as inovações na cultura do impresso colaboraram para o êxito das iniciativas, por meio dos processos de reprodução fotomecânica.⁵ Assim, se antes muitos álbuns continham cópias de fotografias originais – por exemplo, o *Álbum comparativo da cidade de São Paulo, 1862-1877*, de Militão Augusto de Azevedo – as inovações do ramo permitiram a impressão de imagens e textos em uma mesma página, mantendo certa qualidade e proporcionando o aumento da tiragem.

Pode-se também compreender os álbuns fotográficos como resultado de processos editoriais específicos. Segundo esclarecem Solange Lima e Vânia Carvalho, como tipologia editorial os álbuns nascem em meados do século XIX, no intuito de proporcionar a reunião de registros fotográficos feitos por encomenda, trazendo a ideia de coleção.⁶ De acordo com Ana Paula Lopes, pode-se falar em uma rede de álbuns publicitários confeccionados com o objetivo de satisfazer as demandas públicas e políticas, classificados em duas linhas temáticas: os familiares e os de circulação pública.⁷ Estes últimos eram “produções concebidas para apresentar a nação, o Estado e as empresas”, visando a “mostrar aspectos do mundo urbano ao melhor estilo da *Belle Époque*”.⁸ Nesse sentido, a fotografia pública,⁹ tal como discutido por Mauad, é um conceito balizador para compreender as propostas dos álbuns fotográficos, pois ao fazerem a propaganda da modernização e encamparem o discurso do progresso, eles desempenham funções políticas, na medida em que expressam um projeto de poder.

Por fim, o álbum cumpre uma importante função documental. No dicionário de Moraes, publicado em 1889, o verbete “álbum” é definido como “livro de memória, ou caderno em branco onde os sábios, ou viajantes, assentam, e registram as coisas notáveis”.¹⁰ Os álbuns produzidos no período cumprem a missão de proporcionar o registro de notabilidades, contando entre elas

os principais preceitos urbanísticos do momento, como os melhoramentos sanitários, os traçados das ruas e a presença dos avanços tecnológicos, para a organização da racionalidade urbana como a iluminação elétrica, os meios de comunicação, além dos transportes.¹¹

De acordo com essa concepção, os álbuns seriam eminentemente produtos de propaganda, destinados aos investidores, razão pela qual muitos foram apresentados em exposições temáticas, nacionais e internacionais. Neste último caso, como visavam à divulgação do potencial econômico do Brasil no exterior, alguns foram escritos também em outros idiomas além do português.¹²

Os álbuns se beneficiavam, em suma, do estatuto de verdade que a fotografia assumia naquele período. Acreditava-se, naquele momento, que a possibilidade de ilustrar tais álbuns com reproduções de fotografias, além de conferir-lhes maior beleza, conferia-lhes verdade, na medida em que a imagem fotográfica era vista como um “analogon” da realidade. Como afirma Mauad, “a ideologia da verdade fotográfica torna invisíveis os recursos de construção discursiva envolvidos na própria produção da fotografia como mensagem e, enquanto tal, uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis”.¹³ Tais escolhas podem ser conscientes, como as de ordem estética e tecnológica, ou inconscientes, quando consideramos o fotógrafo como um ser social que atua conforme sua inserção cultural e escolhas ideológicas.

6. Lima e Carvalho (1997, p. 19).

7. Lopes (2010, p. 185). Em levantamento feito pela autora, foram encontrados 47 álbuns na América Latina, entre 1870 e 1930, em países como México, Argentina, Bolívia, El Salvador, Honduras, Uruguai, Nicarágua, Chile, Paraguai e Cuba. No entanto, como a própria autora afirma, esse número deve ser bem maior.

8. Lopes (2010, p. 185).

9. Mauad (2013, p. 19).

10. Cf. Moraes (1889).

11. Lopes (2010, p. 185).

12. Cf. Pesavento (1994), Turazzi (1995), Barbuy (1996).

13. Mauad (2013, p. 14).

14. Cf. Soucasaux (1906).

15. Alguns anos após as disputas entre os dois fotógrafos, iniciativa semelhante foi levada adiante pelo italiano Roberto Capri, que em 1915 iniciou a edição de uma série de álbuns das cidades de Minas Gerais. Os propósitos eram semelhantes aos dos irmãos Soucasaux e de Raymundo Alves Pinto, todavia, sem polêmicas em torno do projeto divulgadas na imprensa e com relativo sucesso. Entre suas obras, destacam-se os álbuns dos municípios de São Paulo e das cidades mineiras. Em 1916 ele publicou o álbum *Minas Geraes e seus municípios*. Tratava-se de álbuns de cinquenta cidades que foram reunidos para comercialização em quatro volumes. Em 2005 o álbum foi reorganizado em cinco volumes, tendo sido o primeiro deles dedicado às cidades de Belo Horizonte, Caeté, Diamantina, Mariana, Ouro Preto, Sabará, São João D'el-Rey, Sete Lagoas, Tiradentes, Villa Nova de Lima. Cf. Carvalho (2005).

16. Nesses primeiros tempos da implantação da República é possível compreender também as duas iniciativas como uma forma de as elites políticas e econômicas demonstrarem que o estado de Minas Gerais estava preparado para responder às expectativas de desenvolvimento e modernização então esperadas. Seguindo esse raciocínio, enquanto outras partes do país tiveram que responder aos movimentos de contestação, como Revolta da Armada (1894), Revolução Federalista (1895-1896), Revolta de Canudos (1896-1897) e Revolta da Vacina (1904), em Minas confeccionava-se um álbum para demonstrar a existência de *unidade política da elite estadual*, bandeira levantada por João Pinheiro (1860-1908), Afonso Pena (1847-

É nesse contexto editorial e político mais amplo que foi publicado, em Minas Gerais, no ano de 1906, o *Álbum de Minas*.¹⁴ Em sua concepção inicial, o álbum havia sido pensado como o primeiro fascículo de uma série que iria levar ao público fotografias das diversas cidades do estado, bem como informações sobre história, economia e sociedade mineira. Ele foi idealizado pelo fotógrafo português Francisco Soucasaux (1856-1904), mas, diante de sua morte inesperada em 1904, foi publicado por seu irmão, Augusto Soucasaux (1871-1962), com adaptações em relação ao projeto original. Tratou-se de um projeto de grande envergadura, que levou os irmãos Soucasaux a publicar jornais promocionais para fazer a propaganda da proposta e auferir recursos para o empreendimento. Entre 1902 e 1905, o álbum foi divulgado em todo o estado por meio da publicação de notícias sobre seu andamento, fazendo da imprensa uma forte aliada na estratégia de propaganda.

No mesmo período, outro fotógrafo, Raymundo Alves Pinto (1872-1928), também trabalhava em um projeto de edição de um álbum ilustrado de Minas Gerais. Sua iniciativa também contou com intensa repercussão na imprensa. Ainda que uma extensa pesquisa documental não tenha identificado evidências concretas da publicação do álbum proposto por Raymundo Pinto, foi possível verificar indícios da produção de imagens fotográficas para esse fim.

Diante da proposição de projetos semelhantes, os idealizadores entraram em conflito, por meio de debates na imprensa, cada qual chamando para si a primazia da ideia.

Neste artigo realizo uma abordagem histórica das propostas dos irmãos Soucasaux e de Raymundo Pinto, tendo em vista a visibilidade que o debate por eles instaurado alcançou na imprensa.¹⁵ Faço um apanhado histórico sobre o movimento em torno da divulgação dos projetos dos dois fotógrafos, que acabou adquirindo maior expressão que os próprios resultados obtidos. Tal debate é particularmente importante na medida em que possibilita algumas reflexões sobre: a) o uso da fotografia no período; b) as características visuais do *Álbum de Minas* e de algumas fotografias de Raymundo Alves Pinto.

O trato com as fontes demonstrou que, na proposta dos dois álbuns, a fotografia estava sendo apropriada como uma forma de criar uma visualidade que, a partir das imagens, simultaneamente traduziria e sintetizaria o estado de Minas Gerais. O álbum teria diversas finalidades: econômicas, ao trazer imagens e informações textuais que divulgavam as riquezas, sobretudo minerais, do estado, prioritariamente para o exterior; políticas, ao se apresentar como uma manifestação da diversidade do estado, mas que era, ao mesmo tempo, uma peça de promoção da unidade mineira em torno de um projeto republicano;¹⁶ estéticas, ao se tornar um espaço para exibição das habilidades dos fotógrafos, os irmãos Soucasaux, e do

ilustrador, Alberto Delpino (no caso do *Álbum de Minas*), que deram uma apresentação artística ao conjunto de textos e imagens. No caso dos dois álbuns, acreditava-se em uma noção de fotografia a serviço de um projeto político, mas também inserida dentro de conceito mais amplo de trabalho artístico.

Este artigo suscita, ainda, algumas reflexões importantes sobre a pesquisa documental fotográfica. Um dos grandes desafios aos estudos que se dedicam às fontes visuais é o acesso aos documentos originais. O acesso às fotografias por meio de descrições textuais não é suficiente, principalmente quando o interesse recai na visualidade propriamente dita da imagem. Mauad¹⁷ afirma que a fotografia “é uma mensagem que se processa através do tempo”, tanto porque ela proporciona olhares e questões diferentes ao longo do tempo, principalmente quando divulgada em meios impressos, como também porque ela possui uma trajetória dentro dos acervos nos quais está guardada. Na pesquisa com documentos impressos, como é o nosso caso, uma das questões que se coloca é a necessidade de acesso a mais de um exemplar do documento estudado. Isso é importante porque pode haver diferenças entre exemplares no momento da impressão ou mesmo porque algumas intervenções são feitas no documento ao longo de sua trajetória nos acervos públicos ou privados, como, por exemplo, a retirada de páginas, as encadernações, as restaurações etc.

Infelizmente, no que se refere ao *Álbum de Minas*, dos irmãos Soucasaux, não foi possível proceder dessa maneira, pois somente um exemplar pôde ser localizado durante a pesquisa documental. Ele foi publicado em 1906, pela tipografia e litografia Léon de Rennes,¹⁸ do Rio de Janeiro, mas é bastante diferente da proposta inicial divulgada por Francisco Soucasaux em 1903. O *Anuario de Minas Geraes*, de 1907, informa que ele possuía 56 páginas e continha “vistas do antigo Curral d’El-Rey, de Belo Horizonte, Caxambu e Barbacena”.¹⁹ No entanto, essa informação não condiz com o único exemplar a que tive acesso, pois não há fotografias das duas últimas cidades citadas. Ele possui 48 páginas, mede 24x32 cm, foi publicado somente em português e contém vinte páginas de textos e 22 com fotografias e montagens fotográficas.²⁰ Além das fotografias do próprio Francisco Soucasaux, o álbum contém algumas fotografias do fotógrafo Olindo Belém.²¹

Quanto ao *Álbum Ilustrado de Minas Gerais*, de autoria de Raymundo Alves Pinto, não há qualquer indício seguro de que tenha sequer sido publicado, uma vez que não foi localizado nos acervos dos principais arquivos do país. As notícias da imprensa dão fé da existência do projeto, bem como dos esforços de sua divulgação, mas não há qualquer informação concreta sobre o seu lançamento, o que nos permite indagar se ele chegou de fato a ser editado.

1909) e Silviano Brandão (1848-1902), entre meados da década de 1890 e início do século XX. Cf. Dulci (2005), Carvalho (2005).

17. Mauad (1996, p. 73).

18. Para informações sobre a empresa, cf. Daltozo (2006).

19. Cf. *Anuario de Minas Geraes* (1907).

20. O único exemplar localizado em minha pesquisa se encontra no acervo de obras raras da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. A consulta foi permitida, mas autorizou-se somente a reprodução de três páginas do álbum.

21. Uma montagem com retratos de 47 deputados mineiros da legislatura de 1903-1906 e três fotos na montagem “Belo Horizonte – Edifícios Públicos”. Sobre o fotógrafo Olindo Belém, cf. Arruda (2009).

22. Campos (2008, p. 48-49).

23. Durante o período de construção de Belo Horizonte, Francisco Soucasaux firmou sociedade com Alfredo Camarate e Eduardo Edwards, tendo construído a Estação de General Carneiro, o prédio da Câmara de Deputados, entre outros edifícios. Foi o administrador da serraria e carpintaria que forneceu material para a construção da cidade. (*Minas Geraes*, 23 nov. 1899, p. 5; 1 e 2 abr. 1899; 5 nov. 1899; *Diário de Minas*, 8 nov. 1899, p. 1).

24. O fotógrafo apresentou os seguintes conjuntos de trabalhos: *Fotografias mostrando efeitos de luz e paisagens*; *Fotografias de prédios públicos e particulares, Ruas e parques em Belo Horizonte e vistas do Arraial Velho*, com o qual foi agraciado com medalha de ouro; *Fotografias da Usina Elétrica em Belo Horizonte*, que também motivou o recebimento de medalha de ouro; e *Minério de Ouro e Ferro Magnético*, trabalho que lhe rendeu a medalha de bronze.

A dificuldade de acesso às fontes é, muitas vezes, obstáculo comum para historiadores da fotografia. Contudo, não inviabiliza a rica reflexão que se propõe aqui sobre os álbuns fotográficos como veículos de projetos estéticos e políticos mais amplos.

O ÁLBUM SOUCASAUX

O português Francisco Soucasaux chega ao Brasil em 1874, instalando-se no Rio de Janeiro, onde trabalhou por alguns anos. Ele teve um campo de atuação profissional bem amplo, pois, além de fotógrafo, foi construtor, agrimensor, arquiteto e empreendedor cultural. Sua mudança do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, em 1894, foi motivada pela construção da nova capital de Minas. Tendo se instalado na localidade quando a cidade estava sendo construída (1894-1897), Soucasaux teve passagem pela Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), com participação no Gabinete Fotográfico,²² no âmbito do qual produziu fotografias do antigo Arraial do Curral del Rei – que, naquela ocasião, estava sendo demolido – e das obras de edificação da nova capital de Minas. No período da construção, ele atuou principalmente como construtor civil e empreiteiro. Após a inauguração, permaneceu na cidade, participando intensamente da vida social, cultural e também política da capital. Seu atelier de fotografia foi instalado na rua da Bahia, em 1898, próximo ao Theatro Soucasaux, do qual era proprietário e administrador.²³

Apesar de ter intensa participação como fotógrafo, as notícias da imprensa o caracterizam como fotógrafo amador, provavelmente em virtude de a fotografia não ser seu principal ramo de atuação profissional e também por realizar um trabalho artístico e pessoal. Ele expôs seus trabalhos em Belo Horizonte, Juiz de Fora, no Rio de Janeiro e em Saint-Louis (EUA), durante a Exposição Universal de 1904, onde foi premiado com medalhas de ouro e de bronze.²⁴

O PROJETO EDITORIAL E SUA DIVULGAÇÃO

Para divulgar seu projeto de produzir um álbum ilustrado de Minas Gerais, Francisco Soucasaux editou um jornal de propaganda intitulado *O Álbum do Estado de Minas – Folha de Propaganda*, que circulou em agosto de 1903. Após sua morte, Augusto Soucasaux, seu irmão, manteve a mesma estratégia de

divulgação do álbum e publicou mais cinco números, mudando, contudo, o título para *Álbum de Minas – Folha de Propaganda*.

Na publicação o fotógrafo apresentou a proposta, que segundo ele vinha sendo planejada desde 1894, detalhando quais eram as pessoas envolvidas no projeto, o conteúdo, o formato gráfico e as formas de aquisição da publicação. Francisco Soucasaux explicou que o álbum seria editado em dois volumes, cada um com cerca de trezentas páginas. O primeiro seria dedicado à história de Minas e também especificamente à de Belo Horizonte. O segundo daria ênfase aos municípios mineiros, com destaque para aspectos referentes ao “solo, clima, costumes, produções, etc.”. O formato seria de 28x37 cm, com encadernação de luxo em percaline, ostentando os emblemas do Estado. Cada volume teria mais de trezentas reproduções de fotografias.

Um alerta foi que o fotógrafo não aproveitaria as fotografias enviadas por diversas pessoas, devido a dois motivos: “é nosso intento irmos pessoalmente apanhar as fotografias do que de melhor possui o Estado como também as que temos recebido não se prestam ao processo fotográfico que temos adotado no preparo da obra”.²⁵ Esse posicionamento é modificado no nº 4 da *Folha de Propaganda*, quando Augusto Soucasaux escreve: “Peço fotografias aos amadores ou profissionais das coisas mais interessantes de Minas”,²⁶ possivelmente em virtude das dificuldades encontradas na reunião das imagens.

Em termos de processo de produção, a parte artística da publicação estava a cargo de Francisco Soucasaux, que era também responsável pelas fotografias a serem reproduzidas. O conteúdo das fotografias seria composto por um

grupo da comissão de estudos das diferentes localidades; retratos dos principais propagandistas e fundadores da Capital nos governos dr. Affonso Penna e dr. Bias Fortes e seus sucessores. Vistas do arraial de Belo Horizonte (antigo Curral d’El-Rey) em 1894, constando de ruas, casas, rancho, matriz e capelas. Episódios da construção da cidade. Grupos das diferentes divisões técnicas, cenas da fundação e inauguração. Edifícios públicos (exterior e interior). Praças, avenidas e ruas. Panorama geral e numerosas paisagens com surpreendentes pontos de vista. Parque, cascatas e jardins. Prédios particulares e comerciais. Costumes, festas oficiais e populares.²⁷

Já a ilustração do segundo volume seria composta por “vistas das cidades principais, coisas artísticas e naturais, costumes, retratos dos chefes de cada município”.²⁸

Outro aspecto tratado na divulgação do álbum foi sua forma de aquisição, que seria por meio de assinaturas.²⁹ O primeiro volume seria entregue seis meses após a venda de assinaturas necessárias para custeá-lo.

25. *Álbum do Estado de Minas* (11 ago. 1903, p. 1).

26. *Álbum de Minas* (30 jun. 1905, p. 1).

27. *Álbum do Estado de Minas* (11 ago. 1903, p. 1).

28. *Álbum do Estado de Minas* (11 ago. 1903, p.1).

29. As assinaturas poderiam ser firmadas com Francisco de Paula Sousa, no Banco de Crédito Real de Minas, e também em todos os municípios do estado, além do Rio de Janeiro. Cada volume custaria 50\$000, com um acréscimo de 10\$000, caso o envio fosse feito pelo correio. Os interessados deveriam fazer um adiantamento de 20\$000 e, caso alguém desistisse, não haveria devolução, mas transferência da assinatura para pessoa indicada pelo desistente.

30. Quanto aos álbuns do Pará, segundo Pereira (2006), no período registram-se as iniciativas (a) particulares: *Álbum Descritivo do Pará – 1898*, *Álbum descritivo amazônico – Ano II 1899* e *Pará Comercial na Exposição de Paris de 1900*; (b) financiados pelo governo do estado: *Álbum do Pará, em 1899*, *Álbum de Belém-Pará 15 de novembro de 1902*, os quais devem ter servido como exemplo, além do *Álbum do Estado do Pará* e do *Álbum da Festa das Crianças de 7 de setembro de 1905*.

31. *O Pharol* (24 abr. 1904, p. 1)

32. *Álbum do Estado de Minas* (11 ago. 1903, p. 1).

33. *Commercio de Minas* (11 ago. 1903, p. 19).

FOTOGRAFIA, PROGRESSO E DESENVOLVIMENTO SOCIOECONÔMICO

O conteúdo mais expressivo da folha de propaganda editada por Francisco Soucasaux foi a reprodução de notícias sobre a proposta do álbum. O fotógrafo enviou a diversas redações de jornal uma circular na qual explicava os aspectos da obra e reproduziu as repercussões que seu comunicado obteve; foram 48 notícias, publicadas em 38 jornais.

As notícias não apenas explicavam a proposta, como também comentavam a importância da iniciativa de Soucasaux. Destacou-se a relevância que a obra teria na divulgação do Brasil no exterior, mas também para os mineiros, que teriam uma oportunidade de se conhecerem melhor; foi lembrada a participação de Francisco Soucasaux na construção de Belo Horizonte; apelou-se para que o governo apoiasse financeiramente a obra; destacou-se o caráter patriótico da iniciativa; e diversos argumentos foram enumerados para motivar as assinaturas da obra.

Um dos temas recorrentes foi a menção aos álbuns de São Paulo e do Pará, afirmando-se que se esses dois estados puderam ter os seus, Minas também poderia, além do destaque ao financiamento público.³⁰ Em termos estéticos, as duas obras serviram como referência para a confecção do álbum de Minas. Uma das notícias publicadas no *Pharol* afirmava que o álbum assumiria uma “nova feição histórica, inteiramente original”³¹ com a publicação de fac-símiles dos autógrafos de personagens da história de Minas Gerais, principalmente de nomes ligados à Inconfidência Mineira. Nas palavras de Francisco Soucasaux, o álbum impunha-se como “uma necessidade palpitante, como um dever, com o fim de tornar conhecido em toda a parte a nossa existência, nossa história, nossas imensas riquezas naturais, nosso ótimo clima, costumes, a beleza de nossas paisagens” e também “nosso desenvolvimento social, intelectual, artístico, etc... etc.”.³²

Cabe destacar que estava em questão a divulgação de uma imagem que mostrasse a riqueza natural do estado, demonstrando principalmente, para além de suas belezas, o seu potencial econômico. Havia a intenção de evidenciar o progresso de Minas, mas também havia, de modo ainda mais forte, o desejo de motivar uma verdadeira onda de desenvolvimento no Estado. Para tanto, não cabia atenção aos problemas sociais, aos entraves para o desenvolvimento social e econômico. Como toda obra de propaganda e também como os álbuns e cartões postais do período o fizeram, tratava-se de uma obra “em cujas páginas duradouras há de a litografia escrever toda a grandiosa história das nossas opulências”.³³

Desse modo, esperava-se que o Brasil e Minas fossem vistos como participantes do processo civilizatório ocidental, negando-se a imagem de um país

selvagem ou semisselvagem, como algumas notas destacaram. Nesse sentido, haveria que inscrever no espaço público fotografias que expressassem um projeto de poder e que também funcionassem como suportes da memória pública.³⁴

A crença no progresso demandava que a fotografia fosse uma testemunha para registrar o processo de transformação pelo qual a sociedade passaria, conforme demonstra o comentário de um dos jornais ao abordar o trabalho fotográfico de Francisco Soucasaux sobre Belo Horizonte: “A vida da cidade, ele a apanharia agora para que a possamos observar amanhã e ver o que temos perdido em roceirismo e o que vamos conquistando em progresso”.³⁵ Como destaca Octávio Dulci, ao falar genericamente em progresso, algumas lideranças políticas mineiras, especialmente João Pinheiro, propunham o desenvolvimento econômico como forma de superar o atraso³⁶ – uma consciência que emergiu em Minas Gerais precocemente, dando origem a discursos e projetos para promover as riquezas inexploradas da região. Todavia, o discurso em torno do progresso esteve marcado pelo caráter conservador, não somente em Minas, mas em todo o país, principalmente em virtude da manutenção da forma de posse da terra, da exploração da mão de obra e da concentração de poder político nas mãos de elites tradicionais.

Assim, o álbum era visto como uma peça essencial no processo de autoconhecimento dos mineiros, mas também como uma forma de tornar o estado conhecido no Brasil e no exterior. Apostava-se no caráter realista da fotografia para mostrar não somente as belezas naturais das cidades mineiras, mas, acima de tudo, o seu potencial econômico. Nesse sentido, a fotografia, ao ser reproduzida em meios impressos, proporcionaria, como ressalta Kossoy, “a disseminação da informação histórico-cultural”.³⁷

De igual maneira, apostava-se no caráter artístico da fotografia não somente para tornar o álbum agradável ao olhar dos leitores, como também para torná-lo um produto diferenciado, que atendesse às expectativas de setores sociais que procuravam se distinguir pelos gostos mais refinados. Um exemplo disso foi a forma como Francisco Soucasaux aproveitou a *Folha de Propaganda* para dar notícia de iniciativas que estavam entrelaçadas com o projeto do álbum. Uma delas foi sobre a sessão de projeção de imagens que aconteceu em seu teatro, em 29 de julho de 1904, como uma maneira de divulgar seu trabalho fotográfico. Na ocasião, organizou-se uma exibição de fotografias por meio de lanterna de projeção, acompanhada da apresentação de duas orquestras. No evento foram mostradas cerca de setecentas fotografias de “edifícios, paisagens, grupos de senhoritas, velhas choupanas do Curral d’El-Rey, instantâneos de festas efetuadas – eis o que, graças a uma lanterna de projeção, o artista mostrou aos seus convidados, nessa agradável noite”.³⁸

34. Cf. Mauad (2013).

35. *Minas Geraes* (11 ago. 1903, p. 114-115).

36. Cf. Dulci (2005).

37. Kossoy (2001, p. 33-50).

38. *Diário Popular* (11 ago. 1903, p. 1).

39. Giannetti (2015, p. 147).

40. Giannetti (2015, p. 149).

41. *A Notícia* (26 e 27 set. 1905, p. 1), *A Luz* (1 out. 1904, p. 1).

42. Augusto Soucasaux (1871-1962) nasceu em Barcelos, Portugal. Além de fotógrafo, foi ator e autor de peças teatrais, escritor, editor de revistas e jornais. Veio para o Brasil em 1904, estabelecendo-se inicialmente em Belo Horizonte, depois em Poços de Caldas, onde manteve por alguns anos um atelier de fotografia. Ao retornar para Portugal exerceu mandato de vereador da Câmara Municipal de Barcelos, entre 1919 e 1925. Cf. (Augusto Soucasaux..., 2011).

43. Arruda (2003, p. 11-15). Entre as ações de Raymundo Pinto como empresário consta a abertura, em 1905, da Agência de Informações, Intermediária de Negócios e Propagadora dos Produtos Mineiros, que se fundiu, em 1907, com a Agência de Produtos Mineiros. O jornal *O Propagador Mineiro* era o órgão da empresa. A agência destinava-se a intermediar as transações de compra e venda de propriedades agrícolas e industriais; realizar venda de máquinas para produção agrícola e industrial; viabilizar a venda de produtos agrícolas mineiros no Rio de Janeiro; realizar a publicidade de produtos mineiros no Brasil e no exterior; e comercializar pedras preciosas brasileiras. Entre as iniciativas da agência incluiu-se a venda de equipamentos e insumos fotográficos e cinematográficos, vindos do estabelecimento do fotógrafo Marc Ferrez, do Rio de Janeiro.

Outra iniciativa divulgada na *Folha de Propaganda* foi a exposição de fotografias feitas em Juiz de Fora, parte das quais integraria o álbum, mas que também dariam origem ao conjunto de cartões postais da cidade, sob o título de "Lembrança de Juiz de Fora". Os postais foram publicados em 1903 e compunham uma série de 27 imagens. No ano anterior, Soucasaux havia lançado sua primeira série de postais, com 25 imagens, em comemoração aos cinco anos de fundação de Belo Horizonte, os quais obtiveram grande sucesso de venda.³⁹ A menção a tais iniciativas é uma forma de destacar o empenho de Soucasaux em seu projeto, e nos aproxima de alguns aspectos da cultura visual da época em que ações culturais são associadas buscando viabilidade econômica, ao passo que expressam os valores e interesses políticos do momento.

No entanto, a confecção do *Álbum de Minas* ficou bastante comprometida após o Congresso Mineiro ter negado por duas vezes a solicitação de apoio financeiro ao projeto. Como destaca Giannetti, "Soucasaux sempre deu seguimento a seus projetos mediante esforços e recursos próprios, independente de apoio do poder público".⁴⁰ No entanto, os custos eram bastante elevados, justificativa para a busca de alternativas de financiamento, notadamente com venda de assinaturas do álbum.

A morte de Francisco Soucasaux, em setembro de 1904, foi outro grande revés que se abateu sobre a proposta de confecção do álbum. Ele viajou para Barcelos, sua cidade natal, lá morrendo sem ter finalizado o projeto.⁴¹ Augusto Soucasaux⁴² veio para o Brasil para assumir a tarefa de concluir os trabalhos iniciados pelo finado irmão. Coube a ele tomar providências para viabilizar a publicação, tendo sido necessário rever o projeto, fazer adaptações, buscar novos parceiros.

Mas, antes de discutir a nova fase de produção, vou tratar de outra pedra no caminho do álbum Soucasaux: a proposta de Raymundo Alves Pinto.

O ÁLBUM (MALOGRADO?) DE RAYMUNDO ALVES PINTO

Raymundo Alves Pinto nasceu em Porto de Guanhões, atual Senhora do Porto, em Minas Gerais e faleceu em 1928, em um acidente de barco em Recife. Tal como Francisco Soucasaux, teve atuação profissional ampla, compreendendo a fotografia, o cinema, a imprensa e o comércio, destacando-se, também, como empresário nesses ramos.⁴³ Seu parentesco com o político mineiro João Pinheiro da Silva pode ter colaborado na proximidade que manteve com a administração pública do Estado.

Como Soucasaux, Raymundo Alves Pinto também participou do gabinete fotográfico da CCNC, a partir de 1895, onde produziu algumas fotografias do andamento das obras de construção da nova capital mineira. É provável que Raymundo Pinto tenha viajado pelo interior do estado como fotógrafo itinerante, após sua atuação na CCNC realizando serviços fotográficos rotineiros, além de trabalhar em prol do seu álbum de Minas. Ele retorna para Belo Horizonte por volta de 1906. Na cidade, reabriu o atelier fotográfico denominado Photographia Mineira, o qual pode ter sido instalado no período em que prestou serviços para a CCNC. Entre seus trabalhos, contam também a edição do jornal *O Propagador Mineiro*, a publicação do *Manual prático de fotografia e o Álbum de Belo Horizonte*, em 1911, além da produção de diversos filmes, alguns deles exibidos na Exposição Nacional de 1908.⁴⁴ Segundo Luana Campos, Raymundo Pinto prestou diversos serviços para a Secretaria de Agricultura, estando à frente do seu gabinete fotográfico provavelmente, entre 1908 e 1925.⁴⁵ Em sintonia com a autora se pode afirmar que Francisco Soucasaux e Raymundo Pinto trabalharam em prol de uma memória visual de Minas Gerais, na qual a difusão da fotografia na sociedade procurava demonstrar a superação do atraso e valorização da modernidade, da civilização e do progresso.

É por meio de comunicados publicados em jornais parceiros que se aprende um pouco mais sobre a proposta editorial de Raymundo Pinto: a nitidez e o luxo que seria ostentado, a edição em doze volumes, o conteúdo literário que seria composto pela história das cidades mineiras, suas riquezas naturais e produção econômica. É dado conta de que ele já tinha material suficiente para a edição da obra, pois tinha “prontas as fotografias de cinquenta cidades, com seus municípios”.⁴⁶ No entanto, como almejava que a obra fosse completa, seu plano era terminá-la em três anos.

Cabe destacar o procedimento que Raymundo Pinto adota para reunir as fotografias necessárias para seu empreendimento fotográfico. Ele se empenhou na formação de uma coleção de vistas, compostas pelas fotografias que ele mesmo realizava ou que, alternativamente, solicitava aos leitores dos jornais. Assim, foram publicadas notas solicitando aos amadores que enviassem “vistas fotográficas de cachoeiras, paisagens, obras de arte, retratos, e tudo mais enfim, que concorra para dar à sua obra [...] o cunho de utilidade que ele deseja”.⁴⁷ Raymundo Pinto também mobilizou uma pequena rede de fotógrafos, que serviriam de “auxiliares” no fornecimento de imagens dos locais aonde ele não poderia ir ou onde não poderia ficar tempo suficiente para ele mesmo aumentar sua coleção.⁴⁸

É importante aqui destacar as vantagens de trabalhar com uma rede de colaboradores distribuídos em diversas partes de Minas Gerais. Diante da extensão territorial do estado, agravada pelas dificuldades de locomoção – dado que somente

44. Em Arruda (2003, p. 83) tem-se uma relação dos filmes de Raymundo Alves Pinto.

45. Cf. Campos (2008).

46. *O Jequitinbonha* (4 ago. 1904, p. 2).

47. *O Pharol* (24 dez. 1904, p. 1).

48. *O Jequitinbonha* (18 ago. 1904, p. 1).

49. Os fotógrafos que o auxiliaram foram: Arthur Napoleão, em Diamantina; Godinho Lafayette, em Minas Novas e outras cidades do Norte de Minas, como Salinas, São Francisco, Grão Mogol, Rio Pardo e Januária, e demais localidades ao longo das margens do Rio São Francisco; José Pinto Collares em Araçuaí e seu município; Alcindo Lopes na Zona da Mata, região compreendida entre o Rio Doce e Manhuaçu; Tito Alves Pinto Júnior, no vale do Rio Doce. Sem região definida temos: Polydoro dos Reis; José Felipe de Almeida; Rodolpho da Silva Castro; Tenente dr. Fernando de Medeiros e Josino Neiva.

50. *O Propagador Mineiro* (5 maio 1907, p. 1).

51. *Estrela Polar* (30 set. 1903, p. 1-2).

52. *Pharol* (29 set. 1903, p. 1).

pequena parte era servida pela ferrovia –, a iniciativa de Raymundo Pinto apresentava-se como uma forma aparentemente eficaz para viabilizar a reunião das imagens do álbum. Algumas dessas fotografias contêm o carimbo *Colecção R. Pinto* ou *Colecção R. Pinto – Privilegiada*, expressões indicativas de que ele seria o proprietário da coleção, o responsável por juntá-las, mas não necessariamente seu autor.⁴⁹

O tipo de acordo que fora estabelecido entre Raymundo Pinto e os fotógrafos não é muito claro; em certa ocasião, chegou-se a mencionar a contratação de quatro fotógrafos, mas sem maiores explicações. Todavia, é preciso destacar que Raymundo Pinto manifestava uma visão empresarial ao tentar executar seu projeto.⁵⁰ Diferentemente de Francisco Soucasaux, que via o álbum como uma obra autoral no que tange às fotografias, Raymundo Pinto tinha uma visão abertamente comercial. Para este último, não se tratava eminentemente de buscar afirmação como artista, mas de viabilizar um projeto vinculado a um negócio de maior amplitude, que era a comercialização de produtos da indústria e agricultura mineira, projeto este que se tornou explícito anos mais tarde, com a criação do seu próprio jornal, *O Propagador Mineiro*, em 1907. Antes, contudo, é preciso entender como se deu a disputa entre os dois projetos de álbum em diversos órgãos da imprensa mineira.

As informações sobre o álbum de Raymundo Pinto ganham a imprensa em 1903, com a publicação de uma notícia no jornal católico *Estrela Polar*, da cidade de Diamantina.⁵¹ Para ocupar esse espaço, o fotógrafo enviou algumas vistas fotográficas para a redação do jornal e também uma carta na qual explicava que, em virtude de saber da existência do projeto de Francisco Soucasaux, vinha a público explicar sua proposta, afirmando que nela trabalhava desde 1898. No mesmo mês, Francisco Soucasaux publicou uma manifestação no *Pharol*, de Juiz de Fora, em que afirmava ter tomado conhecimento de que outra proposta de álbum para Minas Gerais estava sendo divulgada na imprensa mineira. Sobre a proposta em questão, ele afirmava que não poderia se opor “a que se façam um, cem, mil ou mais álbuns do Estado”, mas que não poderia nem deveria “consentir que se arrogue a paternidade de uma ideia quem jamais por ela se manifestou, a ponto de ser até há pouco desconhecido na capital do Estado”.⁵² Ou seja, ainda que não tenha mencionado explicitamente qualquer nome, Francisco Soucasaux referia-se à proposta de Raymundo Pinto, reivindicando para si a primazia da ideia.

A disputa entre os dois projetos acirrou-se ainda mais em 1904, quando outras notícias vieram a público. A partir de julho, quando Raymundo Pinto esteve em Diamantina divulgando seu projeto, o jornal *O Jequitinhonha* passa a publicar, nos meses subsequentes a sua visita, notícias sobre a produção da obra. Inicialmente, divulgou-se que o fotógrafo

tomou sobre os ombros o patriótico trabalho de organizar um álbum do Estado de Minas, que terá de ser impresso pelo sistema de fotogravura, em Paris. Para esse fim tem percorrido todo o Norte de Minas, já reunindo grande quantidade de fotografias, passa por esta cidade e vai percorrer as zonas servidas por estrada de ferro.⁵³

Nesse mesmo comunicado fica patente a preocupação em estabelecer a autoria da ideia ao se afirmar que “segundo nos consta foi o sr. Pinto o primeiro que teve a feliz ideia de organizar o álbum do Estado, para o que trabalha cerca de nove anos, não poupando esforços e nem sacrifícios, podendo em breve conquistar o seu *desideratum*”.⁵⁴

Em agosto de 1904 a divulgação, em Diamantina, do álbum do estado de Minas de Raymundo Pinto levou à publicação de uma carta, escrita por Francisco de Paula Souza, na qual ele alega que o “verdadeiro ‘Álbum de Minas’” estava sendo organizado por Francisco Soucasaux e que ele estava prestes a ser editado na Europa, onde o fotógrafo se encontrava com essa finalidade.⁵⁵ Ele ainda afirma que a proposta de Raymundo Pinto teria aparecido em virtude de o Congresso Mineiro estar discutindo uma subvenção financeira para apoiar a edição de um álbum.

Antes de publicar a defesa de Raymundo Pinto, os redatores do jornal *O Jequitinhonha* informam que o próprio fotógrafo já havia respondido tal questão no ano anterior, em 1903.⁵⁶ Todavia, em setembro de 1904 publica-se uma carta de Raymundo Pinto, juntamente com a transcrição de algumas de suas correspondências enviadas a câmaras municipais, as quais comprovariam o fato de que ele vinha há alguns anos preparando um álbum de Minas Gerais. Ele se defende afirmando que não se lançou ao projeto almejando ganhar os 30 contos que estavam sendo discutidos no Congresso Mineiro, mas que estava imbuído de princípios patrióticos. Outro ponto destacado por ele é que Soucasaux estaria fazendo álbuns de Belo Horizonte e Juiz de Fora, portanto, não de Minas, e que o seu seria mais completo, “compreendendo também os municípios do Norte de Minas, ricos e prósperos, e pouco conhecidos no País e no Estrangeiro”.⁵⁷ Acrescenta que álbuns como aqueles que Soucasaux e ele estavam propondo eram feitos repetidamente no Brasil e no exterior, não cabendo a nenhum dos dois a primazia da ideia e que não tinha “a pretensão de impedir que quem quer que seja faça 10, 100, 1000 álbuns de Minas”.⁵⁸

Tentando pôr um ponto final na contenda, Raymundo Pinto destaca ainda que reconhecia o mérito dos trabalhos de Francisco Soucasaux, sem abrir mão de certa ironia, que se repete tanto nesta como em outras manifestações. Assim, Raymundo Pinto afirma que:

53. *O Jequitinhonha* (14 jul. 1904, p. 4).

54. *O Jequitinhonha*, loc. cit.

55. *O Jequitinhonha* (25 ago. 1904, p. 1).

56. O projeto de subvenção foi apresentado pelo deputado estadual Afrânio de Mello Franco (*Commercio de Minas*, 3 set. 1903, p. 2).

57. *O Jequitinhonha* (8 set. 1904, p. 1).

58. *O Jequitinhonha* (8 set. 1904, p. 1).

59. *O Jequitinbonha* (8 set. 1904, p. 1).

60. *O Jequitinbonha* (29 set. 1904, p. 3).

61. *O Jequitinbonha* (20 out. 1904, p. 2).

o autor do *verdadeiro* álbum de Minas deve ficar convencido, pelos documentos que expondo e por outros que expenderei, que não sou um ambicioso vulgar e que absolutamente, não desejo-lhe fazer guerra. Convido-o, portanto, a fazermos ponto nesta discussão para, à maneira de D. Quixote, não estarmos a esgrimir contra moinhos imaginários, tornando-nos ridículos.⁵⁹

Após alguns dias, a resposta é dada também por Francisco de Paula Souza, que define como maldosa a visão de Raymundo Pinto, segundo a qual o álbum de Soucasaux abrangeria apenas aquelas duas cidades. De acordo com Paula Souza, além de Juiz de Fora, o fotógrafo já havia estado em Queluz, Caeté, Sabará, Ouro Preto e Mariana. Em seus esclarecimentos, ele fornece ainda mais detalhes sobre o projeto de Francisco Soucasaux:

a obra idealizada, há NOVE ANOS pelo grande mestre, será confeccionada em 2 volumes, de 300 páginas cada um, em grande formato (28x37), sendo que o primeiro ocupará-se do passado de Minas, sua evolução econômica, industrial e política, sua colonização, história da mudança da Capital e sua fundação, cumprindo notar-se que já está concluído o riquíssimo material para esse volume.

O segundo compreenderá, no mínimo, todas as sedes dos municípios do Estado.⁶⁰

Rebatendo a afirmação de que o trabalho de Francisco Soucasaux não poderia ostentar o título de *Álbum de Minas*, Francisco de Paula ainda afirma que Raymundo Pinto mentia ao dizer que não lhe interessavam os 30 contos do governo. Sem perder a oportunidade de expressar também seu tom irônico, Francisco de Paula agradece a Raymundo Pinto por este ter reconhecido o valor do trabalho artístico de Soucasaux e assim se juntar à lista de seus admiradores.

Em meio a esse debate, Francisco Soucasaux falece em Barcelos, Portugal, em 24 de setembro de 1904. A notícia de tal ocorrência levou Raymundo Pinto a publicar uma carta lamentando o ocorrido, se desculpando por algumas avaliações apressadas do trabalho de Soucasaux, principalmente em relação à abrangência do álbum, mas deixou claro que seguiria em frente com seu trabalho, inclusive, oferecendo-o ao Estado. Também destacou que ambos os álbuns deveriam ser apresentados ao público, a quem caberia o julgamento dos trabalhos.⁶¹

Diante da disputa que se estabeleceu entre eles em torno do álbum de Minas, pode-se conjecturar que não mantivessem boas relações ou que elas tenham se deteriorado com o passar do tempo. Uma coisa é certa: a disputa entre Francisco Soucasaux e Raymundo Alves Pinto tem relação com a participação de ambos no Gabinete Fotográfico da CCNC. Eles tiveram a oportunidade de fotografar o arraial que estava sendo destruído e as obras da nova capital, um dos processos

de maior importância para Minas Gerais naquele momento. A participação de Soucasaux foi ainda maior, pois ele trabalhou na construção de diversos edifícios da cidade. Essa participação os colocou em uma posição de pioneiros, participantes privilegiados nos projetos de desenvolvimento do estado. Assim, a edição de um álbum de Minas Gerais seria uma espécie de continuidade do que ambos já haviam feito, agora com maior abrangência. Eles competiram em torno da edição de um álbum de Minas, concorreram por espaço e influência junto à administração do estado, mas, acima de tudo, eles disputaram por um lugar simbólico no processo de modernização de Minas Gerais. Nesse sentido, as trajetórias profissionais de ambos os faziam porta-vozes de um discurso oficial.

ALGUMAS FOTOGRAFIAS DE RAYMUNDO PINTO: VESTÍGIOS DE SEU ÁLBUM

É importante, contudo, destacar algumas questões em torno da viabilização do projeto de Raymundo Pinto. De antemão, é preciso deixar claro: não é possível afirmar que o *Álbum Ilustrado de Minas Gerais* tenha sido editado, uma vez que ele não foi localizado nos acervos dos principais arquivos do país. Durante o tempo em que o álbum estava sendo produzido, as notícias publicadas tratavam basicamente da divulgação da obra, não havendo informação sobre o seu lançamento, o que dá margem para pensar se ela chegou de fato a ser editada.

No andamento de seu trabalho para produzir o álbum, Raymundo Pinto lançou a proposta de um *Álbum Ilustrado de Diamantina*, em janeiro de 1905, justificando que este último seria uma forma de fazer a propaganda do *Álbum de Ilustrado de Minas*. O álbum de Diamantina seria uma obra de luxo, encadernada em percaline, no formato 24x30 cm e impresso em Paris, pelo intermédio do fotógrafo Marc Ferrez. Ele teria uma parte descritiva e outra ilustrada. Na primeira parte, haveria esboço histórico dos municípios de Diamantina e informações sobre “produções, riquezas naturais, indústrias agrícola e fabril, as principais lavras de mineração”.⁶² Na segunda, haveria a inclusão de vista geral da cidade e vistas parciais das principais ruas e edifícios da cidade e dos distritos, onde também constaria “quedas d’água importantes, curiosidades naturais”. Outro conteúdo seriam as fotografias de integrantes das corporações da cidade, seja do comércio, da imprensa, dos hospitais, das instituições de caridade, da polícia, do legislativo, do judiciário e da Câmara Municipal. Além disso, haveria a reprodução de fotografias de diamantinenses ilustres. O álbum seria adquirido por meio de assinaturas e poderia ser enviado pelos correios. Foi divulgada, ainda, a venda

63. *O Jequitinbonha* (20 jan. 1905, p. 1).

64. *O Malho* (6 abr. 1907, p. 25).

de espaço no álbum para a publicação de anúncios. O aviso, publicado em janeiro de 1905, ressalta que o álbum de Diamantina,

será uma obra de consulta, e guia preciosíssima para a nova indústria extrativa, que se organiza neste município, onde abundam o ouro, diversos outros metais, diamantes e outras pedras preciosas.

Por ele se verá quanto as Estradas de Ferro, virão impulsionar, de um modo fecundíssimo para toda Minas, as riquezas naturais deste opulento território.⁶³

A proposta de Raymundo Pinto procurava se beneficiar da expectativa de desenvolvimento econômico que a implantação da ferrovia proporcionaria. Nesse sentido, havia que ressaltar, no álbum, o potencial econômico da região. Ademais, ao colocar à venda espaços para anúncios, o fotógrafo procurava torná-lo viável economicamente. De qualquer forma, existem evidências de que ele associou dois projetos fotográficos distintos: o *Álbum de Diamantina* e o *Álbum Ilustrado do Estado de Minas*. Ao fazer um trabalho com caráter mais restrito (*Álbum de Diamantina*), seu intuito foi provavelmente o de reunir fundos e credibilidade para tocar o projeto maior. Outra hipótese possível é que, diante das disputas entre ele e os Soucasaux, a opção por um álbum de Diamantina tenha sido, talvez, uma forma de tentar diminuir as perdas, caso seu projeto maior fosse obstaculizado pelo projeto dos concorrentes.

Se por um lado não existem evidências concretas da publicação do álbum proposto por Raymundo Pinto, por outro foi possível verificar indícios da produção de imagens fotográficas para esse fim. Nesta pesquisa, por exemplo, foi possível identificar imagens feitas para inclusão nos álbuns de Minas e de Diamantina, e que foram posteriormente publicadas na revista *O Malho*, em 1907. Uma dessas imagens é uma montagem fotográfica dos integrantes da “Diretoria da Pia União do Pão de Santo Antônio”,⁶⁴ com um trecho dos prédios da respectiva instituição (Figura 1). As montagens visavam a criar registros sobre as corporações, transmitindo algumas informações sobre elas, com destaque para seus dirigentes. No caso da imagem da Pia União, os textos nos informam sobre a fundação da instituição, a data de realização da montagem, nomeia os dirigentes, identifica a cidade (Diamantina) e destaca, na base do conjunto, que ela fazia parte do *Álbum Ilustrado do Estado de Minas*. As informações textuais que contextualizam a imagem apontam, portanto, para uma possível inserção no álbum, conforme a Figura 1.

Tais montagens eram uma maneira encontrada pelo fotógrafo para travar diálogo com as elites da cidade, fazendo que seus álbuns se tornassem vitrines para divulgação do trabalho que desenvolviam. Assim, a produção de montagens constituía fundamentalmente uma maneira de engajar tais instituições e pessoas no projeto dos álbuns. No caso específico da montagem anterior, estão inseridos os



Figura 1 – Trecho da página da revista *O Malho*, 1907, com a legenda “Em Diamantina, Estado de Minas – A directoria da Pia União do Pão de Santo Antonio, instituição de socorro que tanto nobilita os sentimentos caridosos da população da adiantada cidade mineira”. Fotografia da Coleção de R. Pinto. Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.⁶⁵

66. Outras montagens semelhantes foram feitas para “Os Comerciantes de Diamantina”, para a “Diretoria da Sociedade União Operária Beneficente”, para os integrantes do Foro de Diamantina, e para o pessoal da “Sub-Administração dos Correios” (*O Malbo*, 29 dez. 1906, p. 24; 5 jan. 1907, p. 29; 12 dez. 1907, p. 23; e 2 mar. 1907, p. 38).

signos essenciais para sintetizar o trabalho da instituição, isto é, a imagem de Santo Antônio, bem como o cruzeiro em frente aos prédios enfatiza a ação cristã desenvolvida pela Pia União. O efeito de página sendo enrolada por um lado, mas rasgada, por outro, como que para descortinar algo que está escondido, dá profundidade ao conjunto, tornando a imagem menos chapada. Esta montagem fotográfica com aspecto de “diploma” vai integrar, juntamente com outras semelhantes,⁶⁶ a Coleção R. Pinto.

Cabe aqui também tecer algumas conjecturas sobre a identificação de autoria das obras de Raymundo Alves Pinto. O seu acervo de fotografias no Arquivo Público Mineiro (APM) contém vistas panorâmicas e parciais de povoados, cidades, distritos e ruas; fachadas de prédios escolares, religiosos e comerciais; eventos religiosos e políticos; retratos de colonos, de religiosos e de personalidades políticas. É provável que algumas delas tenham sido originalmente produzidas no mesmo contexto dos álbuns. Algumas dessas fotografias contêm a assinatura “R. Pinto”, “R. A. Pinto”, outras “Coleção R. Pinto” e “Coleção R. Pinto – Privilegiada”. É possível que estas duas últimas assinaturas tenham sido usadas para identificar as fotografias suas e de seus colaboradores, feitas no contexto de produção dos álbuns, deixando as duas primeiras, provavelmente, para indicar autoria própria. Na Figura 2 é possível reconhecer a assinatura do fotógrafo e também a de um dos seus auxiliares.



Figura 2 – Lafaiete Godinho. Fotografia da Escola Normal de Minas Novas (MG). Coleção R. Pinto. Fonte: Acervo do Arquivo Público Mineiro.

A fotografia da Escola Normal de Minas Novas (Figura 2) é um dos tipos de imagem que interessava ao projeto de Raymundo Pinto. Mostrar as escolas em funcionamento nas cidades de Minas era uma maneira de caracterizar a preocupação da sociedade com a educação, vista como uma das formas de garantir a continuidade do processo de civilização dos costumes na região. A escola se destaca em relação ao casario do entorno devido à sua altura, ainda mais evidente quando contrastada com as poucas pessoas flagradas na cena. Na composição da imagem, o fotógrafo posicionou-se em frente ao prédio, colocando-o no centro, de modo a conferir-lhe destaque. A escolha de inserir o cruzeiro no enquadramento da cena é significativa da junção entre educação e religião. A fotografia é de autoria de Lafaiete Godinho, auxiliar de Raymundo Pinto, responsável pelas fotografias de várias cidades do Norte do estado.

Outra fotografia que provavelmente foi feita no contexto de produção do álbum de Minas é a vista parcial da rua da Cavalhada, na cidade do Serro (Figura 3). Segundo notícias da imprensa, Raymundo Pinto esteve na cidade realizando fotografias para seu projeto, em março de 1905.⁶⁷ A feição colonial da cidade é o que mais se destaca, transformando a fotografia em uma prova da antiguidade e da tradição da região. O casario de dois andares, a presença das torres da igreja ao fundo da imagem são demonstrativos do desenvolvimento urbano da



Figura 3 – Raymundo Alves Pinto. Vista parcial da rua da Cavalhada na cidade do Serro. Coleção R. Pinto. Fonte: Acervo do Arquivo Público Mineiro.

cidade, que foi de suma importância para a economia aurífera e pastoril de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Em um álbum de Minas, a cidade do Serro, como antiga sede da comarca do Serro Frio e, portanto, centro administrativo, jurídico e importante polo da economia da região mais ao norte do estado, representaria provavelmente um elo com o passado de vigor econômico e expressaria uma expectativa de reprodução desse padrão no século XX.

Esse exercício de identificação e análise das fotografias de Raymundo Pinto poderia ser bem estendido, pois seu acervo no APM contém 119 fotografias. No entanto, não é meu objetivo nesse momento. Por enquanto, acredito que cabe destacar que o fotógrafo de fato circulou por algumas regiões do estado, reunindo um conjunto significativo de fotografias.

AUGUSTO SOUCASAUX, HERDEIRO DO ÁLBUM DE MINAS

Conforme mencionado anteriormente, ao chegar ao Brasil Augusto Soucasaux manteve a estratégia de seu irmão e continuou a publicar um jornal, agora intitulado *Álbum de Minas – Folha de Propaganda*. Lançado em março de 1905, o jornal tratou de esclarecer a nova configuração do álbum, informando que ele seria publicado em quatro volumes, cada um contendo em torno de sessenta páginas, no formato 25x32 cm, com capa “muito artística”, em percaline. Cada assinante receberia a capa somente depois de completar a coleção. Os textos teriam versão em português e francês, o inglês já não sendo citado como antes. Seriam aproximadamente 150 gravuras, compostas por

vistas gerais, edifícios públicos, tipos de casas particulares, aspectos de ruas, avenidas e praças, poesia dos céus – crepúsculos e efeitos de tempestade –, jardins, parques, retratos do Governo, presidentes de Câmara, etc., de Belo Horizonte, Ouro Preto e Juiz de Fora, figurando na parte que diz respeito à Capital, à guisa de recordação, o antigo Curral d’El-Rey.⁶⁸

Do mesmo modo como ocorreu no primeiro número, foram reproduzidas notícias publicadas na imprensa sobre o álbum e acrescentadas manifestações sobre a importância da obra. *A Folha de Propaganda* também contém uma nota sobre o novo organizador, na qual explicava que seu irmão o fez “herdeiro da propriedade da obra”. Uma das conquistas de Augusto Soucasaux foi um acordo com algumas câmaras municipais, que adquiriram assinaturas da obra, o que parece ter tornado o projeto viável, além de ter finalmente conseguido apoio do governo estadual.

Os números subsequentes da *Folha de Propaganda* continuaram a tratar de assuntos relativos ao álbum. O nº 3 trouxe a reprodução de duas de suas páginas para demonstrar o tipo de trabalho que estava sendo feito, esclarecendo que a “estética” ficava a cargo do professor e artista Alberto Delpino (1864-1942). Uma das páginas estava dedicada aos “Aspectos do Extinto Cural d’El-Rey – Vue du Éteint Village de Cural d’El-Rey” (Figura 6), que será comentada no próximo tópico. Outra apresentava a cidade onde vivia Alberto Delpino, “Barbacena (Sítios e personagens) – Ville de Barbacena (Endroits et personnages)” (Figura 4). Na montagem vemos o retrato do chefe do executivo municipal, a sala da Câmara Municipal, as escolas, uma cachoeira e um jardim. A página é um exemplo do modo como cada cidade seria representada no álbum, já que a ideia era compor uma imagem síntese. Tomando como referência a montagem de Barbacena, seriam destacados a liderança política municipal, a existência de um sistema de ensino em pleno funcionamento, alguma riqueza natural da localidade e algum espaço de convivência social, como o jardim, demonstrando os melhoramentos urbanos existentes. Neste exemplo particular, verifica-se a presença da versão em francês nas legendas, o que não foi mantido no álbum efetivamente publicado.



Figura 4 – Francisco Soucasaux. Página do *Álbum de Minas* publicada no *Álbum de Minas – Folha de Propaganda*, com a legenda “Barbacena (Sítios e personagens) – Ville de Barbacena (Endroits et personnages)”, 1905. Coleção Linhares. Fonte: Acervo da Universidade Federal de Minas Gerais.⁶⁹

Ainda no nº 3, discutiu-se a finalidade e o caráter da obra, demonstrando que o projeto do álbum não estava completamente definido entre seus organizadores, o que explica, por sua vez, as diversas mudanças entre a primeira proposta e o que realmente foi feito. Um dos aspectos em questão era o tamanho da obra e o público que atingiria. Segundo Costa Senna, diretor da Escola de Minas de Ouro Preto, o álbum deveria ser direcionado aos capitalistas e, portanto, não deveria ser muito extenso, pois eles não se deixariam levar somente pela quantidade das informações. Por essa razão, eles mesmos fariam as verificações que considerassem necessárias, após a leitura do álbum. Segundo Senna,

Em resumo: em álbuns para propaganda – notícias claras, resumidas e simples; fotografias numerosas que transportem o país aos olhos dos estrangeiros. É o que penso e, dentro deste molde, vou escrever uma singela notícia sobre as riquezas minerais do Estado.⁷⁰

No número seguinte, Augusto Soucasaux solicitava às câmaras que enviassem informações sobre seus respectivos municípios. Ele também publicou dois textos como exemplo, um de Ouro Preto e outro de Uberabinha. Outros dois números da *Folha de Propaganda* são dedicados à discussão entre Augusto Soucasaux e Alberto Delpino, que romperam a parceria em virtude de divergências, levando-os a trocar acusações que foram publicadas nos jornais. Mais uma vez, os debates em torno do projeto se sobreporiam ao objeto principal, que era o *Álbum de Minas*.

ENFIM, É PUBLICADO O ÁLBUM DE MINAS

Após muita discussão notificada pela imprensa o *Álbum de Minas* é publicado em 1906. Quanto aos textos, Augusto Soucasaux assinou “Um preâmbulo”; Josaphat Bello escreveu “Breve notícia sobre o estado de Minas”; Joaquim Candido da Costa Senna assinou “Riquezas minerais do Estado de Minas”; e Augusto de Lima escreveu “Belo Horizonte”.

Não comentarei aqui cada um dos textos, mas chamo a atenção para alguns aspectos do preâmbulo de Augusto Soucasaux. Na primeira parte, é feito um pequeno resumo biográfico de Francisco Soucasaux. Em seguida, Augusto Soucasaux direciona sua atenção para o álbum propriamente dito. Ele afirma que seu irmão, “antes de fechar os olhos à vida [...] com voz sumida, fez-me o pedido de completar a obra que sacrifícios de toda ordem lhe custou!”. Por esse motivo, segundo Augusto Soucasaux, ele deixou seus familiares e a pátria para levar avante o projeto do irmão. Nessa mensagem e em outras, Augusto Soucasaux se apresenta como um homem abnegado,

tal qual foi seu irmão, dando prosseguimento a um projeto que, antes de beneficiá-lo, traria dividendos para Minas Gerais e para o país. Esta foi a tônica da propaganda do álbum: uma estratégia de divulgação que apresentava a obra como um fardo para seus organizadores, mas, ao mesmo tempo, como uma conquista para o povo mineiro. Na perspectiva dos organizadores e dos que fizeram coro na divulgação do álbum, tratava-se de uma iniciativa patriótica, antes de um projeto individual.

Essa perspectiva deve ser compreendida no contexto dos primeiros anos do regime republicano. Havia expectativas de que a República promovesse o progresso que as elites tanto almejavam para o país. Além disso, em âmbito regional, Belo Horizonte dava seus primeiros passos como capital de Minas Gerais, colaborando, assim, para aumentar o clima de euforia em relação ao futuro do estado.

No preâmbulo, Augusto Soucasaux não menciona questões referentes a outros negócios do irmão no Brasil, mas fica evidente que o álbum era também um dos empreendimentos integrantes do espólio de Francisco Soucasaux, ainda que não se houvesse realizado com o retorno financeiro esperado. Portanto, havia que se concluir o projeto. Por um lado, o álbum é antes de tudo um negócio que envolve questões econômicas; mas vai além delas, ao ser visto como uma forma de demonstração de engajamento com um projeto de desenvolvimento, marcado pela busca do progresso e pelo ingresso do país no processo civilizatório. O álbum seria então a expressão do comprometimento do estado de Minas Gerais e uma forma de angariar prestígio social. Por outro lado, é preciso destacar que o país havia abolido o trabalho escravo há menos de duas décadas e implantado a República com promessas de superação do atraso, as quais não se cumpriram plenamente. O desafio de conectar o Brasil ao processo de desenvolvimento material que se observava em parte da Europa e dos EUA correu em marcha lenta e com abrangência bem limitada e seletiva. O *Álbum de Minas* seria, nesse contexto, uma forma de motivar o desenvolvimento pretendido.

Quanto às modificações no projeto, Augusto Soucasaux explica que:

Modifiquei o plano, tornando-o mais prático, mais acessível ao fim que visa. Pena me resta que as condições financeiras do Estado e o meu pequeno capital não permitissem que, respeito a esta cidade, fosse a ilustração profusamente desenvolvida. As centenas de clichês que de 1894 a 1904, exibem, com um grande poderio de arte, as cenas mais íntimas, mais flagrantes, da construção de Belo Horizonte – documentos de um valor real para o futuro – jazem (é o termo!) n'uns tristes invólucros, entregues ao bolor!!! Francisco foi, segundo autorizado dizer, "a história viva da cidade".⁷¹

Apesar de a maioria desses clichês ter ficado fora do álbum, como afirma Augusto Soucasaux, alguns deles ilustraram, de fato, a obra.

FOLHEANDO ALGUMAS PÁGINAS DO ÁLBUM

Coube à Alberto Delpino a responsabilidade de conceber a parte artística do álbum. Em conformidade com o gosto da época, ele optou pela estética *Art Nouveau* para a formatação das páginas e para a inserção dos textos e fotografias. Motivos florais, vinhetas com máscaras femininas criam contornos para fotografias e ilustração das páginas. As fotografias receberam molduras, de modo a se apresentarem como obras únicas, e foram distribuídas nas páginas de modo irregular, inseridas em diferentes formatos, criando-se assim certa dinâmica visual. Além do p&b, foram utilizados tons de sépia e de azul na coloração das imagens, aspecto que também procurava conferir um toque de arte ao impresso.

O álbum contém dois tipos de fotografias: os retratos e as vistas urbanas. Estas últimas se dividem em vistas de ruas e avenidas, fotografias de fachadas de prédios e fotografias de interiores.

Os primeiros retratos cumprem a função de apresentar a equipe do álbum, o que é feito na primeira página, na qual constam as imagens dos colaboradores, Dr. Costa Senna, Dr. Augusto de Lima, Alberto Delpino e do organizador Francisco Soucasaux (Figura 5). Outro conjunto de retratos é composto pelas fotografias dos políticos. Ao Dr. Francisco Antônio Salles (1863-1933), presidente do estado na ocasião, foi dedicada uma página. Na página seguinte temos os retratos de Dr. Antônio Carlos Ribeiro de Andrada (1870-1946), secretário de Finanças; Dr. Delfim Moreira da Costa Ribeiro (1868-1920), secretário do Interior; Coronel Francisco Bressane, prefeito de Belo Horizonte; e Dr. Christiano Brasil, Chefe de Polícia. Na página subsequente, há uma montagem com os retratos de 41 representantes do estado de Minas no Congresso Federal e, na próxima, nova montagem com 47 retratos dos componentes da Câmara dos Deputados de Minas Gerais, na legislatura 1903-1906. Já na última página com retratos, é apresentada outra montagem, dessa vez com imagens dos três senadores mineiros.

A presença dos retratos dos políticos nesse tipo de empreendimento dá margem a várias observações. Uma delas diz respeito ao caráter oficial que tais produções assumiam, mesmo que a iniciativa fosse particular. No caso do *Álbum de Minas*, mesmo que não estivesse garantido desde o início apoio financeiro governamental, seus organizadores estavam alinhados com o discurso oficial, assegurando, portanto, o espaço para as lideranças políticas. Assim, ao melhor estilo de galeria de homens ilustres, expressão muito utilizada no período, as fotografias dos políticos eram uma forma de enaltecer personalidades e também o próprio regime republicano.

72. Soucasaux (1906).

73. Cf. Braga (1913), Nunes (1914), Lage (1915), Fonseca (1920), respectivamente.



Figura 5 – Francisco Soucasaux. Página do *Álbun de Minas*, na qual constam retratos de “Dr. Costa Senna; Dr. Augusto de Lima; Alberto Delpino; Francisco Soucasaux”. Coleção de Obras Raras. Fonte: Acervo da Biblioteca Mário de Andrade.⁷²

Uma tendência dos organizadores de álbuns foi torná-los produtos mais comerciais, ao abrir espaço para publicação de anúncios, o que viabilizava financeiramente as iniciativas. Essa tendência pode ser verificada nos álbuns das cidades de São João del Rei, Serro, Juiz de Fora e Varginha.⁷³ No geral, os álbuns divulgavam o discurso oficial sobre o desenvolvimento e sobre a realidade dos lugares retratados. É sintomático, portanto, que os responsáveis pelos textos do *Álbun de Minas* fossem homens vinculados ao Partido Republicano Mineiro (PRM) e à administração pública do estado.

As demais fotografias são dedicadas ao Curral del Rei e a Belo Horizonte. Na montagem sobre o Curral del Rei, são reunidas sete fotografias que destacam as características rurais do lugar, enfatizadas pela ilustração que inclui animais (patos, bois e vacas) organicamente entrelaçado por motivos florais (Figura 6).

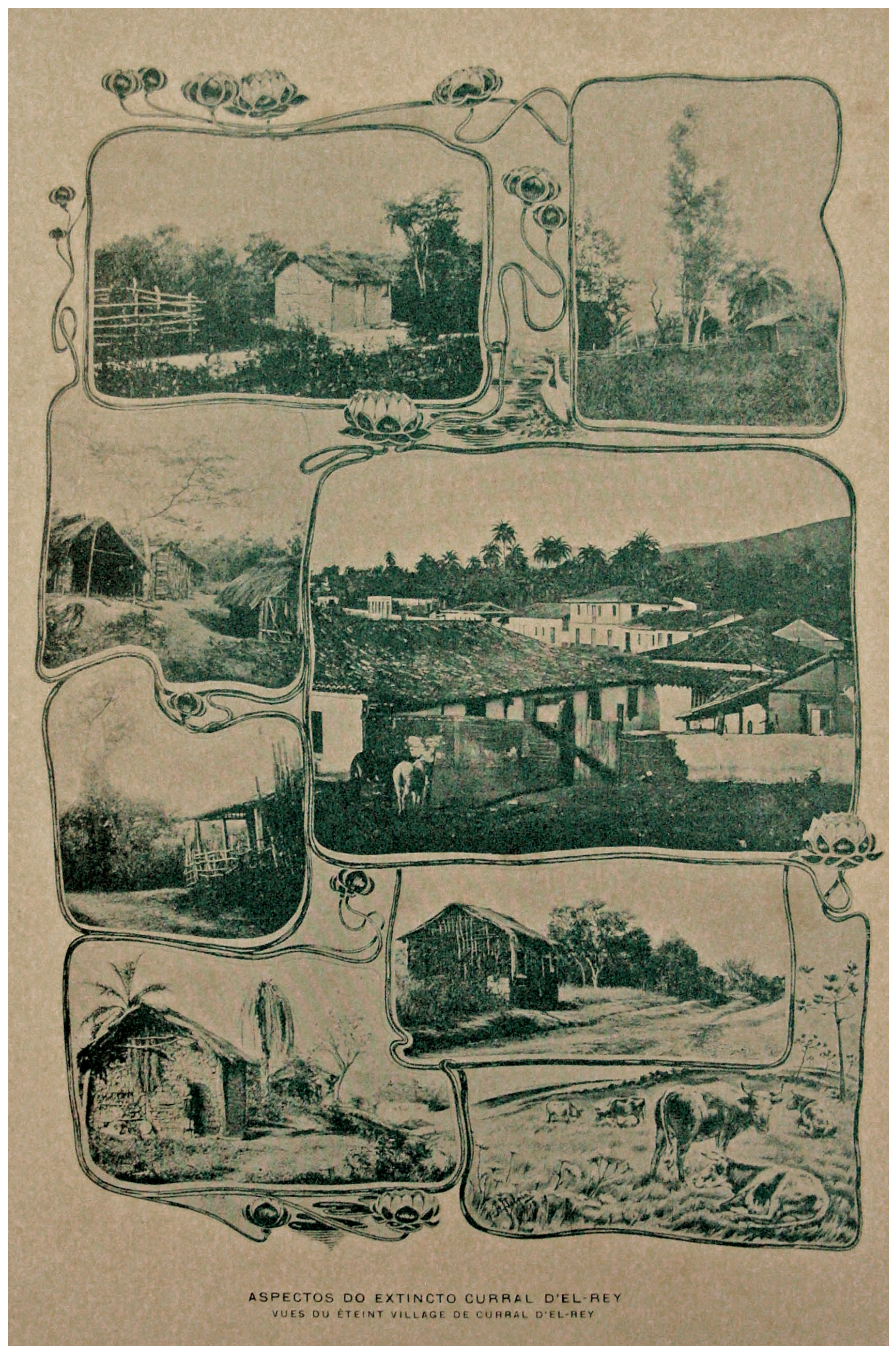


Figura 6 – Francisco Soucasaux. Página do *Álbum de Minas* publicada no *Álbum de Minas – Folha de Propaganda*, com a legenda “Aspectos do Extinto Curral d’El-Rey – Vue du Éteint Village de Curral d’El-Rey”. Coleção Linhares. Fonte: Acervo da Universidade Federal de Minas Gerais.⁷⁴

A exibição de aspectos do antigo arraial visava a promover um contraste com as fotografias seguintes, que apresentam aspectos da nova capital, Belo Horizonte, construída no lugar anteriormente ocupado pelo arraial. Em um dos textos, promotores e comentaristas da importância do álbum afirmam que a coleção de fotografias seria “em todos os tempos o melhor testemunho do adiantamento da cidade, a história viva da sua evolução, o paralelo flagrante entre o estado semisselvagem do antigo arraial e a feição civilizada da moderna cidade”.⁷⁵ Aqui reside um paradoxo importante: apesar de as imagens demonstrarem aspectos do mundo rural que prevaleciam na maioria das cidades mineiras e brasileiras do período, elas são mostradas para serem negadas pelo que vem a seguir, em uma perspectiva evolucionista: as imagens representativas do progresso, da marcha rumo à civilização, representada pela nova capital, que foi inaugurada como Cidade de Minas.

Na sequência são apresentadas mais quinze páginas com fotografias e montagens da cidade de Belo Horizonte,⁷⁶ nas quais são mostrados alguns prédios públicos e também particulares. A ênfase nos prédios públicos é demonstrativa da perspectiva oficial do discurso do álbum, mas também pode ser explicada pelo fato de a cidade ser ainda muito recente, carecendo de um conjunto maior de edificações a serem mostradas. Em suma, o álbum constrói a imagem de uma cidade oficial preparada para cumprir sua função administrativa e política, munida com os equipamentos modernos (bonde, distribuidora de eletricidade, imprensa, banco, telégrafo etc.) que proporcionariam o cumprimento de sua missão civilizadora.

AS ESPECIFICIDADES DA VISUALIDADE REPUBLICANA MINEIRA

A representação do progresso e da República no álbum não se dá, contudo, sem fissuras ou contradições. Não caberia aqui uma análise detalhada de cada uma das páginas do álbum, mas acredito que a menção a três delas pode colaborar para a compreensão de algumas características da visualidade proposta, que visava a apresentar a cidade e a propagar os valores políticos em voga.

Duas páginas apresentam o mesmo título, “Belo Horizonte – vista parcial do parque e da cidade”. Ambas exibem um trecho da cidade, destacando-se, em primeiro plano, o Parque Municipal. Na primeira página (Figura 7), é acrescentado à imagem um desenho de uma locomotiva, elemento demonstrativo da interligação da cidade com a malha ferroviária do estado.

Na segunda página (Figura 8), a carruagem acrescentada à imagem parece ter como objetivo conferir movimento à cena, acrescentar algo que as

75. *Diário de Minas* (11 ago. 1903, p. 3).

76. São elas: A – Belo Horizonte – Vista parcial do parque e da cidade; B – Belo Horizonte. Vista parcial do parque e da cidade – aspectos do Palácio Presidencial; C – Belo Horizonte – Edifícios Públicos – 1. Secretaria das Finanças; 2. Secretaria do Interior; 3. Caixa Econômica. Delegacia Fiscal do Tesouro Federal. Telégrafo. 4. Secretaria da Agricultura; D – Belo Horizonte – Edifícios Públicos (interiores); E – Belo Horizonte – Edifícios Públicos (Interiores); F – Belo Horizonte – Edifícios Públicos – 1. Secretaria da Polícia. 2 – Senado. 3 – Residência do Secretário das Finanças. 4 – Residência do Secretário do Interior. 5 – Projeto do Palácio do Congresso; G – Belo Horizonte – Edifícios Públicos – 1 – Estação de Minas. 2 – Prédio onde Funcionou o Congresso. 3 – Câmara dos Deputados. 4 – Faculdade de Direito; H – Belo Horizonte – Edifícios Públicos – 1. Quartel do 1º Batalhão de Polícia. 2 – Mercado. 3 – Distribuidora de Eletricidade. 4 – Fórum. 5 – Almoxarifado. 6 – Reservatório d’água. 7 – Imprensa Oficial. 8 – Residência do Chefe de Polícia; I – Belo Horizonte – 1 – Rua Guajajaras. 2 – Avenida Afonso Penna. 3 – Avenida Liberdade; J – Belo Horizonte – 1 – Bonde. 2, 3 e 4 – Trecho da Rua da Bahia. 5 – Trecho da Praça da Liberdade; K – Belo Horizonte – Habitações Particulares; L – Belo Horizonte – Habitações Particulares; M – Belo Horizonte – Parque; N – Belo Horizonte – Parque.

77. Soucasaux (1906).

78. Soucasaux (1906).

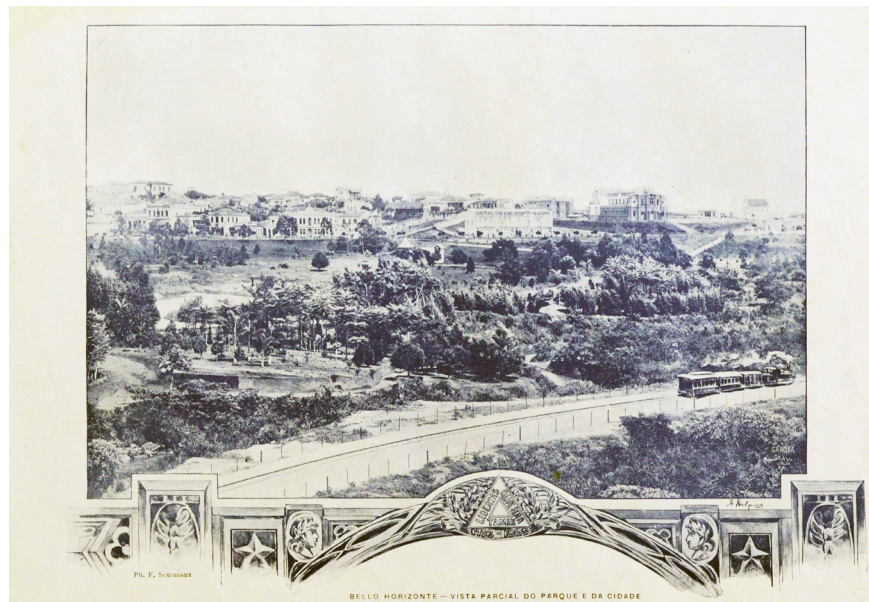


Figura 7 – Francisco Soucasaux. Página do *Álbum de Minas*, com a legenda “Belo Horizonte, vista parcial do parque e da cidade”. Coleção de Obras Raras. Fonte: Acervo da Biblioteca Mário de Andrade.⁷⁷

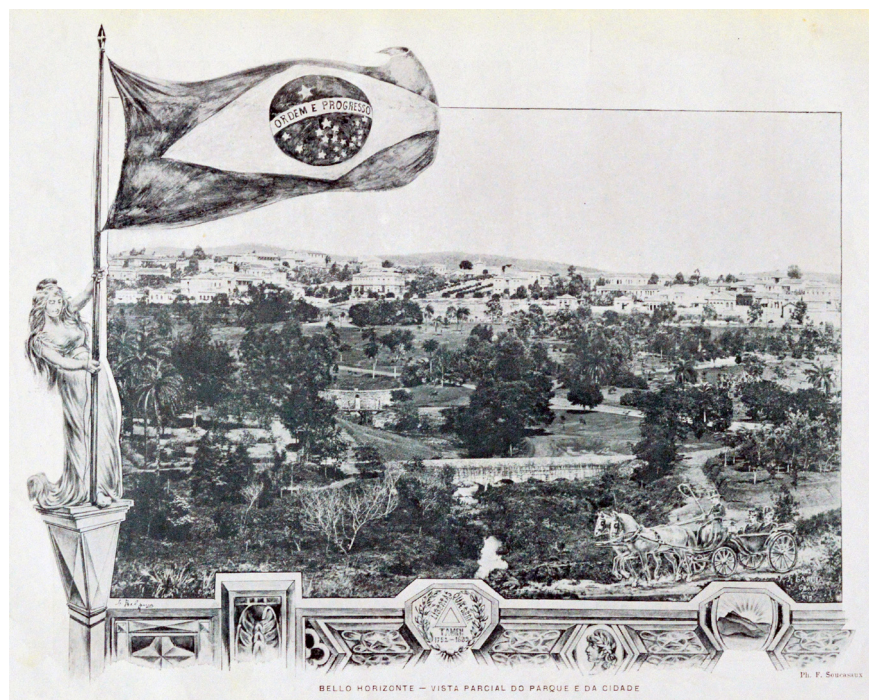


Figura 8 – Francisco Soucasaux. Página do *Álbum de Minas*, com a legenda “Bello Horizonte – vista parcial do parque e da cidade”. Coleção de Obras Raras. Fonte: Acervo da Biblioteca Mário de Andrade.⁷⁸

fotografias por si mesmas pouco davam a ver: a ocupação da cidade pela população. A opção pela parolha de cavalos talvez não estivesse tão em sintonia com o discurso do progresso, que enfatizava outros meios de transporte, como o bonde e o trem de ferro. A mulher segurando a bandeira nacional nos remete à alegoria feminina da República. Como demonstrou José Murilo de Carvalho, a figura feminina aparece como símbolo da liberdade na Roma antiga e também na França, onde domina a “simbologia cívica francesa, representando seja a liberdade, seja a revolução, seja a república”, de acordo com cada contexto revolucionário (1789, 1830, 1848 ou 1871).⁷⁹

79. Carvalho (1995, p. 92).

80. Cf. *Tiradentes* (1890).

No Brasil da Primeira República, os republicanos de orientação francesa também se inspiraram na mulher para simbolizar a República. Todavia, o contexto social e político brasileiro não permitiram que a mulher como alegoria positiva da República ganhasse feição popular, pois, segundo Carvalho se “o povo masculino esteve ausente da proclamação, que dizer do povo feminino?”. Acrescenta-se, ainda, que naquele momento Maria foi usada como arma antirrepublicana pelos bispos ao incentivarem o culto mariano, notadamente o culto a Nossa Senhora Aparecida. É interessante notar que a incorporação da imagem feminina na visualidade do álbum se deu com algumas adequações importantes. Na ilustração em questão (Figura 8), a figura feminina não porta símbolos que indicavam radicalidade, como o barrete frígio; ela apenas segura a bandeira nacional, que tremula sobre o céu da capital mineira. A ostentação do principal símbolo nacional, sobrerrepresentada e em detrimento de outros atributos, transforma a imagem em uma alegoria oficial da República, esvaziando sua associação à liberdade e à revolução. A imagem da mulher no contexto republicano daquela época é a imagem de uma mulher sob controle: ela não mostra os seios desnudos, não usa o barrete frígio e não porta armas, como a Marie Deschamps de Delacroix, pois não seria a representação da Liberdade. Na base das duas fotografias, a ilustração de Alberto Delpino com o dístico “*Libertas Quae Sera Tamen, 1792-1889*” transforma as imagens em homenagens da cidade ao regime republicano. Ou, ainda, vê a cidade em linha de continuidade histórica com os ideais dos inconfidentes de 1792 e com os dos republicanos de 1889. Em síntese, procurou-se mostrar uma cidade republicana, fundamentada em ideais políticos antigos e preparada para proporcionar a implantação do progresso com a ordem necessária.

Por fim, passamos à análise da terceira página selecionada. “Bello Horizonte – Aspectos do Palácio Presidencial” (Figura 9) é uma montagem com três fotografias do principal edifício governamental da cidade. Tal como a anterior, essa imagem também é ilustrada, ainda que a inserção não tenha sido feita nas próprias fotografias, mas na lateral delas. Dessa vez é reproduzido um retrato de Tiradentes, desenhado

81. Soucasaux (1906).

82. Cf. *Tiradentes* (1928).

83. Cf. *Martírio de Tiradentes* (1893)

84. Cf. *Tiradentes esquartejado* (1893).

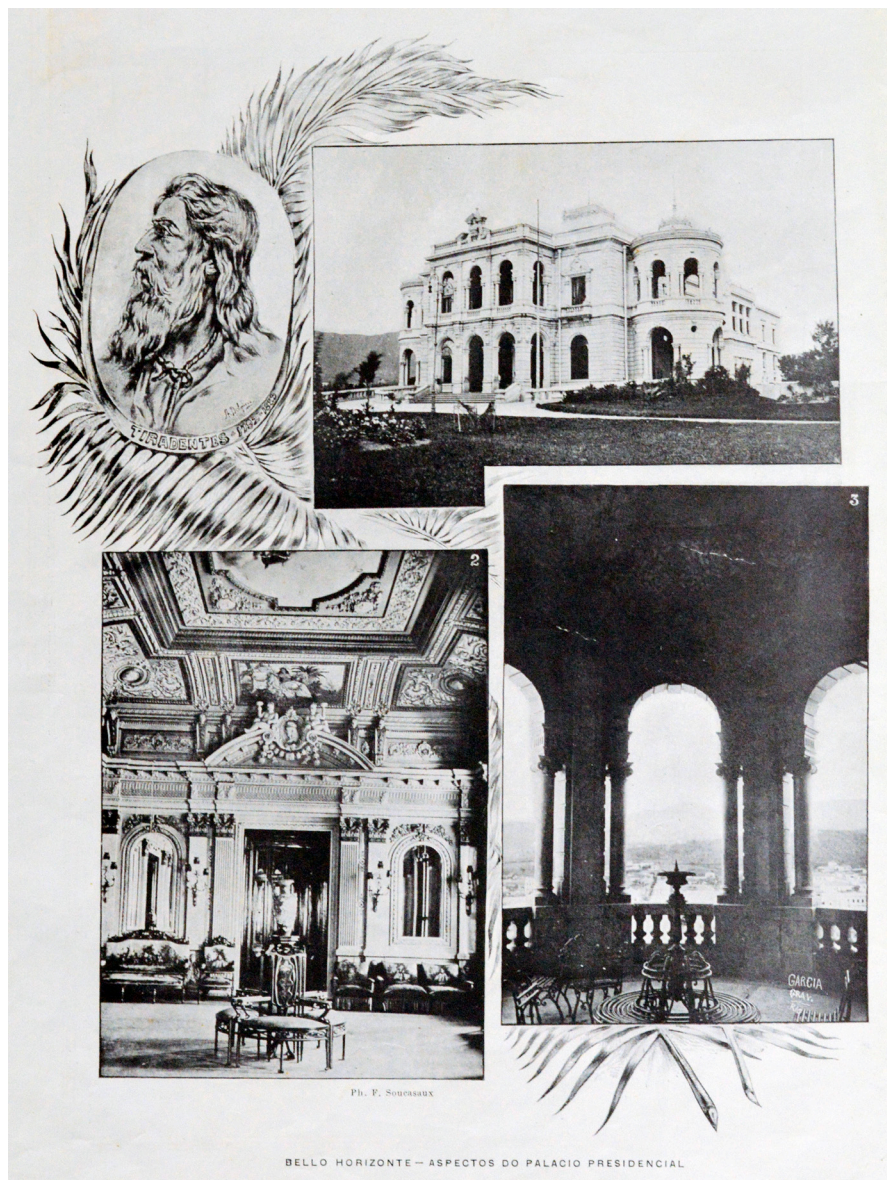


Figura 9 – Francisco Soucasaux. Página do *Álbum de Minas*, com a legenda “Bello Horizonte – Aspectos do Palacio Presidencial”. Coleção de Obras Raras. Fonte: Acervo da Biblioteca Mário de Andrade.⁸¹

por Alberto Delpino, com barba e cabelos longos, em explícito apelo à simbologia cristã e em consonância com a construção do mito do herói dos primeiros tempos do regime republicano, que se expressou na litografia de Décio Villares,⁸⁰ bem como nas pinturas do próprio Villares,⁸² Aurélio de Figueiredo⁸³ e de Pedro Américo.⁸⁴ Na montagem, a palma que envolve o retrato é uma menção ao caráter de mártir do personagem representado. Como afirma Carvalho, antes de 1889, Tiradentes e a Inconfidência Mineira estiveram presentes na memória popular e representados nos

livros de história e de literatura, sendo que o apelo à tradição cristã do povo colaborou para transformar Tiradentes em um Cristo cívico.⁸⁵

O apelo a Tiradentes é uma maneira de afirmar a cidade como expressão de ideais republicanos e também colabora para a difusão do seu culto como herói, não somente republicano, mas nacional. Ao associar a figura de Tiradentes ao Palácio Presidencial, expressa-se uma visão desse espaço como depositário de uma autoridade que transcende o presente e se conecta com o passado dos inconfidentes, transformado em marco de origem das tradições e da identidade mineira.

As demais páginas do álbum seguem apresentando a cidade com fotografias dos edifícios públicos, das ruas e avenidas, das casas particulares e do Parque Municipal. Uma cidade que se mostra como símbolo da modernização republicana e do progresso material alcançado, mas fundamentalmente aberta para sua missão civilizadora. Na perspectiva da fotografia pública,⁸⁶ vemos, assim, que as imagens – e o álbum como um todo – expressam o engajamento político em um projeto, não individual, mas compartilhado por uma comunidade de sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As propostas dos irmãos Soucasaux e de Raymundo Pinto expressam o clima de euforia vivido pelo país nos primeiros anos do regime republicano. “Patriótico” era um dos adjetivos que recorrentemente qualificava ora o projeto, ora seus empreendedores, ora aquele que adquirisse uma assinatura de um dos álbuns. Os fotógrafos viram na edição de suas fotografias no formato de álbuns uma oportunidade para fazer a propaganda do Estado e, assim, motivar o processo de desenvolvimento econômico da região, divulgando, acima de tudo, o trabalho que faziam. A recente fundação da nova capital do estado, em 1897, expressava as expectativas de modernização, tornando-se um importante fator motivador.

Ao procurar sensibilizar os leitores para a importância da publicação de seus respectivos álbuns, o uso da imprensa para divulgação das propostas mostrou-se uma estratégia para tentar viabilizar a edição dos álbuns em questão. Todavia, mais do que uma prestadora de serviços, a imprensa apareceu como parceira nos projetos dos fotógrafos, em consonância com a missão civilizadora que ela assumiu no processo de modernização do país no período. No caso dos irmãos Soucasaux, dois caminhos foram explorados: a divulgação da cobertura dada ao projeto pela imprensa e também a edição de jornais próprios que fariam a divulgação dos álbuns. Ao proceder assim, eles pretendiam uma aproximação com seu público em

85. José Murilo de Carvalho discute de forma detalhada o processo histórico de transformação de Tiradentes em herói republicano, indicando a obra de Castro Alves, *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, como a primeira na qual Tiradentes aparece representado como “o Cristo da multidão” (Carvalho, 1995, p. 60).

86. Mauad (2013, p. 16).

potencial, falar diretamente com eles. Já Raymundo Pinto associou-se a Arthur Napoleão, que era redator do jornal *O Jequitinhonha*, fazendo que o jornal se tornasse um veículo favorável ao empreendimento do fotógrafo. No decorrer do processo, Raymundo Pinto fundou um jornal, *O Propagador Mineiro*, não exclusivamente para fazer a divulgação do álbum, mas associando os dois projetos e abrindo espaço para divulgação da obra em andamento. Para ambos os projetos, estava em questão viabilizar financeiramente os álbuns: por um lado, havia que convencer os agentes públicos a financiarem os álbuns; por outro, era mister motivar os consumidores em potencial a adquirirem assinaturas, uma forma alternativa de comercialização que tentava garantir o aporte financeiro durante o andamento dos trabalhos.

Um dos desafios encontrado pelos dois projetos foi a impressão dos álbuns. Para garantir a qualidade pretendida, eles planejaram a confecção gráfica no exterior, aspecto que dificultou o andamento dos projetos. Isso era mais importante no caso do projeto dos irmãos Soucasaux, pois a fotografia, além de não ser vista somente como uma forma de registro técnico, era percebida como integrante dos trabalhos artísticos desenvolvidos por eles. Raymundo Pinto também primava pela qualidade da impressão; suas fotografias também não eram concebidas como meros registros técnicos; havia a busca de um apuro estético, mas seu álbum passou a ser um projeto associado à comercialização dos produtos mineiros. Nesse sentido, ambos buscaram patrocínio público, mas Raymundo Pinto acabou optando por um formato mais comercial para tentar viabilizar seu projeto.

O embate entre Francisco Soucasaux e Raymundo Alves Pinto, bem como a divulgação dos seus respectivos projetos, acabou obtendo maior importância do que os próprios resultados alcançados, conforme verificado na publicação de diversas notícias sobre os projetos e na edição da *Folha de Propaganda*.

No que se refere à obra de Raymundo Pinto, o *Álbum Ilustrado de Minas Gerais*, é provável que ele nem tenha sido publicado, da mesma forma que não o foi o *Álbum de Diamantina*. Em contrapartida, Raymundo Pinto publicou, em 1911, o *Álbum de Belo Horizonte*, obra na qual aplicou as características pensadas para os outros projetos: realizado com apoio financeiro público, alguns textos tinham versão em inglês, italiano, francês e alemão, além de apresentar a reprodução de cerca de quatrocentas fotografias, a grande maioria de Belo Horizonte e algumas de Ouro Preto.

Quanto ao projeto do *Álbum de Minas*, levado adiante pelos irmãos Soucasaux, ele foi sendo modificado, fazendo que o produto publicado estivesse muito aquém do que foi divulgado pelos empreendedores. No período de divulgação da proposta, muitos articuladores da imprensa se referiram aos álbuns

do Pará e de São Paulo, afirmando que o *Álbum de Minas* superaria a ambos. No entanto, uma vez concluída, a tímida repercussão da obra mineira parece ser uma confirmação de que tal intenção não foi atingida. Além disso, a simbologia republicana manifesta no apelo à Bandeira Nacional, à Inconfidência Mineira e a Tiradentes inscreve a obra no processo de consolidação da República em terras mineiras, tornando-se um empreendimento para divulgar o Estado e, mais fundamentalmente, para projetar as lideranças políticas republicanas, que têm seus retratos reproduzidos nas páginas do álbum.

Todavia, o *Álbum de Minas*, enquanto síntese de Minas Gerais foi um empreendimento de certo modo malogrado, pelo menos em relação à visualidade, pois não conseguiu reunir as fotografias das diversas cidades do estado, como inicialmente planejado. De todo modo, a obra é um artefato cultural que expressa em suas características visuais e materiais aspectos do passado mineiro que são relevantes para nossas reflexões sobre a história do Brasil no período.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ARTHUR NAPOLEÃO Alves Pereira. Disponível em: <<https://goo.gl/ByVEJz>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

ARRUDA, Rogério Pereira de. *Album de Bello Horizonte*: edição fac-similar com estudos críticos. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 11-15.

_____. Olindo Belém, fotógrafo em Belo Horizonte. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 45, n. 1, p. 48-67, 2009.

AUGUSTO Soucasaux. *Cochinilha*. 3 set. 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/tnLr4j>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 4, p. 211-261, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CAMPOS, Luana Carla Martins. *“Instantes como estes serão seus para sempre”*: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939). 2008. 222 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Ouro, terra e ferro. Vozes de Minas. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Minas e os fundamentos do Brasil moderno*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 55-78.

DALTOZO, José Carlos. *Cartão-postal, arte e magia*. Prudente de Moraes: Cipola, 2006.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1998.

DULCI, Octávio. João Pinheiro e as origens do desenvolvimento mineiro. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Minas e os fundamentos do Brasil moderno*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 109-136.

FARIA, Helena. Antônio Augusto de Lima. In: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/3pcCDE>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê, 2001.

LANA, Vanessa. SENA, Joaquim Cândido da Costa. Disponível em: <<https://goo.gl/T2y5Mg>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade*. Da razão urbana à lógica de consumo: álbuns de São Paulo, 1887-1954. São Paulo: Fapesp/Mercado de Letras, 1997.

LOPES, Ana Paula de Oliveira. Álbum gráfico de Matto-Grosso: percorrendo os caminhos, criando tessituras. *Revista Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 3, n. 2, p. 183-211, 2010.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

_____. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 11-20, 2013.

MORAES, Antonio de. *Dicionário da língua portuguesa*. v. 1. 8. ed. rev. Rio de Janeiro: A-E, 1889.

PEREIRA, Rosa Claudia Cerqueira. *Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*. 2006. 190 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 151-167, 1994.

PREFEITURA DE BARCELOS. *Roteiro Republicano*. 24 abr. 2011. Disponível em <<https://goo.gl/6n3fyh>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

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

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

ÁLBUNS

AZEVEDO, Militão Augusto de. *Álbum comparativo da cidade de São Paulo: 1862-1887*. São Paulo: Secretaria do Município de São Paulo, 1981.

BRAGA, Tancredo (Org.). *Álbum da cidade de São João d'El-Rei*. Em comemoração à data de 8 de dezembro de 1913. São João del Rei: [s.n.], 1913.

CARVALHO, Edson Pinto de (Org.). *Minas Gerais e seus municípios: álbum comemorativo 1915-2005*. Ed. fac-sim. Belo Horizonte: Jornal Mineiro, 2005.

FONSECA, Sylvestre; LIBERAL, João (Orgs.). *Álbum de Varginha*. São Paulo: Pocaí, 1920.

LAGE, Oscar Vidal Barbosa; ESTEVES, Albino (Orgs.). *Álbum do Município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1915.

NUNES, Alcebíades (Org.). *Bicentenário do Serro, 1714-1914*. Serro: [s.n.], 1914.

SOUCASAUX, Augusto (Org.) *Álbum de Minas*. Rio de Janeiro: Léon de Rennes, 1906. (Fotografias de Francisco e Augusto Soucasaux).

JORNAIS

A CRUZADA. *Álbum do Estado de Minas*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, ano 1, n. 1, p. 3, 11 ago. 1903.

A LUZ. Belo Horizonte, ano 1, n. 5, 1º out. 1904.

A NOTÍCIA. Rio de Janeiro, ano 9, n. 227, 26 e 27 set. 1905.

ÁLBUM DO ESTADO DE MINAS. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, ano 1, n. 1, 11 ago. 1903.

ÁLBUM DE MINAS – Folha de Propaganda. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, ano 1, n. 2, 5 mar. 1904.

_____. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, ano 1, n. 3, 1905.

ANUARIO DE MINAS GERAES. Direção de Nelson Coelho de Senna. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, ano 2, 1907.

COMMERCIO DE MINAS. Belo Horizonte, n. 491, 3 set. 1903.

COMMERCIO de Minas. *Álbum do Estado de Minas*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, ano 1, n. 1, p. 3, 11 ago. 1903.

DIARIO de Minas. *Álbum do Estado de Minas*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, ano I, n. 1, p. 3, 11 ago. 1903.

DIÁRIO DE MINAS. Cidade de Minas. ano 1, n. 1, 8 nov. 1899.

DIÁRIO popular. *Álbum do Estado de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, ano I, n. 1, p. 1, 11 ago. 1903.

ESTRELA POLAR. Diamantina, ano 1, n. 28, 30 set. 1903.

MINAS GERAES. Cidade de Minas, ano 8, n. 309, 23 nov. 1899.

_____. Cidade de Minas, ano 20, n. 20, 1-2 abr. 1899.

_____. Cidade de Minas, ano 8, n. 292, 5 nov. 1899.

MINAS GERAES. *Álbum do Estado de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, , ano I, n. 1, p. 3, 11 ago. 1903.

O JEQUITINHONHA. Diamantina, ano 1, n. 25, 14 jul. 1904.

_____. Diamantina, ano 1, n. 28, 4 ago. 1904.

_____. Diamantina, ano 1, n. 30, 18 ago. 1904.

_____. Diamantina, ano 1, n. 31, 25 ago. 1904.

_____. Diamantina, ano 1, n. 33, 8 set. 1904.

_____. Diamantina, ano 1, n. 35, 29 set. 1904.

_____. Diamantina, ano 1, n. 36, 6 out. 1904.

_____. Diamantina, ano 1, n. 47, 29 dez. 1904.

_____. Diamantina, ano 1, n. 48, 14 jan. 1905.

_____. Diamantina, ano 1, n. 49, 20 jan. 1905.

_____. Diamantina, ano 2, n. 57, 25 mar. 1905.

O MALHO. Rio de Janeiro, ano 5, n. 224, 29 dez. 1906.

_____. Rio de Janeiro, ano 6, n. 225, 5 jan. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano 6, n. 233, 2 mar. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano 6, n. 238, 6 abr. 1907.

_____. Rio de Janeiro, ano 6, n. 227, 12 dez. 1907.

O PAIZ. Rio de Janeiro, ano 25, n. 9049, 14 jul. 1909.

O PHAROL. Juiz de Fora, ano 39, n. 2168, 24 dez. 1904.

_____. Juiz de Fora, ano 37, n. 557, 24. abr. 1904.

O PHAROL. *Álbum do Estado de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, ano 1, n. 1, p. 4, 11 ago. 1903.

O PROPAGADOR MINEIRO. Belo Horizonte, ano 1, n. 2, 5 maio 1907.

_____. Belo Horizonte, ano 1, n. 3, 13 maio 1907.

_____. Belo Horizonte, ano I, n. 15, 11 out. 1907.

_____. Belo Horizonte, ano I, n. 16, 23 out. 1907.

_____. Belo Horizonte, ano I, n. 18, 15 nov. 1907.

_____, Belo Horizonte, ano II, n. 29, 21 março 1908.

PHAROL. Juiz de Fora, ano 38, n. 691, 29 set. 1903.

Artigo apresentado em 08/03/2017. Aprovado em 15/10/2017.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License