

Retratos de província: fotografias de estúdio, invenções do eu e arquivos da memória

Beatriz Jaguaribe^I

<https://orcid.org/0000-0002-4696-5831>

David Gómez López^{II}

<https://orcid.org/0000-0003-4193-8014>

I - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

II - Universidade Central do Equador.
Quito, Equador.

Resumo: Ao explorar seletivamente os acervos de três fotógrafos — Manuel Jesús Serrano (1882-1957), Chichico Alkmim (1886-1978) e Baldomero Alejos (1902-1976) —, analisamos retratos fotográficos de estúdio realizados nas décadas de 1920 a 1950. Nas cidades de província onde exerceram a profissão de retratista, os estúdios fotográficos propiciavam um teatro de poses, automodelações modernas e pactos fotográficos entre retratados e fotógrafos. Nessas estufas fotográficas, a câmera disseminava, majoritariamente, o retrato burguês com suas conotações de posse e individualismo. Entretanto, os estúdios fotográficos de Serrano, Alkmim e Alejos também possibilitaram uma gama de automodelações desejadas, revelando variações étnicas, expressões subjetivas e hibridações culturais. Neste ensaio, analisamos imagens desses exímios retratistas, destacando os entrelaçamentos entre memórias afetivas e o arquivo; a relevância do estúdio fotográfico como espaço cenográfico de imaginários modernos, convencionais e também fantasiosos; e, finalmente, a leitura das imagens de estúdio em relação ao imaginário urbano dessas cidades provincianas.

Palavras-chave: retratos de estúdio; cidades de província; invenções do *self*; imaginários urbanos.

Abstract: Portraits from the provinces: studio photography, inventions of the self and memory archives

- By selectively exploring the collections of three photographers — Manuel Jesús Serrano (1882-1957), Chichico Alkmim (1886-1978), and Baldomero Alejos (1902-1976) —, we examine studio photographic portraits from the 1920s until the 1950s. In the provincial cities where they worked as portrait artists, photographic studios provided a theater of poses, modern self-fashioning, and photographic pacts between subjects and photographers. In these photographic studios, bourgeois portraits imbued with connotations of possession and individuality were largely privileged. However, the photographic studios of Serrano, Alkmim and Alejos also made possible a range of desired self-fashionings revealing ethnic variations, subjective expressions, and cultural hybridizations. In this essay, we analyze images of these gifted portrait artists highlighting the intertwining between affective memories and archives; the relevance of the photographic studio as a scenographic space for modern, conventional, and also fanciful imaginaries. Finally, we explore these studio images in relation to the urban imaginary of these provincial cities.

Keywords: studio photography; provincial cities; inventions of the self; urban imaginaries.

Imagens dispersas e arquivos da memória



Figura 1. Meninas anônimas (1935).
Fonte: acervo pessoal.

Nas feiras de antiguidades cariocas e portenhas, era possível encontrar imagens fotográficas dispersas vendidas aleatoriamente¹. Retratos de primeira comunhão, fotos de crianças vestidas para o carnaval, imagens de casais penteados e bem-vestidos posando para as lentes de fotógrafos desconhecidos. Rostos brancos, morenos e negros. Não eram imagens de estúdio embelezadas com panos e mobiliário que adornavam os retratos das primeiras décadas do século XX. Mas a pose pensada, o esmero com a iluminação e o acontecimento fotográfico de ir até o estúdio e ter o retrato tomado evocavam a linhagem que petrificou as presenças de tantos antepassados.

O que dizer dessas meninas (figura 1) posando contra uma parede com friso de flores pintadas, usando vestidinhos de verão que contrastam com estranhas estolas? Nas figuras 2 e 3, compradas na Feira de San Telmo, a jovem mulher vestida de melindrosa e a expressão galante-atrevida do rosto do homem induzem a rememorações de letras de tango e imaginários da pujança de Buenos Aires e seus arredores nos anos 1920.



Figura 2 e 3. Sem título. Fonte: acervo pessoal.

1 Agradecemos a Walter Alejos e à sua família pelo acesso ao acervo fotográfico de Baldomero Alejos. Expressamos também nossos agradecimentos ao Fondo Nacional de Fotografía do Equador e ao Instituto Moreira Salles. Devido à pandemia da covid-19, a pesquisa para este ensaio foi realizada on-line, com os acervos digitalizados disponibilizados pela família de Baldomero Alejos, pelo Fondo Nacional de Fotografía e pelo Instituto Moreira Salles. Chegamos a conhecer Diamantina e Cuenca, e fomos a Cusco, onde pudemos consultar os arquivos do Centro Bartolomé de las Casas, mas não foi possível realizar uma viagem até Ayacucho.

Já a jovem Antonia Simão dos Reis (figura 4) foi fotografada para sua primeira comunhão em um estúdio no Largo do Rosário da Penha, no que presumimos ser São Paulo. Emoldurada pela iconografia clichê dos cartões católicos de anjos e Cristo brancos, teria Antonia feito sua comunhão na Igreja do Rosário dos Homens Pretos? Igreja esta, de tão forte ressonância simbólica, construída no século XIX, em plena escravidão, no bairro antigo da Penha.



Figura 4. Antonia Simão dos Reis em sua primeira comunhão. Estrela, Largo do Rosário, Penha (1952).
Fonte: acervo pessoal.

Descontextualizadas e desgarradas de álbuns de família, essas imagens padecem de uma orfandade, o fora de lugar das coisas que já não têm narrativa, a fantasmagoria de falecidos que foram duplamente obliterados pela carência de memória. Nesse vazio, a biografia dos fotografados desaparece e o *status* deles também perde vigência.

Antes reduto de historiadores preocupados em resgatar evidências empíricas documentais para seus escritos, local de armazenamento de controle policial e médico (SEKULA, 1986), ou repositório de saberes artísticos ou científicos, os arquivos têm suscitado, cada vez mais, um interesse variado à medida que as políticas de arquivamento são questionadas e os desígnios que informam

a classificação deles, assim como o significado das suas imagens e documentos, são reinterpretados à luz de novas questões contemporâneas.

Allan Sekula (1986) oferece pistas sobre a organização dos arquivos policiais e médicos e a correlação desses com a popularização do retrato fotográfico ao estilo burguês. Sekula afirma que o retrato fotográfico no século XIX se alimentava do repertório de poses acadêmicas das belas-arts. Mas o retrato de estúdio das classes respeitáveis era também uma valorização da imagem burguesa do individualismo possessivo, já que sua legitimidade social era contraposta aos arquivos sombrios das imagens de criminosos nas fichas policiais (SEKULA, 1986, p. 10).²

Jacques Derrida (2001), em *Mal de arquivo*, aponta como a estocagem de documentos obedece, paradoxalmente, a desígnios alimentados por políticas de apagamento e repressão. O que se preserva, o que é digno do resguardo patrimonial, o que é valorizado se contrapõe ao que é esquecido, borrado ou destruído. Já a crítica Ariella Azoulay (2008) nos convoca a examinar os arquivos enquanto fontes vivas que dialogam com as políticas do presente. Para Azoulay, a imagem fotográfica tem ressonância política porque diz respeito a vidas que se encenam mediante um pacto fotográfico. Em sentido diverso, o crítico de arte Hal Foster (2004) descreve um *ímpeto arquivístico* no campo artístico que já não se refere a arquivos históricos, mas a uma vontade de construir mapeamentos na fragmentação do presente.

Buscamos compreender os arquivos como objetos materiais e como operações simbólicas. Como objetos materiais, os arquivos se danificam, se renovam, são recriados ou se obliteram. Já como atos simbólicos, os arquivos são resultantes de maneiras de selecionar, interpretar e criar repertórios. Mas, além do arquivo em si como repositório documental, há uma *imaginação arquivística* que se engaja no mundo cultural propondo significados. Traçando genealogias, correspondências, discrepâncias e montagens, essa imaginação seleciona repertórios que têm ressonância com os dilemas do passado e do presente e que atijam expectativas de futuro.

Neste ensaio exploramos seletivamente o olhar de três fotógrafos — Manuel Jesús Serrano (1882-1957), Chichico Alkmim (1886-1978), e Baldomero Alejos (1902-1976) —, cujas obras se encontram arquivadas e são parte do patrimônio fotográfico do Equador, Brasil e Peru.

2 Um argumento semelhante sobre a invisibilidade dos subalternos, nesse caso, escravos brasileiros na configuração do retrato burguês, foi discutido em um ensaio de Maurício Lissovsky e Beatriz Jaguaribe. In: JAGUARIBE, 2007.



Serrano era natural de Cuenca, cidade de província no Equador, a terceira em importância depois de Quito e Guayaquil (figura 8). Seu passado rural, a exploração de minério e, sobretudo, seu forte comércio baseado na palha *toquilla*, usada para confeccionar o famoso chapéu-panamá, fizeram dela uma cidade próspera. Serrano também chegou a ser um membro ilustre da comunidade, já que participou de comissões relevantes e realizou o álbum fotográfico da cidade e da província no seu centenário de 1922.

Habitante da diminuta Diamantina (figura 9), Chichico Alkmim foi requisitado fotógrafo da cidade e mestre do fotógrafo Francisco Horta (1918-2018). Enquanto Serrano era um destacado membro de um conjunto de fotógrafos que compunham algo como uma Escola de Cuenca de fotografia,³ Alkmim era um autodidata que retratou por décadas os habitantes de Diamantina em seu estúdio. Finalmente, Alejos consolidou sua carreira em Ayacucho, no Peru, quando, em 1924, a cidade passou a ser conectada com a capital Lima por meio de uma estrada relevante. Reconhecido e requisitado em Ayacucho, Alejos não teve em vida o prestígio do fotógrafo Martín Chambi, cuja notável trajetória foi exponencialmente valorizada na década de 1970. Tampouco existiu em Ayacucho uma escola de fotógrafos como a Escuela Cusqueña de Fotografía, composta de fotógrafos notáveis que foram esquecidos até

3 Em 2015, David Gómez, pesquisador do Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), assinou que, como no caso de Cusco, em Cuenca podemos mencionar a existência de uma Escola de Fotografia com múltiplos fotógrafos e retratistas que marcaram uma estética comum e uma forma particular de ver o mundo por meio da sua câmera.

serem resgatados pelos esforços, justamente, dos arquivistas do Centro Bartolomé de las Casas e da pesquisadora Deborah Poole.⁴



Figura 8. Serrano – Cuenca (1917). Fonte: Fondo Nacional de Fotografía, INPC.



Figura 9. Alkmim – Rua do Bonfim, Diamantina. Fonte: Acervo Chichico Alkmim (Instituto Moreira Salles).

Serrano, Alkmim e Alejos, evidentemente, nunca se conheceram e nem se influenciaram. Serrano e Alkmim pertencem à mesma geração, enquanto

4 A obra de Baldomero Alejos ganhou destaque por meio da fotógrafa e curadora Mayu Mohanna, que buscou sistematizar seu acervo com o auxílio da família e realizou uma primeira exposição de Alejos em 2001, que resultou no livro *Baldomero Alejos, Ayacucho, 1924-1976*. Posteriormente, a Universidade de Harvard e a família do fotógrafo fizeram notável esforço de preservação do seu acervo.

Alejos nasceu anos depois. Em que pesem as diferenças entre a próspera e pronunciadamente mais burguesa Cuenca e a remota Ayacucho (figura 10), tanto Serrano quanto Alejos exerceram seus ofícios em cidades que fazem parte geográfica e culturalmente do montanhoso mundo andino, com suas heranças coloniais, populações indígenas e mestiças, fortes hierarquias sociais e conexões com os regimes de exploração rural. Ayacucho não somente tinha, e tem, uma presença indígena expressiva como também foi palco da terrível violência que assolou o Peru na década de 1980, com o surgimento do movimento revolucionário-terrorista Sendero Luminoso e a sangrentíssima repressão militar desencadeada para derrotá-los. Cuenca teve uma presença indígena menos numerosa, embora lideranças indígenas destacadas provenham dessa região.⁵



Figura 10. Alejos –Ayacucho. Fonte: Archivo Fotográfico Baldomero Alejos.

Diamantina, que é lembrada por seu passado colonial e por sua importância como centro de minério de diamantes, já era uma cidade em declínio no início do século XX. Mas, como salienta a historiadora Dayse Lúcida Silva

5 Foge do escopo deste ensaio a abordagem da vasta bibliografia sobre movimentos indígenas no Equador e no Peru. Mas vale ressaltar que, nos anos 1990, o Equador tornou-se um foco crucial da mobilização política indígena, enquanto no Peru os indígenas andinos continuam sendo nominados de camponeses, ou seja, a nomenclatura indígena é reservada para os povos originários da Amazônia. *In*: BRETÓN, 2017.

Santos (2015), desde 1938, Diamantina foi contemplada como cidade patrimonial pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Esse reconhecimento não foi, como explicita Silva Santos, algo bem visto pelos políticos e moradores locais ansiosos por modernização e exploração econômica (SILVA SANTOS, 2015, p. 26). Mas, ao acoplar a identidade de patrimônio histórico à sua vida econômica do garimpo e ao âmbito da influência educativa religiosa, Diamantina foi consolidando uma identidade singular.

Esses três fotógrafos registraram imagens de suas respectivas cidades, e Serrano, inclusive, teve uma ação fotográfica muito mais abrangente, enquanto Alkmim e Alejos foram, sobretudo, retratistas de estúdio.⁶ Será este o elo que nos permite compor um arquivo imaginário comparativo entre os três? Isso porque, na variedade e ao mesmo tempo na repetição desses retratos de estúdio, há um engajamento que revela pactos fotográficos, invenções do eu e dos outros, e entradas numa retórica própria e também espelhada de modernidade nas periferias de cidades coloniais afastadas dos centros urbanos cosmopolitas.

Enquanto exímios retratistas de estúdio, os três fizeram amplo uso de telas de fundo pintadas com motivos idílicos europeus e se valeram de variados apetrechos, como mesinhas, bancos, colunas, tapetes e jarros de flores, para compor seus retratos. Seguiram também os teatros de poses usuais nos retratos de estúdio e fotografaram pessoas variadas exibindo posturas corporais semelhantes. Eles produziram imagens de amplos setores de suas cidades em retratos que abarcam desde trabalhadores pobres a famílias abastadas, gente branca, mestiça, negra e indígena, mulheres em trajes tradicionais e melindrosas em roupas da moda. Santos (2015, p. 59) ressalta que Chichico Alkmim teve acesso a inovações fotográficas, mas escolheu manter sua tradição de retratos fotográficos ao estilo do século XIX. Entretanto, dada a sua longevidade, Alkmim, assim como o muito mais jovem Alejos, eventualmente produziu retratos singelos para carteiras de trabalho e documentos oficiais. Já na obra de Serrano, David Gómez López ressalta que seus retratos de estúdio foram mudando do estilo mais pictorialista, que perdurou até a década de 1930, para o enfoque mais documentalista-realista dos anos 1950 (GÓMEZ LÓPEZ, 2015, p. 14-15). O bojo da produção fotográfica tanto de Alkmim como de Serrano foi conservado em negativos de vidro, e uma parte do acervo de Alejos também está nesse formato.

6 Anota Dayse Lúcida Silva Santos (2015) em sua tese de doutorado, *Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940*, que Chichico legou um acervo de 10.045 fotografias, das quais 9.628 eram imagens feitas em estúdio.

No repertório das convenções do estúdio fotográfico, existem imagens que poderiam ter sido feitas por qualquer um dos três, quando os fotografados são pessoas de classe média ou populares de origem europeia. Os retratados negros de Alkmim não se encontram em retratos de estúdio de Serrano e Alejos. Já os retratados indígenas ou mestiços de indígenas com europeus estão igualmente ausentes nas imagens de estúdio de Alkmim. Entretanto, em que pesem as diferenças étnicas, há, como já assinalamos, um vocabulário fotográfico de poses, modas e iluminação que tem fortes semelhanças e parentescos. Essas imagens remetem não somente ao repisado apelo do índice fotográfico, do *retorno do morto*, como poeticamente assinalou Roland Barthes (1984). Elas também oferecem pistas sobre as relações do *self* com o seu entorno social e urbano e visibilizam retóricas estéticas que transmitem essas automodelações.

Estufas imagéticas e cidades de província

Na América Latina, o modelo do retrato feito em estúdio triunfa desde 1860 até a metade do século XX. Dos retratos de pessoas em poses rígidas trazendo roupas formais do final do século XIX aos vestidos modernos e posturas mais despojadas dos anos 1950, as fotografias de estúdio refletem pactos fotográficos em que há uma deliberação de escolha, agenciamento e uma aposta na autorrepresentação por olhos alheios. Os pactos fotográficos eram desiguais no caso das crianças, serviçais ou pessoas flagradas em poses que lhes foram impostas. Apesar das nuances de cada situação, os retratos fotográficos feitos em estúdio almejavam uma representação cobijada. Eram um espelho de imagens desejadas e propagadas. Os retratos isolados de indivíduos sobretudo aguçavam a percepção da autoimagem, já que pressupunham a duplicação imagética do *self*. Tal como o reflexo no espelho, a fotografia é um espaço de produção de duplos imagéticos em que coincidem tanto a identificação quanto o estranhamento.

Em cidades coloniais provincianas de países periféricos como Equador, Brasil e Peru, os estúdios fotográficos exerciam sua função subjetiva modernizante, já que, diversamente das imagens religiosas, pedagógicas ou científicas, os retratos fotográficos propiciavam a possibilidade de automodelações individuais com repertórios extraídos das belas-artes, das revistas ilustradas e, posteriormente, do cinema. Entretanto, como atesta a produção fotográfica de Alkmim, o estúdio fotográfico também poderia atuar como um arquivo

de memórias patrimoniais. O fotógrafo endossou a própria estética de preservação da tradição patrimonialista.

Tal como o romance realista ou sentimental dos séculos XIX e princípios do XX, o retrato buscava a invenção de personagens e a automodelação do *self*. Entretanto, como aponta Coronado (2018) no seu estudo sobre a autoria em retratos dos Andes, os retratos fotográficos alcançavam classes subalternas e populares, que o compreendiam enquanto dispositivo de representação e automodelação. Já a classe cultural letrada e seu repertório de personagens e emotividade subjetiva exigiam o letramento, que afastava setores populares e indivíduos iletrados.

Como eram apropriados esses panos de fundo e apetrechos burgueses europeus nessas cidades de província habitadas por gente mestiça e diversa? Por que, apesar das diferenças tão pronunciadas entre Diamantina e Ayacucho, e mesmo entre Ayacucho e Cuenca, existem retratos tão parecidos tirados pelas câmeras de Chichico Alkmim, Manuel Jesús Serrano e Baldomero Alejos?



Figura 11. Alejos – Juan P. Tueros del Villar, aluno do Colégio Mariscal Cáceres (1952).
Fonte: Archivo Fotográfico Baldomero Alejos.

Figura 12. Alkmim – Sem título (1920). Fonte: Acervo Chichico Alkmim (Instituto Moreira Salles).



Figura 13. Serrano – Sem título (ca. 1920). Fonte: Fondo Nacional de Fotografia, INPC.
Figura 14. Alkmim – Sem título (1930). Fonte: Acervo Chichico Alkmim (Instituto Moreira Salles).
Figura 15. Alejos – Sem título (1930). Fonte: Archivo Fotográfico Baldomero Alejos.

A coreografia e a retórica imagética dessas imagens denotam uma marcação temporal moderna que homogeneiza e domestica diferenças? Entretanto, apesar das semelhanças e das convenções, por que persiste a expressividade do retratado? É próprio da técnica do retrato de estúdio exaltar a diferença em meio ao semelhante?

Uma resposta geral para essas perguntas é sublinhar que a difusão do modelo de vida e individualidade burguesa europeia se espalha em múltiplas vertentes que abarcam reformas sanitárias e urbanas, modos de consumo, formas de autoinvenção e absorção de novas técnicas com a expansão do capitalismo global. A modernização enquanto transformação técnica do cotidiano, entretanto, nem sempre foi acompanhada da modernização de mentalidades na sua acepção ocidental do iluminismo cidadão e emancipatório. E esse mesmo iluminismo contemplava, nas primeiras décadas do século XX, prioritariamente homens brancos burgueses como os protagonistas da coletividade republicana. Quando nossos três fotógrafos apontavam suas câmeras para pessoas dos mais variados estratos sociais, a marca padrão da individualidade burguesa supunha certos códigos estéticos, objetos de acompanhamento e formas de indumentária. Traduziam uma mentalidade de época, uma marcação geracional que, entretanto, era apropriada, adaptada e hibridizada com práticas e códigos locais. Daí que as melindrosas de província nas figuras 13, 14 e 15 tenham traços em comum. Daí também a postura semelhante dos jovens das figuras 11 e 12, com suas bicicletas que luziam mais como símbolo de *status* do que como instrumento de trabalho. Mas é na retratação das classes populares que as diferenças locais se impõem pela variação étnica e pela diversidade de indumentárias.

Serrano: pose e personalidade na modernidade provinciana

Reconhecida como a Atenas do Equador, Cuenca nutria uma tradição letrada mantida em sociedades literárias. Nas palavras de David Gómez, Cuenca era “uma cidade aristocrática e excludente, mas aberta à erudição e ao desenvolvimento das letras e das artes” (GÓMEZ LÓPEZ, 2015, p. 11). Nesse ambiente, Serrano contribuiu para revistas ilustradas de renome e se inseriu em um circuito artístico em que a figura do fotógrafo ultrapassava a do retratista provinciano (GÓMEZ LÓPEZ, 2015, p. 14).

Provindo de estratos médios da cidade, Serrano se formou em medicina, graduando-se em 1908 (*idem*, p. 13). Foi também farmacêutico e foi nessa função que recebeu materiais da casa Bayer alemã que o familiarizou com processos fotográficos. Fundou o estúdio Fotografia Alemana em 1910: “Foi coproprietário do estúdio Serrano-Sánchez entre 1917 e 1922 junto ao fotógrafo José Salvador Sánchez” (GÓMEZ LÓPEZ, 2015, p. 13). Portanto, diversamente de Chichico Alkmin e Baldomero Alejos, que se destacavam em um meio de poucos profissionais, Serrano atuava em um âmbito muito mais amplo de fotógrafos em Cuenca. De sua variada obra, que conta com paisagens, retratos amazônicos e imagens arquitetônicas, enfocamos somente sua vasta obra como retratista.

Cada imagem vai compondo a tapeçaria social ou o álbum-arquivo da cidade, evidenciando em imagens do passado signos cotidianos da modernização de costumes, vestimenta e atitudes. Apesar do convencionalismo das posições e das estéticas trilhadas, a máquina fotográfica assume uma função modernizadora. Tanto nas associações literárias e na famosa *Fiesta de la Lira*, inaugurada em 1919, a atividade literária era assunto, principalmente, dos setores ricos (NOVILLO VERDUGO, 2010). Nos anos 1930, o romance indigenista ganha relevo como denúncia social das condições de exploração dos indígenas das serras, mas o âmbito letrado de Cuenca era marcadamente conservador. Cuenca era de difícil acesso e presa aos costumes pautados pela presença avassaladora da Igreja Católica e aos ditames do partido conservador.⁷

Diante do prestígio da cultura letrada no seu sentido mais antiquado das belas-letras, a visualidade fotográfica dialogava não somente com uma vasta tradição visual, tal como apontada por Poole (1997), entre outros, como também possibilitava algo inédito: a preservação da memória imagética de pessoas

7 No fim do século XIX, Cuenca era parte central de um movimento político conhecido como Progressismo. À diferença do atual progressismo, o Partido Progressista era uma representação regional de um conservadorismo social e um liberalismo econômico e apresentava-se como uma terceira via entre o Partido Liberal e o Partido Conservador. *In*: CÁRDENAS REYES, 2005.

que jamais teriam tido seus retratos pintados. Como argumenta Coronado (2018), a imagem fotográfica popularizada pelo barateamento do retrato atuou como uma possibilidade de automodelação e agenciamento que a cultura letrada inibia aos setores subalternos. Entrevista como um *espelho da memória* (KARP VASQUEZ, 2017, p. 30), uma metáfora que sublinha a natureza de índice da câmera, a máquina fotográfica também tinha algo de conjuro mágico (BENJAMIN, 1987). As elites provincianas de Cuenca, cidade marcada pela mentalidade do progresso, concebiam o retrato dentro da lógica do individualismo burguês e seus modelos eurocêntricos. O estúdio fotográfico tinha um toque de ficção e a atmosfera reificada da mercadoria encantada.

Não temos elementos etnográficos para elucidar quais eram as intenções dos setores populares mestiços e indígenas em se verem transformados em imagem. Poole (1997) argumenta que as noções de raça e de representação não animavam a busca do retrato pelos camponeses indígenas no Peru nas primeiras décadas do século XX. O que estava em pauta seria a memória individual e coletiva. Coronado (2018) estipula que o deixar-se fotografar em um estúdio fotográfico apresentava claros indícios de uma estratégia de autoria, de uma forma de barganhar a entrada na modernidade. No arquivo de Serrano, a maioria dos retratados não é identificada. Quanto aos retratados mestiços e das famílias e pessoas em situação social mais subalterna, o que se evidencia na postura, na escolha da indumentária e na expressão facial são revelações de um pacto fotográfico em que os retratados escolhem, em doses distintas, estéticas modernas ou mais tradicionais.



Figura 16 e 17. Serrano – Sem título (1932 e 1954).
Fonte: Fondo Nacional de Fotografía, INPC.

Notam-se, nas figuras acima, a expressão de dignidade e elegância de um senhor mestiço com terno esmerado (figura 16) e a expressão menos assertiva de um jovem trajando um terno um tanto grande demais e desajustado à sua figura franzina, enquanto apoia artificialmente sua mão num livro sobre uma falsa coluna (figura 17).



Figura 18 e 19. Serrano – Sem título (1945).
Fonte: Fondo Nacional de Fotografía, INPC.

Já nas moças de longos cabelos e saias compridas vestidas como camponesas (figura 18), há uma escolha entre a atualidade do retrato e a vestimenta tradicional. Esse ajuste entre tradição e presente se plasma de outra maneira na figura 19, com a mesma data de 1945, em que vemos uma senhora mais velha e sua filha trajando roupas camponesas, enquanto as outras retratadas têm vestidos modernos. É chamativa também a diferença de expressão entre as duas mulheres com roupas tradicionais, com rostos firmes e sérios, e a mulher de vestido moderno, que esboça um semi sorriso lúdico e leve.

É particularmente na figura feminina que vemos a mudança de estética e postura corporal ao longo das décadas. Nos retratos dos anos 1920 a 1930 (figuras 20 e 21), despontam moças modestas com trajes simples, mas também há uma galeria de senhoritas com roupas de melindrosa fotografadas com sedução cinematográfica. Efetivamente, já nos anos 1920 o cinema penetrou em Cuenca por meio do padre italiano Carlos Crespi (NOVILLO VERDUGO, 2010, p. 35).



Figura 20 e 21. Serrano – Sem título (1930).
Fonte: Fondo Nacional de Fotografía, INPC.

Captadas em foco suave, as imagens dessas moças maquiadas, com plumas e peles, destilam o *glamour* cinematográfico das divas de revistas ilustradas. As moças claramente são de classe social alta, filhas de famílias aristocráticas com fortes vínculos com as modas e as representações europeias burguesas. No recinto de desejos do estúdio, a imagem fotográfica dotava pessoas com um aroma de *celebridade* enquanto reforçava estéticas de modernidade, consumo e automodelação.



Figura 22 e 23. Serrano – Sem título (1928 e 1942).
Fonte: Fondo Nacional de Fotografía, INPC.

Nesses retratos de moças vestidas de melindrosa de 1928 e 1942, reconhecemos a emergência da *modern girl*, que teve sua imagem de cabelos e vestidos curtos, lábios pintados e silhueta esguia globalmente difundida nas revistas ilustradas e no cinema. Chamadas de *flappers* nos Estados Unidos, melindrosas no Brasil e *chicas chics* no Equador, a *modern girl* tem particular destaque no seu duplo imagético fotográfico associado aos novos costumes do flerte, *footing*, idas ao cinema, passeios de carro e o ato de fumar.⁸ Ambos os retratos são de mulheres jovens que aparentam ser da alta sociedade, ambas as imagens são posadas e estilizadas. Mas na primeira (figura 22), há uma encenação mais teatral e rígida, enquanto na segunda (figura 23), temos, apesar da postura estudada, um despojamento da expressão facial, que negocia diretamente sua perpetuação enquanto imagem.



Figura 24 e 25. Serrano – Sem título (ca. 1930).
Fonte: Fondo Nacional de Fotografía, INPC.

No retrato estilizado da jovem melindrosa (figura 24) refletida em superfície espelhada, Serrano metaforiza a duplicação fotográfica e sua filiação com o mito de Narciso. Já o retrato da senhora de tranças em traje simples e pano de fundo sem adornos exibe uma segura quase documental (figura 25). Na maestria dos retratos de Serrano, a galeria de personagens de Cuenca se desdobra diante do reduzido escopo da câmera fotográfica.

8 Sobre o fenômeno global da *modern girl*, ver a vasta bibliografia compilada. In: OTTO, E.; ROCCO, V. 2011; WEINBAUM, A. E.; THOMAS, L. M.; RAMAMURTHY, P.; POIGER, U. G; YUE DONG, M.; BARLOW, 2008; VACA, 2013; LISSOVSKY, 2020.

Chichico Alkmim: o tempo do retrato



Figura 26. Chichico Alkmim e sua esposa Miquita (1920). Fonte: Acervo Chichico Alkmim (Instituto Moreira Salles).

A pequena Diamantina, que teve seu apogeu no ciclo de garimpo de diamantes no século XVIII até meados do século XIX, entrou em forte declínio com a descoberta de minas de diamantes na África do Sul em 1860-70. Mas, se a cidade onde Chichico Alkmim passou a exercer seu ofício em 1912 estava afastada da sua opulência colonial, ela se promovia, assim como a mais pujante Cuenca, como a Atenas do Norte, dada a presença de suas escolas e repartições públicas e o ativismo da imprensa local (SILVA SANTOS, 2017, p. 173). Singular em sua localização – ao norte do imenso estado de Minas Gerais –, as elites diamantinas no final do século XIX e durante a República Velha buscaram combinar o valor do patrimônio colonial com a modernização da cidade no saneamento, transporte, educação e saúde. Segundo Alcântara e Silveira (2018, p. 179), durante a República Velha, as elites locais almejavam se posicionar no tabuleiro geográfico, ressaltando a posição de *entre-lugar* da cidade, que mantinha conexões com as cidades do litoral voltadas tanto para a modernização quanto com a pecuária e a agricultura dos sertões mineiros. O esforço de modernização confirmava a posição irradiadora da cidade em relação ao seu entorno rural, mas suas dimensões exíguas e o peso do seu passado colonial — ombreado pela escravidão, pela forte hierarquia de classes e pela presença do conservadorismo católico — faziam de Diamantina uma cidade eivada pelos costumes do passado e suas assombrações.

Estabelecido na cidade como fotógrafo autodidata em 1912, Chichico se consolidou como um talentoso retratista. Ferraz e Karp Vasquez apontam que Alkmim tinha um dom particular como retratista: sua capacidade de empatia, que fazia com que seus retratos revelassem pessoas, em vez de personagens tipológicos (FERRAZ, 2017, p. 15; KARP VASQUEZ, 2017, p. 26).



Figura 27. Alkmim – Família (1930). Fonte: Acervo Chichico Alkmim (Instituto Moreira Salles).

Na figura 27, uma imagem tão comentada, o ilusionismo do estúdio fotográfico se justapõe à presença dos invisibilizados nas beiradas do que seria a imagem oficial. A menina negra pobremente vestida e um tanto desgrenhada segura um lado do telão e a própria esposa do fotógrafo, Miquita, apoia do outro lado a paisagem pintada. Ambas contrastam com a família branca burguesa que é, efetivamente, o objeto-sujeito da fotografia. Mas, se a revelação dos bastidores introduz um ingrediente de *realismo* que desmascara o artifício da foto, esse *realismo* é também, por sua vez, uma imagem que revela a potência do *status* e do sonho representados no enquadramento mágico da família diante da paisagem idílica.

No retrato final entregue ao cliente, Alkmim teria cortado as figuras que sustentavam a tela. Entretanto, nas imagens em que o pano de fundo é revelado

como suporte ou mesmo nos retratos em que aparece cumprindo a sua função decorativa inicial, “o cenário inerte nem sempre imobiliza a fluidez narrativa, e por vezes ele mesmo se anima sob a força da combinação com os indivíduos à sua frente” (FERRAZ, 2017, p. 14). Assim como em Baldomero Alejos, as telas de fundo nos retratos de Alkmim vão perdendo visibilidade até desaparecerem nos retratos singelos tirados contra um fundo neutro para documentos de trabalho.

Com Alkmim, as posturas convencionadas são matizadas por uma serenidade cúmplice entre os retratados e o fotógrafo. Embora a máquina fotográfica fosse uma produtora mecânica da memória e uma invenção que possibilitava a serialização do rosto humano, o tempo dos retratos de Alkmim, como bem observou Ferraz, é lento (*idem*, p. 15). Essa lentidão não se deve ao tempo de exposição imóvel dos retratados como na época dos daguerreótipos. A lentidão aqui é fruto de uma ponderação presencial que permite ao retratado um acomodamento para efetuar seu pacto fotográfico com o fotógrafo.

Entre as imagens de estúdio realizadas por Alkmim, detemo-nos particularmente nas imagens de famílias e indivíduos negros, porque este é seu diferencial étnico em relação aos retratos andinos de Serrano e Alejos. Ademais, nesses retratos vemos tanto a continuidade de legados passados marcados pela escravidão e pelo rebaixamento dos descendentes de africanos quanto a autoafirmação de grupos familiares e indivíduos negociando entradas possíveis na modernidade periférica de uma cidade provinciana.



Figura 28 e 29. Alkmim – Retratos (1910 e 1920).
Fonte: Acervo Chichico Alkmim (Instituto Moreira Salles).

Nada sabemos dessas pessoas que, por momentos, estiveram diante da câmera do fotógrafo. Mas lemos suas figuras, expressões, gestos e indumentária. Vestindo um terno mambembe, o paletó com as mangas demasiadamente curtas e as calças ao redor do tornozelo, um jovem olha de forma direta e cândida para a câmera (figura 28). Os apetrechos do retrato burguês lá estão: terno, gravata, a ponta de um lençinho amarrotado no bolso do paletó e os sapatos, objeto de uso básico, mas também símbolo de afastamento da pobreza. Emoldurado por uma tela de fundo pintado e também, ao canto, por um pano verdadeiro drapeado, essa imagem registra a crença no pacto fotográfico entre o jovem e seu fotógrafo. Revela sua expressão límpida e confiante, e sua postura serena e quase risonha, apesar da indifarável modéstia da sua indumentária. No retrato do membro do Terceiro Batalhão da Polícia Militar (figura 29), a calça culote exagerada e incongruente aos olhos contemporâneos poderia dar a esse homem um ar ridículo ou risível. Mas essa característica fica limitada ao seu infeliz uniforme e não a sua pessoa, que transmite seriedade e até mesmo uma sutil tristeza fisionômica.



Figura 30 e 31. Alkmim – Retratos (1920).
Fonte: Acervo Chichico Alkmim (Instituto Moreira Salles).

Já os três jovens negros vestidos como dândis da moda (figura 30) estão plenamente confiantes nos seus trajes e posturas, que conotam afirmação e elegância. Nos três há a modernidade do trajar e da postura. Estão vestidos para serem vistos e admirados. De maneira diversa, as três moças também

exibem expressões variadas (figura 31). A moça sentada na cadeira exibe porte de rainha. Nas palavras de Ferraz, “a do meio senta-se como num trono, e inspira mesmo autoridade e reverência” (2017, p. 14). A que segura uma pequena flor destila um ar mais modesto e recuado, e a que está do lado direito, com o corpo frontalmente virado para a câmera, oferece um olhar direto sem turbação da sua digna seriedade.



Figura 32. Alkmim – Oficial do Terceiro Batalhão da Polícia Militar.

Fonte: Acervo Chichico Alkmim (Instituto Moreira Salles).

Figura 33. Alkmim – Família. Fonte: Acervo Chichico Alkmim (Instituto Moreira Salles).

O oficial do Terceiro Batalhão da Polícia Militar de Diamantina uniformizado, de polainas e quepe, tem o rosto severo e consciente do seu *status* (figura 32). Sua esposa está recatada e de pé, com uma expressão apagada e resignada. Sentada na mesa, a bela filhinha do casal tem os olhos um tanto espantados. Não há qualquer comunhão entre os três membros da família. Mesmo a mão da esposa pousada no ombro do marido não expressa um gesto de posse ou aproximação. É uma mão de aparente submissão. Diversa é a relação entre os corpos na fotografia da mãe que, com um esboço de sorriso, segura seu bebê e está ladeada pelos filhos (figura 33). No fundo, o homem que parece ser seu marido tem um ar um tanto preocupado, e a moça apartada da família que não é negra segura um livro como se fosse uma Bíblia. Tem os olhos abaixados e uma expressão de contrição. No primoroso catálogo da exposição *Chichico Alkmim, fotógrafo*,

realizada pelo Instituto Moreira Salles, as legendas são bastante sumárias e, em vários casos, inexistentes.

Precioso inventário imagético que revela pessoas anônimas não como monumentos mas como efêmeras existências pretéritas, os retratos de Chichico Alkmim perduram como patrimônio de modernidades ultrapassadas que ainda nos assombam.

Baldomero Alejos: passado retocado e trauma histórico

Nascido em Huancavelica, Baldomero Alejos teve a infância marcada pela escassez e orfandade. Tendo trabalhado como auxiliar de um fotógrafo ambulante na cidade de Ica, Alejos mudou-se para Lima e tornou-se aprendiz de Diego Goyzueta, que o introduziu às técnicas de retoque. Estabeleceu um estúdio fotográfico no bairro de Barranco, mas, com a inauguração em 1924 da estrada que ligava Lima a Ayacucho, decidiu mudar-se para essa cidade andina, onde percebeu que teria melhores oportunidades para exercer seu ofício. Efetivamente, Alejos se tornou o fotógrafo cobiçado da cidade e por seu estúdio passou a gama diversificada de personagens de Ayacucho, abarcando desde as famílias mais abastadas provindas dos sistemas de exploração agrícola das *haciendas* até a míngua classe média composta de profissionais liberais, médicos e pequenos comerciantes. Nessa classe média despontavam também pessoas mestiças, que já não estavam sujeitas aos ditames do mundo rural hierarquizado.

Nas palavras da fotógrafa Mayu Mohanna, responsável pela divulgação de sua obra:

Baldomero Alejos é o grande vendedor de ilusões de Ayacucho. Embora a prática do retoque fosse comum na maioria dos estúdios fotográficos de Lima na época, Alejos ganhou fama por meio dela e construiu uma identidade de classe em rostos mais brancos e traços suavizados, tornando seus retratos uma mistura de realidade e ficção, de registro fotográfico e sua própria criação (MOHANNA, 2013, *apud* MARTA NIN I CAMPS, p. 12, tradução nossa).

É relevante matizar o que pode ser considerado *realidade* no regime visual fotográfico. Se Alejos embelezava com critérios que denotam eurocentrismo, a procura pelo seu estúdio fotográfico e sua fama como retratista apontam

que esses critérios eram amplamente compartilhados pela sociedade local. Porém, Alejos não definia o vestuário de sua clientela. É expressiva a quantidade de pessoas mestiças que escolheram retratar-se com roupas tradicionais. O retoque expressa uma aversão ao *realismo documental*, mas tais preferências denotam os pactos fotográficos e as escolhas de automodelagem que traduzem muito vivamente as nuances da realidade em Ayacucho. Afinal, a tessitura do mundo social se realiza também por meio dos sonhos.



Figura 34. Alejos – Teresa e Ernesto Caro Untiveros (1950). Fonte: Archivo Fotográfico Baldomero Alejos.

A foto dos irmãos Teresa e Ernesto Caro Untiveros (figura 34), comerciantes de mercearia, consta como datada entre 1924 e 1930 no catálogo *La calma antes de la tormenta* (RONCAGLILOLO, 2013), mas no acervo de Baldomero o ano é 1950. Os jovens diante do painel se mostram confiantes e portadores de uma dignidade despida de solenidade. A composição inteira na artificialidade fantasiosa da paisagem — o tapete, o imobiliário e a indumentária contrastante dos irmãos (ele em traje ocidental com gravata-borboleta, ela com roupa tradicional) — é potente porque expressa uma beleza estética híbrida entre o convencionalismo das belas-artes e a força fotográfica do retrato fisionômico.



Figura 35. Alejos – Família. Fonte: Archivo Fotográfico Baldomero Alejos.

Na foto da família do guarda (figura 35), a pintura idílica do pano de fundo torna-se um tanto incongruente, já que retrata uma imaginada paisagem ibérica adornada com castelo em estilo neo-mourisco. Paisagem pintada que destoa tanto da origem andina dos retratados quanto da função pública do guarda nacional peruano. Com exceção do menino apoiado na mãe, todos os outros figurantes estão pouco à vontade no quadro fotográfico. A pequena menina está rígida e apartada; a mãe, de feições indígenas com seu traje moderno, tem o rosto um tanto apreensivo; e o pai, trajando sua vestimenta oficial, olha diretamente para a câmera com expressão firme e resignada. A modernidade do traje, da função de representante do poder do Estado, embora em versão modesta, traduz a expectativa possível de ascensão social na província peruana tão fortemente atravessada pelas hierarquias de classe e raça. Na postura dos corpos e na função simbólica do uniforme, esta fotografia tem forte parentesco com a do oficial militar e sua família retratado por Alkmim (figura 32).

Alejos fez um retrato cru de uma família camponesa empobrecida nos anos 1940, um retrato de rua com uma família indígena de roupas esfarrapadas, descalços, com expressões de dureza desesperançada talhadas até nos

rostos das crianças. Entretanto, a estufa fantasiosa do estúdio fotográfico e o retrato tão desalentador dos pobres nas ruas não deveriam ser lidos como opostos ou excludentes. Ambos são aspectos do mundo social provinciano espremido nas suas aspirações por hierarquias sociais perduráveis, mas permeáveis também aos influxos da modernidade, que chegava pelas mídias, vias de transporte e tênues políticas de implementação do Estado.



Figura 36. Alejos – Família Castro Salas. Fonte:
Archivo Fotográfico Baldomero Alejos.

O retrato feito no interior de uma casa patriarcal (figura 36) tem como legenda: “Francisco Castro Salas, com sua esposa de segunda núpcias Maria Dolores Miranda. Filhos Zoila Alcira, María Emperatriz, Feliz Hernán, María Consuelo Castro Lumbreras. Acompanhados das trabalhadoras Brígida Fernández e Rosa Contreras, 1938.” Nesse retrato, cada personagem ocupa seu nicho na ordenação familiar que espelha a ordenação social. As criadas, embora nomeadas, se agacham diante da família em postura subalterna. O que não se compreende olhando a superfície dessas imagens é o que tantos escritores ressaltaram: a quebra de mundos que despontaria nos anos 1980 com a insurreição do Sendero Luminoso, sua violência desmedida de imposição de

uma leitura de realidade e a igualmente violentíssima repressão exercida pelo Estado para combater esse extremismo terrorista. O acervo de Alejos com imagens de jovens camponeses, senhores latifundiários de botas, famílias abastadas, jovens *chic* modernas de província, crianças engalanadas, jovens de calça boca de sino dos anos 1960, todo esse mundo de referências seria fortemente devastado pela onda de terror, violência e extermínio.

A força expressiva dos retratos de Alejos não reside somente no seu esmero técnico e na captação de mundos pretéritos. Essas imagens também reverberam porque evocam o trauma e o pós-trauma da guerra senderista. Em um palimpsesto de memórias de Ayacucho, as imagens do acervo de Alejos vão ser superpostas às imagens de execuções, enforcamentos e desaparecimentos. A intensidade do trauma da guerra senderista e contra-senderista, que alterou o tabuleiro de forças políticas no Peru, é parte constitutiva da memória de Ayacucho. Mas, tal como apontado pelos estudos de Rocio Trindade (2018), a cidade busca se reconfigurar além da tragédia. Nesse esforço de rememoração seletiva, as fotografias de Alejos foram lidas pelo escritor peruano Santiago Roncagliolo (2013) como imagens de uma sociedade à beira do seu estilhaçamento. Afora esse aspecto das fotografias do pretérito pré-senderista flutuando acima da carnificina, as imagens de Alejos também revelam os sonhos de pessoas buscando suas visibilidades imagéticas para além das realidades sociais regimentadas.

Conclusão

Nestas páginas, compartilhamos a perícia desses três fotógrafos nos seus retratos de estúdio entrevistados como cenários de desejos, formas de individualização e entradas na modernidade visual. Nos três retratistas, os pactos fotográficos se renovavam a cada imagem porque se apoiavam na cumplicidade da representação almejada entre o fotógrafo e seus retratados. O pacto em questão se baseava na apropriação e transformação do retrato burguês, em que adultos mestiços, brancos, negros e indígenas posavam para a câmera ensaiando formas de individualização e pertencimento que singularizavam a modernidade pictórica por meio das influências locais. A escolha do pano de fundo, o detalhe do retoque, a sugestão da pose eram tramitados nesse pacto. Em meio ao convencionalismo dos apetrechos inspirados pela idealidade de modelos eurocêntricos, a expressividade dos retratados, a maestria da iluminação e a escolha de roupas, muitas vezes tradicionais, traçam uma poética duradoura que transcende o retrato de estúdio mais corriqueiro.

Paradoxalmente, nesses retratistas, o convencionalismo não obstaculiza seus olhares fotográficos porque sob as normas de uma estilística padronizada cada um revelava não somente habilidades de retratistas mas também as fisionomias peculiares de suas cidades. Dos três, Manuel Jesús Serrano demonstrou maior abrangência pictórica. Seu estilo varia do retrato de estúdio burguês com ares de século XIX ao retrato glamorizado de melindrosas de província sem deixar de registrar mulheres populares em olhar quase documental. Em sua fidelidade aos preceitos técnicos do estúdio fotográfico, Chichico Alkmin retratou décadas de Diamantina. Patrimonializou variedades de rostos. Mas, assim como Serrano e Baldomero, seus retratos — pese as marcas identificatórias de classe, gênero e etnia — não são tipológicos. São álbuns de pessoas, tantas delas desconhecidas, mas que assombram o presente como uma memória de uma modernidade pretérita. Finalmente, em Baldomero, o álbum de rostos de Ayacucho remonta a formais retratos retocados e termina em fotografias de carnês de pessoas com roupas despojadas dos anos 1960-70. Mas, como assinalamos, as imagens de Baldomero são como uma evocação de uma cotidianidade compartilhada que depois se estilhou na hetacombe da guerra senderista e anti-senderista. Portanto, trazem à tona uma ilusão de normalidade e os anseios de apropriação de possíveis modernidades.

Para quem se mobiliza com as discrepâncias sociais latino-americanas, para aqueles que estimam seus legados multiculturais e, finalmente, para os que almejam uma modernidade diferente, essas imagens trazem à tona um passado de cicatrizes coloniais e marcas de servidão, de porosidade cultural e inventividade subjetiva, que assinalam que tais pretéritos poderiam ter desembocado em futuros diversos do que são nossos tempos atuais.

Beatriz Jaguaribe é professora titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi professora visitante em várias universidades estrangeiras, como Harvard, Princeton, New York University e New School for Social Research. Seus ensaios e livros discutem culturas urbanas modernistas/contemporâneas, as invenções do eu na literatura e fotografia e os imaginários de modernidade na América Latina.

beajaguar@gmail.com

David Gómez López é professor da Universidade Central do Equador e pesquisador independente sobre história política e fotografia na América Latina. É autor de *Rostros, lugares de entonces* (2015), entre outras publicações.

cronicasdeuio@gmail.com

Contribuições de cada autor: ambos os autores são responsáveis pela redação, revisão, investigação de campo, metodologia e análise formal do corpus.

Referências

ALCÂNTARA, C. P.; SILVEIRA, A. J. T. Diamantina e o estigma do sertão: o olhar das elites diamantinenses sobre a cidade e o sertão norte mineiro durante a Primeira República. *In: Revista Territórios e Fronteiras*, v. 11, n. 1, 2018.

AZOULAY, A. Archive. *In: Political Concepts*, 2017. Disponível em: <<https://www.political-concepts.org/archive-ariella-azoulay/>>. Acesso em: 25 jan. 2022.

BARTHES, R. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. *In: Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRETÓN, V.; VILALTA, M. J. **Poderes y personas**: pasado y presente de la administración de poblaciones en América Latina. Barcelona: Icaria, 2017.

CÁRDENAS REYES, M. C. **Región y Estado Nacional en el Ecuador**. El Progresismo Azuayo del siglo XIX (1840-1895). Quito: ANHU/U, Pablo de Olavide, 2005.

CORONADO, J. **Portraits in the Andes**: photography and agency, 1900-1950. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERRAZ, E. Diamantes, vidro, cristal. *In: Chichico Alkmim, fotógrafo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2017.

FOSTER, H. An archival impulse. *In: October*, v. 110, p. 3-22, 2004.

GÓMEZ LÓPEZ, D. Manuel Jesús Serrano y sus impresiones de luz. *In: Rostros, lugares de entonces*. Colección Manuel Jesús Serrano. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2015.

JAGUARIBE, B.; LISSOVSKY, M. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. *In: Jaguaribe, B. O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KARP VASQUEZ, P. Calma, beleza, simplicidade. *In: Chichico Alkmim, fotógrafo*. Rio de

Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2017.

LISSOVSKY, M. A fotografia e seus duplos: mulheres invisíveis e retratos impossíveis. **Significação**, v. 47, n. 53, 2020.

NIN i CAMPS. M. La galería, la oficina, la exposición, *In: La calma antes de la tormenta*, Catálogo, Casa Amèrica Catalunya, 2013 pp.10-21.

NOVILLO VERDUGO, M. A. **Estudio histórico y cultural de Cuenca en el siglo XX (1920 -1980), a partir de la producción literaria de G. H. Mata**. Monografía (Graduação em História e Geografia) – Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación da Universidad de Cuenca, Cuenca, 2010.

OTTO, E.; ROCCO, V. **The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s**. Ann Arbor: Michigan Publishing, 2011.

POOLE, D. **Vision, race, and modernity: a visual economy of the Andean image world**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

RONCAGLILO, S. **Baldomero Alejos, la calma antes de la tormenta**. Barcelona: Casa América Catalunya, 2013.

SEKULA, A. The Body and the Archive, *In: October*, vol.39, Winter, 1986, pp.3-64

SILVA SANTOS, D. L. **Cidades de vidro: a fotografia de Chichico Alkmim e o registro da tradição e da mudança em Diamantina. 1900 a 1940**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

TRINIDAD, R.E. "Ayacucho: el uso de las tecnologías visuales como evocadoras de memoria y sentido de pertenencia", **Athropologica**, año XXXVII, número 42, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019, pp.201-222

VACA, M. **Chicas chic: representación del cuerpo femenino en las revistas modernistas ecuatorianas (1917-1930)**. *In: Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*. n. 38, p. 73-94, 2013.

WEINBAUM, A. E.; THOMAS, L. M.; RAMAMURTHY, P.; POIGER, U. G.; YUE DONG, M.; BARLOW, T. E. **The Modern Girl Around the World: consumption, modernity, and globalization**. Durham: Duke University Press, 2008.

Arquivos consultados

Archivo Fotográfico Baldomero Alejos. Disponível em: <<https://catalogo.archivoalejos.org/>> Acesso em: 25 jan. 2022.

Fondo Nacional de Fotografía, INPC. Disponível em: <<http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/es>> Acesso em: 25 jan. 2022.

Instituto Moreira Salles. Acervo Chichico Alkmim. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/chichico-alkmim/>> Acesso em: 25 jan. 2022.

Artigo recebido em 22/02/2022 e aprovado em 18/05/2022.