

A CULTURA FOTOGRÁFICA DE BELO HORIZONTE E A PRÁTICA PROFISSIONAL HÍBRIDA (1897-1939)

Luana Carla Martins Campos *

Resumo: Essa comunicação pretende expor alguns dos resultados e desdobramentos da dissertação de mestrado intitulada "*Instantes como esse serão seus para sempre': práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894 – 1939)*". Buscar-se-á analisar um aspecto específico da *cultura fotográfica* da capital mineira que se relaciona ao hibridismo da prática dos profissionais que ali atuaram. Nesta perspectiva, será desenvolvida uma reflexão que contemple não somente a práxis dos fotógrafos, mas também as definições do termo *hibridismo cultural* a partir de teóricos como Néstor Canclini.

Palavras-Chave: Hibridismo Cultural, Cultura Fotográfica, Belo Horizonte.

Abstract: This submission is intended to expose some of the results and ramifications of the master's dissertation entitled "*Moments like this will take forever': practices and photographic representations in Belo Horizonte (1894 - 1939)*". Search will examine a specific aspect of *culture photographic* of capital mining that relates to the hybridism practice of the professionals who worked there. Accordingly, a reflection will be developed that includes not only the practice of photographers, but also the definitions of the *term cultural hybridism* from theoretical as Néstor Canclini.

Key-Words: Hybridism Cultural, Culture Photography, Belo Horizonte.

A cidade de Belo Horizonte foi planejada e construída entre os anos de 1894 a 1897, em pleno momento de entusiasmo da República recém instalada no país, para servir de sede da nova capital mineira. Este empreendimento foi conduzido pela Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), órgão então subordinado ao governo do Estado de Minas Gerais, constituído por uma centena de funcionários de várias especialidades, a exemplo dos engenheiros-arquitetos, tesoureiros, amanuenses, construtores, pedreiros, marceneiros, dentre outros. Já em março de 1894 e logo após o início de seus trabalhos, a CCNC passou a executar serviços fotográficos em uma de suas tantas divisões administrativas, o Gabinete Fotográfico.

Na medida em que a capital mineira se delineava em um dos vales da Serra do Curral, pode-se afirmar que em fins do século XIX, a prática profissional da fotografia em Belo Horizonte se expressou com maior proeminência nos serviços prestados pelos funcionários do Gabinete Fotográfico. Esta seção foi operacionalizada, em sua maioria, por homens de

* Licenciada em História (UFMG) e Mestre em História Social da Cultura (UFMG) com pesquisa financiada pela CAPES e pelo ICAM (Instituto Cultural Amílcar Martins, Belo Horizonte, Minas Gerais) entre os anos de 2006 a 2008.

diversos ofícios que não exclusivamente o da fotografia. Neste período na capital mineira destaca-se, todavia, a existência de alguns poucos ateliês, como foi o caso da “*Photo Salles*” de João da Cruz Salles, a “*Photographia Artística*” de Aristides Francisco de Castro Junqueira, ou ainda o gabinete dentário-fotográfico de José Faustino de Magalhães Castro e o *chalet* do engenheiro-arquiteto Francisco Soucasaux (CAMPOS, 2008: 215-216).

Sublinha-se que além de uma tradição relacionada ao espaço ocupado pelos primeiros estúdios surgidos na capital mineira que se fundaram estritamente no centro da cidade, observa-se que muitas vezes seus proprietários não se dedicaram exclusivamente ao mercado da fotografia, uma vez que concomitante a esta atividade eles atuavam em outras frentes profissionais.

Cabe, pois indagar: de que forma as práticas e o comércio fotográfico se estabeleceram na capital de Minas? Em que momento e sob a tutela de que profissionais tal mercado se assentou? O conhecimento do momento inicial da estruturação e organização da *cultura fotográfica* em Belo Horizonte passa, necessariamente, pelos desdobramentos do projeto de construção na nova capital mineira, o qual se confunde, muitas vezes, com a história da difusão do imaginário urbano que orientou tanto o planejamento da cidade quanto as práticas profissionais que ali se estabeleceram ao longo das décadas posteriores.

Nas palavras de Maria Inez Turazzi, sendo a fotografia “*também uma forma de cultura*”, esta se insere em uma dimensão maior do universo cultural pelo fato dela ser “*um recurso visual particularmente eficaz na formação do sentimento de identidade (pessoal ou coletiva), materializando em si mesma uma 'visão de si, para si e para o outro'*”. E a cultura se baseia no fenômeno de se moldar o olhar de uma sociedade sobre si mesma ou uma “*expressão singular com a qual englobamos uma enorme variedade de concepções sobre os modos de ser, fazer e pensar dos homens, as heranças e tradições simbólicas ou materiais*”. (TURAZZI, 1998: 08-09).

A autora destaca ainda que uma *cultura fotográfica* se expressa nos usos e funções sociais destinados às imagens fotográficas, como a construção de memórias individuais ou coletivas. No caso da cidade de Belo Horizonte, deve-se analisar a questão da criação e perpetuação das memórias da nova capital à luz da difusão do imaginário urbano presente em fins do oitocentos e início do novecentos que foi expresso, em grande medida, a partir da produção fotográfica do Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora. Tal experiência fotodocumental, vivida durante a construção da cidade, também orientou a prática de outros profissionais da fotografia que exerceram seu ofício nos anos seguintes à inauguração da cidade, uma vez que na medida em que a fotografia era vista pela sociedade como um

costume moderno, imbuído de valores urbanos e cosmopolitas e que, portanto, conferia um *status* social diferenciado aos seus consumidores, deu-se a introjeção desta prática cultural pelos indivíduos o que, por conseguinte, resultou no aumento da demanda por tais serviços.

A sintonia da cidade com a dimensão da modernidade também foi expressa em seus estabelecimentos comerciais e nos produtos ali negociados que mobilizaram em seus anúncios publicitários noções básicas de comodidade e desenvolvimento material, como o uso da eletricidade ou da importação de diversificadas mercadorias. A reciprocidade com o mercado exterior e, portanto, com o que representava a tecnologia de ponta do período, foi uma das formas possíveis de, efetivamente, inserir Belo Horizonte no contexto da modernidade planejada por seus idealizadores.

Não menos importante foi o fato de que os fotógrafos da cidade foram também promotores culturais que visaram filiar Belo Horizonte às práticas modernas, pois se associaram às atividades como o cinema, teatro, música e o futebol. Nesta perspectiva, nas palavras de Ivo Canabarro, a "*complexidade da cultura fotográfica está na diversidade dos atores sociais que a produzem*" e em sua incorporação "*em todos os domínios da vida social*" (CANABARRO, 2005, p.38).

A ampliação dos usos e funções da fotografia manifestada pela maior demanda social por informações visuais foi um anseio atendido, em grande medida, pelas fotografias que passaram a ser veiculadas na imprensa ilustrada e pela publicação de séries de cartões-postais e álbuns impressos, além do desenvolvimento da prática amadora e entrada de novos equipamentos e técnicas fotográficas na cidade. Este foi um processo importante para o desenvolvimento do circuito social da fotografia em Belo Horizonte e essa dinâmica imprimiu um novo ritmo à lógica do mercado fotográfico que lentamente viu modificações acontecer em sua prática e em seu comércio entre os fins do século XIX e a primeira metade do XX.

Em relação à prática fotográfica se, a princípio, os fotógrafos estabelecidos na capital mineira eram profissionais *híbridos*, desempenhando uma atividade que necessitava de noções em diversas áreas, concomitante ao exercício de ofícios de diversas naturezas, com o passar dos anos, tenderam a se dedicar exclusivamente ao universo da fotografia. A exigência de um conhecimento amplo para a prática fotográfica se tornou menor para os fotógrafos na medida em que, por exemplo, a automatização do processo produtivo cresceu com a ampliação da oferta de máquinas mais modernas, chapas que deram lugar aos filmes e processos de revelação que passaram a ser realizados por terceiros em laboratórios especializados. Não deve se descartar ainda a maior estabilidade profissional que o mercado da fotografia na cidade proporcionou aos seus praticantes nos fins da década de 1930.

No caso do comércio de produtos fotográficos, observou-se como a polivalência e a diversificação deste mercado nos primeiros anos da capital de Minas foi uma realidade diferente daquela dos anos de 1939, quando o setor tendeu a se especializar e a setorizar-se. Inicialmente, os estabelecimentos comerciais foram marcados pela efemeridade, ao passo que, pouco a pouco, tornaram-se mais perenes e fixados em determinados endereços da cidade de Belo Horizonte. Assim, da inicial venda de suprimentos fotográficos feita por catálogos, passando pela comercialização destes produtos em casas de artigos de variedade, armarinhos, papelarias, livrarias, tipografias, farmácias e óticas, fundaram-se lojas que conseguiram reunir, em um só espaço, o estúdio, o laboratório e a venda de suprimentos fotográficos. Com o passar do tempo e o aumento da demanda por produtos, serviços e espaços especializados por parte de profissionais e amadores, o comércio fotográfico pôde se estabelecer de forma mais sólida e vigorosa na capital mineira.

Deve-se ainda ter em vista que a própria economia da cidade também passou por modificações advindas de uma infinidade de ordem de fatores, como a instalação de usinas siderúrgicas em municípios localizados ao redor da capital, a expansão da rede ferroviária estadual e os princípios da articulação entre os municípios de Minas por meio das estradas rodoviárias. Na esteira desses acontecimentos, Belo Horizonte começou a assumir o papel de entreposto comercial de Minas Gerais, o que foi traduzido pelo surgimento de novas oportunidades comerciais, dinamização das indústrias de bens de consumo não-duráveis, incremento das atividades bancárias, aumento demográfico que promoveu, conseqüentemente, o crescimento físico da cidade.

Pode-se assim falar de uma *cultura fotográfica* em Belo Horizonte, porque também se considera a existência de uma *cultura fotográfica* no Brasil e no mundo. O entendimento desta *cultura*, ainda de acordo com Turazzi, não deve se restringir somente a algumas de suas dimensões, como a "*bagagem profissional dos fotógrafos*" – conhecimento sobre técnicas, equipamentos, escolhas formais e estéticas – os grandes nomes, ou os lugares consagrados de existência ou preservação da fotografia. Deve-se analisá-la também como uma prática social que foi incorporada "*ao modo como representamos o mundo e a nós mesmos*" e que acabou se tornando "*parte integrante e indissociável da própria experiência visiva moderna*" (TURAZZI, 1998: 09).

Nesta perspectiva, analisar a estruturação e organização da *cultura fotográfica* na capital mineira implica em entender de que forma se deu esta prática cultural cuja marca pode ser associada ao *hibridismo* enquanto um "*processo de interseção e transações*" de estruturas, objetos ou práticas (CANCLINI, 2003: XVI). No caso da cidade de Belo Horizonte, tais

experiências são analisadas sob diversos ângulos, fundamentalmente no tocante aos circuitos sociais da fotografia, ou seja, em seus aspectos de produção, circulação e consumo. Neste artigo, a ênfase foi dada à práxis dos fotógrafos enquanto profissionais dedicados a produção destas imagens.

Entende-se que a cultura é em si uma experiência *híbrida*, porosa, e desde muito, para não dizer desde sempre, poucas são as sociedades que podem ser descritas “*como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território limitado*”. Segundo Néstor Canclini, o *hibridismo cultural* nomeia “*não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos de categorias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos*” (CANCLINI, 2003: XXIX).

O autor salienta que para efetivamente se atingir a capacidade hermenêutica do termo, deve-se ultrapassar o “*caráter descritivo da noção de hibridização – como fusão de estruturas discretas – ao elaborá-la como recurso de explicação*”, de modo que é a partir da idéia de mistura e de lógicas globais, locais e distantes, que o hibridismo se configura na recontextualização da desterritorialidade expressa na perda da relação supostamente natural entre cultura e territórios geográficos (CANCLINI, 2003: XXIV-XXV).

Nesses processos múltiplos de ressignificação e instauração de novos sentidos, não há regras fixas ou grandes relatos que guiem a hibridização. Apesar disso, não se deve considerar o híbrido como um termo capaz de resolver a tensão entre duas culturas, mas deve-se, ao contrário, sublinhar suas características enquanto um processo de negociação de sentidos e significados que garantem a sua própria autoridade. E estas negociações resultam em um jogo desigual marcado por relações assimétricas de poder forjadas a partir de distintas posições de legitimidade.

Pensando nestas questões, as primeiras referências ao *hibridismo* na *cultura fotográfica* de Belo Horizonte entre os anos de 1894 até fins da década de 1930, pode se estabelecer a partir das disputas entre o moderno e o tradicional; entre o industrial e o artesanal; entre a prática da fotografia concomitante a de outros ofícios, ou entre o comércio de suprimentos realizado em lugares polifuncionais e a tendência a sua especialização. Ressalta-se que não se tratam de elementos contraditórios que podem ser explicados apenas por suas distinções e oposições, pois através deles pretende-se entender as nuances e variações locais. Segundo Alice Casimiro Lopes, estes são “*discursos ambíguos em que as marcas supostamente originais permanecem, mas são simultaneamente apagadas pelas interconexões estabelecidas em uma bricolagem, visando sua legitimação*” (LOPES, 2005: 57-58).

Deve-se destacar ainda que, em certa medida, a realidade presente tanto na forma de ver o mundo daqueles profissionais quanto em sua práxis ou “operatividade”, era muito condicionada pelo ambiente urbano, local propício à fluidez das comunicações de modo que a chegada de novidades e a discussão e conflitos gerados pela destruição e construção de novos sentidos para o viver ali se faziam presente de forma mais vigorosa. Assim, o próprio imaginário dos profissionais da fotografia de Belo Horizonte, fundamentalmente daqueles que participaram do Gabinete Fotográfico da CCNC, era norteado pela missão de dar visibilidade por meio daquela experiência foto-documental aos ideais de modernidade traçados à nova capital de Minas e que eram pautados nas noções de progresso, salubridade e embelezamento dos espaços urbanos. No entanto, nesta dinâmica não deve se descartar a presença de uma ambigüidade latente que nas imagens se expressou, por exemplo, nas fotografias de primeiro plano de grandes edificações em processo de construção que permitiam entrever as ruas desprovidas de pavimentação ou de energia elétrica.

Em se tratando da práxis fotográfica, deve-se sublinhar a inicial rusticidade com a qual a fotografia era praticada em Belo Horizonte, de modo a associá-la não somente ao universo industrial e, portanto, moderno. As fotografias que eram produzidas por meio de um aparelho mecânico – o que concedia às imagens a responsabilidade do estatuto de verdade – tinham atenuadas as interferências do trabalho artesanal e meticuloso de seus profissionais. Para o público consumidor dos fins do século XIX e princípios do XX, poucos foram os momentos de problematização da intervenção do fotógrafo no processo produtivo da gênese da imagem.

Foram, porém, inúmeros os relatos da falta de suprimentos fotográficos no comércio da capital mineira ou mesmo da criação de instrumentos para a fotografia por meio da adaptação e reutilização de peças de outros maquinários. Têm-se notícias que Igino Bonfioli, proprietário da “*Photographia Art-Nouveau*”, construiu uma série de aparelhos que ele necessitava em seus ofícios de fotógrafo e cineasta. Além da inventividade de Bonfioli, este registro revela também as carências materiais e a precariedade da infra-estrutura técnica que os profissionais enfrentavam no mercado da cidade:

Seu trabalho era fruto de muita experimentação. Se seu equipamento fosse ficando antiquado, Bonfioli o reinventava. Ele dava função a todo tipo de sucata: para revelação, lavagem e fixação de seus primeiros filmes, ele usava um tambor de varetas de madeira que garantiam uma dosagem uniforme nos banhos (MARQUES, 2005: 49).

O experimentalismo, a personalidade inventiva e o domínio de habilidades manuais são marcas do fazer fotográfico da maioria dos fotógrafos estudados na capital mineira entre

os anos de 1894 a 1939. Neste sentido, tornam-se imprecisas e difusas as limitações impostas pelos maquinários e técnicas utilizadas no processo produtivo da fotografia, de modo que estes profissionais de Belo Horizonte se definiam por sua alta capacidade de adequação, adaptação e acomodação às necessidades práticas em busca da solução dos problemas surgidos no ateliê.

De certa forma oposta ao processo absolutamente industrial em que a fotografia estava muitas vezes veiculada, deve ser salientada a utilização da técnica da foto-pintura, uma das estratégias empregadas pelos fotógrafos como recurso para tornar a fotografia um objeto único, posto que era pintada à mão, de modo a mascarar a sua natureza reprodutível e industrial e transformá-la, segundo os preceitos da época, em um objeto verdadeiramente artístico que, apesar de *híbrido*, enobreceria e mesmo valorizaria a imagem fotográfica. Por outro lado, pode ter sido ainda um recurso empregado pelos profissionais da área com o intuito de os diferenciar e de os firmar no mercado da cidade.

Maria Eliza Linhares Borges destaca, além disso, que "*dentre as linguagens fotográficas*", especialmente no diálogo entre os retratos fotográficos e a pintura, as imagens que empregaram o processo da foto-pintura podem ser vistas como "*uma porta de acesso privilegiada*" para se perceber "*a natureza polissêmica e híbrida da imagem fotográfica*", inicialmente por existir muitos pontos de convergência com o padrão de retrato artístico do oitocentos, mas também pelo fato de que a partir da relação fotografia/pintura, foi apresentada uma proposta estética própria à fotografia e que era "*distinta daquela produzida pelos cânones pictóricos*" (BORGES, 2003: 40-41 e 44).

O *hibridismo* e a versatilidade dos profissionais da fotografia de Belo Horizonte também podem ser visualizados por meio da prática profissional realizada concomitante ao exercício em ofícios de diversas naturezas. A interseção dos fotógrafos com outras áreas profissionais é uma constante em Belo Horizonte, visto que dentre todos os nomes de fotógrafos levantados na pesquisa de mestrado e que totalizam a quantia de 29 profissionais, 14 deles (48%) se dedicaram a outras atividades remuneradas. Esta dinâmica, portanto, mostrou-se uma questão fundamental para a compreensão da *cultura fotográfica* na cidade.

A acumulação de ofícios de diferentes naturezas simultaneamente ao trabalho fotográfico exprime, em um primeiro momento, que o emprego da fotografia foi uma técnica auxiliar a outras atividades, e pode revelar também as dificuldades desses profissionais de viverem exclusivamente dos recursos advindos de sua arte em uma ocasião em que quaisquer atividades comerciais eram ainda embrionárias na capital mineira. Nessa perspectiva, têm-se o caso de Adolfo Radice (engenheiro e fotógrafo), Alfredo Camarate (músico, arquiteto,

cronista e fotógrafo), Francisco Soucasaux (arquiteto, empresário e fotógrafo) e Raimundo Alves Pinto (editor de periódicos, empresário e fotógrafo), dentre outros.

Era comum que estes profissionais, que exerceram serviços no ramo da fotografia e que também desempenharam outras atividades remuneradas, apresentassem-se tornando pública a conciliação de duas ou três atividades profissionais, a exemplo do dentista e ourives José Faustino de Magalhães Castro, do sapateiro e jornalista José Ramos Arantes, e de Aldo Borgatti que, além de fotógrafo, exercia também as ocupações de desenhista, decorador e restaurador de livros. O *hibridismo* como uma experiência de associação da fotografia a outras ocupações poderia servir como uma forma de diferenciação profissional: cada um que explorasse suas habilidades específicas poderia promover uma prática e um produto fotográfico até certo ponto diversificado no mercado.

Deve-se sublinhar ainda a essência da própria natureza fotográfica como uma prática *híbrida* que associava conhecimentos em diversas áreas. Assim, o *hibridismo* presente na linguagem fotográfica – resultado da mistura entre aspectos químicos, óticos e estéticos – foi associado às estratégias empregadas pelos fotógrafos ao mobilizarem conhecimentos em outras artes, como a pintura, com a finalidade, dentre outros aspectos, de se diferenciarem no mercado.

Por outro lado, a imbricação entre profissionais fotógrafos com outras funções de qualidades diversas também expõe a forma como eles tiveram o contato inicial com a fotografia. Na maioria dos casos, estes profissionais conheceram as técnicas fotográficas por meio de manuais que circularam por todo o mundo e que ensinavam desde como construir a câmera até quais os padrões de fotografias mais vendidos, ou mesmo pelas escolas de Engenharia que possuíam disciplinas que ensinavam a arte de fotografar com vistas a auxiliar os trabalhos de campo. Por vezes, eles também aprenderam o manejo do material no próprio local de trabalho com os mestres-fotógrafos ou em viagens onde praticavam a fotografia amadora por puro diletantismo. A pintura serviu, em alguns exemplos, de impulso para a introdução de certos indivíduos na arte fotográfica, assim como a fotografia também prestou serviço ao conhecimento do cinema em outras circunstâncias.

Ser imigrante é outro traço recorrente dentre os praticantes da fotografia de Belo Horizonte, condição que devido aos contatos interculturais e ao cruzamento multicultural, os associa à dinâmica do *hibridismo cultural* sublinhada por Néstor Canclini. A grande quantidade de estrangeiros profissionais da fotografia revela traços de um certo cosmopolitismo no tocante a esse ofício, expresso na mobilidade profissional e na circulação de idéias, produtos, experiências e padrões de visualidade advindos de outras terras e mares.

Além disso, o conhecimento de diferentes línguas facilitou sobremaneira o aprendizado fotográfico que poderia se dar em manuais, livros e revistas fotográficas que, na maior parte das vezes, eram publicados em francês, italiano ou inglês.

Dentre os profissionais da fotografia, vários imigrantes podem ser citados que vão desde os tempos do Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora, a exemplo de Alfredo Camarate, Adolfo Radice e Francisco Soucassaux, até o momento posterior à inauguração da cidade, com Estevão Lunardi, Igino Bonfioli, Francisco Theodoro Passig, Henrique den Dopfer, J. M. Retes, Gines Ginea Ribera, Elias Aun, W. Zats, Barão Hermann von Tiesenhausen e, talvez, Aldo Borgatti. De um total de 29 fotógrafos atuantes em Belo Horizonte entre os anos de 1894 a 1939, 13 deles certamente eram estrangeiros (45%).

À guisa de conclusão, sublinha-se que mesmo de maneira limitada, este artigo pretendeu identificar e discutir como se produziram algumas das *hibridizações* constantes na *cultura fotográfica* em Belo Horizonte, situando a prática profissional dos fotógrafos da cidade não em um meio de pretensa pureza, inovação ou exclusividade de uma tradição das formas de se fotografar, mas sim “*em meio à heterogeneidade*” e as assimetrias das disputas e das contradições existentes no ambiente urbano (CANCLINI, 2003: XXIV-XXV). A produção fotográfica na capital mineira foi marcada, sobretudo, pela diversidade dos atores sociais e das formas de produção das imagens que foram, em grande medida, resultantes do trânsito cultural propício em uma cidade construída em fins do século XX sob a égide da modernidade.

Referências Bibliográficas:

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CAMPOS, Luana Carla Martins Campos. “*Instantes como esse serão seus para sempre*”: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894 – 1939)”. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2008. Disponível em <<http://luanacmc.spaces.live.com>> ou em Domínio Público <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=134014>

CANABARRO, Ivo. “Fotografia, história e cultura fotográfica”. In: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, vol.XXXI, nº 02, dez. de 2005, pp.23-39.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”. In: *Actas de III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá, 2000. Acessado em 15 de abril de 2009 no sítio <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actascolombia.html>>

_____. "Notícias recientes sobre la hibridación". In: *Trans – Revista Transcultural de Música*, nº 07, 2003. Acessado 15 de abril de 2009 no sítio <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>>

LOPES, Alice Casimiro. "Política de Currículo: Recontextualização e Hibridismo". In: *Currículo sem Fronteiras*, vol. 05, nº 02, jul./dez. de 2005, pp.50-64. Acessado 15 de abril de 2009 no sítio <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol5iss2articles/lopes.pdf>>

MARQUES, Alexandre Pimenta. *O Registro Inicial do Documentário Mineiro*: Igino Bonfioli e Aristides Junqueira. Dissertação de Mestrado, EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2005.

TURAZZI, Maria Inez. "Uma Cultura Fotográfica". In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27 – Fotografia, 1998, pp.06-17.