

O Album de vistas locais: memória e formação dos "arquivos-futuros" da cidade.

Guilherme Augusto Guglielmelli Silveira

Resumo:

Este artigo pretende expor a relação entre o projeto editorial do Álbum de Vistas Locais, patrocinado pela Comissão Construtora da Nova Capital, no ano de 1895, e a perpetuação da memória de Belo Horizonte, especialmente durante os anos que contemplaram sua edificação.

Palavras-chave: Fotografia; História; Memória; Belo Horizonte.

Abstract:

This article intends to expose the relationship between the editorial project of the Album de Vistas Locais, sponsored by the New Capital Construction Commission in 1895, and the perpetuation of the memory of Belo Horizonte, especially during the years that contemplated its construction.

Keywords: Photography; History; Memory; Belo Horizonte.

Através da busca da inteligibilidade das funções e usos da fotografia, durante o final do século XIX, este estudo pretende alcançar o conhecimento sobre as intenções que permearam a concepção e publicação do Álbum de Vistas Locais, da Comissão Construtora da Nova Capital¹. Revelar os motivos que fizeram o governo de Minas Gerais, no ano de 1895, dar início a um projeto editorial único no Brasil, é o propósito central e mister dentro dos objetivos da presente pesquisa. Para tal, iniciaremos uma breve historicização dos fatos e eventos que tocaram e fizeram parte da criação do Álbum da CCNC.

O contrato firmado entre o fotógrafo Erhard Brand e a Comissão Construtora data de 29 de abril de 1895. Nele foi acordado o serviço de organização de um álbum fotográfico contendo 25 (vinte e cinco) imagens do antigo Arraial de Belo Horizonte e dos projetos arquitetônicos para a nova capital. Também foi estabelecido a impressão de 5 mil exemplares do mesmo álbum que deveria receber o nome de “Album de Vistas

¹ Grupo chefiado por Aarão Reis e formado por engenheiros, arquitetos, artistas e técnicos de todas as áreas que foram responsáveis pela edificação da Cidade de Minas, atual cidade de Belo Horizonte/MG. A Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) foi criada no ano de 1894 e, oficialmente, extinta no dia da inauguração da cidade. Entretanto, após 1897, alguns de seus integrantes continuaram a trabalhar em importantes obras que não foram concluídas pela instituição dentro do prazo estipulado pelo governador Bias Fortes.

Locaes e das Obras Projetadas para a Edificação da Nova Cidade²”. Ao fotógrafo, a Comissão Construtora deu o prazo de 80 (oitenta) dias para a entrega de todos os 25 (vinte e cinco) positivos que iriam compor o impresso.

É importante salientar que Erhard Brand não produziu todas as imagens contidas no álbum. Ficaria a cargo dele eleger algumas fotografias de vistas do antigo arraial, valendo-se assim do acervo pictórico já fornecido pelo próprio Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora³. As imagens de sua autoria seriam aquelas que registraram os projetos e plantas arquitetônicas das edificações da Cidade de Minas. Inclusive, a historiografia sobre o tema aponta para a existência de outro álbum, intitulado Lauro Jacques, anterior ao feito por Brand, que ainda poderia ter servido de “boneca” para a confecção do álbum de vistas⁴ aqui analisado.

No que toca os conhecimentos biográficos do fotógrafo Erhard Brand sabemos que ele se radicou na cidade de Juiz de Fora desde 1889 e, provavelmente, se naturalizou brasileiro neste mesmo ano, através do Decreto nº 58-A, de 14 de dezembro⁵. Ele não se apresentava apenas como fotógrafo, mas também como gráfico e como produtor de fototípia, como mostra seus anúncios no Almanaque de Juiz de Fora⁶ e no O Pharol⁷, jornal de maior circulação naquela cidade e um dos mais importantes periódicos de Minas Gerais no final do século XIX. Dentre os serviços fotográficos oferecidos por Erhard Brand e que foram divulgados na mídia local estavam os clássicos da época: o carte de visite e o carte de gabinete⁸. Sabe-se ainda que o fotógrafo atendia seus clientes em dois estabelecimentos comerciais, sendo o primeiro situado na Rua Imperatriz e o segundo na Rua Quinze de Novembro, ambos na cidade de Juiz de Fora. Embora tenha trabalhado

² Contrato celebrado entre a Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) e o fotógrafo Ehrhard Brand, 29/04/1895. APCBH.

³ **BARTOLOMEU**, Anna Karina Castanheira. Pioneiros da Fotografia em Belo Horizonte: o Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital. Pág. 39

⁴ **ARRUDA**, Rogério Pereira. Cidades-capitais imaginadas pela fotografia: La Plata (Argentina), Belo Horizonte (Brasil), 1880-1897. 2013. Pág. 216

⁵ <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-58-a-14-dezembro-1889-516792-publicacaooriginal-1-pe.html>

⁶ **KOSSOY**, Boris. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). Pág. 89

⁷ **ARRUDA**, Rogério Pereira. Cidades-capitais imaginadas pela fotografia: La Plata (Argentina), Belo Horizonte (Brasil), 1880-1897. 2013. Pág. 217

⁸ **KOSSOY**, Boris. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). Pág. 89

para a Comissão Construtora da Nova Capital, Brand nunca se estabeleceu profissionalmente na Cidade de Minas, oficialmente nomeada Belo Horizonte após 1901.

Após esta breve apresentação do “Album de Vistas Locaes e das Obras Projetadas para a Edificação da Nova Cidade” e de seu autor, o fotógrafo Erhard Brand, vamos aqui adentrar as especificidades acerca do papel da fotografia na construção das narrativas de memória. Posteriormente, iremos ainda analisar como o álbum patrocinado pela Comissão Construtora exerceu a função de criar uma versão oficial para tudo aquilo que contemplou a edificação da Cidade de Minas, tanto no âmbito político, quanto no âmbito social.

A fotografia, durante todo o século XIX, foi interpretada como “duplo do real”⁹ pelo seu caráter mecânico e seu automatismo, características essas indissociáveis à prática fotográfica. Vista muitas vezes como uma máquina de memória¹⁰, a câmera fotográfica era interpretada como um instrumento que registra sem permitir nenhuma interferência humana. Assim, seria sempre reveladora da verdade tal qual ela se apresentava ao mundo. Sua capacidade de produzir imagens mimeticamente idênticas corroborou para a defesa da fotografia como testemunho fidedigno e de altíssimo valor fiduciário. Por estas características, a fotografia oitocentista era, antes de tudo, um documento¹¹ de grande confiabilidade.

Sendo propriedades intrínsecas desta forma imagética de documento histórico, a imanência e a transcendência foram extremamente responsáveis por dar à fotografia seu atestado de registro e rastro do passado. Primeiramente, pela questão da simbiose entre imagem fotográfica e o seu referente que gera uma relação de indissociabilidade entre esses dois itens. Como disse Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, o “referente adere”¹² à fotografia. Sendo assim, o instantâneo fotográfico se torna indistinguível do referente por ser sempre a primeira coisa que se vê neste tipo de representação pictórica. Logo, a imanência faz com que coisa e imagem se tornem quase irmãs siamesas dentro desta prática de representação do mundo.

⁹ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2012. Pág 27

¹⁰ Idem. Pág. 316

¹¹ ROUILLE, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. 2009. Pág. 61

¹² BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Pág. 15

Em segundo lugar, a fotografia perdura como documento, pois guarda por muito anos aquilo que é o registrado por suas lentes objetivas. Sendo corretamente manuseadas e arquivadas, as fotografias podem se manter nítidas por longa data, preservando com bastante precisão e riqueza de detalhes as características dos objetos registrados, transcendendo assim as questões do tempo e indo muito além do momento em que a imagem fotográfica foi produzida. Sem sombra de dúvidas, a fotografia é um documento com potencial de grande durabilidade.

No que toca a relação entre fotografia e instituições políticas, podemos colocar a imagem fotográfica como instrumento ideológico capaz de criar um tipo de poder simbólico que auxilia os detentores do aparelho de estado a legitimar sua dominação sobre seus governados¹³. Dentro desta perspectiva, a fotografia deve ser vista como uma mídia que serve às instituições de poder para formar uma visão de mundo a respeito das políticas promovidas pelos estados. A sua grande capacidade de comunicação através do tempo faz da fotografia uma ferramenta bastante eficaz na tarefa de persuadir os indivíduos pertencentes às comunidades políticas.

Pelo Álbum de Vistas Locaes, aqui analisado, ter sido produzido pela iniciativa pública, ele teria que contribuir para a construção de uma memória positiva sobre o projeto da nova capital mineira e para uma duradoura legitimação das ações daquele estado que teve como prática a criação de inúmeros monumentos arquitetônicos durante a última década do século XIX. A temática das fotografias contidas no álbum da CCNC deveria sempre atestar o caráter progressista e moderno da Cidade de Minas para exaltar, por sua vez, a grandiosidade do evento histórico narrado e para a eterna comemoração daqueles feitos notáveis da urbanização e arquitetura brasileira empreendida pela República do Brasil.

Através da formação de uma narrativa visual, o governo republicano de Minas pretendeu construir uma memória oficial dos anos que compreenderam a edificação da nova capital. A fotografia pública em Minas Gerais, no final dos oitocentos, deveria servir de suporte para o gerenciamento das narrativas sobre o passado e também como arte capaz de orientar as visões do futuro sobre aquele momento histórico. O desenvolvimento de

¹³ MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. Pág. 13

um horizonte de expectativas¹⁴ a respeito dos julgamentos futuros que a sociedade poderia fazer sobre a mudança da capital mineira e a intenção estatal de contribuir conscientemente para uma leitura otimista dos fatos passados foram preponderantes para execução do *Álbum de Vistas Locaes*. Sendo assim, a experiência fotográfica se definiu como uma forma de registro histórico pelo estado e um meio pelo qual se acessaria o passado¹⁵. É plausível entender a fotografia pública como mediadora entre as intenções do governo e a consolidação de uma determinada narrativa de memória na sociedade.

A memória é resultado de uma equação que tem como fatores essenciais o lugar e a imagem. A fotografia, desde o seu primeiro momento, esteve relacionada a esses itens imprescindíveis aos processos de evocação das lembranças. Desde a Grécia Antiga, a chamada “arte da memória” já era compreendida como:

“um conjunto de regras que permitiam ao orador inscrever com facilidade, na virtude de sua memória, tudo que necessitasse para discorrer com a maior eficácia possível, isto é, concebida como um procedimento artificial de mnemotecnica, pelo qual um conjunto de dados pode ser estocado e ordenado e no qual é possível encontrar instantaneamente um elemento preciso, a arte da memória baseia-se de fato no jogo de duas noções completamente fundamentais, todo tempo retomadas em todos os tratados: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*)”¹⁶.

Sem nenhuma dúvida, a fotografia seria uma forma de tecnologia capaz de servir de estímulo para as atividades mnemônicas por representar um lugar e ser em si uma imagem. Ser essencialmente a impressão e o registro de um determinado local fez da máquina fotográfica uma fábrica de memórias¹⁷.

¹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos*. Pág. 317

¹⁵ MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica*. Pág. 15

¹⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2012. Pág. 314

¹⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2012. Pág. 316

A questão levantada acima, nos faz voltar a discussão sobre o papel do referente na fotografia. Roland Barthes ressalta que “uma foto é sempre invisível: ela é o que vemos”¹⁸. A fotografia carrega o seu referente pelo mundo e por esta razão é sua representação neste mundo. A fotografia tem o poder de atestar a existência daquilo que foi submetido ao olhar das lentes objetivas. Na imagem fotográfica “jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado”¹⁹. Podemos sintetizar este aspecto da fotografia através do “isto-foi”²⁰ barthesiano. Ou seja: “isto que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operador ou spectator); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido”²¹.

É neste ponto que a fotografia se transformou em testemunha ocular da história. Desde o século XIX, foi vista como documento fidedigno que atesta a veracidade dos eventos representados por ela. Já em 1871, as fotografias foram utilizadas, pela justiça francesa, como documentos para provar a participação de indivíduos na Comuna de Paris e com isto conseguir a condenação dos mesmos²². Antes, em 1850, o Departamento de Polícia de Nova Iorque fez uso de retratos para identificar os marginais que atuavam na cidade²³. A legitimidade adquirida pela fotografia como fonte confiável para a comprovação dos fatos ocorridos, inclusive pela justiça, veio do seu caráter mimético e do seu efeito de realidade.

O princípio do “testemunho ocular”, desenvolvido pelo historiador da arte Ernst Gombrich, é definido “como um correlato visual das regras para a imitação, no plano das obras expressivas (trata-se de um duplo icônico para a regra da mimese, no plano da arte poética)”²⁴. Isto significa que foi o poder de duplicar a realidade que deu a fotografia seu caráter testemunhal. A perfeição das formas e a nitidez da imagem fotográfica garantiu a

¹⁸ **BARTHES**, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. 2015. Pág. 15

¹⁹ **Idem**. Pág. 67

²⁰ **Idem**. Pág. 68

²¹ **BARTHES**, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. 2015. Pág. 68

²² **KOSSOY**, Boris. Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo. 2014. Pág. 137

²³ **BURKE**, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. 2004. Pág. 17

²⁴ **PICADO**, Benjamim. Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: o mistério do testemunho fotográfico da ação. Pág. 164

analogia mimética necessária para que o produto oriundo das máquinas fotográficas fosse encarado como documento válido para comprovação dos fatos por eles representados.

A mimese da figura fotográfica transformou a mesma em documento probatório e deu a ela o status de testemunha ocular da vida. Foi através dessa acepção que a fotografia veio a ser uma importante ferramenta da nossa memória histórica. Ao ser compreendida como “lápiz da natureza”²⁵, devido ao seu efeito de realidade, a imagem fotográfica ganhou a credibilidade própria dos documentos e fontes empregadas pelos indivíduos responsáveis pela construção das narrativas sobre os eventos ocorridos.

Nos seus estudos sobre as relações entre fotografia e memória, o historiador brasileiro Boris Kossoy destacou que:

“Não importando qual seja o objeto da representação, a questão recorrente é o aspecto (consciente ou inconsciente) da captura ilusória do tempo, ou da preservação da memória. É uma memória coletiva nacional, preservada através da documentação fotográfica de seus monumentos, arquitetura, de suas vistas e paisagens urbanas, rurais e naturais, de suas realizações materiais, de sua gente, de seus conflitos e de suas misérias”²⁶.

Ou seja, é ainda a capacidade de descrever os lugares que fez dos instantâneos fotográficos instrumentos de criação e evocação das memórias coletivas.

Analisando o álbum em si, percebe-se que foi uma publicação feita para a posteridade. A edição contém capa dura, revestida com couro e com letras douradas, imitando o efeito das folhas de ouro. É pouco provável que um projeto editorial feito para não perdurar através do tempo tivesse sido confeccionado com materiais tão resistentes. O refinamento da edição do Álbum de Vistas Locais denuncia a demanda de recursos

²⁵ BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Bauru, SP. EDUSC. 2004. Pág. 26

²⁶ KOSSOY, Boris. Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo. 2014. Pág. 132

financeiros para o projeto, bem como a intenção de produzir um documento grande durabilidade, quase perpétuo.

A primeira página do álbum apresenta o nome do Brasil, com “z”, reforçando a ideia de uma distribuição internacional. Logo em seguida, vem o nome do estado de Minas Gerais, o da Comissão Construtora da Nova Capital, o título da publicação e, por fim, o nome do engenheiro chefe das obras e edificações da Cidade de Minas. Ao que tudo indica, para grafar as informações descritas acima, foi utilizada, pelo fotógrafo Erhard Brand, a técnica da litografia nesta primeira página.

Chama a atenção a falta de nomes de políticos da época, fato que corrobora para a interpretação de que a construção da nova capital deveria ser lembrada por um viés técnico, arquitetônico e urbanístico. Sendo assim, com um objetivo mais nobre do que simplesmente perpetuar os feitos de políticos oportunistas, que se valeriam do empreendimento para deixar suas marcas.

Sobre as 25 imagens contidas no Álbum de Vistas Locaes, podemos dividi-las em 3 (três) grandes grupamentos. O primeiro diz respeito às vistas do antigo Arraial de Bello Horizonte. São 03 (três) ao total. Sendo duas da paisagem do arraial e uma da antiga igreja da comunidade.

No álbum de Erhard Brand, as fotografias de vistas gerais de Belo Horizonte retratam um vilarejo semi-urbanizado, com características rurais em vários aspectos. As casas e outras construções são bastante espaçadas, com áreas verdes as cercando por todos os lados. Sem, contudo, que haja uma ordem ou lógica que indicasse um projeto paisagístico de ajardinamento, características das metrópoles urbanizadas do século XIX. O que se ressalta, nos instantâneos, é o caráter natural e espontâneo da disposição das plantas e árvores do território.

Ao divulgar a imagem de uma localidade de feições rurais, tornou-se facilitado o desenvolvimento de uma narrativa que indicasse um processo de metamorfose no qual o antigo arraial cedesse lugar a uma bela e moderna metrópole para Minas. A ideia de progresso através do projeto urbanístico de Aarão Reis estaria conquistada pelo registro

fotográfico e pela edição e divulgação do Álbum de Vistas Locaes. A memória da Cidade de Minas começava a ser escrita através das lentes fotográficas.

A imagem que tinha a igreja do arraial como tema deveria evidenciar, por sua vez, o caráter religioso da comunidade. Traço que marcava o espírito mineiro e reforça a mineiridade da alma de Belo Horizonte no final do século XIX. A partir de uma perspectiva sansimoniana, ideologia defendida por muitos engenheiros brasileiros da época, inclusive de Aarão Reis, a religiosidade poderia representar a própria pureza do espírito humano e moralidade dos costumes de um povo. Característica entendida como boa e positiva para os seguidores da doutrina de Saint-Simon.

Outra leitura possível, feita a partir da análise das duas paisagens do arraial e também de sua igreja, é entende-las, as 03 (três) vistas, como um registro de algo que deixará de existir com toda certeza. Sendo a fotografia a única memória residual da antiga comunidade. A relação entre foto e a morte é então evocada pelo Álbum de Vistas Locaes ao assumir que a finitude daquela realidade capturada pelos instantâneos estava para chegar. O registro fotográfico foi feito para comprovar o progresso e lembrar como seria a localidade antes das grandes obras urbanísticas implementadas por Aarão Reis.

O segundo grupo de imagens dão conta dos projetos que seriam construídos pela Comissão Construtora da Nova Capital. Este é também o maior dos 03 (três) grupamentos, ao todo 21 fotografias, que registram os desenhos, as plantas e os croquis dos principais monumentos. De uma forma geral, representam tudo aquilo que foi considerado belo e moderno para uma metrópole do final do século XIX. Sofisticação na decoração das edificações, equilíbrio estético das fachadas dos edifícios que faziam referência aos principais estilos arquitetônicos da história ocidental. Lembrar um feito que se imaginou grandioso e, por isso, merecia ser guardado para exaltação no futuro, essa era a função capital dos clichês que tinham os projetos dos monumentos arquitetônicos como referente.

A última divisão temática do Álbum de Vistas Locaes tenta forjar uma tradição política para Minas. Ao que parece, os idealizadores do álbum da CCNC buscaram se valer da memória do movimento setecentista da Conjuração Mineira para promover a

invenção de uma tradição²⁷ republicana para o estado de Minas Gerais. Este último grupo de imagens é composto de apenas um instantâneo, porém ele carrega um significado bastante emblemático. Trata-se de uma fotografia de uma ilustração que tem dois brasões representados. Um deles carrega a insígnia criada para a nova capital, no outro existem duas datas, respectivamente 1792 e 1889. São datas historicamente importantes, pois se trata do ano de execução de Tiradentes, o herói republicano da Inconfidência Mineira, e o ano da proclamação da república no Brasil por Deodoro da Fonseca. A tentativa, através desta representação, seria estabelecer uma memória do republicanismo em Minas Gerais com algo histórico e antigo que, de certa forma, já fazia parte do espírito mineiro desde o século XVIII.

Fecho, por aqui, o texto, na intensão de ter, pelo menos em parte, conseguido apresentar as possíveis relações entre a confecção do Álbum de Vistas Locaes, do fotógrafo Erhard Brand, e a construção de uma narrativa de memória para o período de edificação da Cidade de Minas, especialmente no ano de 1895.

Bibliografia:

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Tradução de. Júlio Castañon Guimarães. Edição especial. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. 2015.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. Pioneiros da Fotografia em Belo Horizonte: o Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital. Revista Varia História, no 30. Julho de 2003.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004 311p.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Bauru, SP. EDUSC. 2004.

DUBOIS, Philippe. O ato fotografico e outros ensaios. Campinas: Papirus. 2012.

²⁷ **HOBSBAWM**, Eric. A invenção das Tradições. Pág. 8

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, SP: Ed. Universidade de São Paulo, 1991.

FABRIS, Annateresa. **Ecletismo** na arquitetura brasileira. São Paulo: Liv. Nobel: Ed. da USP, 1987. 296p. ISBN 8521304730 (broch.)

HOBSBAWM, Eric. *A invenção das Tradições*. 10ª edição São Paulo Paz e Terra. 2015.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro. Editora Contraponto. 2006.

KOSSOY, B. (2002). *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles. 2002.

KOSSOY, Boris. *História e Fotografia*. 5ª edição. São Paulo. Ateliê Editorial. 2014

KOSSOY, Boris. *Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 3ª edição. Cotia, SP. Ateliê Editorial. 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5.ed. Campinas: UNICAMP. 2003.

MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica*. <http://www.unicentro.br/rbhm/ed04/dossie/01.pdf>

PICADO, Benjamim. *Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: o mistério do testemunho fotográfico da ação*. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos VIII (2): 160-170*, maio/agosto 2006 © 2006 by Unisinos

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

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos*. São Paulo: EDUSP, 2001. 181p.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Engenheiro Aarão Reis: o progresso como missão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997. 288p.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Da natureza ao construído*. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Dezembro de 2007.