

A FOTOGRAFIA EM BELO HORIZONTE (1894-1939): um retrato da prática profissional de imigrantes italianos

¹Luana Carla Martins Campos

Resumo: Esta comunicação pretende discorrer sobre a contribuição de alguns imigrantes italianos atuantes no campo da fotografia profissional na cidade de Belo Horizonte entre os anos de 1894 a 1939. Privilegiar-se-ão nomes ainda pouco conhecidos no universo fotográfico da capital mineira, a exemplo de Adolfo Radice, Aldo Borgatti e Estêvão Lunardi, não obstante o nome de Iginio Bonfioli não possa ser esquecido. Além de divulgar a trajetória profissional desses fotógrafos de origem imigrante, esta apresentação pretende desenvolver uma reflexão que contemple a práxis dos fotógrafos no contexto de constituição da cultura visual moderna na cidade de Belo Horizonte.

Palavras-Chave: Fotografia. Belo Horizonte. Cultura Visual. Modernidade.

Abstract: This paper intends to discuss the contribution of some Italian immigrants working in the field of professional photography in the city of Belo Horizonte between the years 1894 to 1939. Emphasis will be names still little known in the photographic world of mining capital, like Adolfo Radice, Aldo Borgatti and Estêvão Lunardi, despite the name Iginio Bonfioli can not be forgotten. Besides promoting the career paths of photographers with an immigrant background, this presentation is intended to develop a discussion that addresses the practice of photographers in the context of the establishment of modern visual culture in the city of Belo Horizonte.

Key-words: Photography, Belo Horizonte, Visual Culture, Modernity.

¹ **Luana Carla Martins Campos** possui mestrado em História, com dissertação intitulada “*Instantes como esse serão seus para sempre: Práticas e Representações Fotográficas de Belo Horizonte (1894-1939)*”, que foi defendida em 2008 na Linha História Social da Cultura do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É licenciada desde o ano de 2005 em História pela mesma instituição, com formação complementar em Antropologia e Arqueologia. Atua nas áreas de Patrimônio Cultural e Arqueologia Histórica, tendo realizado diversas consultorias e assessorias técnicas em ICMS Cultural e Licenciamento Ambiental. Possui experiência com fontes iconográficas com destaque em suas pesquisas para a Cultura Visual, Material e História da Fotografia. Página pessoal: <http://luanacmc.spaces.live.com/> E-mail: luanacmc1@hotmail.com

I Entre Fotografias e Memórias: constituição da cultura visual moderna em Belo Horizonte e a experiência foto-documental de Adolpho Radice

Quando a capital mineira completou o seu primeiro centenário, no ano de 1997, os festejos organizados por diversos setores da sociedade trouxeram à luz uma vastidão de fotografias que tinha a função de ilustrar a história da capital, de modo a construir, reforçar ou mesmo perpetuar uma determinada memória visual da cidade. A divulgação dessas imagens deu início a uma série de interrogações, indagações e problematizações sobre as mesmas: qual representação de Belo Horizonte seria vislumbrada nas fotografias da cidade? Aquela de uma capital considerada moderna, fruto de um projeto de vanguarda, concatenado por arquitetos e engenheiros da Escola Politécnica do Rio de Janeiro em fins do século XIX, ou a de uma cidade ainda hoje chamada de provinciana e que mantém hábitos interioranos?

A historiografia, em certa medida, deu sua contribuição ao debate inserindo uma terceira via de análise que aceita a coexistência ambígua da tradição e da modernidade neste espaço urbano em constante mutação. Nesse sentido, a modernidade vivenciada em Belo Horizonte carregou em si o gérmen contraditório da destruição e da construção de novos sentidos para o viver. Tal experiência foi marcada, contraditoriamente, por expectativas de novas oportunidades em paralelo com o desalento da perda de tradições, pela esperança de melhorias na qualidade de vida e o esmorecimento causado em virtude da privação de antigos hábitos, pelo desejo por dias melhores convivendo com o medo da mudança².

Da aniquilação do arraial Curral D'el Rey à construção da nova capital de Minas, acontecimento que se deu em apenas quatro anos, uma grande quantidade de fotografias foi produzida por integrantes do Gabinete Fotográfico, seção pertencente à Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC). Os funcionários deste setor realizaram

² Dentre algumas obras de referência fundamental que traçam uma investigação sobre a experiência da modernidade na capital de Minas, devem ser citadas: JULIÃO, Letícia. “Belo Horizonte: Itinerários da cidade moderna (1891-1920)”. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). *BH: Horizontes Históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996; FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. Belo Horizonte: Verso e Reverso. *Belo Horizonte*: Verso e Reverso. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1997; SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Engenheiro Aarão Reis: o progresso como missão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997; SANTA ROSA, Eleonora (coord.). *Panorama de Belo Horizonte: Atlas histórico*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997, dentre outros títulos.

um trabalho de documentação em que as fotografias foram utilizadas tanto como instrumento técnico, já que produziram cópias heliográficas de projetos, quanto para guardar na memória as transformações que ocorriam no povoado, além de dar publicidade ao empreendimento.

As décadas posteriores à inauguração da capital foram anos marcados pelo questionamento, por parte da população que se instalou em Belo Horizonte, sobre a efetividade da experiência da modernidade idealizada pelas elites, uma vez que a cidade se distanciava, em vários aspectos, do que havia sido planejado pela Comissão Construtora. Para alguns dos habitantes que se manifestaram através da imprensa, a nova cidade-capital vivia em uma *“placidez dos dias de província, onde a transformação ousada das ruas e dos edifícios não modificou os costumes antigos, singellos e retrahidos”*, de modo que era urgente que este *“recanto calmo e monótono”*, também chamado de *“Capital de Minas”*, não apresentasse apenas *“o seu traçado soberbo e a tenacidade do seu prefeito”*³.

A ambiguidade existente entre tradição e modernidade é uma discussão recorrente na história de Belo Horizonte e que traz consigo experiências que remontam aos tempos da edificação e inauguração da cidade. No período de abrangência desta comunicação, os anos de 1894 a 1939, tal ambiguidade se materializou, dentre outros aspectos, através das políticas de melhoramentos urbanos concretizadas pelas ações de abastecimento de água potável; instalação de redes de esgoto; iluminação elétrica; saneamento básico; remoção de lixo; fiscalização de alimentos; limpeza pública, dentre outros, em contraposição às reclamações e exigências de melhorias, relatos encontrados na imprensa do período.

A experiência da modernidade foi imaginada e, em grande medida, viabilizada pela nova configuração urbanística planejada pelo engenheiro Aarão Reis, que acarretou na construção de avenidas e ruas largas e arborizadas, cujas alamedas acabaram conferindo a Belo Horizonte o seu antigo título de *“Cidade Jardim”*. Tentou-se concatenar uma pretensa harmonia entre a arquitetura das edificações e o ambiente natural que circundava o local, com destaque para a silhueta da Serra do Curral, de forma a resguardar o célebre clima pelo qual a capital ficou ainda conhecida. Não menos importantes eram os pressupostos higienistas que dependiam, em grande medida,

³ *Diario de Minas*, Bello Horizonte, 24/08/1901, nº 198, anno III, p.01.

do conjunto daquelas ações reformadoras que ampliavam os espaços de circulação do ar e saneavam as vias⁴.

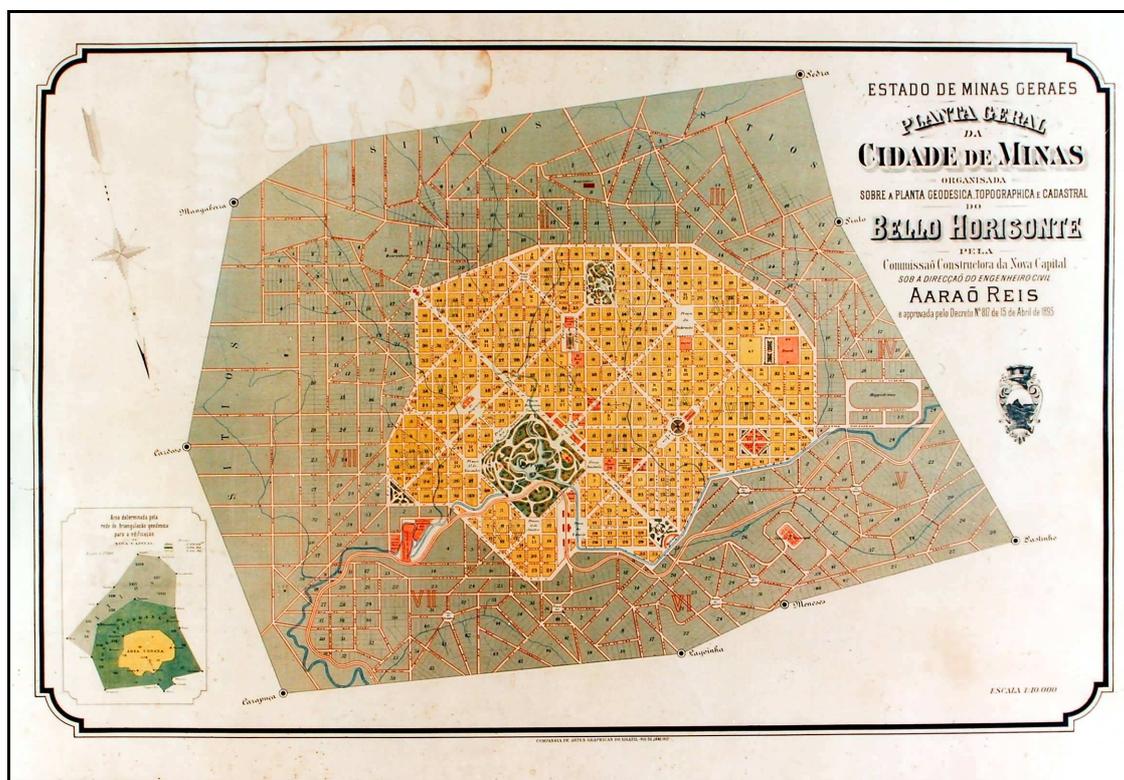


FIGURA – 1: *Planta Geral da Cidade de Minas*. 1895. Acervo APCBH, Coleção de Plantas, Projetos e Mapas Diversos.

Popularmente conhecida como “*pueirópolis*”, Belo Horizonte estava, de fato, distante da ambição de se tornar uma metrópole. Predominava a ausência de entretenimento e de cosmopolitismo entre seus moradores e, apesar da presença de edifícios modernos, de ruas e avenidas planejadas, além dos jardins inspirados na tradição francesa, a maioria da população ainda continuava a se retrair ao interior de suas residências de forma a deixar as vias públicas praticamente desertas.

⁴ O pesquisador Fransérgio Follis, ao estudar o processo de modernização da cidade de Franca/SP, ressaltou que a utilização destes três principais pressupostos ideológicos – a racionalização do espaço público, o embelezamento e a higienização – foram recursos comuns e gerais aos planos de remodelação dos grandes centros urbanos no Brasil. In: FOLLIS, Fransérgio. *Modernização Urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p.29.



FIGURA – 2: Tomada da Praça Doze de Outubro (atual Praça Sete) com Igreja de São José em construção. [1905]. Acervo APCBH.

É, portanto, neste espaço marcado pelo embate entre a cidade “real” e a “ideal” que esta comunicação se insere e constrói sua narrativa demarcada pela construção de uma visualidade moderna que esteve diretamente associada à criação e perpetuação da memória da capital à luz da difusão do imaginário urbano presente em fins do oitocentos e início do novecentos. Este foi expresso, em grande medida, a partir da produção fotográfica do Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora. Tal experiência foto-documental vivida durante a construção da capital por indivíduos como Adolfo Radice, Alfredo Camarate, João da Cruz Salles, Raymundo Alves Pinto e Francisco Soucasaux, também orientou a prática de outros profissionais da fotografia que exerceram seu ofício nos anos seguintes à inauguração da cidade.

Dentre as diversas funções atribuídas à atividade fotográfica da CCNC, destaca-se, em grande medida, a produção desenvolvida no Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora voltada para a documentação da destruição do arraial Curral D'el Rey. O povoado, que era portador das marcas do passado colonial e que, desta forma, tornou-se sinônimo de primitividade e de ruralismo, foi condenado ao desaparecimento, mas antes foi documentado fotograficamente para ser mostrado para gerações futuras ou

mesmo para servir de *souvenir* aos moradores da nova capital, além de demonstrar a superação de um passado que ele representava. Esse processo foi determinante para a formação de parte da memória de Belo Horizonte, de modo que a imagem que se concretizou a respeito da capital, era antagônica àquela do arraial Curral D'el Rey⁵.



FIGURA – 3: Largo da Igreja Matriz da Boa Viagem. Autoria anônima. [1895]. Acervo MhAB, Coleção Comissão Construtora da Nova Capital.

E um dos protagonistas deste processo foi o italiano Adolfo Radice, que atuou na direção do Gabinete Fotográfico da CCNC entre 01/03/1894 e 31/10/1894, ou seja, nos primórdios do processo de edificação da capital mineira e mesmo da fundação desta seção dedicada aos trabalhos fotográficos⁶. Sublinha-se que pouco se conhece a

⁵ Segundo Maria Eliza Linhares Borges, o “circuito social da fotografia desempenhou um papel importante na difusão de uma visão dicotômica da modernidade”, de forma a contribuir ao reforço da “crença de que os valores modernos, se assimilados pela sociedade, eliminariam os obstáculos que a tradição colocava ao progresso”. In: BORGES, Maria Eliza Linhares Borges. “Formas Simbólicas da Urbanização Excludente: a fotografia e suas provas visuais”. In: *Anais Eletrônicos do II Seminário de Sociologia da Cultura e da Imagem*. Rio de Janeiro, 2005, p. 3.

⁶ Observam-se várias grafias para o seu nome, a saber: Adolfo Radice, Adolfo Radicci e ainda Adolfo Radici. In: INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS

respeito de sua biografia, incluindo sua trajetória profissional. Todavia, as poucas informações encontradas indicam que Adolfo Radice se integrou à Comissão Construtora em 1º de março de 1894 e teve ainda atuação destacada como engenheiro de 2ª classe – realizando trabalhos de campo e de escritório – sempre ligado à 4ª Divisão – Estudo e Preparo do Solo, mesmo que concomitante aos trabalhos do Gabinete Fotográfico. Posteriormente, foi o responsável pelo abastecimento de água da cidade com o cargo de engenheiro de 2ª classe.

Em sua trajetória na Comissão Construtora torna-se notório o fato de que Radice não exerceu funções estritamente ligadas à coordenação e administração, pois em crônica de Alfredo Camarate foi exposta a sua atuação como fotógrafo entre, pelo menos, os meses de maio a junho de 1894:

O Dr. Radici, engenheiro muito preparado e fotógrafo distinto, deitou água na "éprouvette" onde estava o banho de prata, feito com um pequeno resto de água distilada [sic] que ainda ficara e deitando pinga a pinga a água potável estava tão convencido como eu, de que a água do Acaba Mundo lhe acabava com o banho de prata; o que, para nós dois, era cataclismo muito mais importante e assustador⁷.

Por meio do excerto anterior, podem-se perceber certas dificuldades enfrentadas pelo Gabinete Fotográfico para a realização de suas atribuições, especialmente em relação à ausência de suprimentos fotográficos de qualidade superior que, por vezes, eram substituídos pelo que se tinha em mãos. A utilização de água que não fosse destilada e, portanto, pura, era um grande problema para se alcançar um bom resultado. De acordo com um manual de fotografia de fins do oitocentos, a “*água é absolutamente indispensável em um laboratório*”, pois a partir dela se diluíam as drogas para o preparo das chapas e banhos, além de sua fundamental importância nas lavagens das imagens. Se esta fosse portadora de impurezas, todo o processo seria dificultado pelas reações químicas adversas⁸.

Outras limitações técnicas do Gabinete Fotográfico foram indicadas pela menção à ausência de uma sala de impressões e pela construção de uma câmera escura por uma turma de pedreiros sob a provável supervisão de Adolfo Radice⁹. Além disso,

GERAIS. *Dicionário Biográfico de Construtores e Artistas de Belo Horizonte: 1894-1940*. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997, p. 220.

⁷ *O Minas Gerais*, 06/06/1894. *Apud: Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XXXVI, 1985, p. 83.

⁸ KLARY, C. *Manual de Photographia*. Rio de Janeiro: Editora Laemmert & Cia., 1896, p. 56.

⁹ O historiador da cidade, Abílio Barreto, registrou que vários aparelhos para os trabalhos geodésicos foram projetados e construídos por Adolfo Radice. In: BARRETO, Abílio. *Bello Horizonte: Memória*

Raja Gabaglia, engenheiro-chefe da 4ª Divisão da CCNC, informou que, dentre as atividades do mês de maio de 1894, a oficina de carpintaria daquela divisão se encarregou, sob as suas ordens, da construção de “1 mesa com gaveta para a photographia”, “1 janella com vidros de côres para a photographia” e de “2 prateleiras com gavetas para photographia”¹⁰.

Segundo o “Manual de Photographia” supracitado, a luz vermelha seria a única indicada para ser usada em um laboratório fotográfico, visto que sua ação era muito fraca sobre as chapas fotossensíveis que, caso expostas à luz intensa, tornar-se-iam completamente enegrecidas já que ainda não haviam sido reveladas. Por outro lado, “taboas ou praterleiras [sic] collocadas a uma altura conveiente” serviam para “sustentar os frascos, cubas, productos químicos, etc.”, além de também poderem ser utilizadas como “meza para o desenvolvimento e fixagem dos negativos”¹¹.

A informação de que a construção da câmera escura (ou câmara obscura), tratada na época como o “auxiliar fiel do artista”, revela que o aparelho fotográfico era, a priori, “uma caixa ordinária munida de uma pequena abertura” e, nesse sentido, o controle sobre o emprego das lentes mais adequadas, a abertura do diafragma ou mesmo o tempo de exposição das chapas fotossensíveis para a tomada da fotografia é que correspondiam ao *métier* especificamente fotográfico¹².

Com o intuito de melhorar as rudimentares condições de trabalho do Gabinete Fotográfico, foi efetuada sob a direção de Adolfo Radice uma compra com o renomado fotógrafo Marc Ferrez, realizada em 24 de maio de 1894. Esta dizia respeito aos provimentos básicos do universo fotográfico, como chapas de 18 x 21cm e 21 x 80cm; drogas como oxalato de potássio, sulfato de ferro e nitrato de prata; folhas de

Histórica e Descritiva. História Média, v.2. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995, p.195. “Esse gabinete é digno de serios cuidados, pois está destinado a prestar relevantes serviços á Comissão durante a construcção das obras: o seu unico defeito é estar um pouco acanhado, havendo necessidade de uma sala para a impressão”. In: Relatório do chefe da Seção de Geodesia, Pontes, Calçamento e Arborização para o chefe da Divisão de Estudo e Preparo do Solo sobre os trabalhos realizados em maio de 1894. 06/06/1894. Subfundo Comissão Construtora da Nova Capital. Acervo APCBH.

¹⁰ Relatório do chefe da Seção de Geodesia ..., op. cit.

¹¹ KLARY, 1896, pp.55-56.

¹² Idem, p.20 e 36. Ressalta-se que a câmera escura foi descrita pela primeira vez no século XV por Leonardo da Vinci, que a utilizou para efetuar a projeção invertida de uma cena exterior. Ela passou a ser usada, desde então, por desenhistas e pintores e, no século XIX, foi aperfeiçoada com o emprego de lentes e espelhos quando se transformou em uma câmera fotográfica. In: TURAZZI, Maria Inez. Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.280.

papel fotográfico albuminado; chassis, além de frascos e copos calibrados e graduados¹³.

Além disso, constata-se que também foram privilegiadas as obras de infraestrutura básica no local que serviria de laboratório. Mesmo com as limitações que enfrentavam, importa ressaltar que, em relatório datado de 6 de junho de 1894, Raja Gabaglia informou que a “*photographia, sob a direcção intelligente do Dr. A. Radice*” estava “*funcionando muito bem*” o que se refletia pelo “*grande numero de vistas da localidade*” que foram tomadas. Assim como a cidade, o Gabinete Fotográfico também se estruturava e se organizava¹⁴.

Durante a montagem do Gabinete, as fotografias foram possivelmente tiradas com a máquina ou mesmo pelo auxílio de Francisco Soucasaux, imigrante português que também teve atuação destacada junto à CCNC. Além dele, os trabalhos de Adolfo Radice foram diretamente auxiliados pelo também imigrante português Alfredo Camarate e pelo fotógrafo João da Cruz Salles¹⁵.

Constata-se, portanto, que Radice articulou o processo de instalação e do inicial funcionamento do Gabinete Fotográfico, setor até então submetido à 4ª Divisão – Estudo e Preparo do Solo. Teve pouco tempo de atuação no Gabinete como seu diretor e fotógrafo e sabe-se que se licenciou da Comissão Construtora em outubro de 1896 quando atuava como engenheiro de 1ª classe. Em janeiro de 1897, transferiu-se definitivamente para Manaus em companhia de Samuel Gomes Pereira – chefe da 4ª Divisão – para dirigir os serviços de saneamento daquela capital¹⁶.

A rápida passagem de Adolfo Radice e sua atuação profissional diversificada durante a construção da nova capital é significativa da presença de profissionais de várias áreas, especialmente de engenheiros e arquitetos, na prática fotográfica experimentada durante o funcionamento do Gabinete Fotográfico. Sublinha-se que o curso de fotografia era comum no ambiente de ensino das engenharias, já que

¹³ A “alquimia” da fotografia utilizava inúmeras substâncias e composições químicas, dentre elas o oxalato de potássio, sulfato de ferro e nitrato de prata, todas voltadas para o desenvolvimento de chapas sensíveis. Além disso, alguns instrumentos eram necessários para a realização de todo o processo fotográfico, como copos graduados para medir e despejar os líquidos nas cubas – caixas que serviam para o armazenamento de negativos –, chassis onde se depositavam as chapas sensíveis para o transporte até o local a ser fotografado ou o laboratório, funis, banheiras, etc. In: KLARY, 1896, pp.40-47.

¹⁴ *Relatório do chefe da Seção de Geodesia ..., op. cit.*

¹⁵ *Relatório do chefe da Seção de Geodesia ..., op. cit.* Cf. CAMPOS, Luana Carla Martins. “Territórios da Fotografia: Francisco Soucasaux e a Construção da Nova Capital de Minas”. In: *Anais Eletrônicos do XVI Encontro Regional de História (ANPUH/MG)*, Belo Horizonte/MG, 2008. Disponível em <<http://cid-2bf950076aa128ec.skydrive.live.com/browse.aspx/.res/2BF950076AA128EC!145>>

¹⁶ INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS, 1997, p. 220.

ela auxiliava o trabalho de campo, o que determinou sobremaneira a prática fotográfica daqueles profissionais e a fundação de um tipo fotográfico que privilegiava o tema das edificações em detrimento das paisagens naturais.

Segundo Maria Inez Turazzi,

os engenheiros buscavam reproduções fiéis e imediatas da própria realidade e também de outras imagens, como desenhos, mapas e gravuras”, de modo que “a fotografia documental tinha a intenção explícita de substituir a lentidão e a subjetividade do desenhista pela visão objetiva, rápida, múltipla e seqüenciada das imagens fotomecânicas¹⁷.

Essa realidade pode ser constatada quando se observa que dos cinco indivíduos que se dedicaram ao ofício da fotografia no Gabinete Fotográfico (Francisco Soucasaux, Alfredo Camarate, Adolfo Radice, João da Cruz Salles e Raymundo Alves Pinto), pelo menos três eram engenheiros de carreira (Francisco Soucasaux, Alfredo Camarate e Adolfo Radice).

Além disso, a dedicação não exclusiva Adolpho Radice ao ofício da fotografia no empreendimento de construção da nova capital demonstra também a inconstância do quadro de funcionários daquela seção, que passou por momentos de autonomia e subordinação às outras divisões de serviços da CCNC. Com o deslocamento do Gabinete Fotográfico da 4ª Divisão – Estudo e Preparo do Solo para a 1ª Divisão – Administração Central em 31 de outubro de 1894, Adolfo Radice continuou na 4ª Divisão e na 1ª Secção – Abastecimento d’água, oportunidade em que se concentrou nas atividades *strictu sensu* da Engenharia¹⁸.

II O Exercício da Prática e Representação da Modernidade: o *métier* fotográfico de Aldo Borgatti, Igino Bonfioli e Estêvão Lunardi

Muitos foram os fotógrafos que vieram exercer seu ofício neste espaço imaginado pelas elites logo após a inauguração de Belo Horizonte em 12 de dezembro

¹⁷ TURAZZI, Maria Inez. “*Missão fotográfica: documentação e memória das obras públicas no século XIX*”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v.8, n. 1, 1999, p. 46.

¹⁸ *Do engenheiro-chefe para todos os chefes de serviços determinando a divisão por seções do pessoal técnico, administrativo e auxiliar, com respectivos cargos*. 19/12/1894. Documentos Administrativos da Comissão Construtora da Nova Capital. Circulares. Acervo MhAB.

de 1897. Atraídos pelas oportunidades de abertura e ampliação do mercado consumidor, eles estabeleceram estratégias para se diferenciarem em relação a seus concorrentes, construindo um espaço de embates e conflitos; mas, principalmente, participando da representação moderna de Belo Horizonte e da configuração da *cultura fotográfica* na capital mineira¹⁹.

Em relação à prática fotográfica, se a princípio os fotógrafos estabelecidos na capital 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 a seus praticantes nos fins da década de 1930.

A mobilização de conhecimentos em diversas áreas por parte dos fotógrafos de Belo Horizonte, aliada à questão da renda pecuniária, poderia servir também 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. Nesta perspectiva, a pesquisadora Maraliz Christo afirma ser “*muito importante, no momento em que a fotografia abarcava o mercado de trabalho*”, perceber como os fotógrafos estabeleceram “*novas estratégias de sobrevivência*”²⁰.

A foto-pintura foi uma dessas estratégias empregadas pelos fotógrafos em diversas partes do globo enquanto recurso para tornar a fotografia um objeto único, posto que era pintada à mão, de modo a mascarar a sua natureza reprodutível e

¹⁹ Segundo Maria Inez Turazzi, a fotografia “*é também uma forma de cultura*” e se insere em uma dimensão maior do universo cultural pelo fato de ela 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’, como também uma ‘visão do outro’ e das ‘nossas diferenças’*”. 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*”. 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. Cf. TURAZZI, Maria Inez. “Uma Cultura Fotográfica”. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27 – Fotografia, 1998, p. 6-17.

²⁰ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “A fotografia através dos anúncios de jornais. Juiz de Fora (1877-1910)”. In: *LOCUS: Revista de História, Juiz de Fora*, v.6, n. 1, 2000, p. 135.

industrial e transformá-la, segundo os preceitos da época, em um objeto verdadeiramente artístico – “feito à mão” – o que enobreceria e mesmo valorizaria a fotografia.

Provavelmente o primeiro profissional que empregou tal recurso em Belo Horizonte foi o fotógrafo e pintor Aldo Borgatti. Assim como ocorre com outros profissionais da fotografia que atuaram na cidade, pouco se conhece a respeito de sua biografia e trajetória profissional. Sobre a chegada de Borgatti na capital de Minas, provavelmente vindo da Itália, onde possivelmente nasceu no ano de 1877, ignora-se sua data efetiva. De acordo com uma fotografia da casa comercial “A Construtora”, publicada na obra de Abílio Barreto e na qual se pode ver o jovem Aldo na porta daquele estabelecimento, ventila-se a possibilidade de ele já se encontrar na cidade desde o ano de 1894²¹.

A primeira referência específica sobre Aldo Borgatti trata-se de um anúncio seu na imprensa mineira no ano de 1905. O jovem havia fundado o “*Atelier Artistico Photographico*”, localizado na Rua Espírito Santo ao lado da “*Pharmacia Catão*”. Desde o início, a casa demonstrou ser um comércio voltado para as artes da pintura e do desenho, uma vez que foi anunciada enquanto “*especialista em retratos a crayon e pastel*” e “*pinturas monogramas letreiros etc.*”, além da fotografia, pois produzia “*retratos de todos os tamanhos e sistemas, cartões postaes etc.*”²².

Em 1907, foi comunicado na imprensa que Aldo Borgatti havia “*inaugurado o seu atelier photographico no pavimento inferior da casa onde residira o saudoso Francisco Soucasaux, á rua da Bahia*”. A reutilização do antigo ponto pode ser explicada como uma forma de apelo comercial através da incontestável referência do novo fotógrafo ao passado artístico e reconhecimento profissional de Soucasaux. É possível ainda que Borgatti tenha trabalhado com Soucasaux, ocasião em que pode ter recebido suas primeiras lições sobre o *métier* fotográfico. Todavia, esta é uma hipótese que não pode ser comprovada documentalmente²³.

Logo após a inauguração de seu estúdio, Aldo Borgatti convidou um jornalista da imprensa mineira para conhecer suas instalações, de modo que o espaço foi descrito como “*um dos mais bem montados da capital e portanto nas condições de*

²¹ BARRETO, v.2, 1995, p. 535; FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Belo Horizonte & O Comércio*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1997, p. 23 e *Revista Social Trabalhista*. Belo Horizonte completou 50 anos. Edição Especial Comemorativa do Cinquentenário de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 12 de dezembro de 1947, p. 205.

²² *Theatro Moderno*, Belo Horizonte, 13/07/1905, nº 21, anno I, p.03.

²³ *Diário de Notícias*, Belo Horizonte, 05/05/1907, nº 63, anno I, p.02.

receber qualquer trabalho concernente á arte photographica dos systemas mais modernos”. Além da qualidade notável suscitada pela modernidade das técnicas empregadas, a nota não deixou de relevar o fato de Aldo não ser “sómente um photographo, porque com muita perfeição trabalha tambem em pinturas a oleo e a crayon, etc., o que verificamos dos muitos quadros que o artista nos apresentou”²⁴.

Mesmo com o desejo de ter seus esforços “correspondidos pela população”, que poderia auxiliá-lo “dando-lhe trabalhos”, o estabelecimento comercial de Aldo Borgatti não obteve êxito por muito tempo, pois depois do ano de 1907, não se encontram mais anúncios referentes ao seu estúdio²⁵. Por anos a fio não há quaisquer referências sobre sua atuação profissional na cidade. Somente no ano de 1937, quando o diretor do Arquivo Público Mineiro escreveu uma nota introdutória na revista daquela Instituição, o nome de Aldo Borgatti ressurgiu fundamentalmente ligado ao fato da importância destacada por Arduino Bolívar na constituição de uma “Secção de Bibliátrica”. Este setor foi dedicado à “arte de restaurar livros velhos danificados pelas traças ou pelo tempo” ou a “cirurgia plástica dos cimélios carcomidos, a ciência de prolongar a vida nos preciosos calhamaços”²⁶.

Ele comentou ainda que essa seria “uma arte delicada e difícil” e que exigiria da parte de quem a exercesse a “máxima habilidade e muita paciência”. Felizmente, segundo o relato, em Belo Horizonte existia “não propriamente um profissional, mas um inteligente amador da bibliátrica, talvez o único em todo o Brasil nessa especialidade”. O diretor do Arquivo Público Mineiro se referia ao “amigo Aldo Borgatti, o artista do desenho que toda a cidade conhece”²⁷.

Pelo trecho citado, é possível afirmar que Aldo Borgatti tenha se dedicado, a partir de 1907, mais ao ofício de desenhista que de fotógrafo ou mesmo de pintor. De qualquer forma, a adoção dessa outra mobilidade profissional demonstra o estreitamento entre os vários suportes artísticos no interior da prática fotográfica, uma vez que atributos voltados à composição, luz e cores são utilizados por todas as belas-artes. Paciência e habilidade manual também são características que os membros pertencentes àquelas comunidades de saber partilham. O relato ainda informa que ele possuía outros talentos, como o de “decorador”, além de ter “maestria na arte fotográfica”,

²⁴ *Diário de Notícias*, Belo Horizonte, 04/06/1907, nº 88, anno I, p.01.

²⁵ *Diário de Notícias*, Belo Horizonte, 04/06/1907, nº 88, anno I, p.01 e *Diário de Notícias*, Belo Horizonte, 12/07/1907, nº 120, anno I, p.01.

²⁶ BOLIVAR, Arduino. “Revista do Arquivo Publico Mineiro”. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XXV, vol.01, julho de 1937, pp.23 e 25.

²⁷ *Idem*, p. 24-25.

confirmando que essa prática ainda fazia parte de seu universo profissional mesmo que de maneira menos proeminente²⁸.

Outra passagem na sequência do texto de Arduino Bolívar na Revista do Arquivo Público Mineiro relata sobre as propriedades criativas e mesmo inventivas de Aldo Borgatti, que foi descrito como detentor de *“um espírito engenhoso e original, inclinado à invenção, uma inteligência imaginativa e fértil em criações”*²⁹. Ignora-se quais os engenhos que Borgatti teria produzido, todavia, salienta-se que a inventividade, experimentalismo e autodidatismo foram características comuns a outros profissionais daquele período, a exemplo do fotógrafo e cineasta Iginio Bonfioli, que construiu uma série de aparelhos que necessitava em seu ofício, dentre eles as próprias câmeras cinematográficas, reutilizando peças de outras máquinas³⁰.

A questão do aprendizado autodidata aparece também em outra passagem da narrativa de Arduino Bolívar, ocasião em que ele se perguntou: *“Onde aprendeu Borgatti essa arte rara e nova?”*. A resposta foi certa: *“Aprendeu-a no Rio, na livraria dum bibliófilo opulento que possui alguns cimélios restaurados na Holanda. Vendo o trabalho dos artistas holandeses, fez depois Borgatti, para o mesmo bibliófilo, algumas restaurações, de todo em todo satisfatórias”*³¹.

O diretor do Arquivo Público Mineiro chamou a atenção ainda para a exigência, dentre os funcionários da Instituição, de se ter um profissional habilitado para a salvaguarda e recuperação de *“inúmeros manuscritos originais de maior importância e antiguidade”*, e que poderia ainda *“instruir e treinar uma turma de funcionários”* para tais serviços. Indagou o que *“custaria ao governo aproveitar a capacidade de Aldo Borgatti para o serviço utilíssimo de restauração de tantos códices grandemente danificados do nosso Arquivo?”*. A necessidade de um restaurador devia realmente

²⁸ Fica a dúvida a respeito do termo decorador: seria relativo à ornamentação de interiores de residências ou ao adorno de impressos? Exemplo desta incerteza semântica pode ser visto em um anúncio da “Papeleria e Typographia Brasil” que, localizada na Rua da Bahia nº 936, possuía uma *“secção completa de artigos para desenho, pintura, engenharia e artes decorativas”*. In: *O Pirolito*, Bello Horizonte, 10/09/1928, nº 02, anno I, p.04.

²⁹ BOLIVAR, 1937, p. 25.

³⁰ O pesquisador Alexandre Marques salientou que a *“admirável capacidade artesanal de Bonfioli”* foi *“infelizmente, sinal de precariedade da infra-estrutura técnica”*. In: MARQUES, Alexandre Pimenta. *O Registro Inicial do Documentário Mineiro: Iginio Bonfioli e Aristides Junqueira*. Dissertação de Mestrado, EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2005, p. 148.

³¹ BOLIVAR, 1937, p. 25.

existir, mas pode ter tomado proporções maiores que as reais devido ao fato de Arduíno Bolívar e Aldo Borgatti compartilharem de laços de intimidade³².

Houve também a exigência, por parte do Arquivo Público Mineiro, da contratação de um encarregado para a tomada de fotografias “*de textos dos manuscritos e impressos, ainda mesmo desbotados, existentes na repartição*”. Segundo Arduíno Bolívar, seu custeio seria “*relativamente módico*”, uma vez que dependeria apenas da “*aquisição de um aparelho capaz de permitir a fotografia*” e de seus “*competentes acessórios: filtros, jogo de objetivas, iluminação própria para fazer ressaltar textos apagados*”. Para ele era “*obvia a vantagem de semelhante aparelho*” de modo a poupar “*muito tempo e trabalho necessários para a cópia dos textos pelo processo calcográfico, moroso e de resultado nem sempre satisfatório*”. A fotografia, nesse caso, teria novos usos e funções sociais, ligadas à documentação e registro do acervo do Arquivo Público Mineiro, fato muito comum quando se reproduziam pinturas e outras obras de arte para serem divulgadas em qualquer veículo impresso. Ressalta-se, todavia, que apesar de Aldo Borgatti possuir *know-how* para tal ofício, seu nome não foi citado pelo responsável pelo Arquivo, talvez pelo fato de ele, naquele momento, exercer outros ofícios³³.

A última referência que se tem de Aldo Borgatti diz respeito à produção de algumas foto-pinturas à comemoração do cinquentenário da cidade realizado em 1947, momento em que apesar da idade de 70 anos, ele ainda se dedicava “*ativamente*” ao ofício do restauro de livros³⁴.

³² *Idem*, p. 26. Tal posto, porém, parece não ter sido criado dentre o corpo de funcionários que compunha o Arquivo Público Mineiro, uma vez que não há registros sobre o mesmo.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Revista Social Trabalhista*, 1947, p. 205.



FIGURA – 4: Imagem dos integrantes da Comissão Construtora com retoques de foto-pintura feitos por Aldo Borgatti cuja assinatura está assinalada. BORGATTI, Aldo. 1947.

Assim como outros fotógrafos contemporâneos – como Ramos Arantes e Gines Ginea Ribera –, Borgatti frequentou o circuito social da cidade transitando especialmente entre os boêmios e artistas. Era conhecido como “*trocista, engenhoso e fino boêmio*” que trabalhou em várias frentes como pintor, fotógrafo, desenhista, inventor e “*especialista em reparação de livros*”³⁵. Em uma crônica publicada por Álvaro Pimentel no jornal *Estado de Minas* provavelmente em 1927, Aldo Borgatti foi descrito em seu convívio na boemia de forma a destacar o sentido de “*diversão semi-intelectual e humorística*” daquele meio³⁶. De acordo com suas próprias palavras, muito de sua formação se deveu à boemia, uma vez que ela não era aquilo que comumente se julgava:

A vida devássa, passada em noitadas pouco escrupulosas. Não. Ela tem o aspecto intelectual e são raros os boêmios que não procuram êsse campo no intuito de farejar algo emocional para os sentidos sequiosos de arte: teatro, canto, dança, musica... ou a perfeição plastico-artística da mulher. [...]

³⁵ BOLIVAR, 1937, p. 25 e *Revista Social Trabalhista*, 1947, p. 44.

³⁶ *Revista Social Trabalhista*, 1947, p. 45.

Não se pode deixar de considerar os fatores advindos da boemía, que entrosa sempre a arte, os recalques de muitas figuras da alta sociedade [...] ³⁷.

A julgar pela citação supra e mesmo com os excessos próprios de um período que via de forma romântica a boemia – diga-se de passagem, muito inspirados nos poetas do século XIX –, Aldo Borgatti ventilou o aspecto da subjetividade presente em todas as manifestações artísticas – apesar de excluir a fotografia de sua fala – além de ter demonstrado uma das fontes que influenciaram a sua prática profissional polivalente. Em seu legado, transmitido ao universo das artes em Belo Horizonte, sobressaltou sua dedicação à pintura e ao desenho, e ele foi descrito como “*o grande pintor, a quem devemos muitas obras primas*” ou “*um dos mais antigos artistas de Belo Horizonte, notável desenhista, pintor e reconstituídor*” ³⁸.

No entanto, suas interseções, que até o momento parecem ser limitadas no universo da fotografia, testemunham que além da inovação de tal imbricação da pintura na prática fotográfica da cidade, sua trajetória profissional também manifestou a questão do cruzamento e mobilidade dos profissionais em vários campos, e o envolvimento desses artífices em um universo de competências múltiplas que também era próprio do período em que esses homens viveram. Em outras palavras, a “*pluralidade de acepções profissionais, correlatas ou não*” eram “*típicas do homem do século XIX e próprias ao clima de abertura de oportunidade de trabalho, característico de uma sociedade urbana em formação*” ³⁹.

Deve-se ter em vista, ainda, que a ampliação dos usos e funções da fotografia manifestada pela maior demanda social por informações visuais foi um anseio circunscrito ao ambiente de construção de uma visualidade moderna que foi 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. Esse 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 e imbricações acontecerem em sua prática e em seu comércio.

³⁷ *Idem*, p. 44-45.

³⁸ *Idem*, p. 44 e 205.

³⁹ INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS, 1997, p. 22-23.

A “*Typographia, Papelaria e Livraria Art Nouveau*”, de propriedade de Igino Bonfioli – profissional que se tornou um dos fotógrafos e cineastas mais conhecidos da capital e de Minas Gerais –, seguiu esta mesma tendência de interseção entre tipografias, livrarias, armarinhos, papelarias e vidraçarias no universo comercial da cidade. Seu caso também expressa a prática comum daqueles fotógrafos de exercerem vários ofícios concomitantemente ao trabalho fotográfico.

Bonfioli foi um italiano nascido no vilarejo de Negrar, na província de Verona, em 11/12/1886 e faleceu em Belo Horizonte em 23/05/1965. Chegou ao Brasil na embarcação “*Aquitaine*” em outubro de 1893, na companhia de sua família, composta pelo casal de agricultores, Ângelo e Sílvia Bonfioli, de 42 e 38 anos, além dos quatro irmãos, Adalgisa, Ercília, Guilherme e Augusta de 9, 5, 2 e 1 ano e meio, respectivamente⁴⁰. Destinaram-se, inicialmente, à cidade de São Paulo, onde Igino Bonfioli trabalhou com seu pai como charuteiro e ajudante de torneiro, provavelmente por lá oferecer maiores oportunidades de trabalho que a capital de Minas no período. A família se transferiu para Belo Horizonte no ano de 1904, após passarem pela “*Hospedaria dos Imigrantes*” de Juiz de Fora/MG. Deram entrada na instituição em 31/10/1897 e em 06/11/1897, já haviam partido da casa, uma vez que o prazo máximo de permanência na casa estabelecido para todos os estrangeiros era de apenas uma semana⁴¹.

Na nova capital de Minas, Igino Bonfioli trabalhou na “*Mecânica de Minas*”, firma de propriedade de Victor José Purri, a quem descreveu como “*um conterrâneo que aqui também viera dar sua contribuição de trabalho*”, retórica presente nos discursos que defendiam a imigração⁴². Ressalta-se que Victor Purri saiu da cidade de Filadélfia na região da Calábria, Itália, tendo ido para Buenos Aires na Argentina no ano de 1890. Em 1893, contando apenas com 15 anos, Victor Purri foi sozinho para São Paulo, em seguida, para Juiz de Fora e, por fim, para Belo Horizonte, mesmo trajeto enfrentado pela família Bonfioli em período contemporâneo, o que torna

⁴⁰ Sabe-se que o casal faleceu no ano de 1915 em Belo Horizonte, tendo a matriarca 56 anos de idade. In: Sílvia Bonfioli. 25/07/1915. *Fichas de Cadastro de Mortalidade*. Acervo CB.

⁴¹ *Livros de Matrícula de Imigrantes na “Hospedaria de Imigrantes” de Juiz de Fora/MG*, p.90. Fundo da Secretaria de Agricultura. Acervo APM. Existem desacordos a respeito de certas informações sobre a vida de Igino Bonfioli, como a data de seu nascimento, que alguns afirmam ser no ano de 1895 ou 1896, e o momento de chegada a Belo Horizonte entre as datas de 1897, 1903 e 1904. Tomou-se aqui como referência, todavia, os dados que tiveram maior recorrência nas fontes arroladas.

⁴² *Igino Bonfioli*. 1964. Coleção Ordem dos Pioneiros. Acervo APCBH.

provável que eles tenham se conhecido antes mesmo da fixação de Victor e Iginio na capital mineira⁴³.

Segundo relatos de suas filhas, Leonor e Sílvia Bonfioli, a versatilidade profissional de seu pai se deu ainda quando ele trabalhou em uma “*casa de quadros e tipografia, apesar de mal saber falar português [...]. Aí, foi indo, foi indo, foi indo ... e começou com a fotografia*”⁴⁴. A narrativa dos descendentes de Iginio Bonfioli explicita que foi através da inicial experiência com o universo visual e gráfico na “*casa de quadros e tipografia*”, que o mesmo se enveredou no ofício da fotografia, a exemplo do que parece ter acontecido com Carlos Massotti. Também não menos importante foi o fato de que ele certamente recebeu influência de seu padrinho de casamento, o fotógrafo Aristides Junqueira que, naquele momento, passou a se dedicar exclusivamente ao cinema. Posteriormente, foi também sob os auspícios de Junqueira que Bonfioli “*começou a fazer cinema*”⁴⁵.

A “*Typographia, Papelaria e Livraria Art Nouveau*”, localizada na casa de seu proprietário, na Rua Espírito Santo nº 318, e que foi anunciada no comércio da cidade a partir do ano de 1912, dizia-se especializada em molduras, “*modellos para pintura*”, “*pautação e encadernação*”, espelhos, vidros, “*confecção de quadros*”, estampas para pinturas “*sacras e profanas*”, “*postaes*” e artigos religiosos⁴⁶. Havia uma demanda comercial ligada ao mundo das artes gráficas e da visualidade na capital mineira e ele, certamente, foi astuto ao se enveredar por tal caminho. Foi então, provavelmente, naquela data, que Bonfioli deixou seu trabalho de fundidor na “*Mecânica de Minas*” para iniciar o negócio de sua propriedade.

Naquele mesmo ano de 1912, além de ter ocorrido o casamento entre Iginio Bonfioli e Maria Musso, salienta-se também que o italiano se uniu à comissão organizadora do “*Royal Club Spor*”, uma associação recém inaugurada na capital mineira que se dedicava às “*corridas de bycicletas, barra fixa, paralelas, e finalmente todos os exercicios de gymnastica*”, com o fim de “*desenvolver os musculos dando*

⁴³ Victor Purri. 1969. Coleção Ordem dos Pioneiros. Acervo APCBH.

⁴⁴ RIBEIRO, José Américo. *Bonfioli, o fazedor de fitas*. 2002. (Filme) Outra fonte revela que Bonfioli passou de “*fundidor a ajustador mecânico, a charuteiro, a tipógrafo, a proprietário de uma casa de vidros e finalmente a fotógrafo e cinegrafista*”. In: *Iginio Bonfioli*. 1964. Coleção Ordem dos Pioneiros. Acervo APCBH.

⁴⁵ Cf. RIBEIRO, Marília Andrés & SILVA, Fernando Pedro da (org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997 e *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 05/10/1997.

⁴⁶ *Animus*, Belo Horizonte, 22/09/1912, nº 03, anno I, pp.03-04; *O Commercio de Minas*, Belo Horizonte, 22/05/1916, nº 08, anno I, p.03 e MORETTI, Antônio & VÉRAS, Fellipe (org.). *Guia de Belo Horizonte*. Indicador da Capital. Anno I. Belo Horizonte: Empresa Minerva, 1912, p.146.

vigor e coragem”⁴⁷. Tais informações reiteram a questão de que os primeiros fotógrafos de Belo Horizonte foram também importantes promotores culturais na cidade com vistas a filiar Belo Horizonte às práticas modernas.

Foi a partir do fim daquela data que, no entanto, Igino Bonfioli passou a se dedicar comercialmente ao ramo fotográfico quando, com o auxílio de seus irmãos Guilherme e Adalgisa, abriu a “Photographia Art Nouveau”, um novo ramo do seu estabelecimento “Art-Nouveau Papelaria Typographia Photographia Confecção de Quadros”. Naquele momento, ele fez concorrência com, pelo menos, outros três fotógrafos na cidade de Belo Horizonte: a “Photographia Allemã” de Francisco Theodoro Passig, a “Photographia Belém” de Olindo Belém e a “Photographia Modelo” de Ramos Arantes⁴⁸.

Bonfioli se igualava àqueles profissionais por utilizar a mesma retórica ao anunciar que era possuidor de um “*atelier de Primeira Ordem*” no qual poderia executar “*qualquer retrato em todos os sistemas*”. Todavia, sabendo que precisava utilizar artifícios criativos para se firmar no mercado, especialmente em relação aos seus experientes concorrentes, certa vez, Bonfioli anunciou na imprensa que quem fosse portador de um dos seus reclames, teria “*direito a uma photographia grátis*”⁴⁹. Esse recurso trouxe, provavelmente, novos clientes que conheceram o ateliê e seus serviços e é possível que tenham se tornado clientes cativos. Demonstrou ainda a confiança de Bonfioli na qualidade de seus trabalhos de modo a chamar os fregueses para que fossem conferi-la.

Além disso, o fotógrafo italiano se diferenciou dos outros por também realizar “*trabalhos graphicos e photographicos*”, oferecendo, em um só negócio, diversos produtos como “*molduras, espelhos, vidros, quadros de arte e religiosos*”⁵⁰. Com a associação dessas estratégias, o estúdio de Bonfioli logo se tornou “*um estabelecimento comercial com expressiva clientela, como a Companhia Força e Luz de Minas Gerais, que contratou Igino para fotografar a Usina do Rio das Pedras*”, uma grande obra da engenharia do período⁵¹. Consta-se ainda que, naquele mesmo ano, o

⁴⁷ MORETTI & VÉRAS, 1912, p.77.

⁴⁸ Igino Bonfioli. 1964. Coleção Ordem dos Pioneiros. Acervo APCBH e VÉRAS, Fellipe (org.). *Almanack Guia de Bello Horizonte*. Anno II. Bello Horizonte: Typographia Comercial, 1913, pp.330 e 400.

⁴⁹ *Folha Acadêmica*, Bello Horizonte, 24/05/1914, nº 03, anno I, p.07 e *Folha Acadêmica*, Bello Horizonte, 07/06/1914, nº 04, anno I, p.07.

⁵⁰ VÉRAS, 1913, pp.330 e 400 e *Imprensa de Minas*, Bello Horizonte, 02/12/1914, nº 30, anno I, p.02.

⁵¹ MIRANDA, Luiz Felipe & RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, p. 62.

italiano chegou a confeccionar chapas coloridas do tipo “*plaques autochrome, Lumière*”, uma novidade na prática fotográfica da cidade⁵².

Ao que parece, o empreendedorismo de Bonfioli, aliado à sua personalidade inventiva e suas habilidades manuais, marcas de seu fazer fotográfico e mesmo cinematográfico, foram fundamentais para que ele se estabelecesse no mercado de Belo Horizonte do período. Têm-se notícias que Bonfioli construiu uma série de aparelhos de que ele necessitava em seus ofícios, dentre eles as próprias câmeras cinematográficas, reutilizando peças de outras máquinas. Este registro pode revelar também as carências materiais e a precariedade da infraestrutura técnica que os profissionais enfrentavam no mercado da cidade.

Bonfioli era um artesão habilidoso, dotado de espírito criador e encantado com as maravilhas da máquina de filmar. 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 banhos⁵³.

Após cinco anos da aproximação cada vez maior de Bonfioli com o universo fotográfico, a “*Art-Nouveau Papeleria Typographia Photographia Confecção de Quadros*” passou a ser denominada apenas por “*Typographia e Photographia Bonfioli*”, que dizia executar “*com perfeição e capricho todo e qualquer serviço concernente áquellas artes*”⁵⁴. A modificação da designação do estabelecimento comercial de modo a fazer referência ao nome de seu proprietário foi uma estratégia de publicidade muito comum no período, já que se fazia uma associação direta entre a mercadoria e o nome de seu ofertante. Os proprietários dos comércios se colocavam de forma pessoal como avalistas de seus próprios negócios diante dos fregueses. Também demonstra que, na cidade que se queria moderna, as relações pessoais, muito comuns em locais provincianos, ainda permaneciam no horizonte das relações comerciais. Além disso, a mudança da razão social informa que Iginio Bonfioli passou a se dedicar estritamente à fotografia e à tipografia, deixando de lado o negócio de papéis e a confecção de quadros, de modo que, àquela altura, ele certamente já havia demarcado seu lugar no mercado fotográfico da cidade.

⁵² MARQUES, 2005, p. 150.

⁵³ *Idem*, p. 49.

⁵⁴ *Minas em Fôco*, Belo Horizonte, 15/08/1918, nº 1, anno I, p.90 e *Minas em Fôco*, Belo Horizonte, outubro de 1918, nº 02, anno I, p.74.



FIGURA – 5: Retrato de um grupo de políticos do município de Dom Joaquim/MG com assinatura da “Photo Bonfioli – B. Horizonte”. [1939]. Acervo Museu de Dom Joaquim/MG.

Os trabalhos fotográficos de Igino Bonfioli foram encontrados não só na capital mineira, mas também pelo interior de Minas Gerais. Assim como foi observado em outros casos de profissionais estabelecidos em Belo Horizonte, os fotógrafos fizeram frequentes viagens ao interior com o intuito de “*attender aos chamados*”. Além de suprimir as demandas existentes em outras cidades do Estado, Bonfioli pôde ampliar a sua clientela e mesmo disseminar seu nome para além dos horizontes da capital de Minas. Como forma de marcar a sua produção, um sinal ao mesmo tempo distintivo e autoral, todas as suas fotos constavam de um carimbo com os dizeres “*Photo Bonfioli – B. Horizonte*” ou “*I. Bonfioli Photo Bello Horizonte*”⁵⁵.

Na trajetória profissional de Bonfioli, ainda se destaca o fato de ele inserir os membros de sua família, inclusive mulheres, no processo de produção das fotografias. Uma de suas filhas lembra que, quando pequena, subia em um caixote para que atingisse a altura da bancada e, assim, pudesse auxiliar o pai nos mergulhos reveladores. Ela se recorda também das brincadeiras que uma tia fazia a respeito dos

⁵⁵ *Vita*, Bello Horizonte, 07/09/1913, nº 2, anno I, p.48 e *Vita*, Bello Horizonte, 30/10/1913, nº 4, anno I, p.30.

retratos de pessoas falecidas quando ela falava que o “*mortinho*” já podia sair da banheira de imersão⁵⁶.

A partir de 1918, devido à dedicação de Bonfioli às atividades de natureza cinematográfica concomitantemente ao ofício de fotógrafo, os serviços tipográficos em seu estabelecimento comercial parecem ter sido encerrados. Seu ateliê, a “Photo Bonfioli”, além de anunciar a confecção de “*retratos em todos os sistemas*”, passou a realizar também ampliações e reproduções, serviços de grande procura no comércio fotográfico⁵⁷. Saliencia-se, ainda, que a ligação de Iginio Bonfioli com o mundo tipográfico ia além de seu negócio *stricto sensu*, pois muitas vezes suas fotografias foram publicadas na imprensa ilustrada. Além disso, foi o italiano quem inseriu o conterrâneo Carlos Massotti, proprietário da concorrente “Typographia Progresso”, no mundo da sétima arte⁵⁸.

A esse respeito, importa-se salientar a presença constante de imigrantes no mundo dos serviços e do comércio fotográfico. 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 ideias, 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.

De modo geral, as oficinas de fotografia e litografia, além de espaços de produção, foram também locais voltados para a edição e comercialização das imagens e ao aprendizado dos ofícios ligados a um universo visual. Funcionaram ainda juntamente com as livrarias e papelarias, como um ambiente de sociabilização para esses profissionais híbridos, pois “*o comércio constitui, bem como propicia, diferentes relações sociais, ao mesmo tempo que é indutor de várias formas de sociabilidade*”⁵⁹.

Além disso, ressalta-se que na medida em que a fotografia era vista pela sociedade como um costume moderno, imbuído de valores urbanos e cosmopolitas e

⁵⁶ Cf. RIBEIRO, 2002. Iginio Bonfioli foi também o mestre-fotógrafo de profissionais como Carlos Massotti e Chichico Alkmim, fotógrafo mineiro que atuou na cidade de Diamantina na primeira metade do século XX. In: BORGES, Maria Eliza Linhares. Resenha do livro “O Olhar Eterno de Chichico Alkmim”. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, jan./jun. de 2006, p. 237.

⁵⁷ *Radium*, Bello Horizonte, setembro de 1920, nº 01, anno I, p.34; *Radium*, Bello Horizonte, maio de 1921, nº 02, anno I, p.34 e *Radium*, Bello Horizonte, setembro/outubro/novembro de 1922, nº 05, anno I, p.36.

⁵⁸ *Vita*, Bello Horizonte, 30/10/1913, nº 04, anno I, p.26 e RIBEIRO, 2002.

⁵⁹ FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, *Belo Horizonte & O Comércio*, 1997, p. 18.

que, portanto, conferia um *status* social diferenciado aos seus consumidores, deu-se a introjeção desta prática cultural pelos indivíduos. 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.

Em um comércio embrionário como o de Belo Horizonte e que era receptivo à influência estrangeira e, portanto, a todas as facilidades advindas da modernidade, as importadoras abriram o mercado da capital para uma enorme variedade de produtos vindos de distintas partes do mundo, mas fundamentalmente da França, Alemanha e Estados Unidos. Tais importadoras eram encabeçadas por lojas de artigos de variedades e de materiais de construção que fartavam o comércio da cidade com tintas, louças sanitárias, fogões, ferragens, etc., além de material fotográfico, majoritariamente representado por máquinas e demais equipamentos.

Esse foi o caso, por exemplo, da empresa “Lunardi & Machado” de propriedade dos sócios Giovanni e de seu filho Estevão Lunardi, além de Alfredo Machado, genro do patriarca. Estevão Lunardi foi um italiano nascido em Padova, no ano de 1877 e falecido na capital mineira em 1942. Foi marmorista, industrial, comerciante e fotógrafo. Chegou com sua família ao Brasil em 1888, quando fixaram residência inicialmente no município mineiro de Juiz de Fora e, posteriormente, em Sabará. Mudou-se para Belo Horizonte em 1895, em busca de boas oportunidades de trabalho, pois até aquele momento os membros da família Lunardi se dedicavam à construção civil⁶⁰.

Em 1896, a firma “Lunardi & Machado”, uma das primeiras fábricas de Belo Horizonte, já se encontrava instalada na Rua Rio de Janeiro, na altura da Avenida do Comércio e Rua dos Caetés. Dedicou-se à fabricação de ladrilhos, mosaicos, pedras plásticas e artefatos de cimento, mármore e gesso. Nesse aspecto, ressalta-se que a família Lunardi tinha tradição no trabalho com o mármore, pois Giovanni Lunardi

⁶⁰ INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS, 1997, p.142-144 e Catharina Lunardi. 25/08/1913. *Fichas de Cadastro de Mortalidade*. Estevão Lunardi. 03/07/1942. *Livro de Mortalidade*, 01/01/1941 a 08/03/1943, fl.155. Acervo CB.

praticava os misteres desta arte na Itália, habilidade também desenvolvida por seu filho, Estevão, em Belo Horizonte⁶¹.

INSTALAÇÕES SANITARIAS

Artigos importados directamente das principais fabricas
INGLATERRA, AMERICA DO NORTE E ALLEMANHA
Tintas, ferragens, espelhos, vidros, molduras para quadros,
artigos finos para pintura, objectos e drogas para photographia,
papeis pintados, brinquedos para creanças, manilhas de barro,
tubos de ferro galvanizado e de chumbo, cal, cimento, etc.

Artigos religiosos, como sejam:

IMAGENS, ESTAMPAS, ROSARIOS, ETC.

Fabrica de fogões economicos. Officina de marmores

Executam com perfeição qualquer trabalho de marmore:
monumento, pedras para sepulturas, anjos, cruzes, pedestaes,
etc.

OFFICINA DE BOMBEIRO.

Encarregam-se de qualquer trabalho de installações sanitarias,
pondo de pessoal habilitadissimo recentemente chegado do Rio
de Janeiro.

Preços ao alcance de todos

LUNARDI & MACHADO

Rua dos Caetés, 391 – Bello Horizonte

Telephone n. [-] – 180

Brevemente novidades! ⁶²

O primeiro registro do estabelecimento encontrado na imprensa, no ano de 1900, anunciava que a “Lunardi & Machado” oferecia grande variedade de “*artigos importados directamente das principais fabricas*” da Inglaterra, América do Norte e Alemanha. A reciprocidade com o mercado exterior e, portanto, com o que representava a tecnologia de ponta no período, foi uma das formas possíveis de, efetivamente, inserir Belo Horizonte no contexto da modernidade planejada por seus idealizadores, realidade que já era experimentada por outros centros urbanos no país, a exemplo da capital federal. Todavia, grande parte dos produtos comercializados era importada porque naquele momento, Minas Gerais e o Brasil, de forma geral, estavam longe de iniciar o processo de substituição de importações. O fato de o reclame sinalizar que havia “*pessoal habilitadissimo recentemente chegado do Rio de Janeiro*” especializado nas instalações sanitárias indica, portanto, o desejo de filiação de Belo Horizonte ao cosmopolitismo daquela cidade.

⁶¹ *Exposição 100 Anos de Indústria* (com depoimentos de Ernani e Andréia Lunardi). Disponível em: <<http://www.fiemg.com.br/bh100/>> Acessado em: 27/08/2003. Salienta-se que até a atualidade os descendentes da família Lunardi permanecem no ramo da marmoraria na cidade de Belo Horizonte.

⁶² *Diario de Minas*, Bello Horizonte, 30/04/1900, nº 100, anno II, p.03. Mesmo anúncio em *O Estado*, Bello Horizonte, 15/06/1912, nº -, anno I, p.03.

Salienta-se que a assimilação e sintonia da cidade com a dimensão da modernidade eram também expressas em seus estabelecimentos comerciais e nos produtos ali negociados, a exemplo da venda de materiais para a fotografia, das bonecas importadas, das louças sanitárias e dos fogões. Estes últimos, por exemplo, iam ao encontro das noções básicas de salubridade e comodidade pertinentes às cidades modernas. Todavia, o processo de generalização da eletricidade (ou do saneamento básico) em Belo Horizonte “*ocorreu de forma lenta e intermitente*”. Esse fenômeno que simboliza o progresso e a modernidade privilegiou inicialmente a região central da capital, apesar de nem todos os que ali possuíam residências e/ou lojas usufruírem tal benefício⁶³.

A prática da fotografia e a venda de seus suprimentos, portanto, filiavam seus comerciantes e consumidores ao mundo da modernidade. Como visto, já no ano de 1900, a empresa “Lunardi & Machado” informou sobre a venda de “*objectos e drogas para photographia*” ou “*artigos photographicos*” sendo, portanto, a pioneira no comércio desses suprimentos em Belo Horizonte. É importante destacar que tal negócio concorria com a venda por catálogos das lojas cariocas, prática que foi mobilizada pelo fotógrafo Raymundo Alves Pinto no ano de 1907 e rejeitada por Olindo Belém que, no ano seguinte, passou a ser o único representante da marca “Kodak” em Belo Horizonte.

Além disso, a inserção da firma “Lunardi & Machado” no mundo da fotografia pode ser explicada também pelo fato de que os produtos fotográficos, em certa medida, inseriam-se no universo das artes – pictóricas ou gráficas – sendo muitas vezes comercializados ao lado de “*artigos finos para pintura*” e de “*papeis pintados*”⁶⁴. E a própria família Lunardi se filiava ao universo artístico, já que eram escultores que dominavam o trabalho com o mármore.

No ano de 1900, com a razão social modificada para “Lunardi Estevam & Comp.”, a casa enfatizou a sua especialidade na fabricação de ladrilhos, informando ainda que atendia aos “*frequezes fóra da cidade*” remetendo “*amostras gratis a quem*” as pedisse. O seu apelo ao público ainda era mobilizado com a retórica em relação aos

⁶³ REIS, Mateus Fávoro. *A Cidade Moderna Movida à Lenha: um estudo sobre a tradição e a modernidade de Belo Horizonte por meio das formas de energia utilizadas por sua população, 1897-1923*. Monografia apresentada ao Programa de Aprimoramento Discente (PAD), FAFICH/UFMG, 2003, p. 9, 28, 48-49 e 57.

⁶⁴ *Folha Pequena*, Belo Horizonte, 17/08/1904, nº 174, anno I, p.02.

“preços ao alcance de todos” ou aos “preços baratíssimos”, afirmando que na cidade não existia “concorrência quer em preços, quer em qualidade”⁶⁵.

Em 1908, em consonância com a ampliação da demanda por produtos fotográficos na cidade de Belo Horizonte e mesmo em outras cidades do Estado, possuindo pelo menos sete anos de experiência no ramo, a empresa “Lunardi & Machado” anunciou que fazia ampliações de retratos por meio de sua intermediação com um estúdio de Paris. O trabalho de dimensões entre 30 x 40cm ou de 40 x 50cm, a quinze mil e vinte mil réis (15\$000 e 20\$000) respectivamente, era “garantido”, informação que pode atestar a respeitabilidade da loja perante a sociedade⁶⁶.

A oferta desses serviços fotográficos em uma casa de artigos de variedades evidencia, mais uma vez, a versatilidade do comércio da cidade em seus primeiros tempos. No entanto, por que dentre tantos outros estabelecimentos voltados à importação e exportação em Belo Horizonte, como a “Casa Benjamim”, a “Casa Falci” ou “O Preço Fixo”, somente a “Lunardi & Machado” – além da “Casa Boldrin” e “Arthur Haas”, cuja inserção no circuito fotográfico serão expostos mais à frente –, comercializaram materiais para a fotografia?

A questão do desejo da sintonia com a modernidade e a facilidade do comércio estabelecido pelas casas importadoras são, sem dúvidas, pontos que explicam o fato de produtos fotográficos serem negociados naquelas lojas. Entretanto, a trajetória individual de seus proprietários pode também expor outras justificativas. No caso de Estevão Lunardi, por exemplo, sabe-se que, apesar da pouca escolaridade, ele foi um homem de “personalidade curiosa e de uma inteligência proeminente”, além de ser “ávido por conhecer as novidades tecnológicas que surgiam no início do século”. Acabou se tornando um diletante da fotografia, de modo que “importou uma máquina da Suíça e passou a produzir cartões-postais, muitos deles sobre Belo Horizonte. Na década de 20, essa máquina foi presenteada ao fotógrafo Higinio Bonflioli”⁶⁷.

A partir da paixão, mas também da visão empreendedora do empresário Estevão Lunardi, no ano de 1908, a empresa publicou ser a “única editora de cartões postais com vistas da Capital de Minas”. Apesar de Lunardi ter fotografado algumas

⁶⁵ LIMA, Joaquim Ramos de. *Almanack da Cidade de Minas*. Cidade de Minas: Imprensa Oficial do Estado de Minas Geraes, 1900, p.211; *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18/04/1901, nº 90, anno III, p.03; *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 04/06/1901, nº 130, anno III, p.03; MORETTI & VÉRAS, 1912, p.122, *O Estado*, Belo Horizonte, 15/06/1912, nº -, anno I, p.02 e *Minas em Fôco*, Belo Horizonte, 15/08/1918, nº 01, anno I, p.15.

⁶⁶ *O Binóculo*, Belo Horizonte, 31/05/1908, nº 08, anno I, p.14.

⁶⁷ *Exposição 100 Anos de Indústria* (com depoimentos de Ernani e Andréia Lunardi). Disponível em: <<http://www.fiemg.com.br/bh100/>> Acessado em: 27/08/2003.

cenar, a maioria das imagens provavelmente era de autoria de Olindo Belém, fotógrafo que foi contratado pela firma “Lunardi & Machado” para efetuar tal serviço. Entre os anos de 1908 a 1910, foram lançadas séries de postais coloridos, alguns por meio do sistema da mistura das três cores fundamentais, outros pintados à mão – técnica dominada por Olindo Belém. Estes retrataram, além dos principais logradouros de Belo Horizonte, os mais expressivos estabelecimentos comerciais da cidade, a exemplo da própria “Lunardi & Machado, Fábrica de Ladrilhos”⁶⁸.



FIGURA - 6: Cartão-postal da Fábrica de Ladrilhos “Lunardi & Machado”. [BELÉM, Olindo]. [1908-1909]. Acervo MhAB, Coleção Belo Horizonte.

No cartão-postal da fábrica de ladrilhos (figura 06), funcionários e clientes se encontram na porta do estabelecimento, de construção sólida e espaçosa, posando para a foto. Estevão Lunardi, provavelmente o homem de bigode e boina à esquerda, segura um quadro, um dos produtos confeccionados na loja. Outras mercadorias também foram dispostas à sua frente, como esculturas em gesso e mármore, espelhos e algumas molduras que se encontram penduradas. Os dizeres escritos na fachada ainda indicam os produtos comercializados e os serviços prestados. A presença das crianças dá um toque informal ao cartão-postal, ao mesmo tempo em que expõe a curiosidade que a imagem fotográfica ainda despertava nas pessoas em princípios do século XX.

⁶⁸ *O Binóculo*, Bello Horizonte, --/--[1908], nº -, anno [I], p.14.

Estevão Lunardi foi perspicaz na forma de anunciar o seu estabelecimento comercial ao se valer dos cartões-postais. No auge do colecionismo daquele artefato, essa foi uma forma de promover o nome da casa de maneira eficaz. Não menos importantes, todavia, foram os frequentes anúncios encontrados em todo o tipo de periódicos na imprensa mineira. Em um desses reclames, por exemplo, foi informado que desenhos e fotografias das obras em mármore poderiam ser enviados gratuitamente para os interessados. Torna-se explícito, portanto, que Estevão Lunardi tinha consciência do papel informativo e penetrante da imagem fotográfica⁶⁹.

A “Lunardi & Machado” também se valeu do fato de ter sido premiada em algumas exposições – regional, nacional ou internacional – de modo a se distinguir dos demais estabelecimentos da cidade. Ao se anunciar como uma “*premiada fabrica de ladrilhos e mosaicos*” ou ainda como a fábrica “*premiada com 10 medalhas em diversas exposições*”, a empresa teve o propósito de ao mesmo tempo divulgar e celebrar as conquistas materiais alcançadas pelo homem e expostas naquelas festas da modernidade⁷⁰.

Por meio de tais estratégias e pela empresa ter se tornado reconhecida no mercado, os negócios da “Lunardi & Machado” se expandiram no horizonte comercial da cidade. A partir de 1913, constata-se outro endereço para a sua fábrica – Rua Curitiba nº 158 – enquanto o estabelecimento comercial e o escritório permaneceram na Rua dos Caetés nº 391⁷¹. A loja passou também a ser conhecida como o “*Grande estabelecimento industrial e commercial Lunardi & Machado*”. Naquele ano, inclusive, anunciou possuir “*o maior stock de louças sanitárias*”, “*importação direta da Europa de Ridets*”, e fábrica de ladrilhos funcionando pelo “*'systhema' americano*”⁷². Nesses estrangeirismos da linguagem e da técnica, visualizam-se os anseios da sociedade, personificada nos produtos e em seu comércio, na adoção das “novidades” e no estilo de vida moderna experimentada nas regiões mais desenvolvidas do mundo. Além disso, salienta-se ainda a substancial ampliação do mercado norte-americano na prática fotográfica, um reflexo do aumento de seu poder econômico e político no mundo.

Após 16 anos de sociedade, entretanto, a firma “Lunardi & Machado” parece ter sido desfeita, pois a partir do ano de 1915, Estevão Lunardi mudou a

⁶⁹ *Minas em Fóco*, Belo Horizonte, 15/08/1918, nº 01, anno I, p.15.

⁷⁰ LIMA, 1900, p.211; MORETTI & VÉRAS, 1912, p.122, VÉRAS, 1913, p.393 e *Minas em Fóco*, Belo Horizonte, 15/08/1918, nº 01, anno I, p.15.

⁷¹ VÉRAS, 1913, p.393.

⁷² *A Mutuaria*, Belo Horizonte, 31/01/1913, nº 02, anno I, p.03. Grifos da autora.

sociedade para “Lunardi & Comp.” e, posteriormente, para “Casa Lunardi”. O empreendedorismo de seu proprietário, Estevão Lunardi foi, sem dúvidas, um dos responsáveis pela grande notoriedade social que seu comércio possuiu no mercado belo-horizontino. Assim, além de negociar uma variedade de produtos, a loja sempre procurou ofertar aquilo que fosse considerado como a “novidade” do momento. No ano de 1917, por exemplo, a “Casa Lunardi” passou a vender “*accessorios para automóveis*”. O uso de tal meio de transporte só seria efetivamente disseminado na capital na década de 1930, momento inclusive em que a Prefeitura Municipal passou a investir no calçamento das vias ⁷³.

O comércio desta firma vivenciado desde os tempos da construção da nova capital de Minas, entretanto, já não era mais o mesmo. Os negócios, que a partir da década de 1910 somente poderiam se dar “*exclusivamente a dinheiro*”, denunciam que as antigas formas de se vender fiado ou em cadernetas que eram acertadas no fim do mês caíram em desuso. Esses dados evidenciam ainda que a relação comercial não se baseava mais na confiança, uma vez que a população da cidade já era bem mais expressiva e, portanto, em grande parte desconhecida, ao mesmo tempo em que também reflete as dificuldades de ordem econômica de se vender a crédito ⁷⁴.

A “Casa Lunardi”, que desde o ano de 1900 comercializava “*material photographico*”, permaneceu ofertando esse tipo de produto até pelo menos o início da década de 1920 (certamente até 1923), quando a ampliação e a especialização do comércio da cidade fez com que a empresa passasse a se dedicar mais à produção industrial dos ladrilhos hidráulicos e à oficina de marmoraria. Uma nota publicada na imprensa no ano de 1921 salientou que, em seus “*ultimos mezes*”, Belo Horizonte atravessava “*um periodo de franco progresso commercial*” em que diversos estabelecimentos se abriam, mas “*notadamente aqueles que se especializam num único genero de artigos*” ⁷⁵.

Além do pioneirismo na venda de suprimentos fotográficos e na indústria em Belo Horizonte, o italiano Estevão Lunardi foi certamente o responsável por incentivar outro comerciante a se inserir no ramo de importados e de produtos fotográficos. Trata-se de Eduardo Dalloz Furret, brasileiro nascido no ano de 1879,

⁷³ Domingo, Bello Horizonte, 11/07/1917, nº 01, anno I, p.04.

⁷⁴ VÉRAS, 1913, p.393 e *Imprensa de Minas*, Bello Horizonte, 02/12/1914, nº 30, anno I, p.02.

⁷⁵ *Jornal de Minas*, Bello Horizonte, 03/07/1921, nº 7-, anno IV, p.02.

cujos laços de parentesco com Estevão Lunardi não puderam ser esclarecidos, apesar de se suscitar a hipótese de terem sido cunhados⁷⁶.

A trajetória de Estevão Lunardi explicita, dentre vários aspectos, que 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 fins da década de 1930, 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 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 viária 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 promovendo, conseqüentemente, o crescimento físico da cidade.

III Considerações Finais: um retrato da prática profissional dos imigrantes da fotografia em Belo Horizonte

Ao fim e ao cabo, qual a urdidura presente na trama tecida por estes pioneiros da fotografia em Belo Horizonte? Observa-se que ser imigrante é um traço

⁷⁶ Catharina Lunardi. 25/08/1913. *Fichas de Cadastro de Mortalidade*. Eduardo Daloz Furet. 25/12/1932. *Fichas de Cadastro de Mortalidade*. Acervo CB.

recorrente dentre os praticantes da fotografia da capital mineira. Dentre os profissionais da fotografia levantados em minha pesquisa de mestrado, vários imigrantes podem ser citados e que vão desde os tempos do Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora, a exemplo de Alfredo Camarate, Adolfo Radice e Francisco Soucasaux, até o momento posterior à inauguração da cidade, com Aldo Borgatti, Estevão Lunardi, Iginio Bonfioli, Francisco Theodoro Passig, Henrique den Dopfer, J. M. Retes, Gines Ginea Ribera, Elias Aun e W. Zats, Barão Hermann von Tiesenhausen. De um total de 29 fotógrafos atuantes em Belo Horizonte entre os anos de 1894 a 1939, 13 deles certamente eram estrangeiros (45%)⁷⁷.

A grande quantidade de estrangeiros profissionais da fotografia revela traços de um cosmopolitismo no tocante a esse ofício, expresso na mobilidade profissional e na circulação de ideias, 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. Foram homens que, imbuídos da vontade de construir outra realidade em sua pátria nova, trouxeram consigo a prática da fotografia.

Não menos importante foi a questão da sobrevivência daqueles que “vinham fazer a América”, o que pode explicar a inserção dos imigrantes, essencialmente italianos no caso de Belo Horizonte, na prática fotográfica⁷⁸. A rede de solidariedade estabelecida entre os conterrâneos fez com que o comércio de serviços e produtos fotográficos fosse, de certa forma, centralizado pelos imigrantes, uma vez que eles inseriam os recém-chegados nesse gênero de negócios. Portanto, mais que concorrentes, os imigrantes ligados àquele comércio foram solidários entre si.

Os imigrantes que vieram para Minas Gerais não buscavam mais o ouro colonial, mas sim oportunidades de trabalho, apesar de comumente iniciarem sua busca

⁷⁷ Cf. CAMPOS, Luana Carla Martins. “*Instantes como este serão seus para sempre*”: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894 – 1939). Dissertação de Mestrado, Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=134014>

⁷⁸ Segundo recenseamento feito no ano de 1905, na capital de Minas existiam 1.825 italianos para um total de 15.129 brasileiros. Já a pesquisa de 1912 demonstrou que a cidade possuía “780 italianos, 122 portugueses, 88 espanhóis, 54 alemães, 5 austríacos, 9 belgas, 1 dinamarquês, 1 africano, 18 franceses, 16 holandeses, 16 ingleses, 4 norte-americanos, 2 suíços, 1 sírio e 107 turcos”. Em 1918, no entanto, em Belo Horizonte habitavam 2.963 italianos para uma população de 34.450 brasileiros. Este último dado reflete o aumento da imigração italiana devido aos conflitos da Primeira Guerra Mundial. In: *De outras terras, de outro mar: experiências de imigrantes estrangeiros em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004, p.99-100.

no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Nesse caso, “*Belo Horizonte, em geral, não aparecia como primeira opção do imigrante estrangeiro 'em potencial', a não ser nos casos específicos em que a presença de parentes ou amigos lhe permitia vislumbrar um começo menos incerto*”⁷⁹. E foi por meio dessa solidariedade existente entre os membros de um mesmo território nacional que, dentre outros fatores, propiciou que o comércio de produtos e serviços fotográficos se mantivesse predominantemente entre os imigrantes que se estabeleceram na cidade.

Na Rua dos Caetés, além do comércio praticado por imigrantes, foi o local em que se encontrava grande oferta de produtos com preços mais baratos se comparados aos de outros logradouros. Produtos que eram vendidos por atacado ou varejo e negociados, normalmente, em lojas de variedade. Concentrar uma grande diversidade de produtos de diferentes marcas, além de refletir a versatilidade de um comércio ainda pouco especializado, era também uma estratégia de oferecer aos clientes o maior número de opções disponíveis no mercado sem precisar que os consumidores se deslocassem ou que procurassem a concorrência.

No caso de Belo Horizonte, os estrangeiros acabaram se tornando parte da própria identidade local, já que a cidade se fundou a partir da invenção de uma nova capital e do aniquilamento do que antes existia nesse território. Os nomes dos fotógrafos funcionaram, então, como fios-condutores nesta narrativa que levou às trajetórias profissionais. Além disso, a origem fundamentalmente europeia da maioria desses profissionais foi um fator que influenciou em sua fama e prestígio perante o mercado, de modo que os fotógrafos imigrantes eram vistos como portadores e divulgadores da modernidade presente na prática da fotografia.

Cada qual a sua maneira concedeu suportes à divulgação da cidade através da difusão das memórias da nova capital de Minas, especialmente associadas com a construção de uma visibilidade moderna de cidade. A prática da fotografia e a venda de seus suprimentos através de diversas escolhas e estratégias filiavam seus comerciantes e consumidores ao mundo da modernidade.

Embora este estudo tenha acompanhado aspectos da vida de alguns profissionais da fotografia que atuaram na cidade de Belo Horizonte, salienta-se que a abordagem aqui desenvolvida não se constitui em biografias no sentido estrito do termo. A observação dos percursos e caminhos trilhados por estes indivíduos permitiu o acesso

⁷⁹ *Idem*, p.24.

à formação e conformação das práticas fotográficas na cidade, e foi através dos registros deixados por estes protagonistas que se pode conhecer as experiências vivenciadas e partilhadas no período analisado. As práticas culturais de fotógrafos e de comerciantes de suprimentos fotográficos foram examinadas como testemunhos de histórias singulares, compreendidas no contexto de configuração de uma *cultura fotográfica* na cidade de Belo Horizonte, mas que se ligam às realidades vivenciadas em outras cidades do Brasil e do mundo.

Texto enviado para a publicação em outubro de 2009.