

## **A Fotografia da História à Cidade: usos e contra-usos do patrimônio sob o olhar do historiador**

**Photography from History to the city: uses and counter-uses of  
heritage under the historian's sight**

*Luiz Henrique Assis Garcia*<sup>1</sup>

*Rita Lages Rodrigues*<sup>2</sup>

*Elena Lucía Rivero*<sup>3</sup>

*João Marcos Veiga*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor (2007) em História pela UFMG. É professor da Escola de Ciência da Informação e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFMG. E-mail: lhag@ufmg.br

<sup>2</sup> Doutora (2012) em História pela UFMG. É Professora da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós Graduação em Artes da UFMG. E-mail: ritalr@ufmg.br

<sup>3</sup> Mestre (2015) em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela Escola de Arquitetura da UFMG. E-mail: elenaluciarivero@gmail.com

<sup>4</sup> Mestre em História (2015) e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. E-mail: joaomarcosveiga@gmail.com

## RESUMO

Avaliamos criticamente o papel desempenhado pelos registros fotográficos na construção de representações sobre o espaço urbano e o patrimônio cultural, dentro de uma perspectiva que leva em conta o conceito de cultura visual, com o propósito de considerar as potencialidades da fotografia produzida pelo próprio historiador como ferramenta metodológica de pesquisa. Nosso olhar em campo voltado para certas edificações e locais atenta para usos e contra-usos do patrimônio para compreender e registrar a enunciação pedestre dos cidadãos, propondo outro repertório visual em contraponto às panorâmicas, aos planos gerais que caracterizam olhares que partem do poder público ou do mercado.

**Palavras-chave:** Espaço urbano; Fotografia; Cultura Visual; Patrimônio histórico

## ABSTRACT

We critically evaluate the role played by photographic records in the construction of representations about urban space and heritage, within a perspective that takes into account the concept of visual culture, with the purpose of considering the potential of photography produced by the historian himself as a methodological research tool. Our fieldwork view, focused on certain buildings and places, takes account of uses and counter-uses of heritage to understand and record the pedestrian enunciation of city dwellers, proposing another visual repertoire in contrast to the panoramic, general plans that characterize views that come from government or market.

**Keywords:** Urban space; Photography; Visual Culture; Historical heritage

Desde a invenção do primeiro daguerreótipo na primeira metade do século XIX, as cidades e a fotografia se entrelaçam. A fotografia representou uma forma de enfrentamento técnico das mudanças operadas no tempo e no espaço, de controle da paisagem e um “instrumento capaz de construir uma representação visual do urbano, tornando a cidade colossal redutível a uma imagem bidimensional inteligível e ao alcance das mãos” (POSSAMAI, 2008, p. 70). Cartões postais, propagandas oficiais ou coletâneas editoriais manifestam uma visualidade particular da cidade. Mais que um espelho da realidade, as imagens da urbe são veículos propagadores de um imaginário da modernidade. Como adverte BORGES (2008, p. 60), “à medida que sua iconografia ia se alastrando, as cidades, lócus por excelência do exercício e das práticas civilizadoras, iam construindo suas versões higienizadas, oficiais e modernas do espaço público”. Já nos primeiros daguerreótipos, como salienta Zita POSSAMAI, a fotografia surgiu paralelamente ao advento das metrópoles europeias e a cidade foi tema de predileção:

Concebida inicialmente como espelho do real, a fotografia foi revestida de um caráter documental, sendo chamada a dar conta das profundas e rápidas transformações pelas quais passavam as grandes cidades. Era comum as administrações municipais contratarem fotógrafos a fim de registrar bairros inteiros que sofreriam reformas urbanas. (POSSAMAI, 2008, p. 68)

Como veremos na primeira seção do artigo<sup>5</sup>, cabe marcar que o registro fotográfico pressupõe um jogo de inclusão/exclusão. “É escolha e, como tal, não apenas constitui uma representação do real, como também integra um sistema simbólico pautado por códigos oriundos da cultura visual que os produz” (BORGES,

---

<sup>5</sup> Nossa investigação deu-se no bojo de projetos dos grupos de pesquisa CCNM (2013-2015) e ESTOPIM (2013-2016), ambos sediados na UFMG e contando com auxílio financeiro do CNPq. Todos os coautores participaram de ambos, e atualmente estão vinculados ao ESTOPIM, coordenado por GARCIA e RODRIGUES. Parte do texto foi apresentada preliminarmente em trabalhos completos de eventos realizados em 2015 e 2016. Participaram conosco das pesquisas as bolsistas de Iniciação Científica: Vitória Beatriz de Araújo Oliveira Silva (CNPq), Carolina Diniz Bastos (CNPq), Aline Damasceno Santana (Fapemig).

2008, p. 83). O emprego de conceitos gerados nos estudos que se debruçam sobre cultura visual e visualidade leva-nos a considerar “a fotografia (e as imagens em geral) como parte viva de nossa realidade social” (MENESES, 2003, p. 29). Outro autor aponta desdobramentos desta proposição para a pesquisa historiográfica:

o historiador deve colocar a imagem fotográfica em seu tempo e pensá-la em relação à cultura visual (a iconosfera e os sistemas de comunicação), ao visível que diz respeito à esfera do poder [...] Pensar o que ficou de fora do quadro fotográfico, a cidade invisível ou a cidade dos outros (mulheres, negros, operários, loucos, desviantes, etc.) e foi relegado ao esquecimento. (MONTEIRO 2006, p. 19)

Portanto, se nos propomos a refletir criticamente sobre tais registros, é preciso problematizar a “retórica do civismo” enquanto uma forma de conceber a vida social no espaço público como um cenário de e para o consenso (DELGADO, 2010, p. 225). Indagar sobre lugares e pessoas invisíveis na cidade nos leva a “rever” e “reler” tais registros fotográficos para que evidenciem conflitos que se dão em “espaços sociais efêmeros” (ARANTES, 1994), atravessados pela sobreposição de diversas temporalidades, presentes na arquitetura, nos monumentos, na transformação da fisionomia da cidade e nas diversas formas de sua apropriação cotidiana por parte dos cidadãos.

No ensaio de 1927 *O ornamento da massa*, KRAKAUER (2009, p. 93) faz uma analogia entre as figuras formadas por dançarinas de grandes companhias norte-americanas de teatro de revista e as fotografias aéreas de cidades, em que “nenhuma linha emergindo das partículas da massa prevalece sobre a figura inteira”. Para enxergar uma “outra cidade” varrida para longe dos olhares, portanto, podem ser necessárias outras lentes. Inspirados por outros campos disciplinares em que a investigação incorpora há mais tempo o exercício da fotografia pelo pesquisador, decidimos adotá-lo como forma de perceber os dissensos a partir de um foco bem definido, abordando o patrimônio cultural em “campos experimentais” bastante

disputados da urbe e partícipes da cultura visual contemporânea. Ainda na primeira seção trataremos de algumas implicações dessa abordagem por historiadores.

Como mostraremos na segunda seção ao tratar dos resultados de sua aplicação, em nossos registros de campo procuramos um distanciamento das imagens frequentemente manipuladas para a promoção e consumo dos lugares através dos enquadramentos, de fragmentos colecionados e da combinação de imagens e anotações escritas que são um contraponto às panorâmicas, aos planos ou pontos de vista que minimizam e mesmo subtraem a prática dos sujeitos. A escolha dos objetos de pesquisa - Praça da Estação, Praça da Liberdade e Rua da Bahia - demarca três espaços da área central de Belo Horizonte, destacados em seus relatos historiográficos e de memória social, e nas últimas décadas “[...] objeto de políticas urbanas e culturais que buscam recuperar seu patrimônio cultural para torná-lo passível de reapropriação por parte da população e do capital” (LEITE, 2007, p.61).

As políticas de patrimônio serão abordadas aqui como uma forma de conceber e conformar o espaço, pois é a partir destas que são ativadas sobre este uma série de intervenções, simbólicas e materiais, através de instrumentos como o tombamento e de conceitos como o de conjunto urbano. Porém, edificações e objetos patrimonializados, “constituem parte da forma da cidade, uma forma desencadeadora de sensações, não uma forma acabada, finalizada, que congela a existência da cidade deixando de lado a existência dos homens e suas ações.” (RODRIGUES, 2012, p. 189). Nesse sentido, literalmente olhar para os contra-usos do patrimônio cultural parte da ideia de que os espaços são sempre objeto de reapropriações por moradores e usuários da cidade, para além das ordenações previstas (e construídas também visualmente) pelas intervenções das políticas de patrimônio e dos gestores de espaços culturais.

Daí nossa ênfase recair mais sobre os sujeitos do que o cenário, emprestando de LEITE (2007) o conceito de contra-uso para caracterizar ações que subvertem os usos esperados de um espaço regulado, promovendo uma demarcação socioespacial

da diferença que lhe atravessa originando diferentes lugares. Partindo de proposições de autores como CERTEAU (1998), ARANTES (2002), LEITE (2007) e FORTUNA (2014) sobre as disputas simbólicas em torno do patrimônio na cidade, as imagens, produzidas em diferentes momentos e períodos do dia entre 2013 e 2015, atentam para os modos de ocupar, de disputar e de marcar o espaço; as práticas de sociabilidade e consumo; as relações entre edificações patrimonializadas ou monumentos, o entorno e seus habitantes ou passantes; e as transformações operadas no cotidiano a partir de eventos programados (dentro e fora do calendário oficial), espontâneos, intervenções artísticas e manifestações políticas várias que rompem parcial ou totalmente o fluxo rotineiro de atividades nas praças. Esperamos, nas considerações finais, alinhar nossas reflexões sobre as possibilidades de investigação do patrimônio urbano na História através das fotografias que produzimos em campo.

### **Da fotografia na História ao historiador fotógrafo**

Inicialmente constituiu-se a perspectiva de que a fotografia, a partir de suas qualidades físico-químicas, permitia produzir um registro absolutamente fiel de seu referente, e por consequência um meio adequado à fixação de uma imagem da cidade, resguardada também para as gerações vindouras. Efetivamente, enquanto documento iconográfico acerca de uma dada realidade e um fragmento da História, o registro fotográfico fornece indícios sobre uma determinada cultura material. Vale-nos, nesse sentido, a reflexão de KRAKAUER (2009, p. 78), em ensaio de 1927: “[...] a fotografia, não diversamente dos outros modos de representação anteriores, está subordinada a um grau determinado de desenvolvimento da vida prático-material. É o processo de produção capitalista que a engendra”.

Ulpiano Bezerra de MENESES apontou alguns problemas referentes à forma como os historiadores utilizaram-se da imagem ao longo do século XX. A fragilidade

metodológica apresentava-se no desconhecimento da problemática teórico-conceitual relativa ao fenômeno da representação, à natureza da imagem e à visualidade, no uso da fonte visual como depositária de informação empírica pura e dependências de técnicas de leitura derivadas das teorias de Panofsky ou da semiótica, e na “ênfase dada à tipologia documental e não aos problemas históricos, teto limitado às questões das mentalidades, do imaginário e da ideologia” (MENESES, 2003, p. 22-23).

Avançando este debate nas últimas décadas, diversos historiadores dedicados ao tema entendem a fotografia como resultado de um trabalho social que produz sentido com um recorte no tempo e no espaço. Esse recorte está mediado pelo olhar do fotógrafo a partir das possibilidades técnicas, dos códigos e convenções culturais que dispõe (MAUAD, 1996; KOSSOY, 1999; MONTEIRO, 2006; POSSAMAI, 2009; LOPES, 2011). Assim, ainda que guarde “um elo físico com seu referente” (MONTEIRO, 2006, p. 11-12), há que se “compreender a natureza técnica do ato fotográfico [reconhecendo que] entre o objeto e a sua representação fotográfica interpõe-se uma série de ações convencionalizadas, tanto cultural como historicamente” (MAUAD, 1996, p. 4). Nesse sentido é oportuno reparar que “[...] é difícil definir onde acaba a documentação e onde começa a construção estética das fotografias” (LOPES, 2011, p. 258).

Na medida em que a fotografia tornou-se um recurso assimilado às formas de gerar registros públicos e privados sobre a cidade, seu cotidiano, sua paisagem, seus lugares e acontecimentos, configurou-se como potencial fonte para o olhar inquiridor do historiador. Em seu estudo das vistas urbanas, Zita POSSAMAI salienta que as mesmas são fragmentos que “recortam o espaço da cidade de acordo com o quadro delimitado na imagem fotográfica, do qual são excluídos diversos elementos que fizeram parte da realidade apenas naquele momento em que se apertou o botão” (POSSAMAI, 2008, p. 73). Esse mesmo processo de delimitação é apontado por Charles MONTEIRO a partir de sua leitura do trabalho de Ana Maria

MAUAD, indicando que se certas imagens predominam, outras ficam “fora do quadro fotográfico” inclusive quando se trata de publicar essas imagens “[...] criando séries e narrativas que enfatizam determinados códigos de representação sociais de certos grupos urbanos excluindo outros” (MONTEIRO, 2006, p. 16).

Reconhecemos que estas escolhas participam da construção social da memória e da cultura visual, e os objetos captados pelas lentes da câmera são elevados à condição de monumentos modernos (POSSAMAI, 2008, p. 76). A crítica documental, procedimento indispensável ao trabalho dos historiadores, permite-nos justamente lançar uma interrogação sobre essa consagração de determinados ângulos, enquadramentos e efeitos que tentam delimitar a percepção do espaço urbano que deixa de fora certos elementos no instante do clique do equipamento. Portanto, do mesmo modo que ocorre quando se trata de fontes escritas, as fontes documentais fotográficas igualmente são configuradas a partir de suas condições sociais de produção. Sendo assim, num determinado contexto vamos perceber também os silêncios e lacunas gerados a partir da desigual distribuição de meios para produzir, circular e preservar fotografias.

Também devemos considerar os distintos sujeitos que atuam no embate para estabelecer quais registros fotográficos são destinados a arquivos públicos ou ao menos institucionais - coleções museológicas, sítios eletrônicos oficiais ou outras formas de arquivamento analógicas ou digitais - enquanto outros poderão permanecer por tempo indefinido na esfera privada e eventualmente perder-se ali. Além disso, na sociedade atual, em que a construção e a difusão das imagens são elementos tão centrais na experiência social, não devemos negligenciar o fato de que a “[...] mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos” (MENESES, 2003, p. 29). A imagem deve ser percebida como um objeto significativo que, interrelacionado com a realidade mais ampla, possui uma experiência própria, uma fruição distinta de outros aspectos da vida, compreendida em condições históricas específicas.

A partir de empréstimos oriundos de estudos de diversos campos do saber, da História da arte à Antropologia da arte, passando pela Sociologia e Antropologias visuais, a História deve trabalhar não somente com imagem, mas com cultura visual, compreendida como um sistema de significados constituídos a partir de regras de regimes de visualidade existentes em grupos culturais. A própria ideia de Cultura Visual é devedora da prática interdisciplinar, em estreita relação com os Estudos Culturais anglo-saxões. Paulo KNAUSS inventaria e narra o processo de consolidação do campo da Cultura Visual, perpassando a criação de disciplinas, publicações, fóruns acadêmicos e estudiosos de referência e resume duas perspectivas gerais ao definirmos cultura visual, uma restrita e outra abrangente. A primeira, restrita, corresponde à cultura ocidental, científica, sob o domínio atual da tecnologia. A segunda, que mais nos interessa, abarca diversos autores, e “considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades.” (KNAUSS, 2006, p. 110) Para os estudos sobre a fotografia, é central a constatação de que “os estudos visuais não estão limitados ao estudo de imagens e representações, mas abarcam também práticas cotidianas de olhar e exposição”, entendendo o estudo das imagens “como um jogo complexo entre visualidade, aparatos, instituições, discursos, corpos, e figuração.” (KNAUSS, 2006, p. 114).

Nossa metodologia constituiu-se reconhecendo que não cabe neutralizar, mas assumir o caráter subjetivo inerente a esse ato, pois “torna-se fundamental o olhar do autor, o fotógrafo, e suas múltiplas escolhas ao efetuar um recorte na realidade a ser perenizado num determinado instante” (POSSAMAI, 2008, p. 73). Mas pensar e narrar a História fotografando não dispensa o mesmo exercício de autocrítica e rigor que a escrita impõe. Pode ser vantajoso aproveitar caminhos já desbravados nas Ciências Sociais. MARTINS (2006, p.5) percorre a lida da Sociologia, destacando autores e publicações que problematizam usos diferenciados das imagens na produção de conhecimento no contexto brasileiro desde meados da década de 1990,

delineando “um campo específico de reflexões”. Relembrando o uso da fotografia em estudos sobre vida urbana e condições sociais, aponta que é preciso tratar como questão sociológica a “força da evidência” da fotografia. (MARTINS, 2006, p. 5). Em seguida atenta para a idéia de *força persuasiva* advinda da “[...] capacidade da imagem se fazer significativa no modo como articula signos” (MARTINS, 2006, p. 8) e de suas condições de recepção. Termina dialogando com Howard Becker, para reforçar que informação e expressão não podem estar separadas e a recomendação para que cientistas sociais “[...] aprendam a fazer escolhas estilísticas significativas no lugar de ignorá-las” (MARTINS, 2006, p. 11).

Dado o longo histórico de convívio com a máquina, a etnografia traz reflexões de valia sobre a postura do pesquisador enquanto fotógrafo:

A produção de fotografias etnográficas contribui para a reconstituição da história cultural de grupos sociais e para uma melhor compreensão dos processos de transformação na sociedade. Em razão de seu caráter cultural, a fotografia, seja extraída de arquivos ou fruto de trabalhos de campo, pode e deve ser utilizada como fonte de conexão entre os dados da tradição oral e a memória dos grupos estudados. (BONI; MORESCHI, 2007, p. 154)

É preciso que o laço entre antropologia e fotografia seja examinado criticamente desde seu estabelecimento: enquanto a Antropologia constituiu um olhar de vigilância sobre o Outro, fotografias “[...] criaram a realidade destes estereótipos, em grande parte devido à noção de objetividade ligada à imagem no pensamento do século XIX” (BITTENCOURT 1994, p. 227). Na esteira de Collier, a autora aponta que há “[...] detalhes tangíveis representados em fotografias que permitem a elucidação de comunicações não verbais” (BITTENCOURT, 1994, p. 231), e cita Harper para considerá-las “[...] meio de elucidação das definições do sujeito cognoscível no trabalho de campo” (BITTENCOURT, 1994, p. 233), apontando possibilidades de seu emprego em entrevistas ou investigação colaborativas.

Vislumbramos ainda um possível intercâmbio metodológico com a História

Oral. O historiador, ao se perguntar como a fisionomia da cidade mudou, como edificações construídas em tempos distantes convivem com as recentes, como as intervenções urbanas e patrimoniais se conformam na urbe, como as diferentes gerações caminham, como as formas de sociabilidade interferem no espaço urbano, seja na efemeridade de eventos de curtíssima duração ou na longevidade de atividades incorporadas ao seu cotidiano, gera respostas documentadas através dos registros fotográficos que capta em campo. Arriscamos uma analogia com a distinção entre “documentação oral” e “fonte oral”, proposta por Danièle Voldman ao diferenciar “o produto da coleta de testemunhos, registrados para fins documentais” do “material recolhido por um pesquisador para as necessidades de sua pesquisa, em função de suas hipóteses particulares” (FERREIRA, 2002, p. 329).

Sem adentrar em polêmicas terminológicas que escapam do quadro deste artigo, reconhecemos a particularidade das condições de produção das fotografias tiradas em campo pelo próprio historiador, seguindo seu programa de investigação, daquelas que consegue selecionar em arquivos públicos e privados, cujo colecionamento e preservação responderam a outras escolhas e condições que antecederam as suas. Como veremos na próxima seção, os objetos de estudo aqui propostos figuram na memória social sobre Belo Horizonte, atravessados por inúmeras tentativas de delimitação de representações institucionalizadas, desafiadas pela impossibilidade de se construir paisagens homogêneas frente aos possíveis contra-usos.

### **Fotografando usos e contra-usos do patrimônio em Belo Horizonte**<sup>6</sup>

Belo Horizonte, cidade recortada sob o traço cartesiano, desenhada urbanisticamente para responder a desafios de higienização e organização espacial e

---

<sup>6</sup> Esta seção aproveita resultados de dissertações X, Y e tese Z inéditas defendidas por seus respectivos autores.

edificada para emanar o progresso, a nova capital mineira é exemplar da relação complexa da *produção do espaço*, tanto no que tange a não efetivação exata do plano de Aarão Reis (AGUIAR, 2005) quanto a construção de práticas sociais e lugares significativos ligados à memória tecida pelos habitantes, para além de ordenamentos do poder público. Nunca isolável, o espaço é sempre atado à realidade social e produzido levando-se em conta relações sociais e de poder que envolvem a corporeidade e a sensibilidade dos seres humanos. Essa relação é trabalhada na teoria da produção do espaço de Henri LEBEVRE (2013), que propõe uma relação tridimensional que atravessa todo o processo social de forma entrelaçada: o *percebido* (apreensão por meio dos sentidos), o *concebido* (o espaço presumido pelo pensamento e ligado à produção de conhecimento) e o *vivido* (a dimensão experimentada pelos sujeitos na prática da vida cotidiana). O espaço social emerge assim do entrelaçamento dessa tríade, transcendendo a materialidade física ao abranger a experiência do pensado e do vivido.

Retomando Lefebvre, DELGADO expõe como o *vivido* e o *percebido* sempre escapam à ordenação racional: "Los espacios sociales se compenetran, se interfieren, se superponen, incluso cuando se antojan separados por muros, puesto que ni siquiera estos pueden evitar la circulación de los fluidos que no dejan de recorrerlo." (DELGADO, 2013, p. 5). Para além do controle perseguido pelo poder público ou da simples mistificação das lendas urbanas, as práticas cotidianas permitem enxergar as engrenagens que constituem a cidade, mas escapam às totalizações e causam estranheza à visão ordenadora desse ambiente. Apesar da uniformização produzida pela semelhança dos projetos urbanos, a cidade "[...] torna sempre possível uma subversão do olhar, ela nos incita à descoberta de outras figuras do tempo [...]" (JEUDY, 2005, p. 108).

Nos deslocamentos em campo, nossos olhares e câmeras procuraram ler o que Michel de CERTEAU (1998, p. 177) chamou de "enunciação pedestre", na qual o ato de caminhar está para o sistema urbano assim como a enunciação está para a

língua . Muitas de nossas observações concentram-se na relação entre os “lugares”<sup>7</sup>, o entorno e os passantes, pois é ao nível do chão, junto aos "praticantes ordinários da cidade" (CERTEAU, 1998, p. 171) que os traços ganham nitidez e cores mais vivas. Neste viés, a fotografia possibilita entrever os tensionamentos a partir de um olhar que se distancie das imagens homogêneas e límpidas celebradas tanto pela publicidade e turismo quanto pela gestão oficial do patrimônio, problematizando questões, mas sem que negue o ponto de vista subjetivo do pesquisador diante destes cenários. Para dar mais nitidez ao contraste que propomos, apresentamos a seguir pequenos painéis que destacam as praças e a via que definimos como objetos de investigação, enfatizando as intervenções propostas e realizadas nas últimas três décadas.

A *Praça da Estação* foi tombada em 1988 pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA) como parte do “Conjunto Arquitetônico e Paisagístico Praça da Estação”. Nos anos 2000 começou a ser executado o projeto de revitalização que previa a criação de uma “Praça cívica e para eventos”. Em 2007, conjuntamente com a restauração de seus jardins foi implantado o “Boulevard Arrudas”, que levou à cobertura do Ribeirão Arrudas com o objetivo de dar lugar a pistas mais largas para o tráfego. A praça foi também incluída dentro de programas de revitalização mais abrangentes como o *Programa Centro Vivo* (2004) e o *Plano de Reabilitação do Hipercentro de Belo Horizonte* (2007). As edificações do conjunto, datadas do período da construção da capital mineira, ao final do século XIX, foram sendo restauradas e adaptadas para novos usos como museus, centros culturais e espaços para eventos. Em 2014 foi instituída a “Zona Cultural Praça da Estação” como área de interesse cultural.

---

<sup>7</sup> Entre estudos do urbano que transitam em campos diversos como a geografia, a arquitetura e as ciências sociais em geral há variação entre os sentidos empregados para os conceitos de “espaço” e “lugar”. Para os fins deste trabalho destacamos apenas que CERTEAU utilizar o termo “espaço” em uma acepção assemelhada a que autores aqui citados como ARANTES (1994) e LEITE (2007), elencam para “lugar” como o que já passou de um plano mais abstrato para outro mais concreto situado por apropriações e acontecimentos no tempo.

A *Praça da Liberdade* aparece como antiga sede da administração do estado de Minas Gerais e é importante espaço de lazer para as imediações e para a cidade como um todo. Nos últimos anos, abandonou sua função administrativa, com a transferência das secretarias de estado para outras regiões da cidade. A partir de 2010, as edificações foram restauradas e adaptadas para novos usos como museus e centros culturais, que incluem bibliotecas, espaços para oficinas, cursos e eventos, configurando-se como um conjunto denominado *Circuito Cultural Praça da Liberdade*. Por opção do governo estadual à época<sup>8</sup>, esta iniciativa envolveu a participação de grandes empresas, adotando modelos de gestão baseados na parceria público/privado. Percebe-se aí a intenção de tornar a praça “vitrine” do conceito de cidade que correspondia a seu projeto político, o que ficou evidente no investimento publicitário realizado ali no contexto da realização da Copa de 2014.

Por sua vez, a *Rua da Bahia*, via que faz a ligação entre a Praça da Estação e a Praça da Liberdade, possui uma histórica relação com os cidadãos através da constituição de espaços públicos e privados de referência afetiva desde os primeiros anos da capital mineira, sendo local de manifestações artísticas e políticas realizadas em diferentes momentos do século XX, evocadas na literatura e na imprensa. Num contexto global e nacional de valorização do patrimônio que pregava a ideia de deterioração do centro de Belo Horizonte como um todo, a Rua da Bahia foi alvo do poder público municipal na década de 1990 a partir de propostas de intervenções diversas (tombamentos, despoluição visual, inserção de monumentos, estátuas e placas de informação histórica, criação de um Eixo Cultural de integração de atividades e espaços e funcionamento como Rua 24 Horas). Apesar das ações terem sido apenas parcialmente efetivadas até 2003, tal processo empenhou-se em eleger uma história oficial, edificações de destaque e modo de vida a ser recuperado, com

---

<sup>8</sup> O estado foi administrado entre 2003 e 2014 pelo PSDB, quando Antonio Anastasia renunciou e foi substituído naquele ano pelo até então vice Alberto Pinto Coelho (PP), por sua vez sucedido pelos eleitos Fernando Pimentel (PT) em 2015 e o atual em exercício, Romeu Zema (Novo) em 2019.

claro recorte para a década de 1920 - auge da relação dos chamados modernistas mineiros com tal via, como Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava -, ainda assim não abarcando a prosa mais enviesada e menos enaltecida da rua publicada pelos escritores. Num processo de retomada cultural e simbólica do centro, nos últimos anos, antigas edificações da Rua da Bahia também passaram a abrigar espaços culturais, como o Museu Inimá de Paula (2008).

Os governos e a iniciativa privada têm se aliado para implementar certos modos de utilização das edificações e do espaço, afeitos ao mercado, por meio das Parcerias Público Privadas (PPPs), privilegiando interesses de ordem econômica e política, como os da indústria do turismo e da especulação imobiliária, em detrimento de outros, como os do comércio local ou de moradores mais ou menos articulados no espaço público, cuja diversidade e complexidade é muitas vezes desconsiderada por quem encabeça e implementa esses empreendimentos. Resulta deles muitas vezes a gentrificação ancorada numa retórica que advoga a retomada de uma centralidade e tradição supostamente perdidas que toma os sítios urbanos como “matéria-prima para a construção da imagem que corresponde ao novo valor simbólico, preparando-os para o consumo ou como cenários de atração para o consumo” (MOTTA, 2000, p. 263). As imagens criadas para promover estes projetos reforçam a “intemporalidade” dos lugares e as pessoas aparecem como simples figurantes, não protagonistas.

Nesse sentido, as operações de intervenção de quem detém o poder frequentemente “[...] têm como consequência o apagamento destas expressões ou a diminuição desta diversidade, mesmo quando isto não está explicitado como objetivo” (SILVA, 2009, p. 3). Sem que exponham as relações de poder que constituíram estes espaços e elas próprias, as políticas culturais e de patrimônio têm servido como recurso para articular uma forma cristalizadora de restaurar uma imagem perdida a partir da arquitetura e do tombamento de bens propõe para restituir aos lugares sua centralidade supostamente abalada. No entanto, isto não

impede que sejam atravessadas por apropriações dos diferentes sujeitos que igualmente constroem os lugares.

As representações sobre bens patrimonializados, sobre os espaços em que coexistem os bens e os habitantes da urbe, afetam e são afetadas pelas imagens fotográficas existentes dos bens e pelas formas como circulam e são apropriadas. KRAKAUER (2009, p. 71) aponta justamente que “a fotografia atual que reproduz um fenômeno familiar à consciência contemporânea oferece, em limitada proporção, uma passagem à vida do original”, cumprindo assim o papel de mediadora entre quem a vê e aquilo que ela reteve. Na própria atuação de órgãos públicos a partir da década de 1930, a construção da ideia de patrimônio, seja conceitual ou nos registros da cultura visual, implica uma relação com a fotografia. Ferramenta essencial para a identificação de edificações tida como “perdidas” em diferentes estados (servindo mesmo como parâmetro para reformas posteriores), a fotografia amalgamou conceitos de um patrimônio específico a ser valorizado e sacralizado, com a construção de um olhar próprio frente à arquitetura, que deveria ser registrada de forma asséptica, sem influência do uso social (IPHAN, 2008) na hora de sua captação. Tal orientação criou um campo de disputa entre o olhar subjetivo e oficial na mediação do fotógrafo, com resquícios sobre o posterior imaginário de patrimônio constituído junto a diferentes públicos.

A gestão patrimonial assume assim a missão de construir uma memória oficial, exemplar, de coesão social (JEUDY, 2005), que leva mesmo a um “paradoxo: o mais autenticamente moderno hoje seria o passado histórico” (HARTOG, 2014, p. 234), com a produção de lugares do patrimônio histórico construindo identidades:

Como? Escolhendo uma história, que se torna a história, a da cidade, ou a do bairro, a sua história: história encontrada, reencontrada ou exumada, depois mostrada em torno da qual se organiza, em todos os sentidos da palavra, a 'circulação' (HARTOG, 2014, p. 234).

As obras arquitetônicas, ao permanecerem no espaço da cidade, presentificam o

passado e apontam para o futuro, efetivando a matéria que representa as temporalidades diversas do solo urbano. KOSELLECK aponta para a presença de rugas e cicatrizes nas pedras da cidade:

Quem procura encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas; que observe também o diferente ritmo dos processos de modernização sofrido por diferentes meios de transporte, que, do trem ao avião, mesclam-se, superpõem-se e assimilam-se uns aos outros, permitindo que se vislumbrem, nessa dinâmica, épocas inteiras. Por fim, que contemple a sucessão das gerações dentro da própria família, assim como no mundo do trabalho, lugares nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro, ao lado de conflitos ainda em germe. Esse olhar em volta já é suficiente para que se perceba a impossibilidade de traduzir, de forma imediata, a universalidade de um tempo mensurável e natural – mesmo que esse tempo tenha uma história própria para um conceito de tempo histórico. (KOSELLECK, 2006, p. 13-14)

KOSELLECK, mais do que da matéria que constitui as cidades, fala do tempo da existência humana, reflete sobre o conceito de tempo em sua produção histórica. As edificações do passado transformam-se em algo novo, constituindo, pela lógica de patrimonialização contemporânea, um novo repertório de imagens para os habitantes, além de serem espaços de usos e contra-usos para os habitantes da cidade. Do historiador alemão, também nos apropriamos da relação entre “a experiência e a expectativa” (KOSELLECK, 2006, p. 16), sem esquecer que seu campo de interesse era a investigação da constituição linguística das experiências temporais onde elas se manifestaram. A nós, interessa-nos relacionar a experiência e a expectativa ao patrimônio cultural, analisando a ação dos homens que o definem linguisticamente e materialmente no tombamento ou não de determinados bens, exemplares de um passado a ser preservado e os usos contemporâneos dos espaços

onde situam-se os monumentos.

Aqui nos perguntamos também o que fazem dessas escolhas aqueles que não puderam participar delas. Correlacionando identidade e patrimônio, Carlos FORTUNA considera que a arquitetura das cidades, e de modo específico os monumentos, são constituídos acima das relações diretas dos sujeitos, funcionando muitas vezes...

[...] como simples depósitos de frias e longínquas memórias, desligadas de quaisquer contextos socialmente significativos, incapazes de dar sentido cultural à temporalidade, limitando-se a sustentar, no espaço, resíduos e manifestações de outros modos de vida. (FORTUNA, 2014, p. 5)

Porém, como o próprio autor pondera, numa condição ambígua e mesmo atravessada pela comercialização da cultura, a perda desta aura não impede, como reforça, estratégias simbólicas tanto de diferenciação e segregação quanto de integração social e mesmo de transgressão - ou contra-usos. Essa reelaboração estabelece uma profunda redefinição do lugar do tempo e do espaço no imaginário e nas práticas sociais dos sujeitos, manipulando os sentidos e significados do patrimônio histórico e cultural das cidades. Numa cidade, vista como alegoria da sociedade, o cotidiano dos sujeitos é marcado por práticas limiars, de vertigem e hibridismo. Por sua vez, a arquitetura e o patrimônio histórico não perdem por completo seu caráter de distinção e interação social. A memória social de um lugar, porém, sempre reinterpretada a partir do presente, assume contornos ficcionais, parciais, irrealis. Os locais históricos e que evocam memórias funcionam assim como uma espécie de "espacialização da utopia" (FORTUNA, 2014, p. 7), deslocalizando os sujeitos e permitindo relações complexas do observador com as questões materiais e simbólicas de dada área. E é nesse sentido que o potencial da fotografia enquanto ferramenta de pesquisa histórica pode ser vista sob outros ângulos.

Constatamos que as delimitações arquitetônicas e urbanísticas criam "recortes" que são reconhecidos e utilizados pelos frequentadores para organizar o

espaço. Nas praças da Liberdade (figura 1) e Estação (figura 2), moradores de rua, através de práticas e objetos de moradia, tecem uma mistura entre ambiente doméstico e espaço público. Configuram-se como espaços liminares, permitindo momentaneamente o estabelecimento de fronteiras que posteriormente se dissolvem. Reconhecemos, mesmo numa estrutura específica, a alternância de disputadas e compartilhamentos, de acordo com os horários do dia e os grupos que por ali se movimentam.

Figura 1. Luiz H. Garcia. 28/11/2013; Figura 2. Elena Rivero. 09/09/2014.



Fonte: Arquivo CCNM.

Forte iconografia das metrópoles, as inscrições urbanas, como grafites e pichações, são uma forma de reconhecer distintas e mesmo marginais formas de se comunicar, projetando signos que evocam afirmações e discussões dissonantes à cultura oficial (figura 3) e compõem narrativas que dão novas visibilidades políticas no meio urbano (MARTÍN-BARBERO, 2007). Quando interferem em monumentos (figura 4), tais inscrições vão mais além ao geralmente buscar discursos e práticas de irreverência que ressignificam, atualizam e politizam referências históricas (CANCLINI, 1997).

Figura 3. Luiz H. Garcia. “Polícia Militar venha protestar com nós”, inscrição em totem instalado na Praça da Liberdade. 24/10/2013; Figura 4. João Marcos Veiga. Detalhe de intervenção irreverente no Monumento a Rômulo Paes, na rua da Bahia. 10/01/2015.



Fonte: Arquivo CCNM.

As inscrições também podem surgir no contexto de manifestações políticas e de intervenções artísticas que, a partir de um olhar crítico, trazem à tona a vida na cidade. Algo que muitas vezes dialoga com temáticas recorrentes na mídia ou procura instalar, no espaço público, debates e questões com menos visibilidade. O anonimato, além do local onde se encontram, imprime um caráter “público”. O suporte e objeto dessas intervenções é a cidade, mas,

[...] la ciudad tiene una potencia devoradora de esas intervenciones al oponerles escenas que parecen provenir de un programa de artista cuando se originan en la casualidad de la vida cotidiana. La ciudad material ofrece resistencias materiales a la intervención estética. (SARLO, 2010, p.169)

assim que intervenção artística e situações originadas pela própria dinâmica da cidade se confundem. Por sua vez, a utilização das praças, ora como palcos para a realização de eventos culturais, ora como espaços de manifestação, diferem frontalmente em intencionalidades de ocupação de um mesmo local, encerrando e produzindo significações. O diálogo com o cotidiano do local e com o patrimônio tombado também se dá de formas diferentes. Os eventos precisam, para sua

realização, de todo o processo de licenciamento. Já as manifestações partem da espontaneidade, embora possam ser criadas como “eventos” nas redes sociais com o motivo de mobilizar públicos. As formas de utilizar e ocupar o espaço também mudam: no caso dos eventos é montada toda uma estrutura de fechamento com barreiras de proteção do patrimônio, destacando-se também as logomarcas dos patrocinadores. Catadores e vendedores ambulantes são, geralmente, proibidos de ingressar. Já nas manifestações, eles se misturam aos manifestantes.

A dimensão espacial das manifestações permite observar também as características e dinâmicas dos novos movimentos sociais que, através de protestos lúdico-culturais, criam acontecimentos de reconfiguração do espaço público, atravessado pela confrontação política. Assim como nos eventos de entretenimento, percebe-se a presença da Polícia Militar, dividida entre as tarefas de preservar o patrimônio e vigiar os manifestantes. A produção dos registros em série ao longo do tempo permite captar o caráter dinâmico da temporalidade dessas mudanças: a mesma praça, tomada por manifestantes, quatro dias depois recebe estruturas para a realização de um evento musical, que já terão desaparecido no dia seguinte (figuras 5,6,7 e 8).

Figura 5 Luiz H. Garcia. Primeira manifestação das Jornadas de Junho 2013. 15/06/2013;  
Figura 6. Elena Rivero. A Ocupação #7 “O futebol é nosso”, na Praça da Estação. 22/06/2014. Figura 7.  
Elena Rivero. Festival Natura, Praça da Estação. 30/08/2014; Figura 8. Luiz H. Garcia. Montagem de  
estrutura para a Festa da Música, na Praça da Liberdade. 19/06/2013.



Fonte: Arquivo CCNM.

Na relação com esses "praticantes ordinários da cidade", o discurso do patrimônio é constantemente subvertido. A Praça do Encontro, com estátuas de Drummond e Pedro Nava instaladas em 2003, é uma das principais intervenções dos projetos, formulados na década

de 1990, previstos para projetar dada história da Rua da Bahia. Mais do que encontro, a praça é hoje local de descanso em meio à correria do centro da cidade. Os registros fotográficos permitem identificar que, isolados, os monumentos passam despercebidos e o local apresenta pouco diálogo com a memória urbana, na perspectiva histórica pretendida pelo patrimônio (figura 9).

O Espaço CentoeQuatro, localizado no início da Rua da Bahia, com grafites na fachada e laterais da antiga fábrica de tecidos, apresenta um contraponto entre a polaridade criada entre edificações "preservadas" ou "degradadas". No entanto, apesar de práticas e linguagens culturais contemporâneas, a pesquisa através de imagem mostra que o local reflete um baixo diálogo com os usuários do entorno. Já a esplanada da Praça da Estação, cartão-postal da cidade, conta com a presença diária de efetivo policial, controlando as práticas não desejadas e mesmo impondo distanciamento de usuários do entorno ao Museu de Artes e Ofícios (MAO) (figura 10).

Figura 09. João Marcos Veiga. Estátuas de Pedro Nava e Drummond na Praça do Encontro.10/01/2015; Figura 10. João Marcos Veiga. Efetivo policial na Praça da Estação. 15/10/2014.



Fonte: Arquivo CCNM.

Ruas e praças, terreno para o cidadão ver e ser visto. Igualmente, para interagir com e em meio a edificações, monumentos e lugares patrimonializados e resignificados no presente, por decisões que ordenam e comodificam tais estruturas e produzem também imagens, nas quais muitas vezes sua presença não está registrada, ainda que reste alguma sombra. Enxergá-los e fotografá-los, negando o olhar panóptico para a cidade e estático para a arquitetura é “[...] destacar o gesto de apropriação do espaço pelos indivíduos

no cotidiano e neste gesto vislumbrar o germe da participação que constrói e transforma a cidade” (SILVA et al., 2008, p. 12).

### **Considerações finais**

Ao incorporar imagetivamente signos do devir histórico e social que se condensam no momento do registro, a fotografia oferece a possibilidade de contraponto às imagens consagradas da cidade, em especial a que deriva da patrimonialização e sua exploração mercadológica. A fotografia permite ao pesquisador traçar uma narrativa que incorpora a evidência visual à interpretação do espaço urbano, estabelece indícios para o debate e, sobretudo, vislumbra a cidade como uma acumulação de tempos, de contraposição de fragmentos de ações do poder público na delimitação do espaço e de seus contra-usos cotidianos. Para além da construção institucional, do construído, como nos aponta LEFEBVRE (2001; 2013), é necessário observarmos o percebido e o vivido para a apreensão do espaço em seu uso cotidiano.

A fotografia como documento, tão cara à História por possibilitar a interpretação do passado capturado, é enaltecida por nós igualmente como ferramenta de pesquisa de grande valia para o historiador em campo. Assumindo a mediação subjetiva do pesquisador, mas sem que se perca o rigor metodológico, ela transcende a mera funcionalidade de registro imagético do que se presenciou em campo, trazendo reflexões e problematizações dos usos e contra-usos da cidade percebidos no âmbito da Cultura Visual.

Por fim, o conjunto das fotografias produzidas em nossas pesquisas intenta criar uma possibilidade de representação da dinâmica urbana aberta a discussões e interações, constituindo ainda documentação destinada a outras investigações e quiçá ser incorporada aos acervos de arquivos e museus, constituindo novas coleções e servindo como fontes que possibilitam outras leituras e outros olhares

sobre a cidade.

## Referências bibliográficas

AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues de. **Vastos subúrbios da nova capital: formação do espaço urbano na primeira periferia de Belo Horizonte**. 419 f. Tese (Doutorado) - UFMG, Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2006.

ARANTES, Antonio A. A guerra dos lugares: Sobre Fronteiras Simbólicas e Liminaridades no Espaço Urbano. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 191-203, 1994.

BELO HORIZONTE. **Projeto Rua da Bahia**. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993. 56 f.

BITTENCOURT, Luciana. 1994. A fotografia como instrumento etnográfico. in: **Anuário Antropológico/92**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p.225-241.

BONI, Paulo César; MORESCHI, Bruna Maria. Fotoetnografia: a importância da fotografia para o resgate etnográfico. **Doc On-line**, n.03, Dezembro 2007, p. 137-157.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BUITONI, Dulcilia H. Schroeder. O registro imagético do mundo. Jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa. In: **Encontro Anual da Compós,19**, 2010, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: < [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8\\_dulcilia\\_buitoni.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_dulcilia_buitoni.pdf)>.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997. 385p.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano. v1**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DELGADO, Manuel. El espacio público como representación. Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre. **Oporto**, maio 2013. Disponível em: <[http://www.oasrn.org/pdf\\_upload/el\\_espacio\\_publico.pdf](http://www.oasrn.org/pdf_upload/el_espacio_publico.pdf)>. Acesso em 10 jan. 2014.

DELGADO, Manuel. **La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona.** Madrid: Catarata, 2010.

FERREIRA, Marieta de Moraes . História, tempo presente e história oral. **Topoi**, Rio de Janeiro: UFRJ, dezembro 2002, pp. 314-332.

FORTUNA, Carlos. As Cidades e as Identidades: Narrativas, patrimônios e memórias. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, ano 12, n. 33, p. 127-141, fev. 1997. Disponível em: <[http://anpocs.com/images/stories/RBCS/33/rbcs33\\_08.pdf](http://anpocs.com/images/stories/RBCS/33/rbcs33_08.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2014.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. "A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar". **Cadernos de Pesquisa Documentos do IPHAN.** Coordenação: Francisca Helena Barbosa Lima, Mônica Muniz Melhem, Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha, COPEDOC/IPHAN. Rio de Janeiro, 2008.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.  
KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia: UFU, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

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

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KRAKAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios.** São Paulo, Cosac Naify, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade.** São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio.** Madrid: Capitán Swing, 2013.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade.** Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2007.

LEMOS, Celina BORGES. **Antigas e novas centralidades: A experiência da cultura do consumo no centro tradicional de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

LOPES, Marcos F. de Brum. O Brasil para os Brasileiros: fotografias, espaço, lugar e paisagem. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. (Org.). **Museus nacionais e os desafios do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011, v. 1, p.243-263.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Novas visibilidades políticas da cidade e visualidades narrativas da violência. **Matrizes**, v.1, n.1, Outubro de 2007, p. 27-40.

MARTINS, Ana Lucia Lucas. Sobre usos da fotografia na prática de pesquisa: força persuasiva e/ou conflito de representações. **Anais do 30º Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu, 2006, 14p.

MAUAD, Ana Maria Através da Imagem: fotografia e história-interfaces, **Tempo**. Rio de Janeiro: UFF, Volume 1, Issue 2, Number 2, 1996, p.73-98.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. V. 23, nº 45, p. 11-36. 2003.

MONTEIRO, Charles. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. **MÉTIS: história & cultura**. Caxias do Sul: UCS, v. 5, n. 9, jan./jun. 2006, p. 11-23.

MOTTA, Lia. A apropriação do patrimônio urbano: do estético estilístico nacional ao consumo visual global. In: ARANTES, Antônio Augusto (org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000, p.256-287.

POSSAMAI, Zita R. Fotografia e cidade. **ArtCultura**, Uberlândia: UFU, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 67-77.

RIVERO, Elena L. **Um espaço, várias praças: conflitos e disputas em torno da Praça da Estação**. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado) – UFMG, Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, 2015.

RIVERO, Elena L. Fotografia e cidade: A fotografia como forma de documentação e pesquisa das formas de apropriação dos espaços públicos e do patrimônio na cidade contemporânea. **Olhares Plurais**. Dossiê Urbanidades, sujeitos e territórios, n. 16,

vol. 1, 2017, p. 82 -94.

RODRIGUES, Rita Lages. *Arquitecto Moderno na Cidade: Traços e rastros de Luiz Olivieri em Belo Horizonte*. 250 f. Tese (Doutorado) – UFMG, Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2012.

SARLO, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancias y Cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2010.

SILVA, R. H. A. Cartografias Urbanas: construindo uma metodologia de apreensão dos usos e apropriações dos espaços da cidade. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, v. nº esp, p. 83-100, 2009. Disponível em: <[http://www.atlas.ufba.br/visoes\\_urbanas\\_2008/Cadernos\\_atlas\\_reginahelena.pdf](http://www.atlas.ufba.br/visoes_urbanas_2008/Cadernos_atlas_reginahelena.pdf)>. Acesso em: ago 2018.

SILVA, R. H. A. ; FONSECA, C. G. ; FRANCO, J. ; MIGLIANO, Milene ; MARRA, Pedro da SILVA . Dispositivos de memória e narrativas do espaço urbano: cartografias flutuantes no tempo e espaço. *E-Compós* (Brasília), v. 11, 2008, 17p. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/269/258>>. Acesso em: ago 2018.

VEIGA, João Marcos. *Subir Bahia: uma rua na encruzilhada da memória patrimonial e de novas escritas urbanas*. 201f. Dissertação (Mestrado) – UFMG, Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2015.

Recebido em Setembro de 2020.

Aprovado em Outubro de 2020.