

QUEM VÊ CARA NÃO VÊ ANCESTRALIDADE
ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS E MEMÓRIAS INSURGENTES DE BELO HORIZONTE

Priscila Mesquita Musa

QUEM VÊ CARA NÃO VÊ ANCESTRALIDADE:
Arquivos Fotográficos e Memórias Insurgentes de Belo Horizonte

Versão Final

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof. Dra. Renata Moreira Marquez

Belo Horizonte

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

M985q

Musa, Priscila Mesquita.

Quem vê cara não vê ancestralidade [manuscrito] : arquivos fotográficos e memórias insurgentes de Belo Horizonte / Priscila Mesquita Musa. – 2022.

502 f. : il.

Orientadora: Renata Moreira Marquez.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Fotografias – Teses. 2. Espaço urbano – Teses. 3. Arquivos públicos – Teses. 4. Memória – Teses. I. Marquez, Renata Moreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 779



FOLHA DE APROVAÇÃO

Quem vê cara não vê ancestralidade: Arquivos fotográficos e memórias insurgentes de Belo Horizonte

PRISCILA MESQUITA MUSA

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 1º de julho de 2022, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. – Renata Moreira Marquez - Orientadora
EA-UFMG

Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso
EA-UFMG

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
FAFICH-UFMG

Profa. Dra. Aícia Duarte Penna – por videoconferência
PUC MG - Aposentada

Profa. Dra. Gabriela Leandro Pereira
UFBA

Profa. Dra. Josemeire Alves Pereira – por videoconferência
Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais, FLACSO Brasil

Belo Horizonte, 1º de julho de 2022.

A todas as pessoas que desafiaram os preceitos sociais, morais, éticos, estéticos e intelectuais de seu tempo, abriram os caminhos e tornaram as nossas vidas possíveis.

AGRADECIMENTOS

Renata Marquez, orientadora sensível, inspiração infinita, foi quem tornou a pesquisa possível das maneiras mais inesperadas e inimagináveis: suspendeu e sustentou o céu dessa tese. Toda a minha reverência.

Bruna Piantino, salva-vidas de táticas infindáveis, respiro cotidiano durante o longo tempo em que a nuvem desta tese pairou sobre minha cabeça. Toda a minha gratidão.

Companheiras imprescindíveis de pesquisa: Isabel Casimira, Júlia Ferreira da Silva, Maria Beatriz Coelho (Mana Coelho) e Valéria Borges, pela gentileza e generosidade de compartilhar as suas fotografias e cosmovisões de mundo que moveram as estruturas desta pesquisa, uma gama policromática de aprendizados.

Alícia Penna, César Guimarães, Gabriela Leandro (Gaia) e Rita Velloso por todas as contribuições preciosas que me ajudaram a encontrar os rumos da pesquisa na banca de qualificação; a que se somaram Josemeire Alves, Wellington Cançado e Junia Mortimer na banca final.

Schelton Casimira, companheiro de pesquisa, por toda dedicação e acompanhamento até o fim alongado dessa tese.

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG - NPGAU, por me oferecer as condições necessárias para o desenvolvimento da pesquisa e por manter a circulação de saberes e afetos em tempos nada favoráveis, em especial, à Maria Paula Borges Berlando a minha admiração e reconhecimento pelo seu trabalho cotidiano impecável e por todo auxílio e cuidado comigo nos anos de mestrado e doutorado.

Todas as pessoas batalhadoras da história e da memória, dos museus e dos arquivos, que resistem à ausência e as intempéries mais pavorosas das políticas públicas. Acendem as luzes, limpam a poeira, abrem um sorriso quando aparecemos na portaria, têm a alegria de nos mostrar várias vezes a mesma fotografia e chegam contentes para compartilhar essa ou aquela nova informação. Em especial, Círcle Aparecida Rocha e Ana Paula Silva do APCBH, Márcia Alkmin do APM, Álvaro Américo Moreira Sales, Christiano Quadros e Isabela Tavares Guerra do MHAB, Marcella Furtado e Moacir Pena do MIS BH.

Cada pessoa que olhou para a cidade com uma câmera nas mãos, por estar presente, por deixar registrado o testemunho sensível de seu tempo-espaço-história, por todas as imagens que aqui compartilho. À Isabel Casimira, Cecília Pederzoli, Júlia Ferreira da Silva, Maria Beatriz Coelho (Mana Coelho), Valéria Borges, João Almeida Ferber, Francisco Soucasaux,

Alfredo Camarate, Adolfo Radice, Estevão Lunardi, Iginio Bonfioli, Francisco Theodoro Passig, Henrique den Dopper, J. M. Retes, Gines Ginea Ribera, Elias Aun, W. Zats, Barão Hermann von Tiesenhausen, Aldo Borgatti, José Góes, e tantas outras e outros cujos olhares não identificados vemos através de alguns quadros fotografados, em especial, os agentes fotográficos da Assessoria de Comunicação do Município - ASCOM.

A cada ser e pessoa visível ou invisivelmente fotografada nas fotografias deste trabalho, por nos endereçar as suas imagens, seja na mais absoluta consciência ou na mais ampliada intuição.

Todas as pessoas que empenharam longos pedaços de suas vidas em escrever os livros, fazer vídeo aulas e palestras que li e vi para este trabalho.

Colegas do Grupo de Pesquisa Cosmópolis e da ponte entre mundos BR-SW o Projeto Capes Stint - Lutas Urbanas pelo Direito à Cidade e Bens Urbanos: Europa-América Latina, em especial Renata Marquez, Adriano Mattos, Welligton Cançado, Schelton Casimira, Rita Velloso, Miguel Martínez, Donald Mitchell, Ana Paula Baltazar, Heloisa Costa, Junia Ferrari, Jupira Mendonça, Thiago Canetti, Marina Sanders, Clarissa Campos, Laís Grossi, Timo Bartoll, Phillipe Urvoy.

Às pessoas que em vários momentos partilharam comigo seus conhecimentos, pesquisas, histórias e imagens e ajudaram de diferentes modos a traçar os percursos deste trabalho, em especial, Laís Grossi, Philipe Urvoy, Daniel Queiroga, Rodrigo Marcandier, Carlos Felipe de Mello, Cecília Pederzoli, Marcelo Pinheiro, Carlos Cândido, Padre Mauro Luiz da Silva, Gláucia Cristine, Dark Andreia, Avelin Buniacá, Neuza Assis e Coletivo Mofo.

Colegas das salas e corredores expandidos da Escola de Arquitetura e Design da UFMG, conversas imprescindíveis, aprendizados comunitários, em especial, Junia Mortimer (pelas voltas de bicicleta para não enlouquecer tanto), Tchitcha Adriana Galuppo, Gabriela Pires, Carolina Anselmo, Guilherme Marinho, Joviano Mayer, Leonardo Braga, Louise Rochebois, Felipe Carnevalli, Binho Barreto e Felipe Magalhães.

Rita e Francisca por cuidarem generosamente do terceiro andar enquanto estive por lá, e a todas as trabalhadoras que mantêm a escola funcionando cotidianamente.

Às parceiras de mergulho nas 634 páginas do livro Potencial History: Unlearning Imperialism de Ariella Azoulay: Renata Marquez, Gabriela Moulin, Isabella Beneduci, Isabela Izidoro, Gabriela Pires, Helena Marchisotti, Paula Lobato e Isadora Monteiro.

A minha mãe, ao meu pai e as minhas avós e avôs pela vida. A todas as pessoas da família por estarem perto, em especial, Alexandre Musa e Ana Prates pelo incentivo, e à

Francisco Musa e Marcela Moreira por me presentearam com uma sofisticada ferramenta de trabalho sem a qual nada disso existiria.

Raul Vilela, Júlia Musa, Luísa Musa e Heitor Piantino, pela rebeldia e alegria atravessando a dureza dos anos de tese.

Rafael Barros e Patrícia Brito, por todo xamanismo e cura em momentos fundamentais.

Leda Maria Martins pela sabedoria e Daniel Menezes por tantas trocas.

Jacqueline Santos, por renovar constantemente as energias da casa que nos habita.

Todas amigas e amigos do Espaço Comum Luiz Estrela, às mãos que abriram os porões e libertaram as histórias do velho casarão. Seguimos na corda bamba de sombrinha. À Tatiana Penna, Vanessa Taveira, Daniel Souza, Luiza Reis, Felipe Pires, Natty Bom Conselho, Pauline, Ana Luiza Diniz, Ciro Martins, Juliana Parreiras e Alice Leite por potencializar ao infinito e além o nosso Núcleo de Memória e Restauração enquanto precisei me ausentar.

Roberta von Randow, como se essa tese pudesse ser a que você imaginava fazer.

Associação das Arquitetas sem Fronteiras – ASF Brasil, fonte de aprendizado que tangencia esse trabalho.

Gabriela Rezende e Laís Grossi, por seguir com a Fresta Arquitetura, Urbanismo e Desenho Gráfico no longo tempo em que precisei me ausentar.

Ao time que não joga bola, mas está sempre em campo na minha vida: Baixo Bahia Futebol Social e sua Torcida Desorganizada.

Manuel Marquez, pelos dias em que sua mãe não pôde se divertir contigo, porque primeiro lia a minha dissertação e depois essa tese. O que também se estende a Wellington Cançado, Felix e Casquinha.

Gal por estar sempre próxima, e Mafalda por chegar no momento exato para levantar os ânimos.

A todas e tantas pessoas que contribuíram com este trabalho. É mesmo preciso uma comunidade inteira para escrever uma tese, embora cada equívoco, falha e descontinuidade sejam de minha inteira responsabilidade.

Um salve, geral!

RESUMO

Belo Horizonte, cidade planejada no fim do séc. XIX, erguida sobre o ideário de modernidade-colonialista, aliou as imagens técnicas ao urbanismo para criar uma normatividade visual, produzir invisibilidades e naturalizar o ponto de vista opressor presente em parte representativa das imagens oficiais encontradas em seus arquivos históricos. No embate empreendido com os arquivos públicos pela busca por imagens históricas de Belo Horizonte que contassem histórias sabidas, mas não arquivadas nas caixas-fortes das instituições, esta tese exercita e discute o trânsito entre saberes e arquivos. Através da pesquisa com oito arquivos e dois museus de destinação pública e da interlocução e colaboração de Isabel Casimira, Júlia Ferreira, Mana Coelho e Valéria Borges – companheiras de pesquisa que generosamente compartilharam seus acervos pessoais e comunitários, seus olhares e saberes – elaboro os percursos nos arquivos intitulados Emboscadas, Desvios, Movimentos e Transvualidades para discutir os modos hegemônicos de ver, as cosmovisões e as memórias e imaginações insurgentes. Sobre, com, contra e através da fotografia, propusemos, coletivamente, um pequeno acervo de narrativas dissonantes e modos de vida que se atravessam e nos possibilitam imaginar cidades potenciais que transvisualizam a fotografia, o arquivo, a cidade e a história.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade, Produção do Espaço Urbano, Imagem, Memória, Fotografia

ABSTRACT

Belo Horizonte, a planned city in the late nineteenth century, built on the ideology of modernity-colonialist, allied technical images to urbanism to create a visual normativity, produce invisibilities and naturalize the oppressive point of view present in a representative part of the official images found in its historical archives. In the clash undertaken with the public archives in the search for historical images of Belo Horizonte that tell known stories, but not filed in the institutions' vaults, this thesis exercises and discusses the transit between knowledge and archives. Through the research with eight archives and two museums of public destination and the interlocution and collaboration of Isabel Casimira, Júlia Ferreira, Mana Coelho and Valéria Borges – research companions who generously shared their personal and community collections, their looks and knowledge – I elaborate the paths in the archives entitled *Ambushes, Detours, Movements and Transposed images* to discuss the hegemonic ways of seeing, the cosmovisions and the insurgent memories and imaginations. On, with, against and through photography, we collectively proposed a small collection of dissonant narratives and ways of life that intersect and enable us to imagine potential cities that transvisualize photography, the archive, the city and history.

KEYWORDS: City, Urban Space Production, Image, Memory, Photography

RESUMEM

Belo Horizonte, ciudad planificada a finales del siglo XIX, construida sobre la ideología de la modernidad-colonialista, alió las imágenes técnicas al urbanismo para crear una normatividad visual, producir invisibilidades y naturalizar el punto de vista opresivo presente en una parte representativa de las imágenes oficiales encontradas en sus archivos históricos. En la lucha emprendida con los archivos públicos en la búsqueda de imágenes históricas de Belo Horizonte que cuenten historias conocidas, pero no archivadas en las bóvedas de las instituciones, esta tesis ejercita y discute el tránsito entre el conocimiento y los archivos. A través de la investigación con ocho archivos y dos museos de destino público y la interlocución y colaboración de Isabel Casimira, Júlia Ferreira, Mana Coelho y Valéria Borges – compañeras de investigación que compartieron generosamente sus colecciones personales y comunitarias, sus miradas y conocimientos – elaboro los recorridos en los archivos titulados Emboscadas, Desvíos, Movimientos y Transvualidades para discutir las formas de ver hegemónicas, las cosmovisiones y las memorias e imaginarios insurgentes. Sobre, con, contra y a través de la fotografía, propusimos colectivamente una pequeña colección de narrativas y formas de vida disonantes que se cruzan y nos permiten imaginar ciudades potenciales que transvisualizan la fotografía, el archivo, la ciudad y la historia.

PALABRAS CLAVE: Ciudad, Producción del Espacio Urbano, Imagen, Memoria, Fotografía

LISTA DE ABREVIações

AB	FUNDO ARTHUR DA SILVA BERNARDES DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
ABF	FUNDO ARTHUR BERNARDES FILHO DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
AN	ARQUIVO NACIONAL
APCBH	ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE
APM	ARQUIVO PÚBLICO DE MINAS GERAIS
ASCOM	ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE
ASF	ARQUITETAS SEM FRONTEIRAS BRASIL
BDLB	BIBLIOTECA DIGITAL LUSO BRASILEIRA
BH	BELO HORIZONTE
BH	BIBLIOTECA NACIONAL
BN	COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL
CCNC	CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO
CPDOC FGV	BRASIL
CRAV	CENTRO DE REFERÊNCIA AUDIOVISUAL DE BELO HORIZONTE
DJP	FUNDO DERMEVAL JOSÉ PIMENTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
DOPS	FUNDO DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICO SOCIAL DO ARQUIVO PÚBLICO
DR.	MINEIRO
DRA.	DOUTOR
DSL R	DOUTORA
ED.	DIGITAL SINGLE LENS REFLEX, “CÂMERA DIGITAL DE REFLEXO POR UMA
EI	LENTE”
EMAU	EDIÇÃO
ETC	ESCRITÓRIO DE INTEGRAÇÃO
FIG.	ESCRITÓRIO MODELO DE ARQUITETURA E URBANISMO
FM	COLEÇÃO EMÍLIA TEIXEIRA DE CARVALHO DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
IEPHA	FIGURA
JAF	FUNDO FOLHA DE MINAS DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
JAO	INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO
JDF	COLEÇÃO JOÃO DE ALMEIDA FERBER DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
L.	FUNDO JOSÉ APARECIDO DE OLIVEIRA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
MHAB	FUNDO JOÃO DORNAS FILHO DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
MIS BH	LOCALIZAÇÃO (REFERÊNCIA PARA LOCALIZAR CITAÇÕES EM E-BOOKS)
MM	MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO
NCS	MUSEU DA IMAGEM E DO SOM BH
NPGAU	COLEÇÃO MUNICÍPIOS MINEIROS DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
OM	COLEÇÃO NELSON COELHO SENNA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
P.	PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
PA	FUNDO OLEGÁRIO MACIEL DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
PP.	PÁGINA
PBH	PÁGINAS
PCG	PREFEITURA DE BELO HORIZONTE
PE	FUNDO PAULO CAMPOS GUIMARÃES DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
S/D	COLEÇÃO PERSONALIDADES DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
SA	SEM DATA
SI	FUNDO FUNDO SECRETARIA DE AGRICULTURA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
SIAN	FUNDO SECRETARIA DO INTERIOR DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
TG	SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ARQUIVO NACIONAL
UFMG	COLEÇÃO TIPOGRAFIA GUIMARÃES DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO
	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

SUMÁRIO

13	“LICENÇA PARA CHEGAR”
14	PERCURSOS DA PESQUISA VISUAL
36	“AS IMAGENS POR TRÁS DO SISTEMA”
	EMBOSCADA
39	“DIZEM QUE É FORÇA DO PROGRESSO”
47	“ASSIM CRESCE A CIDADE HUMANA”
65	“ASSIM QUE ELES NOS VEEM, NADA”
103	“UM MINUTO EU PEÇO”
107	“QUEM VÊ CARA NÃO VÊ ANCESTRALIDADE”
	DESVIOS
119	HABITAR IMAGENS
150	CONSTRUIR IMAGENS
185	OCUPAR IMAGENS
209	POTENCIALIZAR IMAGENS
226	“SE NÃO TIVER A HISTÓRIA NA FOTOGRAFIA OU NO LIVRO, CHAMA QUE NÓS VAMOS CONTAR”
	MOVIMENTOS
248	ISABEL CASIMIRA
299	JÚLIA DA SILVA
338	MANA COELHO
393	VALÉRIA BORGES
447	“FOTOGRAFO PARA MANTER A COMUNIDADE VIVA”
	TRANSVISUALIDADES
474	REFERÊNCIAS
492	ANEXOS

“LICENÇA PARA CHEGAR”

Há algum tempo tenho a alegria e a honra de poder estar perto do povo de reinado¹, principalmente com a Rainha Conga do Reinado Treze de Maio, Dona Isabel Cassimira, e, depois de sua partida, com sua filha a então Rainha Conga Isabel Cassimira. Com elas, aprendi que a nossa presença faz movimentar e é movimentada por outras. Assim, é preciso não apenas anunciar a nossa chegada, mas reverenciar todas as vidas visíveis e invisíveis que cruzam o enredado espaço-tempo que compartilhamos. Nesta pesquisa, reuni muitas fotografias, algumas delas ampliadas ou impressas, vi espaços que já não existem mais, atravessei pontes sobre córregos hoje soterrados, adentrei reuniões familiares, encontros, assembleias e olhei nos olhos de muitas pessoas desconhecidas que não puderam me olhar de volta e me ver adentrando a sala de visita, o quintal, o mutirão, a manifestação. Convoquei também tantas autoras e autores e ainda ouvi histórias que não foram escritas ou fotografadas. Parte dessas imagens te convido a ver, ouvir e a sentir comigo, assim que esse pequeno pedido de abertura possa ser nosso, por tudo que vamos ver, mas também pelo que não veremos ou sequer somos capazes de enxergar:

Peço licença a todas e todos que vieram antes de nós
a todas e todos que caminham conosco
e a todas e todos que virão depois de nós²

Belo Horizonte. Anos dois mil e vinte, dois mil e vinte um e dois mil e vinte dois. É preciso assinalar que parte significativa da pesquisa foi desenvolvida durante a pandemia de Covid-19. O risco de contágio e as medidas preventivas de distanciamento social, isolamento e quarentena nos desafiaram a reinventar a vida, mas também o modo de pesquisar, de compartilhar e de estar juntas. Em muitos momentos, não consegui acessar os arquivos, os museus, as bibliotecas e a universidade. Não consegui me encontrar com as pessoas com quem estou compartilhando este trabalho – quatro mulheres/referência que vivem e narram histórias da cidade/comunidade

1. Reinado de Nossa Senhora do Rosário, também conhecido como Congado e Congada é uma manifestação religiosa e cultural afrodescendente fortemente presente em Minas Gerais, Belo Horizonte e Região Metropolitana. A partir de 2011 tive a oportunidade de acompanhar algumas comunidades de Reinado em Belo Horizonte e região metropolitana, sendo elas: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Ibirité, o Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário no bairro Concórdia, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário Os Ciriacos, em Contagem, e a Irmandade Os Carolinos de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus, no bairro Aparecida.

2. Uma sabedoria passada e transformada a voz e ouvidos, que não possui identificação de autoria. Tomei a liberdade, pedindo licença também por isso, de acrescentar o gênero feminino nas frases.

e constroem/construímos juntas esta pesquisa – não pudemos tocar a materialidade das fotografias e ver juntas. Quando os encontros puderam acontecer, eles envolveram uma série de protocolos de segurança que limitaram o nosso contato e dificultaram as nossas conversas.

Um furacão de sentimentos e experiências revolvidas lançou cotidianamente a energia, a concentração e as imagens para o ar, para longe. A conjuntura política do país – o crescimento avassalador de muitos tipos de conservadorismo que significam retrocessos em campos indispensáveis para a manutenção e perpetuação das vidas, humanas e não humanas, para organicidade e sobrevivência da terra – ajudou a misturar o vento. Enquanto, ao mesmo tempo, pairou no ar, contraditoriamente, a sensação sufocante de que tudo continua e continuará como sempre esteve, a letalidade iminente do real se acomoda em novas normalidades. Sobreviver, manter a esperança e o encantamento vivos para seguir não foi e não é uma tarefa fácil. Ao longo do texto descrevo mais detidamente algumas das limitações que afetaram a pesquisa. Assim, o resultado que aqui apresento é o que foi possível fazer neste tempo pouco favorável.

Sugiro leitura da tese em sua diagramação original, clicando neste link ou copiando o endereço: <https://drive.google.com/drive/folders/1ANW1JeDyb2oYrexYGf8BI0fkXA6obXjG>

PERCURSOS DA PESQUISA VISUAL¹

A cidade e a audiovisibilidade são campos que apresentam entrelaçamentos e conexões intensas no caso de Belo Horizonte. A cidade republicana foi planejada e construída nos fins do século XIX e início do século XX, teve instituído, junto à Comissão Construtora da Nova Capital, o Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital. Cabia ao Gabinete registrar o desaparecimento do arraial Curral Del Rei e divulgar os projetos arquitetônicos, urbanísticos e as obras a todo vapor da nova capital; a sua finalidade era divulgar as fotografias para atrair imigrantes nacionais e de outros países, principalmente europeus. Desta maneira, a produção de imagens e a formulação de imaginários sobre o seu território urbano, os modos de vida que nele deveriam se estabelecer e a ele deveriam se adequar foi uma prerrogativa de sua edificação que se repetiu ainda em distintos ciclos de sua construção. Desta feita, trata-se de um horizonte profícuo para pesquisar a confluência entre cidade, os modos de vida urbanos e a imagem fotográfica e filmica.

O objetivo inicial foi pesquisar a partir das imagens, fotografias e filmes de Belo Horizonte, o que seriam as práticas espaciais² *contra* a cidade – práticas estas que atuaram por vezes fazendo alianças, por vezes afrontando a lógica e a forma predatória de fazer cidade. Os meios como os diferentes modos de vida conseguiram vazar o campo das hegemonias, das violências, do aniquilamento e reposicionar o que é e o que poderia ser o fazer cidade ou o viver junto. As múltiplas cidades dentro da cidade, o que se constituiu a despeito da experiência cindida por muitas violências e tentativas de dominação e conseguiu desconstruir o consenso em torno da cidade: os espaços comuns, as ocupações urbanas, os bairros populares, os territórios sagrados, as comunidades quilombolas, as ações políticas dos movimentos sociais e a desobediência cotidiana das existências que teimam em permanecer, que são potências de instabilidade.

A fotografia e o filme, as imagens *técnicas* e o que elas podem produzir no seu entorno – no ato fotográfico e no momento de circulação da fotografia - nesta pesquisa e no meu entendimento, não são simplesmente um objeto de análise. Elas funcionam

1. Em uma das vezes que visitei o Arquivo Público Mineiro – APM, em 2017, e solicitei ver as fotografias e filmes que o arquivo disponibilizava para consulta, Marcia Alkmin, então Secretária Executiva da Associação Cultural do Arquivo Público Mineiro, respondeu dizendo, “Ah, sim! Você está fazendo uma pesquisa visual!”. Ainda sem saber os rumos que o trabalho iria tomar, senti que essa era uma definição possível para a pesquisa que estava começando a desenvolver.

2. Segundo o filósofo Henry Lefebvre a prática espacial é a projeção sobre o terreno da cidade de todos os aspectos, elementos e momentos da prática social. “A prática espacial de uma sociedade se descobre ao decifrar-se seu espaço” (2006). Neste sentido, seriam as práticas que, mesmo que efêmeras, articulam espacialidades visíveis nas imagens.

como uma episteme, são modos de conhecer de transmitir conhecimento, memórias, modos de ver e de viver. Uma imagem registrada em um filme ou em uma fotografia contém camadas múltiplas onde podemos estabelecer uma continuidade entre o que está na foto e o que não está; entre o que está presente e o passado inscrito nelas; entre as pessoas e comunidades que partilham as imagens em comum do antes, do agora e do depois; entre os lugares e as políticas da imagem e as suas formas de circulação. Como afirma Rancière no livro *O Trabalho das Imagens*, “Quando falamos em imagem, falamos de algo que vai além de uma forma visual: falamos de uma estrutura de mundo comum, construímos um modo de estruturação desse mundo comum” (2021: 45). Assim, interessa olhar para a imagem e buscar refletir sobre como ela age e como podemos agir com ela para além das inscrições que estão contidas no quadro fotografado ou foram estrategicamente deixadas fora dele. Tendo como ponto de partida a proposição de Ariella Aïsha Azoulay sobre a fotografia como *encontro*:

A fotografia ocorre em e através de um encontro entre pessoas, nenhuma das quais jamais poderá ditar o que será registrado na fotografia e o que permanecerá oculto. A fotografia é a prova de uma ocorrência real, o evento da fotografia, a tomada de uma fotografia que a imagem fotográfica nunca poderia esgotar por si só. Este evento é um convite para mais um evento, a visualização da fotografia, a sua leitura, a participação na produção de seu significado. A potencialidade da visão futura, outro evento fotográfico, é o que faz a fotografia germinar na escrita da história política potencial. Por um lado, uma fotografia não pode impor limites ao(s) evento(s) fotográfico(s); e, por outro lado, contingente como é, aquilo que é registrado em uma fotografia excede o que os participantes tentaram garantir que fosse capturado. (2019:367)

Para pensar os modos de agir da e com as fotografias e os vídeos, retomo o pensamento de Jaques Rancière sobre a relação entre política e imagem. Sendo que a política seria o encontro entre dois processos heterogêneos, o de governo, que estabelece a distribuição hierárquica dos lugares e funções e consiste em organizar a vida em sociedade, esse processo o autor chama de *polícia*. E o segundo seriam as práticas que rompem esse ordenamento *policial* e conseguem estabelecer um mundo comum. Para o autor, a “política é o que desloca um corpo de lugar. A polícia é o que designa um lugar e uma ordem determinada” (2021:25). Podemos pensar em uma política das imagens não quando as imagens mostram populações massacradas, inferiorizadas ou excluídas pela ordem policial, mas quando as imagens “Questionam o lugar que essas populações ocupam na organização dominante do visível – e do invisível” (2021:8). A ordem do visível afeta a participação em um mundo sensível comum. Há um número muito reduzido de pessoas e comunidades que são vistas, ouvidas e têm a existência

legitimada, diante de uma maioria que se encontra fora da ordem policial do visível. O trabalho político das imagens seria aquele que se compromete com a mudança de posições e a transformação desse número desigual.

Na pesquisa de mestrado *Movimentos Imagens* elaborei uma reflexão sobre a produção e circulação das imagens dos movimentos de ocupação do espaço de uso público e coletivo a partir de Belo Horizonte. Foi uma investigação acerca da potência expressiva da imagem enquanto desestabilizadora de espaços e tempos socialmente estabelecidos e a sua capacidade de redistribuir o sensível, a partir da análise das relações políticas que se estabelecem entre os seus agentes – fotógrafa, fotografado, espectador e câmera, em diálogo, principalmente, com Ariella Azoulay e Jacques Rancière.

Constatedei, naquela pesquisa, que há uma grande proliferação de fotografias e vídeos dos movimentos sociais e políticos dos anos dois mil até os dias atuais, o que tem a ver com a maior disponibilidade e acessibilidade aos equipamentos de fotografia e vídeo; o estabelecimento da fotografia digital; a possibilidade de difusão através das redes virtuais de divulgação e compartilhamento de imagens; e, principalmente, a propagação do uso das visibilidades da imagem como estratégia de ação. No entanto, quando tentei levar para a dissertação as imagens dos movimentos sociais anteriores ao “novo milênio”, daquelas pessoas que lutaram antes de nós e o experimento de outras cidades que elas fizeram, me deparei com a invisibilidade, com o silêncio e com a ausência.

Ao pesquisar fotografias e filmes de Belo Horizonte no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte - APCBH, no Arquivo Público Mineiro – APM e no Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB, observei que não constavam nas imagens da cidade, ou raramente apareciam nelas, as iniciativas que existiram de outros-modos-de-vida-que-o-urbano-espetacular, que discordaram, que se opuseram aos repetidos processos de remodelação, redesenho, intervenções estruturais, novos projetos de expansão, renovação urbana, instalação de grandes equipamentos e infraestrutura urbana, demolições de edificações populares e históricas, apagamentos, remoção de vilas e favelas, implosões, expulsão, supressão de árvores, fechamento, cerceamento, entre outros. Projetos e intervenções estes que em grande medida estão mais comprometidos em potencializar a mais valia sobre as benfeitorias urbanas do que de fato gerar qualidade sócio espacial ou qualidade de vida na cidade. De maneira que, nesta pesquisa, aprofundo a busca por essas imagens que não encontrei no mestrado e em pesquisas anteriores.

A perspectiva de pesquisa inicialmente atrelada a um ponto de vista contrário ou de embate às narrativas mais conhecidas sobre a cidade diz respeito ao lugar de mundo que ocupo, a experiência com alguns projetos de extensão da PUC Minas no Escritório de Integração - EI, no Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo - EMAU, no movimento estudantil, em coletivos de fotografia³, em alguns movimentos sociais⁴ de Belo Horizonte e na Associação das Arquitetas Sem Fronteiras Brasil – ASF, o que me levou a ter contato com uma multiplicidade de realidades e olhares e me colocou não só atenta a outros ensaios e às transformações da cidade em que vivo, mas também às violências solapadas pelo projeto de modernidade colonialista e varridas para debaixo da história também totalitária e universalizante de cidade, de Belo Horizonte.

Foram assembleias, reuniões, audiências públicas, ocupações, atos, manifestações, praias, mutirões, campanhas, greves, envolvimento de vida cotidiana que reverberam e assumem também o movimento de pesquisa. Participar de alguns movimentos que desafiaram as diversas ações e o jogo de poderes que construíram a cidade e o modo de vida urbano como ele em grande medida está sendo, me levou a imaginar e também a ouvir as histórias contadas por integrantes dos movimentos e moradores especialmente os das gerações que antecederam à minha. Os relatos me fizeram perceber que, mesmo na escassez intencionada de registros de imagens

3. Em 2010, criei junto a algumas amigas o **Urbe Coletivo Fotográfico**, dedicado à fotografia de rua, que tinha o objetivo de retratar o nosso tempo e o desejo de que pudesse existir um Urbe Coletivo em cada cidade do país – o que chegou a acontecer em São Paulo – a atuação mais intensa do coletivo foi até 2012. Em 2011, criamos com outro grupo o **Coletivo Fora das Bordas**, também dedicado à fotografia de rua que esteve ativo até 2013.

4. A aproximação primeira se deu no encontro fortuito com a **Praia da Estação** (ocupação lúdico política da Praça da Estação), em 2010. Em 2011 participei mais ativamente do **Movimento Fora Lacerda** (movimento contra as ações que favoreciam a especulação imobiliária do então prefeito de Belo Horizonte, Márcio Araújo Lacerda) e do **Baixo Bahia Futebol Social** (time de futebol feminino de rua que fazia ocupações lúdicas do espaço público) em suas várias ações que me levaram a lugares até então distantes de meu convívio como o Barreiro e a Ocupação Zilah Spósito. Nos anos seguintes, acompanhei e fotografei algumas atividades do **Quartirão do Soul**, do **Duelo de MCs**, do **Grito dos Excluídos**, da **Massa Crítica**, do **Carnaval de Rua**, do **Ocupa BH**, do **Sarau Vira-latas**, da **Marcha das Mulheres e da Marcha da Liberdade**. Em 2012 participei da organização da **Marcha das Vadias**. Um pouco anterior às **Manifestações de Junho de 2013**, participei de algumas reuniões e ações do **COPAC - Comitê Popular dos Atingidos Pela Copa**. Acompanhei também as ocupações do **Movimento Fica Ficus**, na Avenida Bernardo Monteiro e na Pampulha. Em junho de 2013, participei das longas e turbulentas caminhadas até o Mineirão – Estádio Magalhães Pinto - e da **Assembleia Popular Horizontal** que se configurou durante as manifestações, da **Ocupação da Câmara Municipal** e de **A Ocupação Cultural**. Também fotografei o **Tarifa Zero**, o **Salve Santa Tereza**, o **Brasilinha do Lacerda NÃO!** (o Salve Lagoinha), as Manifestações duramente sufocadas de junho de 2014, as ocupações de rua do movimento pelo **Parque Jardim América** e o **Resiste Isidora** – movimento das ocupações Rosa Leão, Esperança e Vitória na divisa de Belo Horizonte com Santa Luzia. Em outubro de 2013 participei da ocupação do casarão à Rua Manaus, 348, o **Espaço Comum Luiz Estrela**, onde atuo atualmente como arquiteta e urbanista. Em 2015, participei do início do **Muitas - pela Cidade que queremos** que, em 2016, conseguiu eleger vereadoras e ocupou a política institucional com a **Gabinetona**. Em 2017, iniciei oficinas de formação em patrimônio que culminaram no reconhecimento dos imóveis da ocupação **Kasa Invisível** como patrimônio da cidade.

acessíveis nos arquivos e museus de destinação pública, não faltaram manifestações, ocupações, greves e protestos em outros momentos da história de Belo Horizonte.

Com muitas limitações e fragilidades, procuro cultivar um gesto centrífugo multifacetado, tento girar como posso as pequenas engrenagens na universidade, nos arquivos, no texto, mas focando alimentar os ciclos de existência, de insistência, de desobediência, de insurgência, de inquietude e de visibilidade dos movimentos diversos, não apenas sociais ou políticos – estes que buscam outras possibilidades de cidade, de imagem, de arquitetura e urbanismo, de vida. De maneira que esta talvez não seja exatamente uma investigação ativista, mas um ativismo investigativo. Assim há uma relação entre prática, teoria e ideologia que nutrem cada percurso desta pesquisa. Como destacou Timo Bartholl no livro *Por uma Geografia em Movimento - a ciência como ferramenta de luta*: “A ideia da objetividade e da neutralidade do olhar científico é mais uma invenção-construção (uma ferramenta de dominação) do que algo que possa (ou deveria) existir de fato” (2018:21).

Das *práticas espaciais* contra a cidade, a pesquisa foi ganhando outros desdobramentos, de maneira que os caminhos que segui, os lugares que consegui acessar, as companhias que fui ganhando, as alianças que estabelecemos, os agenciamentos, as negociações, as escolhas que fizemos e as imagens que conseguimos compartilhar fizeram com que o percurso de pesquisa se tornasse algo importante. Como afirmou Frei Betto explicando a epistemologia ensinada por Paulo Freire: “A cabeça pensa onde os pés pisam” (1997). Assim, o percurso por onde fui tecendo relações entre pessoas, entre imagens, entre memórias e entre imaginários, foi o chão por onde nossos pés puderam levar a cabeça. Mesmo que algumas vezes a cabeça vertiginosamente pareceu andar sem os pés, entrelacei, entrelaçamos uma rede de retalhos, processos, experimentações, pensamos e mudamos de ideia, mudamos de direção, um passo depois do outro, assim optei por narrar as emboscadas, os desvios, os equívocos, os desafios, as limitações, os movimentos que fomos traçando conforme elaborei esse texto-caminhada⁵. Como afirmam Luiz Rufino e Luiz Simas no livro *Flecha no Tempo*, “O Caminho está implicado à noção de imprevisibilidade e inacabamento. É rigorosamente o inverso de ‘estrada’, que pressupõe a rota previamente traçada, como ponto de partida e chegada, sem atalhos” (2019:38).

5. Escrevo em primeira pessoa demarcando as singularidades das experiências deste corpo que escreve, que lê, que vê, que escuta e que sente. Um alguém que está detrás dessas palavras, aqui e agora. Uma perspectiva que assumo enquanto escrevo, nesta primeira pessoa, limitada e composta também de equívocos. No entanto, algumas vezes assumo o eu plural, nós, mas este não pressupõe uma aderência social ampla e consensual. São apenas alguns arranjos a que o eu não se apresentou suficiente para representar o lugar de escrita, pois pensamos de encontro eu e as muitas companheiras e companheiros desta pesquisa.

Desta feita, a pesquisa que aqui apresento é composta de quatro percursos: **Emboscadas, Desvios, Movimentos e Transvisualidades**. Os percursos são quatro experiências de/com arquivo, sendo os dois primeiros - Emboscadas e Desvios - empreendidos em arquivos e museus de destinação pública e os dois últimos feitos com arquivos pessoais, íntimos e comunitários – Movimentos e Transvisualidade. As **Emboscadas** de uma pesquisa feita a partir da aproximação com os arquivos e museus de destinação pública, “As imagens por trás do sistema”, onde busco localizar, reconhecer e nomear as violências das imagens elaborando uma crítica ao acervo de fotografias e filmes existente de e sobre Belo Horizonte. Os **Desvios** possíveis dentro destas instituições, “Quem vê cara não vê ancestralidade”, onde negocio com os acervos existentes me aliando a algumas pessoas fotografadas e suas espacialidades que se desviam do corpo hegemônico dos acervos dos arquivos e museus pesquisados.

Até perceber que era necessário me juntar a outras companheiras de pesquisa, “Se não tiver a fotografia, se não tiver a história no livro, chama que nós vamos contar”: reunir e criar um pequeno acervo pessoal-comum-comunitário, colocar em **Movimento** as fotografias e filmes guardados em acervos íntimos-pessoais-comunitários e que circulam e são transmitidos de diferentes formas. **Transvisualidades** ou “Fotografo para manter a comunidade viva” foi o exercício de refletir sobre os modos de ver que podem transformar as imagens fotográficas e fílmicas. É um texto final que enlaça todos os percursos anteriores e se abre para possibilidades de um fazer imagem, que pode surgir também através da oralidade, da textualidade e das memórias que a fotografia e o filme podem despertar. Esses percursos não se separam, eles se misturam, se sobrepõem, se cruzam. Cada percurso, um todo de travessias arriscadas de percurso que é a experiência não apenas de realizar uma pesquisa, mas de habitá-la.

A proposta de pesquisa visava, a princípio, reunir um acervo de fotografias e filmes a partir das instituições públicas de salvaguarda da memória audiovisual de Belo Horizonte, os arquivos e museus, para diante das imagens buscar os atravessamentos, as conexões, as histórias, as narrativas e tentar refletir sobre os múltiplos fluxos de conformação da cidade, da cultura urbana e da cultura visual. Em um gesto de metodologia invertida, a pesquisa começa pelas imagens, a visibilidade e a sensibilidade que elas despertam, movimentam e estabelecem, parte delas, tendo em vista as possibilidades e as potencialidades de conhecer e transmitir conhecimento através delas. A proposta, desta maneira, é pensar sobre as confluências possíveis entre imagens, territórios, saberes, memórias, imaginários, modos de ver e de ser a partir do complexo sistema que os acontecimentos fotografáveis ou fílmicos podem despertar. Estando eles contidos

em uma fotografia ou filme ou não, como apontou Ariella Aïsha Azoulay no texto *O que é uma fotografia? O que é fotografia? (What is a photograph? What is photography?)*⁶:

O acontecimento fotográfico - não o acontecimento fotografado - pode se dar com o encontro com uma câmera, com uma fotografia ou com o mero conhecimento de que uma fotografia foi (ou poderia ter sido) produzida (...) Fotografia é um evento que sempre acontece entre as pessoas. (2010: 13)

Tentei fazer com que a pesquisa fosse uma integrante a mais no acontecimento fotográfico, e assim busquei torná-la um evento ou uma prática compartilhada que acontece entre pessoas. Como ressalta Azoulay, só é possível minar as bases do sistema diferencial que produz uma série de opressões e violências em companhia de pessoas de diferentes lugares de mundo e épocas (2019: 15). Assim, segui a caminhada deste trabalho tendo como companheiras as pessoas que estão na ecologia de imagens que cada fotografia pode nos trazer: as fotógrafas, as pessoas fotografadas, as pessoas que tornaram uma visibilidade possível e estão para além do quadro fotografado, as pessoas que guardaram estas fotografias, as pessoas que cuidam dos arquivos públicos ou pessoais, as pessoas que compartilham e transmitem suas imagens. Ao longo dos anos de pesquisa, reuni muitas companhias, mas aprofundei os vínculos – em intensidades diferentes – com três grupos em especial: as pessoas que estão no e para além do quadro fotografado ou filmado – as fotógrafas e as fotografadas, as trabalhadoras das instituições públicas e as quatro mulheres que compartilharam seus acervos pessoais/comunitários e suas narrativas.

Comecei a pesquisa por fotografias e filmes em arquivos e museus, públicos e privados, físicos e digitais. Percorri algumas instituições em busca de imagens que poderiam me permitir tecer algumas narrativas dissonantes e heterogêneas sobre a história e a memória de Belo Horizonte. Sendo elas: o **Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte** - APCBH (1991), o **Arquivo Público Mineiro** – APM (1897), o **Museu Histórico Abílio Barreto** – MHAB (1941), o **Museu da Imagem e do Som BH** - MIS BH (2014)⁷, o **Sistema de Pesquisa de Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas** (2004) – que reúne os acervos do APCBH, MHAB e APM –, o **Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos** da UFMG (1954), o **Arquivo Nacional** – AN

6. Alguns textos e livros que trabalho nesta tese estão em outro idioma, em geral espanhol e inglês, e opto por traduzir os títulos dos mesmos deixando a versão original entre parênteses. Quando o texto ou livro é mencionado mais de uma vez no texto, abandono a versão original entre parênteses.

7. Antigo Centro de Referência Audiovisual – CRAV criado em 1992, mas inaugurado apenas em 1995.

(1838), a **Biblioteca Digital Luso Brasileira** - BDLB (2016)⁸ – que reúne o acervo das **Biblioteca Nacional** (1810) do Brasil e de Portugal (1796) –, a **Brasiliana Fotográfica** (2015) – que reúne acervos da Fundação **Biblioteca Nacional** e do **Instituto Moreira Salles** (1992) – e o **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas** - CPDOC – FGV (1973)⁹.

Dentro de algumas dessas instituições, encontrei trabalhadoras que não apenas me possibilitaram acesso às imagens, mas são parte constitutiva dessas instituições, elas sabem, lembram e tornam visíveis as imagens muitas vezes inacessíveis aos buscadores dos arquivos e dos museus, ademais são agentes de memória que participaram ativamente desta pesquisa. Foram elas Círlei Aparecida Rocha e Ana Paula Silva no APCBH, Márcia Alkmin no APM, Álvaro Américo Moreira Sales, Isabela Tavares Guerra e Christiano Quadros no MHAB, Marcella Furtado e Moacir Pena no MIS BH. Em momentos diferentes, elas compartilharam comigo as especificidades de cada uma das instituições, me apresentaram os acervos por trás dos sistemas de busca, investigaram referências complementares e compartilharam fontes de suas próprias pesquisas pessoais. Foi guiada por esses olhares engajados dos arquivos e museus que consegui seguir caminho na topografia acidentada das fotografias institucionais de Belo Horizonte e elaborar este trabalho.

8. Comecei a pesquisa pelas instituições públicas listadas até a inserção desta nota, devido a dificuldades que narrarei nas páginas seguintes, bem como a impossibilidades de acessar acervos físicos dos arquivos devido à pandemia, ampliei a pesquisa para instituições que guardam acervos privados sendo eles a Brasiliana Fotográfica que possui o acervo do Instituto Moreira Salles (organização sem fins lucrativos) e o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC (instituição de direito privado).

9. Além dos acervos citados mapeei alguns outros que não consegui incluir na pesquisa. O primeiro foi a **Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais**, visitei a sala de pesquisa em 2018, a consulta era feita por data de publicação do periódico, não tinha busca textual, o que tornou a pesquisa inviável uma vez que não tinha elaborado anteriormente uma listagem de possíveis acontecimentos e era preciso olhar cada jornal por completo para encontrar alguma informação/fotografia. Em um segundo momento, já em 2019, comecei a trabalhar em parceria com Laís Grossi - que desenvolve sua pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFMG intitulada “Espaços de luta em Belo Horizonte: ativismos e práticas espaciais”, sob orientação da professora Heloisa Costa – ela já havia elaborado uma linha do tempo, com a qual pude colaborar, e fez uma segunda pesquisa na Hemeroteca, mas não obteve sucesso. O segundo foi acervo histórico do Jornal Estado de Minas, fiz uma entrevista com o jornalista Carlos Herculano que me indicou entrar em contato direto com a **Gerência de Documentação e Informação do Sistema Estaminas de Comunicação – GeDoc**, tentei repetidas vezes por telefone, por e-mail, e indo presencialmente ao edifício sede do jornal, mas não obtive sucesso. Também tentei localizar os fotógrafos do Jornal Estado de Minas indicados por Carlos Herculano Lopes: Jorge Gontijo, Sidnei Lopes, Antônio Concessa e Jane de Faria, mas não obtive muitas informações. Nos últimos tempos da pesquisa, tive conhecimento também dos acervos dos **Diários Associados**, da **TV Alterosa** de Belo Horizonte, do **BDMG Cultural**, do **Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte** e o da **Companhia Urbanizadora e de Habitação de Belo Horizonte – Urbel**, mas a estes não consegui acesso quando tive disponibilidade para realizá-lo, pois as consultas eram presenciais e foram suspensas devido à pandemia. Deixo o registro nesta nota para possíveis pesquisas futuras.

Também me encontrei com as pessoas que estão registradas nas fotografias e filmes, as pessoas que habitam as espacialidades e temporalidades inscritas no quadro fotografado e/ou filmado. Neste sentido, também me encontrei com as pessoas envolvidas no fazer dessas imagens, as fotógrafas, os fotógrafos e cinegrafistas, pessoas que estão para além do quadro, mas participaram do encontro materializado nas imagens fotografadas e filmadas.

Nas instituições, busquei as imagens de pessoas, grupos, coletivos e movimentos sociais que conformaram a resistência e a resiliência primeira ao aniquilamento do pequeno Curral Del Rei, depois à imponente urbanização da cidade, às grandes obras - à edificação de seus ordenados arruamentos e majestosos edifícios e monumentos, depois os ciclos repetidos de renovação e a sua evidente negação a tantas formas de existir. A resistência de vida, como o casebre de pau-a-pique do que foi chamado *Rancho da Papuda*¹⁰, o lugar de vida de Maria, uma das mulheres negras do Arraial Del Rei, atropelado pelo Palácio da Liberdade logo nos primórdios de Belo Horizonte, bem como a movimentação de grupos, coletivos e associações contra a demolição do Hotel Mauá na Lagoinha. Abrindo, assim, um vasto e pretensioso território espacial e temporal de pesquisa.

A estratégia primeira foi a de pesquisar os registros audiovisuais através dos sistemas de busca feita por palavras-chave. Tanto nos arquivos que possuem sistemas específicos de busca disponibilizados nos computadores das salas físicas de consulta do **Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte - APCBH**, do **Museu Histórico Abílio Barreto - MHAB** e do **Museu da Imagem e do Som BH - MIS BH**, quanto nos acervos digitais disponibilizados na rede mundial de computadores do **Arquivo Público Mineiro - APM**, do **Sistema de Pesquisa de Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas**, do **Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos**, do **Arquivo Nacional - AN**, da **Biblioteca Digital Luso Brasileira - BDLB**, da **Brasiliana Fotográfica** e do **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas - CPDOC - FGV**.

Pesquisei os buscadores com as seguintes palavras-chave: movimento, movimento social, movimento político, manifestação, manifesta, manifestam, protesto, protesta, protestam, revolta, revoltosos, revolução, jornada, levante, passeata, marcha, greve, paralização, assembleia, ato, sindicato, piquete, barricada, populares, população,

10. Rancho da Papuda e Cafua de uma Papuda é a legenda de duas fotografias feitas pelo Gabinete fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital. Essas duas imagens retratam duas mulheres negras do Curral Del Rei, essa forma de referir a essas mulheres evidencia uma violência implícita na linguagem que se perpetua no tempo.

operários, operárias, trabalhadores, trabalhadoras, negra, negro, preta, preto, criança, infância, indígenas, índio, mulher, lésbica, gay, travesti, Drag, homossexual, LGBT, rio, árvore, floresta, serra, festa, carnaval, congado, terreiro, quilombo, favela, periferia, luta, resistência, denúncia, desfavelamento, supressão, desmatamento, demolição, remoção, despejo.

Fui construindo o emaranhado de palavras-chave à medida que o contato com arquivos e museus se efetivava. Mantive aqui a ordem com que as palavras foram surgindo, primeiro as ações, depois as pessoas, os elementos de ordem ambiental e por último já o início de uma distorção no objetivo inicial, procurei as ações destitutivas do poder público que poderiam trazer consigo o gesto oposto, as potências constitutivas da população. Cabe ressaltar que não interessavam apenas as ações dos movimentos sociais, o povo na rua, mas também as muitas formas de resistir, de sobreviver, de aparecer, de visibilizar, de lutar, de existir contra os tantos sistemas de opressões, de apagamentos, de extermínios, o enfrentamento do status quo, estabelecidas dentro e por esse lugar que chamamos de cidade.

No entanto, me deparei com os repetitivos resultados: “Sua pesquisa não encontrou nenhum documento correspondente” no Arquivo Público Mineiro - APM, “Nenhum registro encontrado” no Arquivo Nacional e no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC-FGV, “A busca não retornou resultados” na Brasiliana Fotográfica, “Não foi encontrado nenhum registro que atenda à sua pesquisa!” no Sistema de Pesquisa de Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas. Estas foram frases recorrentes nas pesquisas nestes acervos, mas encontrei frases similares nas outras instituições listadas anteriormente. Foi a porta fechada dos buscadores de palavras-chave que me fez chegar a esse total de oito arquivos e dois museus pesquisados. Esperando outras possibilidades, fui buscando alternativas e acrescentando arquivos e museus à lista que era inicialmente de dois arquivos e um museu, sendo eles o APCBH, o APM e o MHAB. Encontrei em todas as dez instituições que pude pesquisar alguns poucos registros ou narrativas visuais que pudessem confrontar a vertente amplamente difundida da história enaltecida do *Bello Horizonte* e seus *homens* ilustres.

Quando compreendi as limitações da pesquisa feita através de palavra-chave com o objetivo de investigar então que cidade é essa que se guarda nos arquivos e com a expectativa ainda de encontrar algum ponto de fuga escondido no fundo da gaveta, perdido em alguma pasta, decidi pesquisar a quase totalidade dos acervos audiovisuais disponíveis para consulta de algumas dessas instituições. As pastas onde

os indexadores cegos classificavam imagens através das palavras-chaves, a fonte, as imagens – por trás, dentro e para além do sistema de busca. Olhei uma a uma, aproximadamente 100 mil fotografias e 536 filmes¹¹. No ANEXO 1 – FUNDOS E COLEÇÕES PESQUISADAS – descrevo mais detalhadamente quantas e quais imagens estavam disponíveis para consulta em cada uma das instituições pesquisadas e como foi o processo de pesquisa.

Encontrei nos acervos volumosos destas instituições apenas alguns escassos e fragmentários vestígios que poderiam contribuir com os objetivos iniciais de pesquisa, os quais listo no ANEXO 2 – IMAGENS VESTÍGIOS NOS ARQUIVOS E MUSEUS PESQUISADOS. Registros audiovisuais esses muitas vezes com ficha catalográfica incompleta ou mesmo sem registro de data, local, autoria, ou descrição, o que dificultou a identificação de pessoas, territórios se acontecimentos.

Visitei as fotografias em diferentes momentos - vi, revi, depois revi de novo muitas delas - em consultas aos acervos iconográficos dos arquivos e museus que se iniciaram durante o mestrado entre 2013-2015 e se intensificaram em 2017-2021 já no doutorado. Os acervos do **Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte** – APCBH, do **Arquivo Público Mineiro** - APM, do **Museu Histórico Abílio Barreto** - MHAB vi mais de duas vezes. Sendo que determinadas fotografias se repetem em alguns dos espaços pesquisados, como por exemplo as fotos dos álbuns produzido pelo Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora, que estão nas três instituições, com algumas variações entre elas. Parte das fotografias produzidas por Raymundo Alves Pinto e Dr. Tito Livio Pontes, que compõem o Álbum de Bello Horizonte publicado em 1911, estão no **APM** e **MHAB**. Fotografias que se tornaram cartões postais estão na **Biblioteca Digital Luso Brasileira**, no **APCBH** e no **APM**. Fotografias contratadas e/ou produzidas pelo poder público foram reproduzidas e distribuídas em diferentes locais e hoje pertencem a diferentes instituições.

11. O corpo de imagens que consegui acessar é significativo e nos leva a pensar sobre as imagens que essas instituições colocam em circulação. No entanto, cabe esclarecer que consegui acessar apenas as fotografias e filmes que estão disponíveis à consulta, a maior parte destes arquivos e museus possui imagens de doações ainda não processadas, catalogadas, identificadas, restauradas, digitalizadas e disponibilizadas ao público. Um outro ponto importante é que a quantificação de fotografias e filmes que encontrei nos acervos iconográficos estão em constante modificação. Fiz a pesquisa em momentos diferentes, percebi que alguns dos números se alteraram, mas conferi os dados no dia 14 de junho de 2021. As imagens seguem sendo processadas, identificadas, digitalizadas no cotidiano de muitas dessas instituições e estes números mudam conforme os acervos estão sendo trabalhados. Quantifiquei aqui as imagens que pude acessar porque penso que esse dado ajuda a definir qual foi o universo de fotografias que acessei.

Pesquisei também três grupos de troca de fotografias e filmes disponíveis nas redes sociais, com o mesmo intuito com que acessei inicialmente os arquivos e museus. Procurava as imagens dissonantes, mas acabei por ver ainda algumas das mesmas imagens que aparecem nas instituições, e desta maneira pude perceber quais as imagens tendem a circular e quais geram maior engajamento. O primeiro foi o grupo **Fotos Antigas de Belo Horizonte**¹² (com então 131,8 mil membros no dia 27/ 07/ 2021) que foi criado em 2012 a partir da página Fotos Antigas Belo Horizonte e tem o propósito de trocar fotos entre membros para ajudar as pessoas a identificar os lugares desconhecidos através de fotografias antigas. O grupo **Belo Horizonte às Antigas!**¹³ (com então 18,3 mil membros no dia 27/ 07/ 2021) foi criado em 2019 e, na definição do grupo, o objetivo é “resgatar a história da cidade através de fotos e filmes que retratem sua arquitetura, suas belezas naturais, seus hábitos, costumes, tradições, sua gente.” Por último o grupo **Fatos e Fotos da Antiga Belo Horizonte**¹⁴ (com então 11,3 mil membros no dia 27/07/2021) foi criado em 2019 com o objetivo de resgatar histórias e fotos antigas da cidade.

Os grupos são espaços digitais de troca de memórias, histórias e lembranças impulsionadas pelas imagens, a maior parte delas fotográficas. Cada fotografia é seguida por uma série de comentários com descrições dos espaços, curiosidades, dados históricos, memórias pessoais, causos, identificação de personagens, narrativas da vida como ela foi, poderia ter sido e debates acalorados. Nos comentários aparecem outras fotos, documentos, textos, relato de pesquisas, trechos de livros. Os membros dos grupos vão ativando coletivamente a memória dos espaços e compartilhando conhecimentos, percepções, sentimentos, imaginários.

Dentre as fotografias mais compartilhadas, curtidas e comentadas nos três grupos, a maior parte delas são de vistas de edificações, dos monumentos e de espaços públicos, bem como as vistas panorâmicas que compõem a parcela da cidade delimitada pela Avenida do Contorno¹⁵ e alguns bairros como Pampulha e outros da Regional Centro-Sul. A cidade de que os membros se orgulham e a que desperta os comentários mais comovidos é a Belo Horizonte “cartão postal”. Com destaque para o acervo do José Góes do APCBH, as fotos da Coleção Belo Horizonte do MHAB e as

12. Disponível no endereço: <https://www.facebook.com/groups/211578045863114>.

13. Disponível no endereço: <https://www.facebook.com/groups/299719847624421>.

14. Disponível no endereço <https://www.facebook.com/groups/fatosfotosbh/>.

15. A Avenida do Contorno circunda a região central de Belo Horizonte. No plano original elaborado pela CCNC esta avenida, antes nominada de Avenida 17 de dezembro, delimitava a Zona Urbana racionalmente projetada e destinada a ser urbanizada e separava a centralidade da cidade da contígua Zona Suburbana de traçado irregular a ser ocupada pela população de menor poder aquisitivo.

fotografias dos fundos públicos do APM. Embora muitas vezes as imagens não estejam identificadas, consegui reconhecê-las e mapear sua procedência.

As pessoas que participam dos grupos apresentam múltiplos interesses, mas é possível perceber a formação de uma comunidade movida pelo sentimento de pertencimento e identidade manifestado por seus membros nos comentários, principalmente quando se trata de imóveis já demolidos e as vastas espacialidades da cidade que já não existem mais. Para além da cidade planejada, as áreas fora da Avenida do Contorno aparecem nesses grupos quando os membros compartilham os acervos pessoais e as fotos de família, em poucas delas também aparecem as periferias e as presenças que não aparecem com frequência nos acervos oficiais.

Ao ver uma quantidade representativa de fotografias e filmes disponíveis para consulta nos arquivos e museus e compartilhadas nos grupos que descrevi, me deparei com a repetição exaustiva de imagens de um território e corpo social específico de Belo Horizonte perpetuada nesses espaços de salvaguarda da memória, com exceção das poucas imagens que listei no Anexo 2. De maneira que perdi um pouco o rumo inicial de pesquisa, caí na emboscada, adentrei em um emaranhado farpado e vertiginoso de questões. Coube organizar algumas imagens e abrir um espaço na pesquisa para pensar e escrever sobre uma espécie de corpo hegemônico de imagens que podem também contar de que maneira a fotografia, bem como os filmes e seus agentes, contribuíram para a naturalização e perpetuação de uma forma específica de fazer e de dar a ver a cidade. Como o poder público produziu e/ou organizou e/ou salvaguardou a visibilidade da cidade. Que narrativa é essa que as imagens institucionalizadas dão a ver. Quais histórias são mostradas. Qual o efeito desses registros sobre as pessoas.

No primeiro percurso do texto, “As Imagens por trás do Sistema” - **Emboscadas**, atravesso a reflexão sobre o contato com os arquivos e museus, a vasta gama repetitiva de imagens – ou a seletiva e estratégica falta delas - que pude ver ou perceber nessas instituições. Uma metodologia que consistiu em olhar as fotografias e filmes disponíveis para pesquisa nos acervos audiovisuais dessas instituições e reunir algumas imagens para refletir sobre o campo de forças que está contido no enquadramento de boa parte delas e nas molduras sócio espaciais que a elas se sobrepõem. Uma reflexão sobre audiovisibilidade que as imagens públicas de Belo Horizonte conformam ou ajudam a conformar. Tropeço na cilada de uma narrativa hegemônica, a construção assimétrica e destitutiva de posições no fazer cidade e fazer imagem que instituem as políticas de dominação da cidade, da imagem e do arquivo.

A normatividade visual que a maior parte das imagens oficiais de Belo Horizonte constituíram ao longo dos anos, a naturalização de um ponto de vista elitista e a exclusão de toda uma gama de pessoas, grupos sociais e territórios me colocaram diante de visibilidades que explicitam o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios. Questões que poderia imaginar, mas não pensava que seriam tão evidentes nas imagens. Algumas vezes me vi paralisada diante de uma série de conflitos. Muitas vezes senti que não deveria escrever sobre racismo e opressão de classe, porque embora com algumas singularidades, faço parte de uma parcela mais privilegiada da população. Minha experiência de vida, o meu ponto de vista e o meu lugar de fala é de uma pessoa branca vinda de um contexto de classe média do interior de Minas Gerais. Assim, este trabalho parte desse ponto de vista, não é neutro. Como enfatiza Leonardo Boff, “Cada um lê com os olhos que tem e interpreta a partir de onde os pés pisam. Todo ponto de vista é a vista de um ponto” (1999:2).

As imagens ou a proposital falta delas gritavam aos meus olhos que não poderiam me refutar das questões de opressão que elas suscitavam, porque seria conivente com as violências implicadas na construção das imagens oficiais. Era preciso trazer essas questões para o centro da discussão porque elas fazem parte da estrutura sócio espacial e da história da cidade da qual também pertenço. Na minha vivência com alguns movimentos sociais, aprendi que, quando se trata de lugares sociais ao qual não pertenço, é preciso assumir o lugar de escuta e de pesquisa. Foi o que fiz, sabendo das muitas limitações do meu ponto de vista parcial e localizado fui ver, ouvir, ler. Como enfatiza Ariella Azoulay, “A escrita da história potencial exige a eliminação da fronteira imaginária que separa a autora e sua posição, observações e ações daquelas de atores estudados com os quais ela interage” (2019,351). Nunca consegui de fato sair do conflito, caminhei com ele durante toda a pesquisa, mas entendi também a urgência e a necessidade de continuamente desfazer as barreiras e os muros que nos dividem, segregam e discriminam. Também a potência de estender pontes, criar alianças e fazer as diferenças e as palavras circularem, como nos ensina Audre Lorde no livro *Irmã Outsider*:

Nos lugares em que as palavras das mulheres clamam para ser ouvidas, cada uma de nós devemos reconhecer a nossa responsabilidade de buscar essas palavras, de lê-las, de compartilhá-las e de analisar a pertinência delas na nossa vida. Que não nos escondamos por detrás das farsas de separação que nos foram impostas e que frequentemente aceitamos como se fossem invenção nossa. Por exemplo: “Provavelmente eu não posso ensinar literatura feita por mulheres negras – a experiência delas é diferente demais da minha”. E, no entanto, quantos anos vocês passaram ensinando

Platão, Shakespeare e Proust? Outra: “Ela é uma mulher branca, o que teria para me dizer?”.

Ou: “Ela é lésbica, o que meu marido, ou meu chefe, diria?”.
Ou ainda: “Essa mulher escreve sobre os filhos e eu não tenho filhos”. E todas as outras incontáveis maneiras de nos privarmos de nós mesmas e umas das outras.

(...)

O fato de estarmos aqui e que eu esteja dizendo essas palavras, já é uma tentativa de quebrar o silêncio e estender uma ponte sobre nossas diferenças, porque não são as diferenças que nos imobilizam, mas o silêncio. E restam tantos silêncios para romper!
(2019:55)

Diante das múltiplas imagens que de certa forma produzem invisibilidade e silenciamento, retêm imaginários e ocultam as mais diferentes violências visuais por trás das mais belas fotografias e por debaixo dos mais novos monumentos, entendi que era então necessário mudar os pressupostos da pesquisa, traçar outros percursos e lançar outro olhar para os próprios arquivos institucionais. Tracei, assim, o segundo percurso de pesquisa, “Quem vê cara não vê Ancestralidade” - **Desvios**, onde fiz o exercício de escavar dentro da pasta de arquivos fotográficos e fílmicos das instituições que pesquisei os vestígios de presenças diversas e as territorialidades que suas aparições estabelecem. Procurei nos arquivos e museus a visualidade que a princípio não parecia estar neles e que pode colocar em questão a sua própria lógica de organização e de existência. Tentei localizar a pluralidade de mundos na sua quase ausência de representação. Algumas espacialidades e pessoas que atravessam os acervos. Também aquelas pessoas que estão nas bordas, nos cantos, nos fundos da imagem e que desafiam a construção consensual da moderna cidade e de sua imagem fotográfica intencionada e posicionada. Desta feita, neste percurso faço uma reflexão sobre as formas de sobrevivência da memória na cultura visual do esquecimento.

Cabe ressaltar que esta pesquisa só foi possível porque as fotografias e filmes existiram e existem. Porque os arquivos e museus foram criados, existem e resistem às mais diversas discontinuidades das políticas públicas da cidade, do estado e do país em que a história e a memória são muitas vezes forjadas e raramente são tratadas como prioridade. Nas notas explicativas da terceira edição do livro *Belo Horizonte – Memória Histórica e Descritiva* do historiador Abílio Barreto em 1996, a equipe responsável deixa assinaladas as dificuldades em lidar com o acervo fotográfico da cidade para a reprodução do livro:

A maioria das fotografias originais desapareceu e suas reproduções, quando existentes, ou são cópias de qualidade insatisfatória

ou trazem as marcas da despreocupação com o zelo que a consciência histórica deveria implicar. Os originais encontrados apresentam sinais nítidos de deterioração: densidades rebaixadas, em função de problemas de fixação inadequada; anotações de caneta na face da imagem; dobras, quebras e marcas de presença de fungo e mofo, metalização da prata, entre outros. (1996 [1928 e 1936]:51)

Em 1997, Heliana Angotti-Salgueiro ainda aponta que apesar da relevância do Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital, “a produção de milhares de fotos reduz-se hoje a poucos exemplares em mau estado de conservação.” (1997: 177). Muitas destas poucas fotografias que restaram foram restauradas e digitalizadas nos anos que decoram a comemoração do centenário da cidade em 1997.

A partir dos grupos de compartilhamento de imagens percebi que era preciso ir além dos arquivos e museus de destinação pública, uma vez que as imagens que procurava, quando elas existem, estão em acervos e coleções - particulares, pessoais, íntimas - estão com moradoras, entusiastas, guardiãs da memória, pesquisadoras, fotógrafas, fotojornalistas, entre outras. Pessoas estas que faziam parte de práticas espaciais diversas, de movimentos, foram o corpo-câmera de seu cotidiano, de protestos, de greves, de passeatas, criaram imagens em comum. Registros esquecidos no fundo da gaveta, no canto de armário, no porão. Parte deles sequer foi revelada, publicada, compartilhada. Outra parte segue viva, inserida no cotidiano, imagens que estão na parede da casa, sobre o altar, circulam em uma rede de afeto própria. Pensando em retomar a experiência comunitária para visualizar múltiplos horizontes, procurei ampliar assim o esforço de pesquisa e de escuta. Busquei criar oportunidades de ver junto, convoquei outras companhias de pesquisa.

Fiz um mapeamento de possíveis interlocutores dentro das possibilidades que a pandemia delineou em diferentes momentos, consegui me encontrar pessoalmente e tive a oportunidade de me aproximar das pesquisas e das imagens de algumas dessas pessoas: Laís Grossi, que desenvolve sua pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFMG intitulada *Espaços de luta em Belo Horizonte: ativismos e práticas espaciais*, sob orientação da professora Heloisa Costa; Philippe Urvoy pesquisador dos movimentos de ocupação urbana e luta pela moradia dos anos 1960-1980; Daniel Queiroga do movimento Salve a Lagoinha, pesquisador da história e memória do bairro; o jornalista e folclorista Carlos Felipe de Mello, pesquisador da cultura popular em Minas Gerais; a fotógrafa Cecília Pederzoli e o fotógrafo e o historiador Marcelo Pinheiro que acompanharam alguns movimentos sociais e sindicais na cidade na década de 1980 e 90, Carlos Cândido que me apresentou algumas fotogra-

fias do Sindicato dos Jornalistas; a educadora Valéria Borges, moradora, fotógrafa e pesquisadora da história da Pedreira Padre Lopes; o pesquisador Padre Mauro Luiz da Silva, fundador e curador do Museu dos Quilombos e Favelas MUQUIFU; Mana Coelho que fotografou bairros, vilas, favelas e diversos movimentos sindicais das décadas de 1970 e 80; Glaucia Cristine, referência do Kilombo Souza e uma das guardiãs do acervo fotográfico da família e da história do Kilombo; Júlia Ferreira da Silva, matriarca do Quilombo dos Luzes que tem um trabalho cuidadoso com a fotografia em livros manuscritos; Isabel Casimira, Rainha Conga da Guarda Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e referência do Centro Espírita de São Sebastião; Dark Andreia e sua coleção de fotografias familiares da vila Cafezal na Favela da Serra; Avelin Buniacá, socióloga indígena ativista da causa indígena e Neuza Assis da Irmandade Os Carolinos de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus no bairro Aparecida.

Conforme a aproximação com essas pessoas se efetivou, ao explicar a pesquisa e mostrar algumas imagens que estava acessando nos arquivos e museus pesquisados, fui sendo atravessada por modos de ver que deslocavam as imagens, os arquivos e a cidade de lugar. Assim entendi que era preciso não apenas buscar outros acervos, mas também me juntar a múltiplos e diversos modos de ver e entender o mundo. Desta feita, a pesquisa assumiu outro movimento, adentrei outro território metodológico, tentando estabelecer um contínuo aprendizado dos modos de ver em companhia, de olhar *com*.

O objetivo inicial era criar um acervo coletivo de imagens e em um segundo momento promover o encontro entre agentes da imagem de vários lugares diferentes em rodas de conversa onde pudéssemos colocar as imagens sobre a mesa, mostrar fotografias e filmes e compartilhar histórias. Cheguei a reunir um modesto acervo a partir das imagens generosamente disponibilizadas por Philippe Urvoy, Cecília Pederzoli, Daniel Queiroga e Glaucia Cristine. No entanto, levando em consideração que a maior parte das imagens está em suporte físico - são fotos impressas, ampliadas, filmes em película, fita VHS, super 8, CDs - devido à pandemia e às medidas de quarentena e distanciamento social não foi possível nos encontrarmos para trabalhar em tempo hábil com tantos acervos, as rodas de conversa presenciais ficaram inviáveis e, em mesma medida avaliei que o encontro virtual com pessoas desconhecidas entre si não seria capaz de criar uma “aliança afetiva” (KRENAK 2016), o que então não faria sentido nesse caso.

Diante desse panorama e da impossibilidade de efetivar uma pesquisa mais intensamente coletiva, optei por aprofundar a proximidade com as pessoas com as quais já tinha algum caminho trilhado. Das pessoas com quem estabeleci um contato

inicial aprofundi a proximidade, em diversos encontros, com quatro mulheres: Isabel Casimira, Júlia Ferreira da Silva, Maria Beatriz Coelho (Mana Coelho) e Valéria Borges.

Isabel Casimira e Júlia Ferreira são pessoas que fotografam, guardam e transmitem memórias, algumas delas fotográficas. Isabel Casimira cuida e faz crescer o acervo de imagens que recebeu de sua família. Júlia Ferreira cria e compõe memórias e histórias com fotografias de sua família e de outras pessoas. Mana Coelho é foto documentarista, Valéria é fotógrafa, cinegrafista e jornalista comunitária. Parte do acervo de Mana Coelho está no Museu Histórico Abílio Barreto, Valéria Borges é o próprio arquivo vivo que transborda pelos becos da Pedreira Prado Lopes. As duas fotografaram movimentos populares. Valéria fotografa em especial o cotidiano e a luta dos moradores da Pedreira Prado Lopes.

Compartilhei com as companheiras de pesquisa as fotografias que aparecem neste trabalho e conseguimos visualizar a capacidade da imagem de nos fazer formular outros sentidos, a sua vinculação com a produção de memórias e a sua capacidade de abalar a maneira como os acontecimentos são narrados dentro e fora dos espaços institucionais. Estas mulheres, cada uma a sua maneira e de seu lugar de mundo, são pensadoras radicais que incansavelmente imaginaram e criaram outras maneiras de viver e nunca deixaram de considerar como o mundo e a cidade poderiam ser, e por vezes são, diferentes. Em contato com elas, reelaborei algumas passagens dos dois primeiros percursos da pesquisa, **Emboscadas** e **Desvios**, e no terceiro percurso, **Movimentos**, reunimos os acervos pessoais-comunitários em álbuns elaborados para ver *com* cada uma das formas plurais de vida em um exercício de pedagogia do olhar ou do ver. Cada álbum é seguido por um texto transcrito sobre as questões que abordamos no trabalho e suas próprias imagens em uma espécie de oralidade transcrita e comunitária, “Se não tiver a fotografia, se não tiver a história no livro, chama que nós vamos contar”. Para além do texto transcrito, no trabalho aparecem várias falas e ensinamentos que anotei no caderno e na mente de vários de nossos encontros. Neste ponto, o trabalho é atravessado não apenas por imagens que podemos ver, mas por aquelas que ouvimos. Assim, buscamos estabelecer outras relações entre o visível e a palavra, entre o visível e o tempo e entre o visível e a visibilidade da cidade.

No quarto e último percurso, “Fotografo para Manter a Comunidade Viva” - **Trans-visualidades**, com as companheiras de pesquisa abro espaço de reflexão sobre as possibilidades de ativação das imagens técnicas pelas cosmovisões, uma tentativa de acessar as realidades não completamente visíveis, nem completamente delimitáveis. Ultrapassar os limites da nossa visão física e os limites impostos para a compreensão

de mundo. Fotografias, imagens e imaginários que precisam ser preservados dentro da lógica de alguns espaços e aqueles imaginários vitais que atravessam os tempos, o espaço, sobreviveram mesmo quando foram separadas de sua gente, de seu território, que algumas vezes deixou para trás as próprias imagens e se refez em realidades diversas, circulou em outras lógicas, passou de uma geração para outra nas histórias contadas na mesa de café, no meio fio da rua, em pedacinhos de papéis colados em cima do altar, carregados com esmero no pingente do pescoço no chaveiro do bolso.

Sobre a emboscada da linguagem, o português, me permito tocar no que Nego Bispo define no livro *Colonização Quilombo Modos e Significados* como “guerra de denominações” (2015: 55), formas de dominação exercidas através da atribuição de nomes, de palavras. Grada Kilomba, por sua vez, no livro *Memórias da Plantação*, coloca que “a língua, por mais poética que possa ser, tem também a dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define um lugar de identidade.” (2019: 14). Embora a língua portuguesa tenha sofrido muitas transformações desde os tempos que atravessou o oceano até o presente, é reinventada todos os dias. As estruturas sociais mais retrógradas ainda estão entranhadas na sua conformação, que estabelece alguns padrões e com eles naturaliza, domina, exclui muitas identidades, existências e epistemologias. Apesar da distância de tempo e espaço, o português falado no Brasil ainda apresenta fortes traços não apenas coloniais como também colonizadores.

Carla Rodrigues lembra, no texto *Mulheres em Estado de Emergência*, que “O apagamento constante da imagem opera também na linguagem” (2020). Em diversos momentos sinto a dificuldade de escapar das estruturas racistas, patriarcais e sexistas que a linguagem evidencia, perpetua, naturaliza. Algumas palavras ficam inevitavelmente restritas ao gênero masculino e à estruturação textual que dele decorre. O padrão masculino é a régua de representação que deve conter toda e qualquer identidade. Então, na medida do possível, busco palavras que deixam o gênero em aberto, palavras neutras como por exemplo: pessoa. Quando foi impossível trocar por uma palavra de gênero indefinido, onde podem caber muitas identidades, optei por tentar alguns movimentos e transitar entre eles, suprimir os artigos definidos ou invertê-los. Quando se trata de um processo histórico empreendido por homens e que busco problematizar, escrevo no gênero masculino. Desta mesma forma, algumas vezes é importante demarcar a desconstrução de gênero em processo, então assumo o gênero feminino. Também escolho utilizar escravizada, empobrecida, vitimada, porque estas palavras descrevem o processo político a que as pessoas foram submetidas e não a condição *naturalizada*

de suas existências. Como também apontou Grada Kilomba, “Parece-me que não há nada mais urgente do que começarmos a criar uma nova linguagem. Um vocabulário no qual nos possamos todas/xs/ nos encontrar, na condição humana” (2019: 21).

Tive contato com uma multiplicidade significativa de fotografias e vídeos. De maneira que o desenvolvimento deste trabalho comporta uma duplicidade de linguagens. A escrita é também atravessada pela experiência de conviver com o *mundo-imagem* dos arquivos, dos acervos pessoais e comunitários. Ele comporta o gesto de vivenciar as imagens e com elas imaginar. Desta feita, assumi o desafio de não apenas pensar, mas também escrever com imagens, que não servem à ilustração do que é textualizado, elas expõem, criam, constroem, recortam, sobrepõem a narrativa e a estrutura do que estou tentando elaborar como pensamento. Mobilizo as fotografias e os vídeos ao longo do trabalho criando atravessamentos de diferentes intencionalidades, sequências que dão a ver as visibilidades inscritas nos arquivos de onde tiro fragmentos, crio contrastes, duplas. Tensiono com alguma liberdade as imagens, as legendas e as descrições a elas atribuídas dentro do texto, mas vou descrevendo a intencionalidade de cada uma delas conforme construo os argumentos.

Por partir de uma gama múltipla de fotografias e vídeos - de um período extenso de tempo e uma cidade tão enorme e diversa - a pesquisa caminha na corda bamba, equilibrista, cambaleando sobre o risco iminente de cair em generalizações, estereotipagens, anacronismos, sobrevoos reducionistas, descuidos, entre outros. Tentei pesquisar as referências, os fotógrafos, as datas, os acontecimentos e as informações históricas que as fichas catalográficas, as notações das imagens traziam ou poderiam desencadear, mas muitas vezes isso não foi possível – por falta de informação, mas também pelo volume extenso de imagens. Assim, tropeço e caio em alguns momentos. Não apenas devido à falta de informações, mas também por encontrar o muro dos meus próprios limites de pensamento e visão de mundo. Assim, mesmo sem ter qualquer pretensão nesse sentido, é importante assinalar que imagens e as reflexões que as acompanham são seguramente incompletas e insuficientes. Desta maneira, este trabalho sobre a visibilidade de Belo Horizonte construída através de suas imagens fotográficas e filmicas é apenas uma pequena garrafa flutuando em um oceano de possibilidades, foi o melhor que pude fazer, mas desconfio profundamente do meu modo de ver e escrever o mundo.

Deixo uma sugestão de navegação, antes de começar a ler cada uma das partes do texto. Primeiro caminhe por entre as páginas e veja as imagens que ressoam por entre a pesquisa. Tenho esse hábito, sempre que abro um livro ou mesmo um texto

no computador primeiro vejo todas as fotos, porque elas dão pistas, criam narrativas, contam histórias. Com o tempo fui percebendo que muitas pessoas fazem o mesmo, principalmente as crianças que apostam na sabedoria das imagens. Assim sendo, resolvi dispor as imagens ao longo do trabalho, de maneira que elas conversam com o texto, mas também dialogam entre si, e esse caminho duplo se articula, se cruza, texto-imagem e imagem-imagem.

“AS IMAGENS POR TRÁS DO SISTEMA”
EMBOSCADAS

METRÓPOLES SUFOCAM, SÃO NECRÓPOLES QUE NÃO SE TOCAM
ENTÃO SE CHOCAM COM O SONHO DE ALGUÉM

CANANÉIA, IGUAPE E ILHA COMPRIDA • EMICIDA

EU NASCI AQUI HÁ QUASE 60 ANOS.
NÃO VOU VIVER MAIS 60 ANOS.
VOCÊ SEMPRE DISSE QUE LEVARIA TEMPO.
LEVOU O TEMPO DA VIDA DO MEU PAI,
DA MINHA MÃE,
O TEMPO DA VIDA DOS MEUS TIOS,
O TEMPO DA VIDA DOS MEUS IRMÃOS,
DAS MINHAS IRMÃS,
DAS MINHAS SOBRINHAS E SOBRINHOS...
QUANTO TEMPO VOCÊ QUER,
PARA O SEU 'PROGRESSO'?

JAMES BALDWIN

POR CONTAR
FICA A HISTÓRIA
DOS OLHOS
QUE DESVIAM
O OLHAR

W. G. SEBALD

ELES QUE SÃO BRANCOS E OS QUE NÃO SÃO
ELES QUE SÃO MACHOS E OS QUE NÃO SÃO
ELES QUE SÃO ADULTOS E OS QUE NÃO SÃO
ELES QUE SÃO CRISTÃOS E OS QUE NÃO SÃO
ELES QUE SÃO RICOS E OS QUE NÃO SÃO
ELES QUE SÃO SÃOS E OS QUE NÃO SÃO
TODOS OS QUE SÃO
MAS NÃO ACHAM QUE SÃO
COMO OS OUTROS
QUE SE ENTENDAM
QUE SE EXPLIQUEM
QUE SE CUIDEM
QUE SE

BRANCOS | PESADO DEMAIS PARA A VENTANIA
RICARDO ALEIXO

ACEITAR NOSSO PASSADO – NOSSA HISTÓRIA –
É DIFERENTE DE NOS AFOGAR NELA;
TRATA-SE DE APRENDER COMO USÁ-LA.

JAMES BALDWIN

“DIZEM QUE É FORÇA DO PROGRESSO”

Foi ainda na graduação, entre 2003-2008, quando morava no Cachoeirinha, bairro contíguo ao bairro Lagoinha, que ouvi muitas histórias da Lagoinha e cruzava por ela todos os dias. Às vezes descia alguns pontos de ônibus antes do meu destino só para caminhar pelo bairro, e quando fiz o trabalho final de graduação no seu entorno, frequentei a Lagoinha assiduamente. Manoel Aparecida de Almeida, proprietário de um dos antiquários da Rua Itapecerica, o Móveis Cupim, me contou a história da demolição da Praça Vaz de Melo, o ponto de chegada do bairro, pequena centralidade comercial e famoso berço do samba e da boemia Belorizontina, em 1981. A cada três frases, ele balançava a cabeça de um lado ao outro em sentido de negação e dizia: “um absurdo, um absurdo!”. Manoel disse não ter sido algo que passou despercebido: os moradores se organizaram e sentiram profundamente o contrassenso daquele desmanche de vidas. Assim, no dia em que as edificações começaram a ser demolidas, tinha tido um protesto onde foram distribuídos 100 mil lenços brancos estampados com a letra da música do conhecido samba *Adeus Lagoinha* de Gervásio Horta e Milton Horta, este primeiro também conhecido como Lagoinha.

Foi assim que imaginei o seguinte acontecimento. A praça estava rodeada de moradores e pessoas de diversos bairros de Belo Horizonte e seu entorno. 100 mil lenços brancos são 100 mil pessoas, uma pequena multidão. As edificações que desenharam por anos aquela porta de entrada do bairro Lagoinha, a Praça Vaz de Melo, abrigavam mercearias, armazéns, farmácias, cafés, bares, sobrados da “luz vermelha” e cinema; já mostravam os traços de seu destino infeliz. Algumas estavam sem portas e janelas, sem os letreiros, com as tintas das paredes gastas. A ameaça de demolição feita há anos pela Prefeitura, angústia perpetuada no tempo e no espaço, iria se concretizar. Enquanto as máquinas rompiam as paredes dos imóveis que moldavam a praça, muitas pessoas balançavam os lenços para o alto, em protesto, em despedida, e entoavam o samba em coro alegre, profundo, sentido:

*Adeus, Lagoinha, Adeus
Estão Levando o que resta de mim
Dizem que é força do progresso
Um minuto eu peço
Para ver seu fim*

*Praça Vaz de Melo da folia
Da gostosa Boemia
E de muito valentão*

*Vou lembrar Joel compositor
E os amigos lá da praça
Lembrarei com emoção*

*Coisas da matéria eu não ligo
Mas preciso de um abrigo
Para o meu coração*

Durante mais de 10 anos procurei algum vestígio de sobrevivência dessas imagens, com moradores da Lagoinha, nos arquivos públicos, em publicações sobre o bairro, na rede mundial de computadores. Sempre que surgia alguma conversa sobre a Lagoinha, logo perguntava sobre os lenços brancos, o adeus lagoinha, as imagens. Quando vieram as manifestações de junho de 2013, subi no viaduto para fotografar a multidão estimada em 100 mil pessoas que se aglomerava próximo ao Campus da UFMG e, no meio do bombardeio, entre balas de borracha e gás lacrimogênio, parei um segundo: era aquele o tamanho da multidão dos lenços brancos no entorno da Praça Vaz de Melo.

Iniciei esta pesquisa tendo em mente que iria empenhar esforços na busca por registros desse dia, fiz uma pesquisa cuidadosa nos arquivos e museus da cidade, do estado e da nação e não tive sucesso. Quando estava fazendo um levantamento de possíveis parcerias interlocuções para o trabalho encontrei Daniel Queiroz, entusiasta, morador e pesquisador do bairro. Foi ele que me soprou o tão esperado caminho a seguir: “Tem registros desse dia no Museu da Imagem e do Som BH!”. Foi preciso esperar a pandemia arrefecer para conseguir acessar os registros. O filme faz parte do *Acervo Rede Globo Negativo*, já tinha procurado imagens no MIS BH, mas não tinha conseguido acessá-las porque o título não menciona nem *protesto*, nem *manifestação* e sequer tem o nome da Praça Vaz de Melo, é apenas: *Implosão Lagoinha JS*, e a sinopse diz “Festa, entrevista, implosão. Filmagem feita por todos os cinegrafistas da casa”, data 17-10-1981. São dois rolos de filme em película montados com registros fílmicos de várias câmeras, o arquivo bruto. Foi assim que o acontecimento ouvido e imaginado encontrou o acontecimento filmado.

O cordão de segurança era extenso, as placas estavam por todos os lados: atenção, cuidado, perigo. Era possível enxergar a linha de isolamento pela quantidade de pessoas que se aglomerava nos seus limites, as ruas do entorno viraram mirantes temporários. Os jardins de concreto da parte posterior da Rodoviária foram transformados em camarote oficial do evento, ali estavam políticos, empresários, militares,



Frames do vídeo Implosão Lagoinha JS
17 -10-1981
Fundo Rede Globo Negativos
Acervo MIS/BH

personalidades. No andar de baixo, no subsolo, na área de embarque e desembarque da rodoviária, foi improvisado um palco na carroceria de um caminhão onde destacava no alto a faixa *Adeus à Lagoinha*, sobre o palco alguns sambistas se apresentavam para a multidão que se aglomerava em frente ao caminhão-palco. Vizinhos próximos e os moradores da Lagoinha se organizavam também nas janelas dos edifícios do entorno, nos telhados, lajes, na cobertura da igreja. A Rede Globo posicionou estrategicamente todos os seus cinegrafistas e repórteres para garantir que nenhum dos poucos segundos de implosão fosse perdido, contei 5 ângulos diferentes. Os olhos da cidade, do estado, do país estavam voltados para aquele pequeno espaço tempo.

As edificações que desenharam por anos a Praça Vaz de Melo, também conhecida como Praça do Bedeco, já tinham sido demolidas no final da década de 1970, como mostram os estudos ainda não publicados de Daniel Queiroz¹. A cidade já tinha de alguma forma fechado a porta de entrada da Lagoinha e virado as costas para o bairro. Resistia apenas o último bastião da região da Praça da Lagoinha: três imóveis conectados que abrigavam a Galeria do Comércio, o Mercado Mauá e o Hotel Panorama. Neste dia as edificações já estavam “no pelo”, vazias, sem portas e janelas, e tinham 1.200 perfurações cravadas com bananas de dinamite.

Diferente dos outros imóveis da praça demolidos à marretada, picareta, corrente de arrasto e tratores, essas edificações iriam acolher a primeira implosão de edifício de Belo Horizonte. Armou-se assim o caloroso espetáculo, a imprensa foi mobilizada com jornalistas, repórteres, cinegrafistas, fotógrafos e foi organizada uma festa no Terminal Rodoviário. A multidão estava vibrante quando a implosão aconteceu, durou 7 segundos, as pessoas batiam palma, comemoravam, gritavam e agitavam no alto, as mãos, camisetas, sombrinha, carteira, algumas poucas tiras de papel que poderiam ser os lenços brancos (não foi possível ver se tinha algo escrito), mas eram poucos. Uma massa densa de poeira subiu e ao invés de se desmanchar no ar, soprou em direção bairro-centro, em direção à cidade e tomou o camarote oficial da Rodoviária. Aconteceu um tumulto em meio ao nevoeiro, a música parou, as pessoas saíram correndo em desespero, caíram, um policial passou carregando uma criança nos braços e uma voz ao microfone dizia “Devagar, não saiam correndo!”. A poeira não chegou na Lagoinha, correu em sentido contrário, dissipou a festa.

Na última cena, aparece uma faixa da Escola de Samba Unidos dos Guaranis pedindo passagem para saudar o prefeito Maurício Campos e sua comitiva e uma

1. Os decretos de desapropriação são de 1976, o projeto é anterior, as demolições da região da Praça Vaz de Melo aconteceram de 1979 até 1981.

placa de prata é entregue ao prefeito. Das pessoas entrevistadas, algumas se colocam maravilhadas com o espetáculo, outras lamentam, um senhor se interpõe, “Não gostei, isso porque, poderia ter dado emprego para mais de 200 trabalhadores para desmanchar isso daí. Nós estamos em uma onda de desemprego em Belo Horizonte, uma vergonha. Agora fazer isso aí em 6 minutos, acabar com esse negócio aí quando milhares de trabalhadores que estão passando fome e poderiam estar ganhando o dinheirinho deles aí. Isso é política, política!”.

A contagem regressiva feita por um dos homens que parece ser um dos técnicos responsáveis é acompanhada por uma das câmeras, e depois da implosão o repórter pergunta “E aí, sucesso total?” Ele responde “Sucesso, estou todo emocionado! Tudo correu bem, rapidamente, então a gente fica satisfeito. Eu não tive questão de dúvida da implosão, nenhuma, questão de trabalho muito bem coordenado, a gente fica satisfeito!” Depois que a poeira baixou, a pequena multidão rompeu a corda de isolamento e a população correu para ver os escombros.

No local, foi construído um trecho da estação do Trem Metropolitano e o estrondoso vazio do Complexo Viário da Lagoinha. Era a cidade do período da Ditadura Civil-Militar, a cidade do autoritarismo (1964-1985). Belo Horizonte vivia a intensificação do processo de metropolização com o fortalecimento do eixo industrial Betim/Contagem e a institucionalização da Região Metropolitana. Este período é marcado pela “urbanização corporativa”, investimento misto de iniciativa pública e privada em obras urbanas, início do pacto com empreiteiras e construtoras.

Foram empreendidas grandes obras públicas estruturais de impacto e espetáculo: obras de estruturação de eixos viários - viadutos e túnel - canalização de córregos e rios, a remoção de diversas vilas e favelas, como a Vila Urubu, a Vila Marmiteiros e a Vila São Vicente, a Vila Perrela, entre outras. Foi também o tempo de demolições de imóveis do primeiro ciclo de construção da cidade, como o conturbado caso do Cine Metrópole² e o desaparecimento dos espaços de uso público e coletivo, como o adro

2. O Metrópole funcionou como cinema de 1942 a 1983, ocupava a edificação construída em 1906 para abrigar o Theatro Municipal da cidade. O estilo eclético original foi substituído, no final dos anos 1930, pelo art déco pelo então prefeito Juscelino Kubitschek. Em 1941 o teatro foi adaptado pelo arquiteto Raffaello Berti para receber o uso de cinema. Em 1983, a edificação que então pertencia à empresa de Cinemas e Teatros Minas Gerais S.A, do empresário Antônio Luciano, foi vendida para o Banco Brasileiro de Descontos – Bradesco. O novo proprietário entrou com pedido de demolição na prefeitura de Belo Horizonte o que desencadeou uma série de manifestações por parte de estudantes da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), representantes da Associação Mineira de Defesa do Ambiente (Amda), do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), além de intelectuais e representantes do setor cultural. A movimentação gerou o tombamento provisório por parte do IEPHA, mas esse fato não impediu a sua demolição em setembro de em 1983. Em seu terreno foi construído o edifício que fica na esquina da rua da Bahia com Rua Goiás.

de muitas igrejas transformados em estacionamentos de automóveis e edificações comerciais, o qual o poeta Carlos Drummond de Andrade denunciou na poesia *Triste Horizonte* e afirmou que não voltaria à Belo Horizonte para “ver o que não merece ser visto”. Com a saturação do centro tradicional, foram criados os centros “sofisticados”, a Savassi em meados dos anos 1970, e os Shopping Centers a partir do final da década. Neste mesmo tempo, muitas pessoas viviam em situação de rua, algumas recém chegadas da migração do campo e outras tantas vitimadas pelo processo de remoção de vilas e favelas. O bolo urbano que aparentemente crescia também era para poucos.

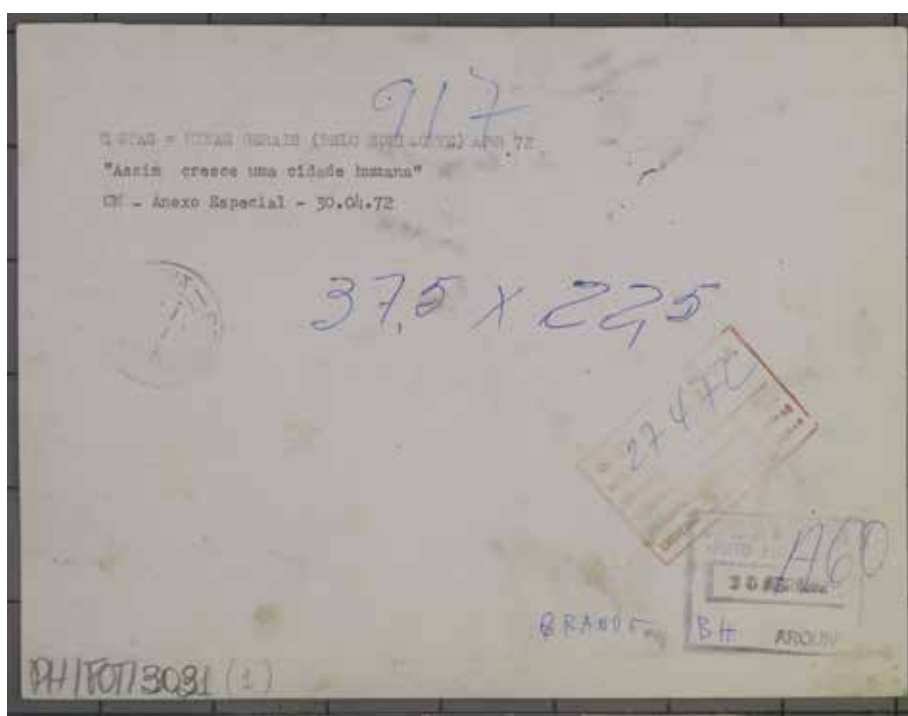
As intervenções monumentais eram assistidas em loco, no cotidiano, mas também eram criadas festividades e solenidades para o público em geral ter a oportunidade de presenciar a chegada instantânea do que era denominado de desenvolvimento. Os projetos e as obras foram amplamente fotografados e filmados, estavam nas notícias de televisão, nas revistas, nos cinemas, em cartazes fixados por todos os lados, afinal era o “progresso” chegando magistralmente no campo do visível. Foi o tempo do silenciamento espetacular na emboscada explosiva do progresso. A imagem à força exercia o seu poder autoritário de convencimento, gerava posicionamentos ambíguos e contraditórios, até que soprou o vento.

Em um plano de frente às edificações já arruinadas, a repórter pergunta para o sambista como é que ele, o Lagoinha, estava vendo o fim da Lagoinha. Ele prontamente responde, “O fim da Lagoinha agora eu vou pensar, ver o que eu faço, ver se faço uma música em que eu caí, mas levantei para melhor!”. A repórter rebate, “E o espetáculo, valeu?”. Lagoinha sorri: “Ah, claro que valeu, o povão, a moçada toda prestigiando”.

O samba em que a Lagoinha “levanta para melhor” ainda não foi escrito, só existe o *adeus*. Encontrar com essas imagens de 1981 no MIS BH foi ver as certezas sendo implodidas restando delas apenas o ardido de areia nos olhos que o vento contrário lançou. Os escombros das imagens que havia formulado junto com a narrativa de Manoel me provocaram a pensar essa espécie de consenso que parece habitar as entranhas da palavra progresso, como ela permeia e sedimenta a história de muitas cidades e de que forma a fotografia e o filme contribuíram para a fixação de sua im-pregnante imagem no cotidiano dos arquivos, dos museus, da cidade e no imaginário de parte da população.



Frames do vídeo Implosão Lagoinha JS
17 -10-1981
Fundo Rede Globo Negativos
Acervo MIS/BH



Vistas - Minas Gerais (Belo Horizonte), 30-04-1972
Fundo Correio da Manhã, SIAN

“ASSIM CRESCE UMA CIDADE HUMANA”

Em uma conversa virtual para o XV Seminário Internacional da Escola da Cidade (São Paulo) – *Espaços para Respirar*, Ailton Krenak afirmou que “A constelação de metrópoles faz a segunda camada da terra, uma camada dura, na maioria das vezes de ferro e cimento” (2020). Na foto podemos ver a crosta de cimento por todos os lados, a camada concreta e mais visível da cidade. A linha vermelha superior e inferior demarca o recorte, uma edição a ser feita para publicação da fotografia no jornal *Correio da Manhã* em 1972. As linhas estreitam a moldura e propõem fechar o ângulo de visão nas edificações mais robustas, assim sairão do plano as casas e os quintais dos bairros Centro-Funcionários e a caixa de concreto que um dia foi o vale do ribeirão Arrudas. Dentro das linhas, a “cidade humana” a ser sintetizada em uma imagem vai parecer mais vertical e mais imponente do que ela é. Se as imagens são também um lugar de construção histórica e política de realidades, quais realidades essa imagem mobilizou e colocou em jogo?

A “cidade humana” nesta fotografia é uma camada fina - se pensarmos a densidade de outras camadas da Terra – que impermeabiliza o solo, cresce alheia a muitas pré-existências e se espalha para fora da moldura da imagem. A “cidade humana”, o modo de vida urbano, atravessa os vales com redes de múltiplas tecnologias, drena água, desfaz montanhas e florestas para extrair diversos tipos de metais, pedras, árvores, a que nomeia de “matéria prima” e ou “matéria bruta”. A “cidade humana” estabelece fora dela uma rede muitas vezes predatória de produção de energia e alimento necessários para suprir as demandas dessa forma de vida a que podemos chamar de monocultura humana extensiva – cultura que priva por instituir um único modo de vida à espécie humana sendo este concentrado em cidades. Assim parte do que a “cidade humana” apresentada de forma sedutora em alguma de suas imagens, não foi produzida dentro do seu território politicamente demarcado ou neste quadro de fotografia, foi extraído dos arrabaldes, de outros territórios, de áreas longínquas, de outros povos e seres. A “cidade humana” ainda produz e lança para fora dela uma grande quantidade de gases tóxicos, detritos e entulhos difíceis de serem decompostos e que se acumulam em territórios e mares criando ainda outras camadas fora dela.

O “povo mercadoria”, como afirmou Davi Kopenawa no livro *A Queda do Céu* (2015), produziu o modo de habitar e ser mercadoria onde sua expressão mais significativa talvez sejam as grandes cidades, as metrópoles e as megalópoles. Conforme a



Aérea da Praça Sete de Setembro e Arredores, 1961. Coleção: José Góes, APCBH



Aérea da Praça Raul Soares e Arredores, 1960. Coleção: José Góes, APCBH



Praça Sete ao centro, abaixo; Rio Arrudas. À esquerda: Av. Amazonas. ASCOM/ APCBH



Nítida Vista Aérea do Centro da Cidade 1954. Coleção: José Góes. APCBH



Aérea da Praça Sete e Arredores. 1940 Coleção: José Góes APCBH



Aérea da Praça Sete de Setembro e Arredores, 1951 Coleção: José Góes APCBH



Nítida Vista Aérea do Centro da Cidade 1954. Coleção: José Góes. APCBH



Aérea a Partir da Praça Rui Barbosa . 1952. Coleção: José Góes. APCBH



Nítida Vista Aérea do Centro da Cidade 1954. Coleção: José Góes. APCBH



Vista Aérea Parcial de Belo Horizonte, 1930/50. Fundo MM, APM



Vista Aérea da Praça Raul Soares, 1970/90. Fundo MM, APM



Vistas - Minas Gerais (Belo Horizonte) Fundo Correio da Manhã, SIAN

“cidade humana” cresceu, e os meios de produção se modificaram a ponto de a cidade virar a própria produção, ficou mais visível a sua condição predatória onde o pequeno e o modesto, as casas e os quintais fora da linha vermelha foram aos poucos perdendo lugar para algo novo, grande, suntuoso e rentável. As fotografias e filmes induzem desejos, afetam as sensibilidades e ajudaram a consolidar o modo de vida urbano como o horizonte para diferentes seres humanos, o modelo a ser seguido e replicado. O fotógrafo subiu no avião, as pessoas ficaram distantes, as fotografias passaram a ser de uma totalidade, imagens totalizadoras. As fotografias, filmes pequenos, modestas e pouco rentáveis também foram desaparecendo, como afirmou Wim Wenders no texto *Paisagem Urbana*: “Assim como o mundo de imagens que nos circunda é cada vez mais cacofônico, desarmônico, ruidoso, proteiforme e pretensioso, as cidades se tornaram por sua vez mais e mais complexas, discordes, ruidosas, confusas e massacrantes. Imagens e cidades vão bem juntas” (1994:184).

Belo Horizonte, a cidade republicana inventada por decreto, planejada por uma Comissão Construtora e erguida sobre as ásperas e persistentes matizes do ideário de modernidade: do novo, do desenvolvimento e do progresso³, foi criada e construída no final do século XIX e início do século XX a partir de uma lógica em certa medida predatória, cultura de *barbárie*⁴, que instituiu múltiplas escalas de expropriação e alienação. Ali, muitas pessoas perderam a agência do próprio corpo, da moradia, do espaço coletivo, da memória, onde a sua urbanização gradativamente sobrepôs, tamponou, canalizou, derrubou, expulsou grande parte das pré-existências humanas e não humanas.

A Cidade de Minas, imagem ideal de futuro, surgiu devido a uma forte pressão das elites culturais, políticas e econômicas do Estado de Minas, justificada pela necessidade de esquecer o passado colonial de estrutura urbana *insalubre e irreversível* das tortuosas e estreitas ruas da então capital Ouro Preto. Para tanto, foi preciso também demolir o

3. Capital do Estado de Minas Gerais, é umas das primeiras cidades planejadas do Brasil. Projetada entre os anos de 1893 e 1895 pela Comissão Construtora da Nova Capital - CCNC, e conduzida pelo engenheiro Aarão Reis. Em maio de 1895, Aarão Reis pede exoneração do cargo e é substituído pelo engenheiro Francisco de Paula Bicalho. A cidade é inaugurada em dezembro de 1897, ainda com o nome Cidade de Minas. Em 1900, o seu nome passa a ser Belo Horizonte ou Bello Horizonte na grafia original.

4. Walter Benjamin, no sétimo fragmento de suas conhecidas Teses Sobre o Conceito de História, elaborou uma das reflexões que está presente em diferentes críticas a respeito do que entendemos como cidade. Segundo o autor, “nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994:225). Desta maneira os bens culturais seriam marcos direcionados a visibilizar e espacializar a soberania violenta daqueles que venceram. Se voltamos o olhar para as cidades ocidentais e sul-americanas sob essa perspectiva, em que os “inimigos não cessam de vencer” (BENJAMIN, 1994:225), não é difícil identificar que a cultura ocidental e suas diversas instituições não cessaram de produzir monumentalidades, entre elas a própria cidade, que afirmam, de distintas formas, a sua presumida soberania.



Foto aérea de Belo Horizonte. Colégio Estadual próximo da Avenida do Contorno. Ao centro, o ginásio Tênis Clube. Ao centro, edifício JK. À direita, Parque Municipal. ASCOM/APCBH



Conjunto IAPI. Colégio Municipal à direita e ao fundo. ASCOM/APCBH



Foto aérea de Belo Horizonte. ASCOM/APCBH



Conjunto IAPI. ASCOM/APCBH



Vale do Rio Arruda ao fundo. Centro Bias Fortes. Avenida Afonso Pena com Amazonas. À esquerda, Praça Rui Barbosa. ASCOM/APCBH



Palácio da Justiça e Automóvel Clube na Avenida Afonso Pena, cortada pela Avenida Álvares Cabral. ASCOM/APCBH



Avenida Afonso Pena. Ao centro e à direita, Feira de amostras. ASCOM/APCBH



Avenida Barbacena e Avenida Amazonas. Ao fundo, Praça Raul Soares. ASCOM/APCBH



Aeroporto da Pampulha. ASCOM/APCBH

Curral Del Rei⁵ e desenraizar os modos de vida que o pequeno arraial comportava. Conforme pontuou o historiador Tito Flávio de Aguiar no texto *Subúrbios e colônias agrícolas: morar e trabalhar nas bordas da cidade*, “A cidade foi um empreendimento de modernização regional em bases urbanas e tinha a missão de “centralizar a vida política, econômica e social do estado” (2019: 84). Heliana Angotti-Salgueiro destaca no livro *Casaca de Arlequim – Belo Horizonte, uma Capital Eclética do Século XIX* que:

A mudança da capital é também interpretada pela historiografia como o resultado de um projeto político que propõe simultaneamente manter o poder local centralizado frente às ameaças separatistas das regiões prósperas e fazer valer o federalismo republicano da Constituição de 1891, dotando os estados e capitais para afirmar o novo regime (2021:53)

Acompanhou a sua construção a tentativa de constituir um imaginário hegemônico e consensual de cidade dado a partir de suas visibilidades materializadas não apenas em seu espaço urbano, em largas avenidas, em imponentes edifícios, mas também em fotografias e filmes. Imagens e imaginários que serviram para projetar um futuro àquele tempo, hoje servem para inventar o passado e sedimentar o presente apaziguado em uma perspectiva que insiste em oprimir, dominar, demolir e construir avenidas cada vez mais largas, edifícios cada vez mais autoritários e os modos de vida, de conhecimento e imagens que correspondem a essa realidade.

Sua história traz marcas profundas de dimensão tecnicista e cientificista que opera, e operou, nas mais diversas formas, entre elas o urbanismo. A disciplina do urbanismo – também a geografia, a antropologia e a sociologia - são contemporâneas (fim do século XIX início do século XX). Surgiram no esteio de uma série de processos socioculturais e políticos com bases em matrizes teóricas que sustentam a ideia de modernidade: racionalismo, iluminismo, evolucionismo, positivismo. A sociedade moderna é uma sociedade ordenada e ancorada no desenvolvimentismo, sendo que ela é por definição uma sociedade do domínio. Impera o domínio sobre a natureza e de alguma forma a natureza é apartada dessa ideia de sociedade. Inventa-se o outro e impera o domínio sobre ele - e ela – que é apartado e apartada da sociedade.

Junto a essa vertente tecnicista estabelecida pelo urbanismo moderno, *Bello Horizonte* surge na temporalidade marcada pelo que é reconhecido como primórdios da imagem técnica, o início da popularização da fotografia caracterizada pela chegada

5. O local onde se encontra Belo Horizonte foi fundado em 1714 e era inicialmente denominado Curral Del Rei. Em 1989, é elevado à condição de distrito do município de Sabará e passa a se chamar Arraial de Belo Horizonte. Encontrei durante a pesquisa diferentes grafias tais como Curral Del Rey e Curral d’EL Rey. Segui com a sua forma mais atual e simplificada.



Prefeitura, Avenida Afonso Pena, 1947
Coleção: José Góes, APCBH



Antiga Igreja Metodista, Avenida Afonso
Pena, 1920. Coleção: José Góes, APCBH



Tamoios com Afonso Pena, Rua Tamoios
1951, Coleção: José Góes, APCBH



Inauguração dos Bondes, Avenida Afonso
Pena, 1902. Coleção: José Góes, APCBH



Praça da República, 1920
Coleção: José Góes, APCBH



Praça Rio Branco Antiga. 1940
Coleção: José Góes APCBH



Avenida Afonso Pena Antiga, 1920
Coleção: José Góes APCBH



Praça 7, Praça Sete de Setembro, 1940
Coleção: José Góes APCBH



Praça 7, Praça Sete de Setembro, 1946
Coleção: José Góes APCBH



Vista parcial da Rua da Bahia - Teatro
Tunicipal em destaque, 1931
Fundo AB, APM



Trcho da rua paraiba em Belo Horizonte-
MG. Autor: Gines Gea Ribera, 1911
Fundo SA. APM



Trcho da rua Cláudio Manoel da costa
em belo horizonte-MG. Autor: Gines Gea
Ribera, 1911. Fundo SA. APM

no Brasil dos aparelhos fotográficos portáteis em 1890, inventadas por George Eastman (1854- 1934) com rolo de filme que permitia sacar até 100 fotografias (ESPADA, 2017: 401), então nominados de instantâneos. Nesta mesma década, chega ao país o cinematógrafo e as câmeras de filmagem, e começam a surgir os primeiros registros em movimento (BORGES, 2011: 119). Como afirma Heliana Angotti-Salgueiro “Desde sua invenção, a fotografia esteve intimamente ligada ao patrimônio arquitetural e às transformações urbanas” (2021: 152). Dentre as singularidades que envolvem a construção de Belo Horizonte, chama a atenção o fato de que junto à Comissão Construtora da Nova Capital – CCNC - foi instituído o Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora. A cidade surge tendo a fotografia como uma aliada não apenas técnica, mas como um suporte discursivo que contribuiria na edificação do modo de ver urbano.

A professora Ana Karina Bartolomeu, no texto *Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte - O Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897)*” escreveu que a existência de tal gabinete explicitava as “funções sociais exercidas pela imagem fotográfica”. (2003: 38). A autora ressalta que a maioria da equipe da CCNC chefiada pelo engenheiro Aarão Reis teve formação na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Instituição criada em meados do século XIX, “dedicava-se ao ensino de engenharia civil, minas, artes e manufaturas e era considerada o principal centro de capacitação tecnológica do Império” (2003: 39). A fotografia, rapidamente incorporada à formação dos engenheiros, passou a ser utilizada como instrumento de difusão dos *avanços científicos*. No artigo *Missão fotográfica: documentação e memória das obras públicas no século XIX*, a historiadora Maria Inez Turazzi constata, segundo afirma Ana Karina Bartolomeu, “a existência de uma cultura fotográfica nos meios técnico-científicos da época simultânea a um processo de criação de memórias das principais realizações materiais da sociedade oitocentista” (2003, 39).

A historiadora Maria Eliza Linhares Borges, no texto *A Belo Horizonte dos ofícios: entre o lembrar e o esquecer* (2018), afirma que as imagens produzidas pelos fotógrafos do Gabinete fotográfico, mesmo antes de sua desativação, “já integravam o circuito social da fotografia iniciado na Europa por volta de 1840. É consenso entre os estudiosos da fotografia ter no circuito instituído um repertório visual compartilhado em escala global e replicado com variações e inovações até meados do século XX” (2018: 55). Segundo a autora, entre janeiro e abril de 1895, o Gabinete Fotográfico produziu 1.584 cópias de fotografias a serem distribuídas, no estado, no país e principalmente nos países europeus, como dispositivo estratégico na divulgação da cidade e atração de futuros moradores e de investimentos. Os fotógrafos, que no alvorecer



Câmara dos Deputados, Praça da República, 1905. Coleção: José Góes, APCBH



Grande Hotel, Avenida do Paraopeba, 1930. Coleção: José Góes, APCBH



Antigo Prédio dos Correios, Avenida Afonso Pena, 1905. Coleção: José Góes, APCBH



Papeleria Cardoso e Sapataria, Praça 12 de Outubro, 1920. Coleção: José Góes, APCBH



Alfaiataria Gallotti, Rua Rio de Janeiro 1910. Coleção: José Góes, APCBH



Secretaria de Aviação e Obras Públicas 1905. Coleção: José Góes, APCBH



Delegacia Fiscal /Caixa Econômica Av. Afonso Pena, 1910. Coleção: José Góes, APCBH



Cine Metrôpole, Rua Goiás, 1962 Coleção: José Góes, APCBH



Cine Brasil, Praça Sete de Setembro, 1930 Coleção: José Góes, APCBH



Fachada Grande Hotel Internacional em Belo Horizonte, 1911. Fundo SA, APM



Fachada Banco da Indústria e Comércio de Minas Gerais, 1933. Fundo MM, APM



Fachada da Faculdade de Direito da UFMG, 1945. Fundo MM, APM

da nova cidade também eram proprietários de estúdios privados, eram estimulados a iluminar inovações arquitetônicas e urbanísticas da nova cidade realçando a ideia de progresso material: “no repertório fotográfico oitocentista, as fotografias urbanas foram responsáveis pela difusão das reformas urbanas em curso em quase todo o mundo, assim como pela circulação de inovações técnicas e tecnológicas a elas associadas” (2018: 56).

O historiador Abílio Barreto relata no livro *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva* as palavras do encarregado do Gabinete Fotográfico Dr. Cícero Ferreira deixando evidente a missão *civilizatória* do uso da fotografia naquele momento, destinada a transmitir imagens e divulgar valores de um novo mundo:

[...] hoje, em todo o mundo civilizado, qualquer comissão, qualquer empresa, mesmo secundária, até os turistas, não dispensam em seus serviços um gabinete fotográfico que traduza ao vivo os trabalhos realizados. [...] Ora, nós que felizmente não somos selvagens [...], não poderíamos desprezar esse meio de vulgarização fácil e atraente, mormente tendo certeza de que é necessário e mesmo fatal o reclame que facilite a rápida povoação da nova cidade (1996: 313).

Ora, a produção de imagens fotográficas estava comprometida em dar a ver o conjunto de valores e modos de ver que inventam o mundo *civilizado* a ser separado do mundo habitado pelos que foram chamados de *selvagens*, para atrair a rápida povoação daquela que viria a ser não apenas uma nova cidade, mas um novo modo de vida a dizer, entre aspas, *civilizado*. Do dispositivo urbanístico e arquitetônico para o fotográfico, narrativas interessadas constroem uma linearidade histórica embasada em uma síntese referenciada em parte do mundo europeu. Agentes sociais diversos projetam não apenas no país, mas também em Belo Horizonte, um arquétipo definido em relação ao outro, um outro em certa medida inventado, um ponto fixo intercambiante, que também se movimenta, da Europa para outros ciclos de imperialismos, algumas aparentes centralidades de onde emanam o poder em diversos tipos de desdobramentos, o olhar com o filtro forasteiro, o ponto de vista observador.

Mesmo antes da inauguração da cidade já é notável a replicação de um repertório fotográfico estabelecido em escala mundial, eurocentrado, não apenas pelo aparato fotográfico, a câmera e os processos de fixação da imagem, mas também o projeto e os processos de construção da cidade. Desde o princípio, já se fez perceptível o jogo visual que institui pertencimento, exclusão, construção, demolição, aparecimento, ausência, memória, esquecimento. Algumas camadas sociais, seus modos de vida, suas formas de conhecimento e espacialidades foram convidadas a habitar o restrito espaço da zona urbana e da fotografia e um numeroso contingente populacional foi eliminado



Vista externa de fábrica de tecido (chita) em belo horizonte (MG). 1900 - 1910 - Data provável. Coleção NCS, APM



Transporte de tubos para abastecimento de água em belo horizonte (MG). Autor: Gines Gea Ribera, 1926 - 1930 . Fundo OM, APM.



Vista parcial da confluência da rua da bahia e av. Augusto de lima em belo horizonte (MG), 1900 - 1910. Coleção NCS, APM



Bar do Ponto e Rua Bahia : Bello Horizonte. [192-] Cartão postal, BDLB



Av. Affonso Penna 3 : Bello Horizonte. [192-] Cartão postal, BDLB



Bello Horizonte : Santa Casa de Misericórdia. 1911-1918 Cartão-postal, BDLB



Correios. [194-] Cartão postal, BDLB



Palácio da Justiça, [193-], BDLB



Palácio da Liberdade, [194-], BDLB



Belo Horizonte, MG.
Fundo Correio da Manhã, SIAN



Belo Horizonte, MG.
Fundo Correio da Manhã, SIAN



Belo Horizonte, MG.
Fundo Correio da Manhã, SIAN

ou atropelado pelo plano ou *escolheu* ocupar, se refugiar nas bordas, no fora do plano, da cidade e fora da imagem fotográfica.

A historiadora Luana Carla Martins Campos, na dissertação *Instantes como esse serão seus para sempre: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894 – 1939)*, executou um estudo sobre as práticas fotográficas e a elaboração da cultura visual da cidade. A autora reconstrói a história dos fotógrafos no período de formação e consolidação da nova cidade. A visualidade conformada pela cultura fotográfica é produzida pela presença de migrantes europeus, tais como Francisco Soucasaux e Alfredo Camarate, de origem portuguesa, e Adolfo Radice de naturalidade italiana, integrantes do Gabinete Fotográfico da CCNC. Posteriormente, Estevão Lunardi, Iginio Bonfioli, Francisco Theodoro Passig, Henrique den Dopper, J. M. Retes, Gines Ginea Ribera, Elias Aun, W. Zats, Barão Hermann von Tiesenhausen e, talvez, Aldo Borgatti. “Nesse sentido, a representação de Belo Horizonte que se tentou construir partia de um referencial imagético oriundo, em grande medida, das cidades europeias de onde a maioria desses imigrantes vieram, local onde também se viviam as experiências do remodelamento” (2008: 56). É o que podemos apreender nas fotografias de muitos destes fotógrafos nomeados anteriormente que apresento neste percurso do texto.

A autora destaca a centralidade dos pontos de comércio que envolveram as práticas fotográficas neste período (1894 – 1939): dos 45 estabelecimentos mapeados, todos ocupavam a zona urbana delimitada pela avenida do Contorno, havia uma “dinâmica na difusão da fotografia e de uma memória visual urbana ligada à modernidade” e esta estava circunscrita à construção de uma forma, modelo de cidade que irradiava das edificações e cartões postais centrais. A ausência de profissionais da fotografia nos arrabaldes distantes neste período e bem como pontos de comercialização pode demonstrar, para além da influência da área central, que a fotografia se propagou de forma lenta e radiocêntrica para outros espaços e moradores da cidade.

A preocupação polivalente de criar a documentação *fidedigna* das *grandes* obras, de dar a ver e divulgar os *logros majestosos* da construção da nova cidade e de criar as imagens que vão conformar a memória e o imaginário da população naquele presente e das gerações futuras, não parece ser um ato restrito apenas ao alvorecer da capital. Como as fotografias que apresento ao longo deste primeiro percurso da pesquisa, encontrei nos arquivos e museus muitas fotografias e filmes produzidas e/ou salvaguardadas pelo poder público de Belo Horizonte. Como escreve Ana Maria Mauad no texto *Através da memória, Belo Horizonte Fotografada*:



Rua Caethés: Belo Horizonte.
[192-?] Cartão-postal. BDLB



Secretaria das Finanças: Belo Horizonte.
[192-] Cartão-postal. BDLB



Av. Affonso Penna 2: Belo Horizonte.
[192-] Cartão-postal. BDLB



Escola Normal: Belo Horizonte.
[192?] Cartão-postal. BDLB



Delegacia Fiscal: Belo Horizonte.
[192?]Cartão-postal. BDLB



Hotel Internacional: Belo Horizonte.
[192?] Cartão-postal. BDLB



Palacete Dr. Dantas: Belo Horizonte.
[192?] Cartão-postal. BDLB



Praça da Liberdade: Belo Horizonte.
[192?] Cópia fotográfica de gelatina e prata.
Praça da Liberdade, ao fundo coreto e
Palácio Presidencial. BDLB



Praça da Liberdade, 1923 colotipia, col.
BDLB



Av. Amazonas: Belo Horizonte.
[192?]Cartão-postal. BDLB



Praça da Liberdade: Belo Horizonte.
[192-] Cartão-postal. BDLB



Praça da Liberdade 2: Belo Horizonte
[192-] Cartão-postal. Praça da Liberdade,
ao fundo o Palácio da Liberdade. BDLB

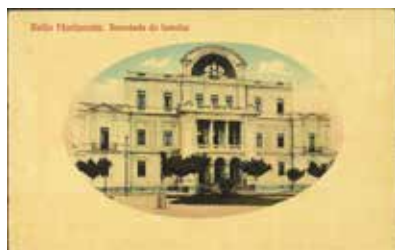
No âmbito público a imagem fotográfica corroborou os discursos de modernização de governantes empreendedores, servindo de registro para mapear as necessidades sociais, projetar a ação reformadora e criar a nação como comunidade imaginada. Enfim, desde o surgimento da fotografia, o seu circuito social agenciou um conjunto de práticas e representações, dentre elas o importante papel de condensar memórias sociais. (2003:9)

As administrações públicas do município e do Estado de Minas Gerais não mediram esforços para dar continuidade aos processos de imagem iniciados com o Gabinete Fotográfico. Uma linha tênue conecta o Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora às Agências de Comunicação, tanto a do Município quanto a do Estado, mas também a criação das instituições públicas de salvaguarda da memória e da história da cidade, como os Arquivos e os Museus, entre outros. No texto *Formas simbólicas da urbanização excludente: a fotografia e suas “provas visuais”*, Maria Eliza Linhares Borges ainda pontuou:

Nas páginas das revistas ilustradas, dos livros de viagem, dos jornais e, sobretudo nos cartões-postais, a fotografia atuou como produtora e mediadora de hábitos e comportamentos; divulgou inventos tecnológicos, reformas urbanas e estilos arquitetônicos identificados com a modernidade. (2005:3)

No entanto, nesta mesma cidade, como tantas outras, forjadas em sistemas sócio espaciais excludentes e violentos, também se conformaram incontáveis outros mundos compartilhados. Em Belo Horizonte cresceram e crescem as infinitas possibilidades do vir a ser e estar, a despeito de múltiplas precariedades, na fresta, na borda, no território sem arruamento do plano, na porção não desenhada do mapa, mas também no centro da roda, no meio da avenida e no olho do poder. O projeto de modernidade colonialista aparentemente vitorioso em muitas das fotografias que apresento neste percurso e nas publicações mais conhecidas⁶ é de origem e natureza incompleto, falho, é a história mal contada, o filme fotográfico que não foi possível revelar. Belo Horizonte expandiu conformando uma vasta Região Metropolitana de maneira que seria factível inferir por sua proporção espacial densamente conformada por periferias, vilas, favelas, ocupações, que Belo Horizonte não é uma cidade planejada – através da comparação entre a extensão da área do plano original, e mesmo da distribuição proporcional da

6. Álbum de vistas locais e das obras locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade sob a direção do engenheiro chefe Aarão Reis (1997[1898]), Belo Horizonte: Memória Histórica e Descritiva - História Antiga e Média do Abílio Barreto (1996 [1928 e 1936]), Album Bello Horizonte [1928] – Edição Fac-similar com Estudos Críticos organizado por Rogério Pereira Arruda (2013), Belo Horizonte de Curral del Rei à Pampulha, de Paulo Mendes Campos (1982), Sedução do Horizonte organizado por Laís Correia Araújo (1996), Engenheiro Aarão Reis: O progresso como missão de Heliana Angotti-Salgueiro, Bello Horizonte Bilhete Postal – Coleção de Otávio Dias Filho (1997), Em Obras: Histórias do Vazio em Belo Horizonte do Carlos Teixeira (1988), A Casaca de Alerquim – Belo Horizonte, uma Capital Eclética do Século XIX de Heliana Angotti-Salgueiro, entre outros.



Belo Horizonte: Secretaria do Interior. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



Belo Horizonte: Entrada da Rua Bahia. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



Belo Horizonte: Secretaria de Agricultura. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



Belo Horizonte: Panorama parcial. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



Belo Horizonte: Coreto da Praça da Liberdade. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



Belo Horizonte: Santa Casa de Misericórdia. 1911-1918 Cartão-postal. BDLB



Belo Horizonte: Palácio da Justiça. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



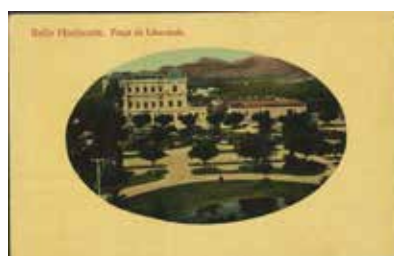
Belo Horizonte: Instituto Profissional Operário. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



Belo Horizonte: Administração dos Correios. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



Belo Horizont: Palácio da Liberdade . 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



Belo Horizonte: Praça da Liberdade. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB



Belo Horizonte: Estação da estrada de Ferro Central. 1911-1918 Cartão-postal. Reprodução fotomecânica. BDLB

população que o ocupa, e todo o resto da metrópole (mesmo que tenham havido sub-planos e projetos), mas para isso seria necessário um estudo mais detalhado. Esta cidade, como tantas outras, é habitada por diferentes mundos que estão por todos os lados, visíveis e invisíveis, ocupam as imagens, os tempos e os espaços desafiando a monocultura humana extensiva.

Como Ariella Azoulay problematizou sobre a matriz da história, os mecanismos e dispositivos que criam a história oficializada, a matriz da cidade é operada de muitas formas, de maneira que os urbanistas profissionais e áreas correlatas produzem apenas uma parte dela. Assim, uma cidade potencial é uma maneira de confrontar a ideia de cidade como modelo civilizacional totalizador, a monocultura extensiva de vida urbana. Este modelo de vida urbana que foi eficiente, como afirmou o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em transformar Indígenas em pobres (2017:190). Não só indígenas, mas todas as formas de vida que se organizavam fora do asfalto. Não apenas o que estava fora dele, mas o que era anterior a ele, como afirmou Luzia Sidônio, matriarca do Quilombo dos Luízes, “Não fomos nós que fomos para a cidade, ela é que chegou em nós” (2018)⁷.

A cidade potencial é esta que resiste à narrativa hegemônica produzindo frestas e rupturas cotidianas para que outras formas de vida, humanas e não humanas, sejam sempre possíveis. A cidade potencial nos permite, por exemplo, encontrar os rastros das favelas que foram alvo de violentas remoções no passado e são tidas como já não mais existentes. No espaço da cidade, como as trezentas pessoas que vivem no território remanescente à remoção da favela Pindura Saia no final da década de 1960, favela esta que é hoje tida como extinta por muitos moradores. Nos movimentos que se conformaram após essa remoção e impediram que outras mais acontecessem como a histórica luta da Vila São José. Na destituição da derrota como dada e na linearidade do tempo, Favela – Senzala, como quis gritar Maria-Nova, a personagem de Conceição Evaristo em *Becos da Memória* (2017: 73). Nos outros modos de ver que se produzem com ela. A potência com que Beatriz Nascimento afirmou: Favela-Quilombo. E na força que Avelin Buniaká declara: Periferia-Aldeia.

Olho novamente a mesma fotografia, “Assim cresce a cidade humana” (pág. 46), e me detenho um pouco mais, percebo a nesga de vegetação que sobrou no canto esquerdo da fotografia, o Parque Municipal. Atravesso o quadro fotográfico

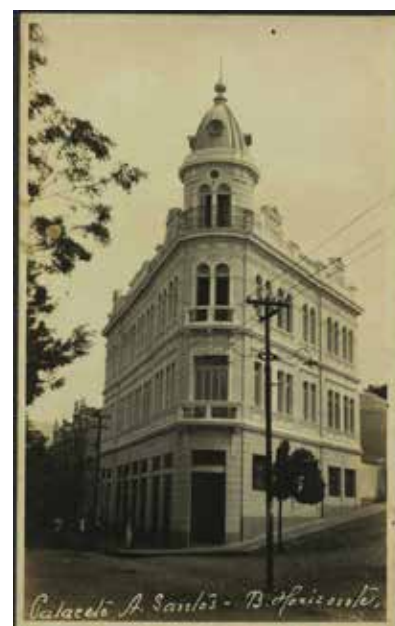
7. Ouvi Luzia Sidônio falando esta frase na aula de abertura dos Saberes Tradicionais UFMG, em 2018, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=V8R9ap4ji2I>. Acesso 15 de fevereiro de 2022. A mesma está registrada na tese de Josemeire Alves (2019: 179).



Belo Horizonte : Vista parcial. 1911-1918
Cartão-postal. Reprodução fotomecânica.
BDLB



Belo Horizonte : Quartel do 1º Batalhão
da Brigada Policial. 1911-1918 Cartão-
postal. BDLB



Palacete A. Santos : B. Horizonte. [192-?]
Cartão-postal. BDLB



Belo Horizonte : Vista parcial. 1911-1918
Cartão-postal. Reprodução fotomecânica.
BDLB



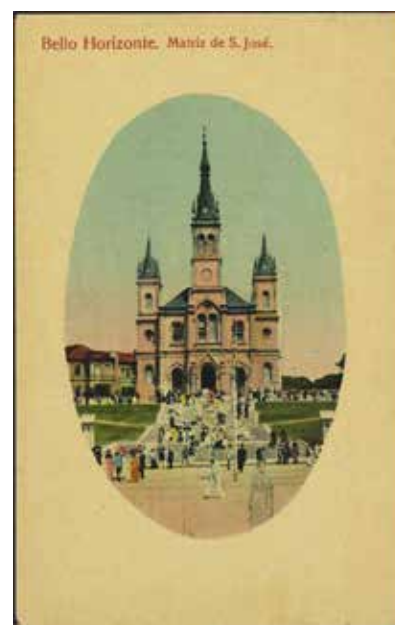
Belo Horizonte : Entrada da Rua Espírito
Santo. 1911-1918 Cartão-postal. BDLB



Belo Horizonte : Estação de Bondes.
1911-1918 Cartão-postal. BDLB



Belo Horizonte : Templo Methodist.
1911-1918 Cartão-postal. BDLB



Belo Horizonte : Matriz de S. José.
1911-1918 Cartão-postal. BDLB



Belo Horizonte : Trecho panoramico.
1911-1918 Cartão-postal. BDLB



Belo Horizonte : Trecho panoramico.
1911-1918 Cartão-postal. BDLB

com a mão, toco a copa das árvores. Começo a imaginar como seria essa cidade se não houvesse a crosta de asfalto e cimento. Passeio os dedos por entre os edifícios, começo a nomeá-los tocando-os com a ponta do dedo indicador – Edifício Acaiaca, Edifício Sulacap - Sulamérica, Edifício Garagem São José, Othon Palace, Edifício Malletta... Sem querer encosto com mais força em um deles, nem sei seu nome, percebo que se o movimento de um lado para o outro é possível ouvir o estalo da estrutura se rompendo e a edificação se solta da base. Assim começo a arrancá-las uma a uma como se fossem tachinhas na cortiça. O tabuleiro se abre, vazio, com todas as peças do lado de fora da fotografia, fim de jogo. Bato então os dedos na sua superfície, o asfalto é uma película que se estira e enrola sutilmente nas pontas, e assim começo a arrancá-lo como se fosse a casca de pele queimada pelo excesso de sol. Trecho por trecho, até que a terra avermelhada aparece por completo. O solo volta a respirar. Pronto, imagino que daqui a algum tempo, com as chuvas de verão, com o sobrevoo dos pássaros e insetos polinizadores, a cidade será surpreendentemente tomada pelo Parque, ela vai gradativamente se tornar um lugar mata, lugar floresta.

Com as mãos sobre a foto, acelero o tempo e ensaio um dos futuros possíveis. Repito e inverto o gesto dos fundadores, lançando a cidade deles para um futuro distante que é também a um tempo anterior ao do Curral Del Rei. Chego a esse momento, quando a cidade deixou de ser radicalmente humana, o mato transbordou pelas fretas, pelas trincas, esfarelou o cimento das edificações e cresceu por todos os lados, chegaram outras vidas, alguns seres humanos permaneceram. Uma constelação de modos de vidas não centralizados por essa forma única de cidade apareceu.

Desta fotografia de 1972 para 2021. A vegetação do Parque Municipal é então o que já foi e o que será, um pouco de memória do que o território um dia já foi e também um prenúncio de seu futuro. Ele guarda algumas vidas botânicas, microscópicas, e tantas outras que chegaram antes da cidade e viram essas edificações brotarem uma a uma, mas também outras que foram trazidas com ela. A cidade não apenas como esse espaço do construído, mas o modo de ser que domina muitos imaginários, é um pouco de memória de como a vida humana cresce alheia à uma diversidade de interações possíveis, mas em alguns cantos quase invisíveis de sua fotografia aérea, alheia da lógica humanocêntrica e cosmofóbica, ela nos possibilita ver algumas sementes que têm o potencial germinativo de outros futuros.



Vistas da cidade de Belo Horizonte, MG.
Fundo: Agencia Nacional
26/6/1958. SIAN



Vistas da cidade de Belo Horizonte, MG.
Fundo: Agencia Nacional
26/6/1958. SIAN



Vistas da cidade de Belo Horizonte, MG.
Fundo: Agencia Nacional
26/6/1958. SIAN



Vistas da cidade de Belo Horizonte, MG.
Fundo: Agencia Nacional
26/6/1958. SIAN



Vistas da cidade de Belo Horizonte, MG.
Fundo: Agencia Nacional
26/6/1958. SIAN



Vistas da cidade de Belo Horizonte, MG.
Fundo: Agencia Nacional
26/6/1958. SIAN



Vistas da cidade de Belo Horizonte, MG.
Fundo: Agencia Nacional
26/6/1958. SIAN



Vistas da cidade de Belo Horizonte, MG.
Fundo: Agencia Nacional
26/6/1958. SIAN



Vistas da cidade de Belo Horizonte, MG.
26/6/1958
Fundo Agencia Nacional. SIAN

“ASSIM QUE ELES NOS VEEM: NADA”

Mostrei para Valéria Borges o trecho F-04-01-02 da Planta Cadastral de Belo Horizonte elaborada em 1942 pela Companhia Auxiliar de Serviços de Administração - Escritório Técnico de Topografia e Urbanismo, da administração do então prefeito Juscelino Kubistchek. Esse mapeamento está sob a guarda do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. A Pedreira Padre Lopes, uma das favelas mais antigas da cidade, começou a ser ocupada entre 1900 e 1920, ou seja, já tinha mais de 20 anos quando o mapa foi elaborado. No entanto, no mapa ela é apenas um estrondoso vazio, algo que o olho escolheu não ver e as mãos se recusaram a desenhar: as ruas são interrompidas, o colorido das edificações desaparece, a vegetação some, até mesmo as curvas de nível são descontinuadas. Quando Valéria viu o mapa ela logo disse: “É assim que eles nos veem, nada!”. Na frase um jogo, um “eles” amplo, que vê, mas parece escolher não ver, nada. Valéria me levou a pensar sobre os arquivos visuais da cidade, sobre quem vê, quem guarda e sobre esse nada, o vazio no olho de quem vê.

Belo Horizonte, além de ter sua história conectada à fotografia, por ter sido instituído em 1894 o Gabinete Fotográfico junto à Comissão Construtora da Nova Capital, tem seu surgimento também marcado pela criação da primeira instituição pública destinada a salvaguardar a história e a memória do Estado de Minas Gerais. Um ano após a criação da Comissão Construtora, foi criado em 1895 o Arquivo Público Mineiro em Ouro Preto como parte do projeto de modernização da recém fundada república brasileira. A instituição cultural mais antiga do estado surgiu antes mesmo da *Cidade de Minas* ter sido inaugurada em 1897 e foi transferida para a nova capital em 1901, quatro anos após a inauguração da cidade.



O trecho F-04-01-02 da Planta Cadastral de Belo Horizonte elaborada em 1942. O espaço em branco é a Favela Pedreira Padre Lopes.



Jardins e Canteiros em diversos locais da cidade – maio, 1973. Av. Amazonas próximo à Av. Barbacena. ASCOM/APCBH



Jardins e Canteiros em diversos locais da cidade – maio, 1973. Rua São Paulo esquina com rua Gonçalves Dias. ASCOM/APCBH



Obras diversas: Asfalto e Arborização – jun – 1975. Rua Magalhães Penido. Bairro Pampulha. 1975/06. ASCOM/APCBH



Jardins e Canteiros em diversos locais da cidade – maio 1973. Av. Amazonas próximo à Av. Barbacena. ASCOM/APCBH



Jardins e Canteiros em diversos locais da cidade – maio 1973. Av. Augusto de Lima com rua Mato Grosso. ASCOM/APCBH



Jardins e Canteiros em diversos locais da cidade – maio 1973. Av. Bias Fortes entre rua Timbiras e Guajajaras. ASCOM/APCBH



Jardins e Canteiros em diversos locais da cidade – maio 1973. Av. Antônio Carlos. ASCOM/APCBH



Jardins e Canteiros em diversos locais da cidade – maio 1973. Av. Augusto de Lima. ASCOM/APCBH



Obras diversas: Asfalto e Arborização – jun – 1975. Av. Santa Rosa. Ao fundo: pista do Aeroporto Pampulha ASCOM/APCBH

A cidade erguida para transformar a história de Minas Gerais, negando parte do que a antecedeu, é edificada junto ao alvorecer da primeira política cultural do Estado. A princípio parece haver uma contradição no gesto de salvaguardar a história e a memória que estavam destinadas a ser superadas e esquecidas. No entanto, se observamos o decreto de criação do arquivo - lei nº 126 de 11 de julho de 1895, podemos perceber que a preservação estava atrelada a uma classificação intencionada a construir memória e conhecimento dado a partir de documentos que transparecem o ideal de modernidade uma vez que estavam destinados a valorizar a ciência, a arte, a administração pública.

Art. 1º. Fica creada em Ouro Preto uma repartição denominada "Archivo Publico Mineiro" destinada a receber e a conservar debaixo de classificação systematica todos os documentos concernentes ao direito publico, à legislação, à administração, à história e geografia, às manifestações do movimento scientifico, litterario e artistico do Estado de Minas-Geraes.

O cruzamento no tempo, no espaço, na história e na política, da invenção da nova cidade que conecta a tecnologia fotográfica com a tecnologia de arquivo pode sugerir que foi necessário capturar (fotograficamente) e guardar (arquivisticamente) não apenas aquilo que deveria ser superado, o passado, mas reservar, sistematicamente, uma parcela específica deste passado e daquele presente a ser destinada à posteridade. Podemos pensar que a cidade, a fotografia e o arquivo se destinam a construir não apenas futuros, mas realidades ancoradas em valores dados pela modernidade de uma administração pública fortalecida e atrelada aos campos de conhecimento técnico científico e as manifestações artísticas do Estado de Minas Gerais. Assim as imagens da cidade e do arquivo não são apenas produto de um dado tempo e espaço, elas produzem contexto. São produtoras de conceitos, valores, medidas, conhecimentos, imaginários.

Do arquivo criado no alvorecer da capital para os arquivos e museus que se seguiram, cada um deles que listei na página 23 e descrevi no Anexo 1 – Fundos e Coleções Pesquisados (p.462), comporta especificidades e diferenças em relação à origem, à destinação, às políticas de constituição do acervo, à natureza de sua existência, à história institucional, entre outros. Neste primeiro percurso optei por não aprofundar em algum desses arquivos, escolha que me permitiu visualizar um panorama estendido de seus acervos iconográficos e realizar alguns cruzamentos de forma ampliada. Diante de uma vasta gama de imagens e da repetição delas, o objetivo foi reunir algumas das imagens para pensar a conformação de uma visibilidade da cidade dada a partir das imagens fotográficas e fílmicas salvaguardadas nos arquivos e museus que têm



Geraldo Bicalho ensina fotografia, com Antônio Fernandes. Foto Jecydo Freire. Bairro Jaraguá. Década de 60
Acervo Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais



Estudos sobre filmagem, produções malheiros - S/D. Prefeito Celso Mello usando a câmera de filmagem. APCBH/ASCOM



Estudos sobre filmagem, produções malheiros - S/D. Prefeito Celso Mello, 3º da esquerda para a direita. Prefeitura, Avenida Afonso Pena, 1212. APCBH/ASCOM



Visita do Prefeito – S/D. Dr. Barboza Mascarenhas, 2º da direita para a esquerda; 3º Prefeito Celso Mello de Azevedo. APCBH/ASCOM

a dimensão pública como razão de existência. Tendo em mente que este é um dos sentidos que primeiro ativei nesses arquivos, ele comporta limitações e não abarca a totalidade ou a completude de seus acervos.

Os acervos dos oito arquivos e dois museus em que pesquisei por fotografias e filmes têm características diferentes. O **Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte** – APCBH (1991), o **Museu Histórico Abílio Barreto** – MHAB (1941) e o **Museu da Imagem do Som** – MIS BH (1992) são instituições públicas criadas, mantidas e geridas pela Prefeitura de Belo Horizonte. O **APCBH** é o órgão da Prefeitura responsável pela gestão, guarda, preservação e acesso dos documentos produzidos ou recebidos pelo poder executivo municipal. As fotografias do acervo são em sua maioria imagens produzidas pela administração pública de obras, inaugurações, reuniões, eventos com políticos e eventos de cultura e lazer, mas apresenta também coleções particulares como a de José Góes.

Fundado em 1943 com o nome de Museu Histórico de Belo Horizonte, o **MHAB** foi o primeiro museu da cidade, as primeiras imagens técnicas a comporem seu acervo foram provenientes da doação de 60 fotografias feita pelo próprio Abílio Barreto, imagens que o historiador considerava “preciosidades históricas”. Posteriormente o museu adquiriu, por doação ou compra, fotografias de personalidades e de integrantes da camada mais favorecida da população e ao longo dos anos a política de acervo foi se diversificando. Dessas três, o **MIS BH** é a instituição que apresenta a maior diversidade de temas, principalmente por salvaguardar parte do acervo de imprensa, como o Acervo Globo e os Cinejornais. Suas imagens apresentam temas variados com atos políticos, produções artísticas, casos policiais, futebol e filmes de ficção.

O **Arquivo Público Mineiro** – APM (1897) é uma instituição pública criada, mantida e gerida pelo Governo do Estado de Minas Gerais. O acervo Iconográfico é diverso comportando outras cidades de Minas Gerais, do Brasil e até internacional. Segundo a descrição do site do arquivo, seu acervo “resgata a memória de eventos emblemáticos com a presença de pessoas ilustres assim como detalhes do cotidiano de uma infinidade de anônimos”. O **Sistema de Pesquisa de Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas** (2004) é um sistema público e integrado que dá acesso às fotografias dos acervos da Comissão Construtora da Nova Capital que estão sob a guarda do APCBH, do APM e do MHAB. O **Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos** (1954) é vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais, possui um acervo gerado a partir do registro e documentação da arquitetura e das artes do Estado de Minas Gerais, mas o seu acervo apresenta também alguns



Engenheiros da Comissão
Entre 1895 e 1897. Coleção: CCNC, MHAB



Comissão Construtora da Nova Capital
Entre 1895 e 1897. Coleção: CCNC, MHAB



Grupo Comissão Construtora da Nova
Capital. 1894. Coleção: CCNC, MHAB



Grupo de Engenheiros e Altos Funcionários
da Primeira e Segunda Secção. Coleção:
CCNC, MHAB



Conde de Santa Maria e Auxiliares
Entre 1895 e 1897
Coleção: CCNC, MHAB



Corpo Docente Do Externato Do Ginásio
Mineiro Em Belo Horizonte (Mg), 05/1906
Fundo: NCS, APM



Delegados correligionários do PRM à
época da convenção do partido, 1931.
Fundo: AB, APM



Prefeito Flávio dos Santos e comitiva de
recepção ao presidente Epitácio Pessoa.
1922, APM



Autoridades civis e militares na chegada
dos reis belgas na estação ferroviária de
belo horizonte (mg), 1920, APM



Membros Da Comissão Financeira Norte-
Americana Fundo: TG, APM



Paulo Campos Guimarães discursa de uma
tribuna para público em platéia de teatro
1967 - 1975 Fundo: PC, APM



Senhores reunidos para Posse de Franklin
de Salles como Membro Do Instituto
Histórico de Minas Gerais 1940/50, APM

registros do cotidiano das cidades entre elas Belo Horizonte e as transformações sócio espaciais que aconteceram entre os anos de 1954 e 1964.

O **Arquivo Nacional** (1838) possui dois fundos com fotografias de Belo Horizonte, sendo eles o Fundo Correio da Manhã e o Fundo Agência Nacional. A maior parte das imagens são de arquitetura, dos espaços urbanos de Belo Horizonte e de eventos que envolviam visitas de presidentes da república à cidade. A **Biblioteca Digital Luso Brasileira** (2016) é uma instituição que une a Biblioteca Nacional do Brasil (1810) e a Biblioteca Nacional de Portugal (1796) e seu acervo fotográfico apresenta imagens de cartões postais, de arquitetura e dos espaços urbanos de Belo Horizonte. A **Brasiliana Fotográfica Digital** (2015) é um portal que reúne o acervo fotográfico de instituições públicas e privadas do país e seu acervo apresenta algumas imagens de Belo Horizonte, principalmente vistas aéreas. O **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas** (1973) é uma instituição privada destinada ao acesso público e o acervo fotográfico é formado por arquivos pessoais e personalidades públicas do país. As fotografias de Belo Horizonte apresentam comícios, aparições públicas de políticos e aspectos da cidade.

Nas instituições, as fotografias que compõem os diferentes acervos fotográficos estão na maioria das vezes classificadas com os seguintes temas: **Retratos** - de Fundadores, Pioneiros, Autoridades, Personalidades, Intelectuais, Médicos -, **Vistas e Fachadas** - de Edificações Públicas, de Casas Particulares, de Casas Comerciais, de Monumentos, de Fábricas, de Indústrias - **Arruamentos, Vistas aéreas, Vistas Panorâmicas, Eventos Públicos, Manifestações Populares** (seriam atos do poder público tais como: posse, discurso, inauguração de obras feita por governadores e prefeitos, onde a população compareceu), **Meios de Transporte e Obras Públicas**. Os tópicos encadeados já enunciam que as fotografias fazem parte de um regime de visibilidade pertencente às camadas mais favorecidas da população – fundadores, autoridades, casas particulares, monumentos - mas as imagens dão a ver um recorte ainda mais exasperado que nos leva em direção aos sujeitos que puderam se encontrar com a presença de uma câmera e não apenas tiveram acesso ao regime de salvaguarda da imagem dado pelos arquivos e museus, mas tiveram suas imagens *sistematicamente classificadas* como suportes imagéticos capazes de narrar a história e a memória de Belo Horizonte.

As imagens institucionalizadas trazem a forte presença daqueles a quem foi atribuído o direito à voz, à palavra, à imagem e à memória em vistosas fotografias, nos registros em filme, nos ornamentados projetos arquitetônicos, nos cartões postais,



Solenidade da Semana Santa – 31-03-1964. Prefeito Jorge Carone em solenidade. APCBH/ASCOM



Aspectos da nova garagem e outros - 23,24-04-1966. Prefeito Oswaldo Pierucetti em evento. APCBH/ASCOM



Posses no D.A. Barracas de madeira DPB Aniversário no DPJ - 01 - 1966. APCBH/ASCOM



Posses no D.A. Barracas de madeira DPB Aniversário no DPJ - janeiro de 1966. Médico Rinito, de terno. APCBH/ASCOM



Americanos visitam Prefeito Oswaldo Pierucetti – set – 1974. Prefeitura, Avenida Afonso Pena 1212. APCBH/ASCOM



Cidade de Austin homenageia BH e fotos no M.A. – setembro e outubro de 1965. APCBH/ASCOM



Comemoração do centenário de nascimento de Arthur Bernardes - homenagem na assembleia legislativa. 05/08/1975. Fundo: AB, APM



Comemoração do centenário de nascimento de Arthur Bernardes - homenagem na assembleia legislativa. 05/08/1975. Fundo: AB, APM



Rondon Pacheco, governador do estado discursa, em mesa, paulo campos guimarães e outros não identificados, em solenidade. 1971 - 1975. Fundo: PCG, APM

na história contada em grandes obras de ordenamento do território, por ações e articulações do poder público, do poder privado e do poder midiático que estão contidas no quadro fotográfico, mas também extravasam as imagens. História que também está vastamente registrada nas fotografias que compõem importantes publicações sobre Belo Horizonte tais como: *Álbum de vistas locais e das obras locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade sob a direção do engenheiro chefe Aarão Reis* (1997|1898|), *Belo Horizonte: Memória Histórica e Descritiva - História Antiga e Média* do Abílio Barreto (1996 [1928 e 1936]), *Album Bello Horizonte [1928] – Edição Fac-similar com Estudos Críticos* organizado por Rogério Pereira Arruda (2013), *Belo Horizonte de Curral Del Rei à Pampulha*, de Paulo Mendes Campos (1982), *Sedução do Horizonte* organizado por Laís Correia Araújo (1996), *Engenheiro Aarão Reis: O progresso como missão* de Heliana Angotti-Salgueiro, *Bello Horizonte Bilhete Postal – Coleção de Otávio Dias Filho* (1997), *Em Obras: Histórias do Vazio em Belo Horizonte* do Carlos Teixeira (1988), *A Casaca de Alerquim – Belo Horizonte, uma Capital Eclética do Século XIX* de Heliana Angotti-Salgueiro, entre outros.

Branquitude e patriarcado ou como nos ensinou bell hooks no livro *Olhares Negros: raça e representação*, a cultura “patriarcal capitalista supremacista branca” (2019 [1992]:26), seus projetos e construções compõem majoritariamente as imagens de Belo Horizonte em frente, por trás das câmeras e dentro dos acervos audiovisuais dos arquivos e museus que pude pesquisar. De tal maneira que foi importante tentar entender como as imagens contribuíram na construção desse padrão que povoa os acervos audiovisuais das instituições públicas para buscar compreender também as invisibilidades nas visibilidades da imagem. Os regimes de construção das imagens da cidade, a hegemonia de saberes e fazeres visuais que viabilizaram, privilegiaram, selecionaram e deram acesso a algumas fotografias e filmes em detrimento de tantas outras. Como vou compartilhar mais detidamente nos **Movimentos** e nas **Transvisu- alidades**, existiam muitas outras imagens de Belo Horizonte.

O regime racionalista de valores que rege a modernidade cria categorias, diferenciações, hierarquias e separações, o que em si não seria um problema, a questão é que esses valores são articulados para produzir subalternidade e superioridade, de onde resulta o sistema de direitos e privilégios que estabelece as relações de dominação e opressão. É historicamente construída sob uma ótica organizadora e categorizadora que tem como intenção insistente o trabalho de tonar-se superior, única e universal. Esta estrutura cria uma geografia cultural que reverbera em vários campos com cisões muitas vezes irreais e especulativas entre os seres humanos e o ambiente, entre gru-



Grupo Comissão Construtora da Nova Capital. Entre 1894 e 1895- Coleção CCNC, MHAB



Grupo de Funcionários da Divisão de Edificações Públicas, 4-12-1897. Coleção CCNC, MHAB



Visita dos engenheiros as obras de captação do Rio das Velhas – S/D APCBH/ASCOM



Estudos sobre o Metrô na SUDECAP – mai – 1975. Prefeito Luiz Verano estuda projeto para transporte coletivo (metrô) na Superintendência de Desenvolvimento da Capital - SUDECAP. APCBH/ASCOM



Assinatura de contrato (SUDECAP) – Maio/70. Prefeito participa de reunião para assinatura de contrato. APCBH/ASCOM



Palácio das Artes, assinatura, convênio. Estado, Prefeitura, União - 24-03-1960. Prefeito Amintas de Barros em reunião na Prefeitura. APCBH/ASCOM



Engenheiro da Prefeitura sondando Mutuca set - 1963. Funcionários analisam mapa. APCBH/ASCOM



Médicos com o Prefeito – julho de 1960. Prefeito Amintas de Barros em reunião na Prefeitura. APCBH/ASCOM



Engenheiro da Prefeitura sondando Mutuca set - 1963. Funcionários analisam mapa. APCBH/ASCOM

pos étnicos, entre homens e mulheres, entre comportamentos sexuais, entre sistemas sociais, entre modos de vida, entre formas de conhecimento, entre modos de ver e tantos outros.

Esses valores estão inscritos na tessitura de normas que regem a cultura. Eles edificam estruturas de poder, concretas e subjetivas, sobre as quais as desigualdades se fundam. Parte da visualidade que essas fotografias estabelecem participa desse mundo fraturado da modernidade, esses valores aparecem na foto, no regime de imagens que as produziu, nas formas de circulação da imagem e no modo de ver que elas despertam. Algumas fotografias reproduzem e são produtoras de valores que criam desigualdades. Neste jogo perigoso elas podem não apenas contribuir para que as pessoas internalizem e naturalizem certas tipologias de imagem e imaginários, mas elas podem seduzir e solidificar modos dominadores e opressores de ver e compreender o mundo.

Essa ótica se afirmou através da produção estratégica de apagamentos e invisibilidades das diferentes formas de racionalidade, de *práticas espaciais*, de produção de imagens, de modos de guardar e colocar as imagens em circulação. Um olhar empreendido e construído por séculos, potencializado pela câmera fotográfica, como afirmou Ariella Azoulay (2019). Um olhar que narrou e narra a si próprio como sendo a forma superior de ser e ver tentando impô-lo como o mais exitoso, a mais poderoso e muitas vezes como o único possível. Esse modo de ver ainda demonstrou uma grande capacidade de capturar as formas diferentes da sua própria racionalidade.

Segundo Boaventura de Sousa Santos no texto *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências* (2002), o ocidente gerou o que o autor define como *monocultura racional* a partir da produção da não-existência de múltiplas formas de vida de cinco maneiras: a lógica da ciência como saber único, a lógica do tempo linear, a lógica da classificação social, a lógica da única escala dominante - a global e, por fim, a lógica produtivista tendo como única possibilidade o capitalismo. As imagens dos arquivos e museus que pude pesquisar dão a ver a sua conexão com essas lógicas da *monocultura racional*, a fotografia e o filme são muitas vezes tidos como representantes do avanço da ciência, portadores de um tempo passado – portanto linear -, retratos de um grupo social com vantagens econômicas, representantes de um processo mundial e portadores de um sistema econômico.

Desta feita, branquitude diz respeito a uma posição de direitos e privilégios, simbólicos e materiais, que as pessoas brancas obtêm em uma estrutura baseada na



Visita do Prefeito – S/D. Prefeito Celso Mello de Azevedo. APCBH/ASCOM



Engenheiro da Prefeitura sondando Mutuca set - 1963. Visita a terreno, para obras da Adutora do Rio das Velhas. APCBH/ASCOM



Prefeito visita diversas obras – 07/1968. Prefeito, Sousa Lima visita obras. APCBH/ASCOM



Cidade de Austin homenageia BH e fotos no M.A. – setembro e outubro de 1965. Prefeito Oswaldo Pieruccetti visita obra. APCBH/ASCOM



Prefeito visita Vila – 10/1968. Prefeito visita vila. 2º Prefeito Sousa Lima. APCBH/ASCOM



Prefeito Oswaldo Pieruccetti visita obras do metrô de São Paulo. APCBH/ASCOM



Prefeito visita Casa do BNH – Agosto / 71. Pessoas em visita. APCBH/ASCOM



Prefeito visita diversos locais de obras – Fevereiro / 1973. APCBH/ASCOM



Varredoras mecânicas – Outubro / 1970. Varredoras mecânicas. Avenida Afonso Pena, em frente à Prefeitura de Belo Horizonte. APCBH/ASCOM

diferenciação entre seres humanos feita por algo que a ciência já provou que não existe, a raça, diferenças fenotípicas, indígena, negra, asiática, entre outras, estabelecem lugares de mundo que são determinadas como condições de inferioridade no regime de branquitude. Patriarcado diz respeito ao sistema social baseado em uma cultura que posiciona os homens – em especial o homem branco, cisgênero e heterossexual – em um lugar de superioridade onde tem o direito de exercer domínio sobre outras pessoas. A supremacia branca, segundo bell hooks, não é composta por grupos que pregam a pureza racial, mas o sistema em que a maior parte das narrativas e da produção de conhecimento parte do ponto de vista de pessoas brancas (2019: 26). Esses elementos, como afirmou Audre Lorde no livro *Irmã Outsider* são “formas de cegueira humana (...) brotam da mesma raiz, a inability de reconhecer o conceito de diferença como uma forma humana dinâmica, que é mais enriquecedora do que ameaçadora”.

Belo Horizonte foi construída na temporalidade em que o homem ocidental branco tentou se afirmar como sujeito das imagens, da cidade e da história. É o que podemos apreender das fotografias e filmes institucionais, a maior parte delas vem do ponto de vista desses sujeitos e refletem seus modos de ver. Essas fotografias não são apenas as imagens que eles produziram para si, mas para nós como um mundo ideal, uma forma superiorizada de existência, a ser seguida, replicada, espelhada. A supremacia branca e o patriarcado produziram padrões embranquecidos e masculinizados de imagem, esta é uma particularidade social que se pretendeu única e universal. Esse movimento evidencia que a distribuição desigual dos lugares sociais que atribuiu a uma parcela da população o direito de narrar a sua história como sendo a de toda a cidade. Como Alex Ratts conta na introdução do livro *Uma História Escrita por Mãos Negras* retomando a denúncia de Robert Conrad: “A História do Brasil foi e continua sendo uma história de brancos, e de poucos mulatos e de raríssimos negros. Mas houve sempre um filtro branco que permitiu que somente uma parte da verdade viesse à luz e não ferisse a consciência social” (2021: 8).

Josemeire Alves Pereira na tese *Para Além do Horizonte Planejado: Racismo e Produção do Espaço Urbano em Belo Horizonte – Séculos XIX e XX* (2019), aponta fraturas profundas na produção do espaço urbano no que define como “A eloquência do silêncio: produção de invisibilidade acerca da presença negra em Belo Horizonte” (2019: 90). Após empreender um trabalho minucioso buscando fontes pouco usuais e mapas populacionais, mostra que nos parâmetros atuais o Curral Del Rei era de maioria



Prefeito e militares visitam diversas obras – out – 1969. APCBH/ASCOM



Prefeito visita obras do Reservatório do Morro Redondo – Agosto / 71. Prefeito Oswaldo Pieruccetti visita obras da Estação de Tratamento de água, APCBH/ASCOM



Prefeito visita diversas obras de PBH – setembro de 1965. Prefeito Oswaldo Pieruccetti visita obras na Avenida Afonso Pena. APCBH/ASCOM



Prefeito visita diversos locais de obras – Fevereiro / 1973. APCBH/ASCOM



Visita do Prefeito as obras de captação do Rio das Velhas Junho de 1959. APCBH/ASCOM



Fechos (Barragens) – S/D. APCBH/ASCOM



Prefeito Renê Giannetti. Captação de água dos fechos. APCBH/ASCOM



Visita do Prefeito as obras de captação do Rio das Velhas 1959. APCBH/ASCOM



Prefeito Sousa Lima em visita ao bairro Venda Nova, 1970. APCBH/ASCOM

negra, ao longo de todo século XIX e no início do século XX depois de inaugurada a cidade. A autora afirma que o silêncio nas fontes históricas, nas representações fotográficas, nas imagens literárias em relação à numerosa e significativa presença negra no Curral Del Rei e em Belo Horizonte, sem a qual a cidade não teria existido, aparece como expressão de relações de poder profundamente racializadas que fundamentaram o discurso e a prática de modernidade das elites políticas e econômicas do Estado⁸.

No debate *Africanidades em Belo Horizonte* (2021), Josemeire Alves aponta que o silêncio e a invisibilidade têm uma historicidade que está vinculada à história de segregação e de eliminação simbólica das existências negras, indígena e tantas outras. Isso não foi algo maquinado, elaborado em um projeto, pactuado no planejamento da cidade, é algo orgânico, incorporado no pensamento, naturalizado nas práticas cotidianas e faz com que as pessoas não questionem sobre as ausências nos espaços museais, nos arquivos, nos espaços públicos de salvaguarda da história e da memória. A autora ainda aponta que silêncio e invisibilidade é o que contribui para manter vivo no presente a eliminação de vidas negras, constitui as formas diversas de segregação que se tornam meio de exploração, o que está estreitamente ligado à história do capitalismo e da cidade. O olhar, como afirmou bell hooks, tem um valor para o sistema capitalista, assim “controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (2019: 33), dominação também econômica, social e espacial.

A sequência repetitiva e interminável de imagens que acessei nas instituições dão a ver a construção de um ponto de vista privilegiado que mobiliza desigualmente o acontecimento fotográfico, no ato de fotografar, no ato de ser fotografado, nas formas de guardar as fotografias ou mesmo de encontrar com essas imagens em outra temporalidade. Um ponto de vista totalizador que sobrepõe muitos outros como se para construir – a cidade, a fotografia e o arquivo - fosse necessário primeiro demolir: imagens, imaginários, existências, formas de vida, formas de conhecimento, modos de ver, construções. Grande parte dos projetos de dominação estão conectados à

8. Segundo a historiadora, negra/o estende-se para “africanas/os, pretas/os, pardas/os (estas/es últimas/os também classificadas/os em diferentes épocas como mulatas/os, mestiças/os)” (2019). Sueli Carneiro no texto *Negros de Pele Clara* enfatiza que “Uma das características do racismo é a maneira pela qual ele aprisiona o outro em imagens fixas e estereotipadas, enquanto reserva para os racialmente hegemônicos o privilégio de serem representadas em sua diversidade” (2004). Pauta histórica do Movimento Negro Unificado – MNU, Sueli Carneiro defende que há uma “grande variedade cromática” entre negras/os. Sendo que a tendência em reduzir a identidade racial negra negando a sua diversidade, criando subcategorias é um produto das políticas de miscigenação utilizada para enfraquecer o engajamento na questão racial “(...) clarear as pessoas no Brasil e o Brasil.”. Assim, neste trabalho, como Josemeire nos apontou, a identidade racial negra abrange a sua forma ampliada.



Prefeito Oswaldo Pieruccetti visita obras visita diversas obras de PBH – setembro de 1965. APCBH/ASCOM



Prefeito Sousa Lima visita obras da Avenida Amazonas e Avenida Francisco Sá – 1970. APCBH/ASCOM



Prefeito Amintas de Barros visita melhoramentos do Renascença 1959. APCBH/ASCOM



Prefeito visita melhoramentos do Renascença Agosto de 1959. APCBH/ASCOM



Prefeito visita obras da Avenida Amazonas e Avenida Francisco Sá – Junho / 70. APCBH/ASCOM



Tratores em ação cortes de terreno – S/D.Obras em local não identificado. APCBH/ASCOM



Prefeito e militares visitam diversas obras – out – 1969. Prefeito visita obras. APCBH/ASCOM



Prefeito e militares visitam diversas obras – out – 1969. Prefeito visita obra. APCBH/ASCOM



Prefeito e militares visitam diversas obras – out – 1969. Viaduto da Lagoinha. APCBH/ASCOM

produção de imagens com amplo poder de convencimento e persuasão que capturam desejos e formatam os modos de ver.

As fotografias que encenam um ponto de vista e enquadramento dominantes aparecem de muitas maneiras no vasto repertório visual articulado e que extravasam as instituições. Aparecem na tentativa de reiterar o poder visual da arquitetura e do urbanismo público através do posicionamento do *fotógrafo*, na escolha das lentes e dos ângulos da imagem que monumentalizam o fotografado. Aparecem na atribuição de quem fotografa, ou quem detinha o caro e complexo aparato da imagem fotográfica e filmográfica em mãos e teve o direito de registrar as imagens e narrar os acontecimentos, mas também aquelas pessoas que não tiveram os meios e os direitos. Aparecem na reincidência de fotografias de dentro da avenida do Contorno e dos principais bairros ocupados pela elite belorizontina, mas também nos bairros, vilas, favelas e cidades metropolitanas inteiras que raramente encontramos nos arquivos. Aparecem através da ausência de pessoas, grupos, coletivos e movimentos que sabemos, “estiveram lá”, mas raramente encontramos nos acervos. Aparecem nas poucas imagens que chegaram nos acervos públicos, mas não estão acessíveis. Aparecem nas formas de divulgação e circulação destas imagens, mas também nas imagens que não circulam. Aparecem no regime dos direitos da imagem e na extrema falta deles. Aparecem na necessidade de que fotografias e filmes, essa ferramenta de poder, existam para documentar, narrar, lembrar, contar uma história. Aparecem na forma e nos métodos utilizados para criar os acervos, nomear as imagens, descrever e catalogar seu conteúdo, que hoje estão disponíveis ao público.

A socióloga boliviana Silvia Cusicanqui no livro *Ch'ixinakax utxiwa - Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* aponta que “Há no colonialismo uma função muito peculiar das palavras: elas não designam, mas escondem” (2010: 19). Algo peculiar principalmente ao período republicano, onde foram adotadas ideologias igualitárias, para poucos, e os direitos cidadãos de uma parcela significativa da população foram omitidos. O que não é nominado, verbalizado, aparece de outras formas como a autora exemplifica:

Não se fala de racismo e, no entanto, em tempos muito recentes temos testemunhado explosões racistas coletivas, que à primeira vista parecem inexplicáveis. Acreditamos que eles revelam as formas ocultas de conflitos culturais que carregamos conosco e que não podemos racionalizar. Não podemos sequer falar sobre eles. Temos dificuldade para falar, para conectar nossa língua pública com nossa língua privada. Não é difícil para nós dizer o que pensamos e tomar consciência desse fundo de conflitos e vergonha inconsciente. Isto criou formas retóricas de comunicação, significados duplos, significa-



Inauguração de asfalto na av. Uruguai – Julho de 1973. Canalização da Av. Uruguai. APCBH/ASCOM



Inauguração de asfalto na av. Uruguai – Julho de 1973. APCBH/ASCOM



Inauguração de asfalto na av. Uruguai – Julho de 1973. APCBH/ASCOM



Prefeito inaugura Banco da Praça da Estação – dez – 1974. Prefeito Oswaldo Pierucetti. APCBH/ASCOM



Inauguração da Ponte sobre o Arrudas (Perrela) – abr - 1974. APCBH/ASCOM



Inauguração do asfaltamento da Av. Antônio Carlos – S/D. Juscelino Kubitschek, 1º da esquerda para a direita; 2º Celso Azevedo. Inauguração. APCBH/ASCOM



Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a barragem da Pampulha, Belo Horizonte, MG. SIAN



Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: inaugura a linha de transmissão elétrica da Usina Peixoto a Belo Horizonte, MG. SIAN



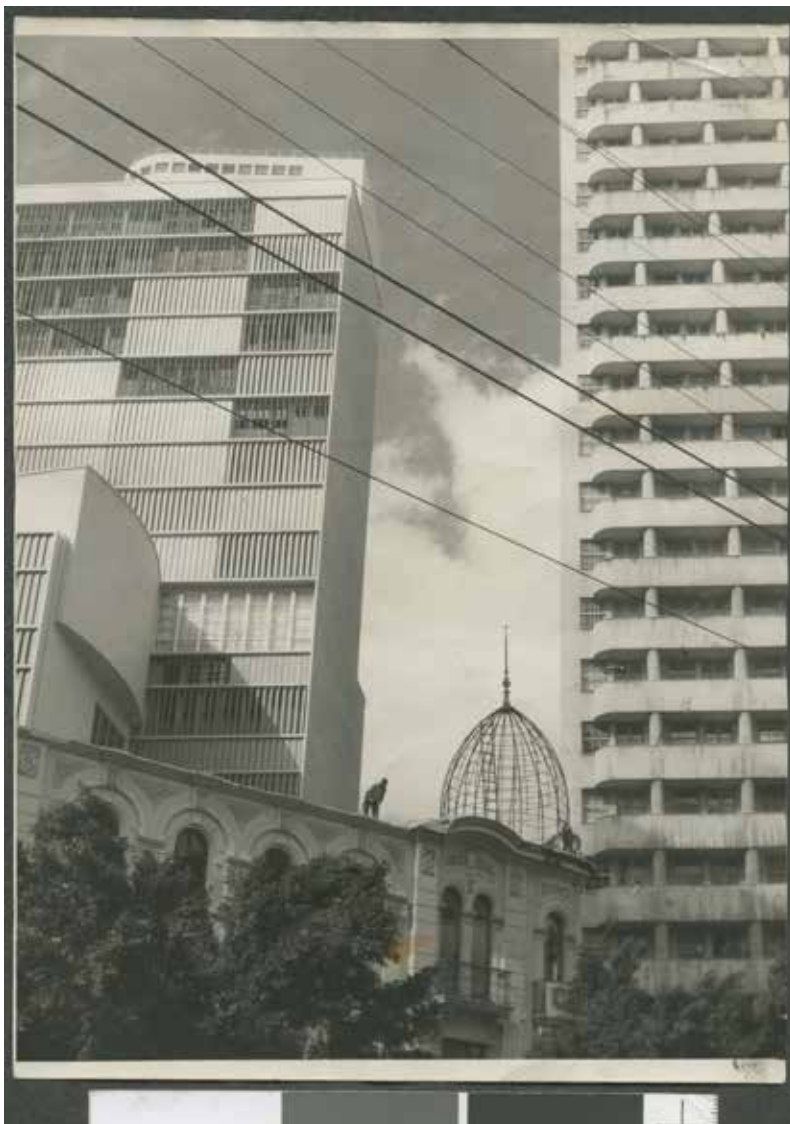
Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961) em Minas Gerais: paraninfa turma da Faculdade de Arquitetura de Belo Horizonte, MG. SIAN

dos não falados, convenções de discurso que escondem uma série de superentendimentos e orientam práticas, mas, ao mesmo tempo, ações de divórcio da palavra pública. (2010: 20)

A visibilidade restrita a um lugar de mundo que essas imagens estabelecem em certa medida omitem, relegam para o fora de campo, editam e formatam a realidade. Podemos assim também imaginar que as fotografias e filmes oficializados não designam, mas escondem. Essas fotografias que compõem a imagem pública de Belo Horizonte compõem uma retórica visual do poder (SCHWARCZ 2020). Seus agentes fotográficos se valem das convenções da iconografia para acionar as subjetividades através de associações visuais que remetem aos valores de modernidade. Não são imagens neutras, o fotógrafo foi muitas vezes contratado para fotografar, como um funcionário do poder público ou como um serviço comercial, muitas delas foram feitas com câmeras que exigiam um longo tempo de exposição, a fotografia foi lenta, pensada, encenada. Ora se as fotos foram encomendadas pelo poder público, porque este não caminhou para os outros lugares da cidade? Ademais, houve uma seleção de qual foto seria divulgada e de qual foto poderia compor as prateleiras e pastas dos arquivos e museus.

Compartilho à exaustão, aqui, algumas das imagens que encontrei nos acervos que tive a oportunidade de pesquisar. Optei por lançar uma grande quantidade de fotografias porque assim as encontrei. Quando acessei os arquivos e museus fui tomada por um redemoinho estonteante de imagens. Separei algumas fotografias no que considero ser três estratégias que exibem a relação silenciosa, o aperto de mão entre os grupos mais favorecidos, o urbanismo, a fotografia e o arquivo. Há alguns padrões nas formas de fotografar que podem demonstrar uma operação ideológica do olhar sendo ela intencionada ou não. Reuni três delas: a monumentalização da cidade e da imagem, a figuração do poder e a terra arrasada.

Essas três estratégias exibem três fraturas dadas pelos valores de modernidade. A separação e diferenciação entre seres humanos e o ambiente (ambiente “construído” e “natural”), o enaltecimento da pavimentação, do asfaltamento, a monumentalização das edificações. A separação entre os seres humanos dados pelos valores de branquitude e patriarcado, em que os homens brancos são retratados e enaltecidos em muitas imagens. E por último a separação entre os tempos, o passado e futuro, o velho e o novo, o tempo do progresso que é a constante dada por algo sempre em processo de demolição-construção. Como afirmaram Luiz Simas e Luiz Rufino no livro *Encantamento sobre política de vida* em cinco séculos podemos perceber como a produção vinda do



Demolição do Palacete Guanabara na Avenida Afonso Penna, frente e verso da foto 1957, SIAN

outro lado do Atlântico se mantém através das “contratualidades raciais, hétero-patriarcais, teológico-políticas e antropocenas”. (2021:6).

Nas **fotografias-monumento** (pp. 46 a 64) o argumento visual que aparece é a monumentalização da cidade e da imagem com a imponência das edificações e dos espaços urbanos fotografados de duas formas: as imagens enaltecidas tiradas de baixo para cima, aquelas em que o fotógrafo ou se posicionou em um horário de pouca circulação de pessoas e/ou esperou pacientemente a pessoa cruzar o quadro fotográfico e/ou solicitou que as pessoas saíssem da frente da câmera (cartilha que é rezada para fotos de arquitetura até nos dias atuais) e por outro lado as imagens aéreas, fotografadas do alto de prédios, montanhas ou em sobrevoos, onde vemos a cidade avançando com seus prédios e pavimentos como diz a frase no verso de uma das fotos do Arquivo Nacional “Assim cresce a cidade humana”. Tem uma posição do fotógrafo que pode ser totalizadora, tanto nesse ato de tirar as pessoas do acontecimento fotografado, quanto de tentar abranger a totalidade da cidade em uma só imagem, vista de cima.

Nas **fotografias da figuração de poder** (pp. 66 a 80), podemos ver não apenas os políticos em suas missões oficiais em fotografias que serviam à propaganda, não apenas esse lugar que sabemos, aquele tempo e ainda hoje, majoritariamente ocupados por homens brancos ou entendidos como tal, mas a construção de uma imagem de si mesmo que tenta projetar um lugar de mundo em cada um de seus pequenos detalhes, nos acenos, nos sorrisos, nos apertos de mão, nas barrigas contraídas e o peito aberto, nas presenças que foram convidadas a habitar o restrito espaço da imagem. Muitas imagens mostram os políticos ao redor da mesa ou segurando um papel estendido na frente da câmera contendo um plano, um projeto, um mapa. Um lugar nada inocente, propaganda que propaga e pode mobilizar desejos, enganar e criar um referencial distorcido da realidade.

Nas **fotografias da terra arrasada** (pp. 82 a 94) podemos ver os repetidos ciclos de demolição do arraial, de edificações, de ruas, de vilas, de favelas, de bairros, de árvores, o desmanche de montanhas, de córregos e outros. Mas também as incessantes obras com suas entranhas abertas, as estruturas expostas e a terra revirada. Ora, se estas imagens existem e foram parar nos arquivos e museus, estão imbuídas de não apenas prestar contas, mas também enaltecer esse gesto que aponta para a valorização das demolições e das obras como algo que marca “o novo” e a chegada do progresso. Com demolição de espacialidades, muitas vezes demolem-se, repito: existências, formas de vida, formas de conhecimento, imaginários. Em cada demolição



Demolição de Casa na Avenida João Pinheiro, esquina com Rua Timbiras. / 1970. APCBH/ASCOM



Demolição de Casa na Avenida João Pinheiro, esquina com Rua Timbiras. / 1970. APCBH/ASCOM



Demolição de Casa na Avenida João Pinheiro, esquina com Rua Timbiras. / 1970. PCBH/ASCOM



Demolição da Delegacia Fiscal. Avenida Afonso Pena com Alvares Cabral, 1969. Laboratório de Foto-Documentação Sylvio de Vasconcellos.



Demolição da Delegacia Fiscal. Avenida Afonso Pena com Alvares Cabral, 1969. Laboratório de Foto-Documentação Sylvio de Vasconcellos.



Demolição da Delegacia Fiscal. Avenida Afonso Pena com Alvares Cabral, 1969. Laboratório de Foto-Documentação Sylvio de Vasconcellos.



Demolição da Delegacia Fiscal. Avenida Afonso Pena com Alvares Cabral, 1969. Laboratório de Foto-Documentação Sylvio de Vasconcellos.



Demolição da Delegacia Fiscal. Avenida Afonso Pena com Alvares Cabral, 1969. Laboratório de Foto-Documentação Sylvio de Vasconcellos.



Demolição da Delegacia Fiscal. Avenida Afonso Pena com Alvares Cabral, 1969. Laboratório de Foto-Documentação Sylvio de Vasconcellos.

desaparece não apenas um pedaço de cidade vivido por seres humanos, mas todo um ecossistema habitado por centenas de outras formas de vidas visíveis e invisíveis. Como afirmam Luiz Simas e Luiz Rufino:

Acontece que o humano, como métrica de uma conjunção entre o branco, homem, cristão, obcecado pelo consumo e acúmulo esqueceu que é natureza. Se blindou de civilização a ponto de esquecer que é somente mais uma manifestação do vivo integrado a um amplo e complexo organismo. (2021:8)

A demolição e o apagamento que apareceram na cidade seguem se repetido nas fotografias e filmes dos arquivos e museus. A historiadora Heloísa Starling em entrevista dada ao jornalista Lucas Negrisoni recorda os versos da música “Fora da Ordem” de Caetano Veloso - “Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína” - para nos dizer que “Em Belo Horizonte, muitas vezes, não foi necessário nem terminar uma construção para destruí-la, como se a cidade tivesse que produzir o novo todo o tempo e, principalmente, como se fosse uma cidade sem memória.” (2018). Talvez a ruína ao modo belorizontino não esteja no que foi e é demolido, ou no que é esquecido e deixado ao arruinamento, mas no gesto contínuo de construir espaços para figurar de novas formas os velhos valores. Para Heliana Angotti-Salgueiro no livro *a Casaca de Arlequim – Belo Horizonte, uma Capital Eclética do Século XIX*:

(...) abandonar, demolir, fazer de novo – soluções transitórias ou circunstanciais para mascarar problemas permanentes – são gestos sempre retomados na busca de um novo começo (...). O progresso futuro é um mito a cada vez adiado, que domina o pensamento dos profissionais da cidade acompanha sempre os atos de voluntarismo político em nome do desejo de reconstrução nacional – imaginário do qual nunca saímos. (2021:51)

O redemoinho de fotografias que apresento neste percurso se conectam. Fotografias-monumento são figurações de poder e são terra arrasada, assim os eventos se embaralham, se misturam, se fundem, se repetem e desarticulam tempo, espaço e história oficializada.

Essas imagens evocam uma espécie de modelo, repercutem um repertório visual a ser seguido, compactuado e reproduzido que veio junto com as câmeras fotográficas, seus manuais, livros, cartilhas, mas não só com elas. No livro *História Potencial: Desaprendendo o Imperialismo* - (2019) Ariella Aïsha Azoulay confronta a narrativa histórica que atribui e consagra a origem da fotografia ao surgimento de seu aparato técnico, no início do século XIX. História que nos chegou, e chega, através dos interessados em sua promoção, os seus inventores e empreendedores estatais e



Demolição Edificação Porto Noechi na Praça Vaz de Melo Lagoinha, S/D. APCBH/ASCOM



Demolição do Cine Teatro Metr pole , 1983, Pedro Graeff Estado de Minas.



Demolição da Estação de Bonde na Avenida Afonso Penna, 1945, MHAB



Desfavelamento em diversos bairros de BH – 24-05-1966. Retirada de favelas de diversos bairros. APCBH/ASCOM



Funcionários do Departamento de Habitação e Bairros Populares - DBP desmantelam abrigos e moradias em ação de "desfavelamento". APCBH/ASCOM



Funcionários do Departamento de Habitação e Bairros Populares - DBP desmantelam abrigos e moradias em ação de "desfavelamento". APCBH/ASCOM



DBP impede novas construções de barracas, festas de natal do D.I. Funcionários do Departamento de Habitação e Bairros Populares - DBP desmantelam abrigos e moradias em ação de "desfavelamento". APCBH/ASCOM



DBP impede novas construções de barracas, festas de natal do D.I. Funcionários do Departamento de Habitação e Bairros Populares - DBP desmantelam abrigos e moradias em ação de "desfavelamento". APCBH/ASCOM



DBP impede novas construções de barracas, festas de natal do D.I. Funcionários do Departamento de Habitação e Bairros Populares - DBP desmantelam abrigos e moradias em ação de "desfavelamento". APCBH/ASCOM

privados. A autora elabora uma reflexão sobre a conjuntura em que a fotografia pode surgir e nos convida a imaginar:

Imagine que as origens da fotografia não se encontram em algum lugar por volta do início do século XIX - quando os homens brancos europeus desfrutavam de uma certa riqueza cultural, política e tecnológica e podiam sonhar com o reconhecimento como inventores glamourosos se e quando conseguissem desenvolver mais formas de fragmentar, dissecar e explorar o mundo dos outros para enriquecer sua própria cultura. Imagine, ao invés disso, que essas origens remontam a 1492⁹. O que isso poderia significar? (2019:3)

A autora afirma que para responder a esta pergunta é preciso desaprender o conhecimento especializado que naturalizou e nos fez considerar a fotografia como algo entendido de forma independente e descolada da conjuntura político social, como tendo origens, histórias, futuros, práticas e saberes próprios. De maneira que é importante entendê-la como parte do mundo no qual surgiu. Reconhecer os laços estreitos que a conectam aos modos anteriores e futuros de produção de imagens que reduzem a fotografia a seus produtos, “seus produtos a sua visualidade e seus estudiosos a especialistas em imagens, alheios ao papel constitutivo do principal mecanismo do imperialismo - o obturador.” (2019:3)

Azoulay questiona a temporalidade e espacialidade imperial, demarcadas pela invenção daquilo que foi denominado de “Novo Mundo”, a chegada, a invasão - nada pacífica e nada gentil - dos europeus nas Américas e os ciclos repetitivos de imperialismos que atuam também no presente histórico. O imperialismo criou um programa visual, naturalizou formas de produção e reprodução de imagem, de dominação do mundo alheio e possibilitou o surgimento da fotografia como uma aliada na prática de extração, de saque, de destituição e destruição do mundo outro, para sobre ele inventar o mundo, o novo, a humanidade soberana e universal. O espaço da fotografia está conectado às formações políticas nada neutras que permitiram declarar e institucionalizar o uso da violência, o genocídio, a dominação e a destruição de mundos compartilhados.

Esse reposicionamento espaço-temporal sobre a origem da fotografia me levou a questionar também as origens do urbanismo e desta maneira a formação das cidades vinculadas ao ideário de modernidade, a edificação e solidificação do modo de fazer cidade e o modo de vida urbano. A fotografia e o urbanismo, dois elementos de base tecnicista tão fundantes na invenção do *Bello Horizonte*. Esta ciência que estuda, cria, ordena os espaços construídos foi também forjada nas diversas tecnologias de extração,

9. 1492 foi o ano que Cristóvão Colombo desembarcou nas Américas, marco histórico que demarca o início do processo de colonização e invenção do suposto “Novo Mundo”.



Supressão dos Ficus da Avenida Afonso Pena, 1963. Fundo : Correio da Manhã SIAN



Supressão dos Ficus da Avenida Afonso Pena, 1963. Fundo: Correio da Manhã, SIAN



Supressão dos Ficus da Avenida Afonso Pena, 1963. Coleção: José Góes, APCBH



Coleção João Gusman (192-1929)
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura



Coleção João Gusman (192-1929)
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura



Coleção João Gusman (192-1929)
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura



Canalização do Arrudas no cruzamento com a Avenida do Contorno, entre 1926-1930. Fundo OM, APM



Canalização do Arrudas no cruzamento com a Avenida do Contorno, entre 1926-1930. Fundo OM, APM



Canalização do Arrudas no cruzamento com a Avenida do Contorno, entre 1926-1930. Fundo OM, APM

que dissocia as pessoas de sua própria imagem, a da fotografia por vir, que dissocia as pessoas, os seres, as múltiplas formas de vida de seus próprios territórios, na cidade por vir. É forjada na apropriação e dominação do mundo alheio, de suas materialidades e fundamenta a base da desigualdade que se perpetua no hoje.

Neste sentido, é possível convocar um alargamento no posicionamento espaço-temporal em que Ariella Azoulay versa sobre a origem da fotografia e atrelá-la ao modo de ser que forjou a cidade ocidental como espaço da união entre iguais e consequente exclusão de outros e outras. Fustel de Coulanges no livro *A Cidade Antiga* aborda a gênese e o surgimento das cidades-estado greco-romana partindo da Grécia pré-mitológica no século XVI a.C. As cidades surgiram através da associação de famílias, o que em latim chamou-se de *fatria*, da associação de várias *fatrias* formaram-se as tribos e da associação de tribos foi fundada a cidade. A cidade era a associação política e religiosa das famílias, cujos cidadãos eram os pater famílias, os pais de família. A urbe era o espaço público construído para livre reunião daqueles que eram considerados cidadãos, apenas os pais de família sendo estes aristocratas. Em sua origem de estrutura patriarcal, as mulheres, as crianças e os estrangeiros, escravizados, todas as pessoas que não eram os homens pater não tinham acesso à cidade.

A cidade tida como o lugar do encontro é em sua gênese ocidental a conformação de um espaço monocultural homogêneo, a urbe surge da união de iguais, da separação e da distinção entre os seres humanos. Neste sentido, é factível inferir que a origem do modo de ver que vai se desdobrar na invenção da câmera fotográfica e na fixação da imagem - a que Ariella Azoulay defende como sendo o momento em que o primeiro navio aporta nas américas e dá início ao período da colonização, o olhar garantido pela distância que captura e domina o outro - também pode se estender para o espaço-tempo onde surgiu a distinção daquilo que é o outro, os outros, as outras. Assim, na base de formação do modo de ver que cria a imagem técnica talvez esteja a cidade. Nas fotografias deste primeiro percurso não é difícil notar essa ascendência secular, onde os homens, seus projetos, suas edificações, conformam e dominam o espaço público da aparência nas imagens de Belo Horizonte. Essa cidade que em diferentes ciclos, para além do plano inicial da CCNC, foi em parte planejada de maneira que poucas pessoas e grupos sociais tiveram acesso e direito de permanência aos seus espaços considerados mais representativos.

As fotografias que encontrei nos arquivos e museus criam hábitos de visão, regimes de conhecimentos visuais, padrões, hierarquias. Como apontou Lilia Schwarz no texto *O Dirigente, a Criança e o futuro*, “São construções visuais, construções sociais



Prefeito visita obras do Córrego do Leitão. Avenida Augusto de Lima esquina com Rua Padre Belchior. APCBH/ASCOM



Prefeito visita obras do metrô de São Paulo Prefeito Oswaldo Pieruccetti visita obras do metrô de São Paulo. APCBH/ASCOM



Canalização do Córrego do Acaba Mundo na rua Professor Moraes, trecho entre Avenida Getúlio Vargas e Rua Cláudio Manoel, – mai - 1963. APCBH/ASCOM



Obras – S/D Rua Paulo de Fronten. Edifício Minas Brasil (o maior ao fundo). APCBH/ASCOM



Obras diversas Maio de 1959 Obra de asfaltamento. APCBH/ASCOM



Obras diversas Maio de 1959. Torre da Igreja de Padre Eustáquio à esquerda. APCBH/ASCOM



Obras – S/D Rua Paulo de Fronten. Edifício Minas Brasil (o maior ao fundo). APCBH/ASCOM



Av. Havaí serviço de terraplanagem – S/D. Obras na Avenida Havaí. Serviço de terraplanagem. APCBH/ASCOM



Morro Redondo Movimento de terra para estação de tratamento – S/D. Reservatório no Morro Redondo. APCBH/ASCOM

da visão, ou construção da visão social” (2020) que formam as percepções cognitivas, movimentam desejos, imaginários e trazem esse lastro histórico do olhar que captura o mundo do outro. Compõe subjetividades e imaginários distorcidos, dissociados e falaciosos. A cidade republicana institui e perpetuou uma agenda política opressora reificada também através da imagem urbana, fotográfica e as formas com que estas são salvaguardadas, protegidas, mantidas e divulgadas.

No entanto, não se trata apenas disso, o imaginário reprimido em muitas das imagens pode varrer para debaixo das *bellas* fotografias e filmes as milhares de violências que foram empreendidas contra os modos de vida e seus espaços. Ao tentar esconder, ao mostrar apenas um ponto de vista, elas exibem as formas de dominação do território, dos corpos e o histórico processo de segregação sócio territorial. Nessas imagens, a multiplicidade polivalente e plural do real é amalgamada no corpo e no território de uma só cidade. Existe na e com essas imagens o risco de falsear a multiplicidade polivalente e plural do real. A cidade que precisava manter sua ordem e sua imagem não poupou esforços nesse sentido.

É possível perceber uma pretensa acuidade em organizar não apenas o território, mas também o campo do sensível, do pensamento, do conhecimento e da memória. Que é dado não apenas pelo conteúdo que se guarda e preserva nestas instituições, mas também pela trajetória que a produção dessas imagens revela. Uma forma de olhar que ultrapassa o aparato tecnológico, conforma as *polícias* do olhar e nos leva a pensar sobre quem pode ver e o que pode ser visto. Não há apenas a divisão que define o que aparece e o que permanece oculto, há um regime de visibilidade que distribui de forma desigual os lugares da imagem.

De dentro dos acervos públicos e privados, a abundância de uma perspectiva visual e a ausência de muitas outras me levou a pensar sobre qual seria o lugar da imagem na história da cidade: suas formas de circulação, suas maneiras de narrar, de seduzir, de convencer e até mesmo de enganar. A quem elas chegaram e como chegaram. Quem está na imagem, e quem não está. Quem fotografou, de onde fotografou, com o que. Neste percurso foi possível perceber que no jogo de presença e ausência na e com a imagem e em suas violências implícitas, que talvez a memória não seja composta pela falta, mas pelo excesso, um excesso do mesmo, como disse César Guimarães¹⁰. Memória que um grupo social mais favorecido e privilegiado - as elites políticas, sociais, econômicas do Estado de Minas e de Belo Horizonte - cons-

10. Na banca de qualificação em outubro de 2020.



Córrego do Leitão – S/D
Canalização do córrego do Leitão.
APCBH/ASCOM



Santa Efigênia (centro social) – S/D
Obra. APCBH/ASCOM



Av. Havaí serviço de terraplanagem – S/D.
Obras de terraplanagem na Avenida Havaí.
APCBH/ASCOM



Obras – S/D
Obras em local não identificado.
APCBH/ASCOM



Obras – S/D
Obra de canalização. Rua Professor
Moraes. APCBH/ASCOM



Obras – S/D
Obra de asfaltamento. Local não
identificado. APCBH/ASCOM



Canalizações Maio de 1959
Canalização não identificada.
APCBH/ASCOM



Estradas – S/D
Local: Estrada não identificada.
APCBH/ASCOM



Estradas – S/D
Local: Estrada não identificada.
APCBH/ASCOM

truíram não apenas para si, mas para um suposto “nós”, tendo em vista que essas são fotografias públicas da cidade. Memórias dissociadas e fabricadas. Um excesso de memória *vitoriosa normativa* unilateral e totalizadora que se compõe insistentemente e cotidianamente por diferentes figurações de poder entre elas, as imagens fotográficas e filmográficas, os espaços arquitetônicos e urbanos, que também estabelecem ignorância e esquecimento.

O ponto de vista totalizante que as fotografias dão a ver me levam a pensar sobre a naturalização dos olhares que capturam, categorizam, separam, rejeitam, objetificam, subjulgam, dominam, aprisionam. O modo de ver que a câmera fotográfica ajudou a consolidar, fixar, reproduzir. Os territórios subjetivos que ela conforma a partir da demolição de tantos outros. Existe uma episteme visual que foi legitimada pela visualidade hegemônica que leva a ver neutralidades, inferioridades, universalidades, despertencimentos. Parafraseando Grada Kilomba, “Não estamos lidando com uma consistência pacífica de imagens, mas com uma hierarquia violenta, que define quem pode ver e quem pode produzir imagens” (2016)¹¹. As fotografias e os filmes dos arquivos e museus têm efeitos sociais e estabelecem uma normatividade visual, uma episteme visual – configurada também no campo do invisível ou do que ela relega ao invisível. Neste sentido, Grada Kilomba no filme performance *Illusions Vol. III, Antigona*, (2019) da exposição on-line *Heroínas, Pássaros e Monstros* (2020), lança algumas inquietantes perguntas:

E se a história não tiver sido contada corretamente? E se apenas alguns de seus personagens foram revelados como parte da narrativa? Então talvez tenhamos uma história assombrada. E se os fantasmas do passado forem espíritos que estão fadados a vagar precisamente porque suas histórias não foram contadas? E se a nossa história for assombrada pela violência cíclica precisamente porque não foi enterrada corretamente?

A autora questiona a dimensão universalista da história, o que Azoulay denomina de *matriz da história* (2019: I. 4669), o que Walter Benjamin nomeou de história dos vencedores (1940) e Paul B. Preciado chamou de *história normativa* (2020), a história que é ordenada e criada em diferentes campos do conhecimento e por diferentes instituições, entre elas a produção de cidade, de imagens e de arquivos. História oficializada que achata as singularidades de múltiplas histórias e ao fazê-lo oculta muitas violências. Sendo que a disciplina da história é apenas uma parte delas, parte esta

11. A frase original de Grada Kilomba é da performance palestra *Descolonizando o Conhecimento* (2016): “Não estamos lidando com uma coexistência pacífica de palavras, mas com uma hierarquia violenta, que define quem pode falar e quem pode produzir conhecimentos”.



Morro Redondo Reservatório – S/D
Visita de políticos ao reservatório no Morro Redondo. APCBH/ASCOM



Não Identificados – S/D
Reservatório do morro redondo.
Pessoas não identificadas. APCBH/
ASCOM



Negativos não identificados - S/D
Construção de barragem. Barragem Santa
Lúcia (?). APCBH/ASCOM



Obras – S/D
Abertura da Avenida Sabará. Gestão Jorge
Carone. APCBH/ASCOM



Canalizações no Barreiro – S/D
Canalização de córrego no bairro Barreiro.
APCBH/ASCOM



Canalizações Maio de 1959
Aflente canalizado desaguando no rio
principal. APCBH/ASCOM



Estradas – S/D
Estrada não identificada.
APCBH/ASCOM



Estradas – S/D
Estrada não identificada.
APCBH/ASCOM



Estradas – S/D
Estrada não identificada.
APCBH/ASCOM

que muitas vezes se opõe a esta espécie de história entendida com H maiúsculo e é tantas vezes invisibilizada ou circula em regimes de menor alcance público ou coletivo.

Podemos pensar a história oficial, também chamada de “história comemorativa”, como uma ficção dominante na medida em que foi construída por sobre abstrações e a partir de pontos de vista restritivos. A ficção dominante é a que afirma uma realidade e a coloca como incontornável. Como sugeriu Jaques Rancière no livro *O Trabalho das Imagens*, “A narrativa dominante não é uma narrativa que seduz, ela constrange” (2021:65).

Grada Kilomba, em entrevista concedida a Jochen Volz, ainda pondera que o passado coincide com o presente, onde o colonialismo e vários de seus desdobramentos - como o racismo, o patriarcado, o sexismo e tantos outros - é reencenado todos os dias. “Porque a história é contada sem todas as suas personagens, sem as imagens que precisamos ver, sem os vocabulários que precisamos ouvir”. E alerta, se a história não for reescrita, se não forem criadas novas narrativas, novas linguagens, novas imagens, ela se repete: “A barbaridade se repete”. Costumamos convencionar que a herança colonial pertence ao passado, mas é ela que hoje mantém o poder de um grupo em relação aos outros. Neste mesmo sentido, Azoulay nos alerta no texto *Diálogo entre Charles Guerra e Ariella Aisha Azoulay*:

O imperialismo nos leva a dar por garantido e irreversível suas estruturas de violência e injustiça, estruturas baseadas em divisões raciais. Essas divisões determinam a posição no mundo das pessoas, como elas se identificam e se reconhecem, o que elas podem ser, fazer e ter, o tipo de tratamento a que serão expostas e como o que é feito a elas é percebido como uma parte normal, da ordem das coisas ou de uma injustiça que deve ser corrigida. Essas divisões estão gravadas nas tecnologias que gerenciamos; assim, rejeitá-los requer um compromisso proativo com a desaprendizagem (2020)¹².

Por certo existem uma série de iniciativas que visam desconstruir a forma com que a história é vivida presentemente nesses espaços institucionais, que buscam

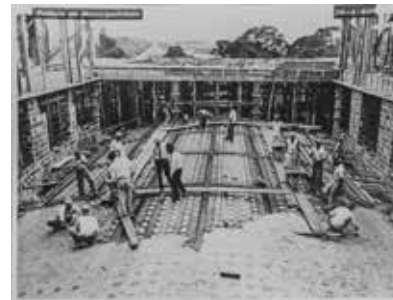
12. Grada Kilomba usa o termo colonialismo e Ariella Azoulay usa o termo imperialismo os dois estão atrelados aos ciclos que se iniciam com as chegadas dos europeus neste território chamado de América. A história dos países latino-americanos é marcada por ciclos diversificados de colonialismo e imperialismo. Esta região do sul global batizada de “América Latina” em 1856 pelo jornalista José Maria Torres foi duplamente o local de experiência colonial e imperial sendo: o colonialismo europeu século XVI e o imperialismo estadunidense do século XX (Ballestrin 2017: 507). Embora muitas vezes seja tratada de maneira apartada, o imperialismo é também constitutivo do colonialismo e não se limitou às experiências europeias e estadunidenses. É uma dinâmica necessariamente relacional atualizada e presente de diferentes formas em lógicas capitalistas e neoliberais que privam pela expansão do poder de várias naturezas e da dominação - territorial, cultural, econômica - de outras regiões geográficas. Essas dinâmicas fundaram e solidificaram ao longo do tempo formas predatórias e hegemônicas de vida humana, baseadas no extrativismo, na exploração de recursos humanos, não humanos e naturais, que se desdobram de diferentes maneiras no espaço-tempo das cidades.



Construção do Palácio da Municipalidade, 30/05/1936, Acervo MIS BH



Construção do Palácio da Municipalidade, 30/05/1936, Acervo MIS BH



Construção do Palácio da Municipalidade, 30/05/1936, Acervo MIS BH



Vista Externa Do Palácio Da Liberdade Em Construção. 07/08/1894 - 11/11/1896. Autor : Raimundo Alves Pinto
Fundo : Secretaria Da Agricultura
Palacio Presidencial Tirado Em 25 Outubro 96. APM



Vista Externa Do Prédio Da Secretaria Da Fazenda Em Construção. 07/08/1894 - 11/11/1896
Autor : Raimundo Alves Pinto
Fundo : Secretaria Da Agricultura
Secretaria Da Fazenda (Anteriormente Secretaria Das Finanças) 30 De Outubro 96. APM



Vista Externa Do Prédio Da Secretaria Da Educação Em Construção. 07/08/1894 - 11/11/1896
Autor : Raimundo Alves Pinto.
Fundo: Secretaria Da Agricultura.
Secretaria Da Educação (Primitivamente O Edifício Era Da Secretaria Do Interior). Secretarias Interior, Finanças E Imprensa Oficial Lado Oposto. APM



Vista Parcial da Construção do Viaduto [Santa Tereza]. 30/04/1928
Autor : João De Almeida Ferber
Viaducto-B.h.te 30-04-28. APM



Construção da Casa de Manobras do Reservatório da Pedra Bonita em Belo Horizonte (MG). 1926 - 1930 - Data Provável.
Autor : Gines Gea Ribera
Fundo : Olegário Maciel
Construção Da Casa De Manobras, Obras De Saneamento Na Capital. APM



Início da Construção do Reservatório da Pedra Bonita Em Belo Horizonte (MG) 1926 - 1930 - Data Provável
Autor : Gines Gea Ribera
Fundo : Olegário Maciel
Início Da Construção, Obras De Saneamento na Capital. APM

descolonizar, decolonizar, desinstitucionalizar, democratizar a história e a memória. Já temos uma vasta produção de conhecimento que problematiza a ausência ou a falta nestes espaços e eles estão passando por transformações. Não estou falando apenas do silenciamento e a invisibilidade no que tange às existências múltiplas, aos mundos, às cidades, mas a um certo modelo que restringe o regime de imagens de Belo Horizonte à sua avenida de contorno projetado, idealizado, e nega o que dela ultrapassou, se contrapôs ou tentou construir outras possibilidades, mesmo dentro do projeto e do plano. A questão não é exatamente a de pensar sobre uma ausência seletiva e a que essas imagens servem, mas olhar para elas conseguindo se desvencilhar do olhar que elas esperam, requerem, demandam, impõem, sem o olhar que elas nos lançam de volta. Como aponta Azoulay no texto *Desaprendendo Momentos Decisivos*:

Em vez de conceber a fotografia como um meio de registrar episódios pontuais de destruição, nós precisamos nos perguntar de que maneira ela participou da destruição e, finalmente, analisar como, e se, a partir desse reconhecimento, a fotografia pode nos ajudar a imaginar formas de sair dela. (2019: 123)

Fico me perguntando quantos apagamentos violentos e reinserções heroicas foram necessárias para de certa forma comedir o imaginário social ou certo modo de pensar urbano? Nessa direção, Donna Haraway nos adverte no texto *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*: “A visão é sempre uma questão do poder de ver – e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização. Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?” (1995: 25).

A visualidade instituída por essas fotografias que compartilho nesse percurso da pesquisa não é neutra nem única, nem universal, ela é localizada, em um lugar, em um período, em uma história e é sempre registrada por alguém que tem uma história de vida, pertence a um grupo social. Há uma rede de direitos e privilégios inscritos nessas visualidades e é preciso reconhecê-la. Para demolir a hegemonia é preciso nomeá-la e reconhecê-la, como recorda Didi Huberman no livro *Levantes* retomando Walter Benjamin em *Escavar e recordar*, “Desobstruir nossos terrenos da atualidade pressupõe exatamente esclarecer, descobrir certo passado que o estado presente gostaria de manter prisioneiro, desconhecido, enterrado, inativo.” (2017:309). O modo como vemos, criamos, imaginamos, pensamos o mundo movimenta e é movimentado por outros. Assim, seria possível imaginar formas de escapar do olhar emoldurado que ao se ver, não viu os outros?

“UM MINUTO EU PEÇO”

“As imagens por trás do sistema” foi uma frase que Márcia Alkmin, Secretária Executiva do Arquivo Público Mineiro – APM, escreveu por e-mail quando, generosamente, me enviou durante o período da pandemia uma pasta contendo imagens em baixa resolução de parte do acervo para que eu pudesse rever algumas fotografias. As “imagens por trás do sistema” eram imagens “sem metadados”, para que fosse possível possibilitar a minha pesquisa, que dependia fundamentalmente de acervos fotográficos de diversas fontes.

A frase de Márcia me fez pensar sobre o que está escondido por trás não apenas da tecnologia de pesquisa do arquivo, os buscadores e seus metadados, mas também por trás da tecnologia fotográfica e da tecnologia de cidade. O campo de visão conformado por múltiplos pontos cegos aos marcadores de classe, de raça, de sexualidade, entre outros, que limitam o olhar, os modos de ser. Algo que o complexo sistema de imagens é treinado para não ver. Não seria apenas o que está ignorado, ou está fora da lógica desses espaços, mas o que é invisível a uma lógica visual instituída e escancara os limites e as tensões de algumas compreensões de mundo. Por trás do sistema talvez esteja aquilo que esquiva e questiona o ponto de vista, a perspectiva que recorta, emoldura e orienta a visão hegemônica de mundo. Talvez estejam os múltiplos pontos de vista que agenciam deslocamentos no sistema de representação, em uma sociedade que é por certo ainda centrada, ou focada, na visão, na imagem, na tela e no visível. Talvez estejam as sensibilidades que compartilham mundos e contam histórias de maneira que podem fazer emergir modos de ver, menos conectados ao sistema ocular e à função do órgão da visão e mais ao que se pode ser e imaginar a partir dele.

Pontos de vista plurais podem nos levar a compreender lógicas, saberes e visualidades legítimas onde a visualidade hegemônica ensinou a ver como irracional, ilógico, inferior, informal, incompleto, ilegal, desorganizado e tantos outros adjetivos usados com conotação destituente e intencionados a posicionar as diferenças e as singularidades em lugares de subalternidade. A cidade e as imagens estão a fazer-se, em uma diversidade e complexidade infinita e inesgotável. É inegável a relevância dos arquivos e dos museus em um espaço-tempo onde a história e a memória são combatidas, ou são instrumentalizadas dentro e fora do arquivo para a construção de um ponto de vista único. É importante reposicionar o olhar para além da moldura que leva

a ver uma fotografia a partir da lógica do primeiro plano, do frontalidade, do que está registrado. Para além do que está no campo e do que já se sabe dizer é necessário conversar com as relações que extravasam no fora de campo, na invisibilidade, no ponto cego que também habita as instituições de história e memória. As invisibilidades por vezes dissidentes que afirmam a incoerência dos regimes de verdade.

A cidade, a fotografia e o arquivo têm como constitutivo a desordem, o que não pode ser capturado e contido pelo sistema de busca dos arquivos. Assim como um acontecimento apreendido em uma fotografia não pode ser totalmente dominado pelo fotógrafo, tão pouco o arquivo o é. A invisibilidade seria aquilo que desafia a produção de inexistências, reconhecendo o que foi determinado como sua negação, em um gesto que não intenciona apenas tornar visível, mas saber ver as outras lógicas das “imagens por trás do sistema” que não apenas fissuram e expõem o próprio sistema, mas fazem emergir narrativas, memórias, visualidades. A sabedoria das invisibilidades é também a recusa em não tornar visível, ou manter-se invisível para determinados olhos, é um jogo de negociações e agenciamentos que sustentam as múltiplas vidas. Esse movimento pode tornar possíveis os esquemas de produção de imagens e imaginários que o programa hegemônico fez parecer que não existem.

Os múltiplos pontos de vista podem fazer emergir narrativas e significados invisíveis na fotografia e fora dela e podem nos permitir pensar não só as contradições epistemológicas do que conhecemos como memória e outros marcos de afirmação de uma cultura hegemônica; mas também nos possibilitam imaginar e articular algumas encruzilhadas que tocam aquilo que parece ter sido borrado, apagado, ou parece até mesmo nunca ter existido. Os espaços ativistas e militante, as classes populares, os espíritos inquietos, podem nos ajudar a reposicionar o corpo no espaço enquanto sujeitos coletivos, agentes da própria memória, da própria história e de possíveis materialidades.

As categorias de modernidade e colonialidade estão sendo enfrentadas e já mostram os indícios de seu arruinamento, atravessamos um momento de ampliação de mundos. A distribuição das posições sociais que a fotografia ajudou a consolidar é também por ela confrontada de inúmeras maneiras, não apenas por novos agentes da imagem, mas por modos de ver distintos que atravessam as imagens e reinventam o imaginário sobre a cidade de Belo Horizonte desde o tempo de sua fundação. Já espreita os arquivos uma transformação da episteme visual. Quando múltiplos olhares são direcionados para essas fotografias públicas, podemos vê-las se modificarem, ganharem outros significados, outras companhias. Há nessas fotografias e filmes institucionais um potencial infinito não nas imagens em si, mas nos olhares que elas

podem abrigar, olhares estes algumas vezes distintos daqueles que foram seguidos por uma câmera, daqueles que estiveram com a câmera em mãos e daqueles que as guardaram em uma prateleira do arquivo.

A imagens propagadas pelos arquivos e museus não são arquivos mortos. Não são imagens que apenas enaltecem os avanços científicos. Não são itens de um passado completo, capturado e congelado. Não são apenas um recorte por onde podemos debater a classificação social, a lógica do universalismo e o capitalismo. Assim como a cidade não pode ser domesticada pela fotografia, nem a fotografia pode ser domesticada pelos arquivos e museus. Cada imagem contém em si o potencial de carregar muitas desordens. Desde um olhar que enfrenta o fotógrafo em cena, a criança que atravessa inesperadamente o instante fotografado, até todo um regime de imagem e um pluriverso que pode emergir fora do quadro fotografado. O que é registrado nas fotografias é sempre mais do que aquilo que foi pretendido, mesmo que parte do jogo esteja fora do fotografado. As imagens institucionais podem não apenas restituir o passado que foi ocultado, mas transformá-lo. Transformá-lo no sentido de trazer outros pontos de vista, narrativas e significados para um acontecimento. Eles são, como apontou Azoulay, “os elementos ativos de um presente comum” (2019:234). “Assim, o que encontramos nos arquivos e museus não se trata de imagens destinadas a preservar o passado, mas de modos de compartilhar a vida comum” (2019:234) no presente. Neste sentido, Azoulay nos provoca:

O que procuramos nos e através dos arquivos? Procuramos aquilo que depositamos neles, pois este tipo de “nós” que foi forçado a emergir através e fora da violência do arquivo, um “nós” que não converge para um coletivo de identidade nacional, racial ou étnica, um “nós” que é necessário para desaprender o regime do arquivo. (...) podemos dizer que esse “nós” deve ser considerado como a razão e o sentido do arquivo, se quisermos minar a base imperial do arquivo que o substituiu pelo “passado”. Quando o passado é assumido como base do arquivo, mais tempo é roubado dos governados, convidando-os a acreditar que, no final dos tempos, a própria história viria batendo nos portões do arquivo, exigindo a liquidação das contas. (2019: 233)

Abordagem instrumental da fotografia que apenas resume a imagem ao quadro fotografado e a temporalidade do evento que ela foi tirada é uma forma limitadora de acessar as imagens. O olhar é treinado a reconhecer nas fotografias as categorias, as palavras chaves, assim como o sistema de busca foi criado, os buscadores cegos talvez também compõem não apenas o sistema, mas também o olhar. Por trás do sistema tem um mundo comum implicado na fotografia, bem como em sua temporalidade incompleta e indisciplinada que destitui as divisões entre passado- presente-futuro.

Tem um potencial inquietante na fotografia, mas ele só é acessível se for possível lançar mão das categorias e tratá-las como material que coloca em risco as certezas, que seja capaz de instituir um regime de implosão das dominações do olhar. É preciso ver o invisível e ouvir o silêncio, desconfiar da institucionalidade. E como afirmaram Luiz Simas e Luiz Rufino no livro *Encantamento sobre política de vida*, “Alargar o tempo é ir além das aparências e compreender os pluriversos dos seres e suas conexões” (2021:15):

Considerando que viver é artimanha que se cultiva entre aquilo que se enxerga e aquilo que mora no invisível, seguimos o rastro da flecha que atravessa o tempo: o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto. Para os saberes que margeiam essa terra e sopram ar, hálito e palavras de força para afugentar o espectro colonial, vida e morte transbordam os limites de uma compressão meramente fisiológica para se inscrever em outras dimensões. (2021:15).

O contrário do visível não é o invisível, o contrário do visível é a falta de imaginação histórica. Foi o que aprendi ouvindo Valéria Borges, quando mostrei a ela a fotografia em que os trabalhadores do viaduto de Santa Tereza pousam para a foto. Ela disse: “Senhor Roberto, um morador da Pedreira, deve estar aí, ele ajudou a construir esse viaduto”. Então abri a foto em alta resolução no computador e fui esmiuçando cada uma das 121 pessoas que apareciam na foto. “É este? Ele era criança? Têm crianças trabalhando nessa obra!”. Olhamos um por um e não encontramos o senhor Roberto. Foi então que Valéria disse, vamos ver de novo a foto de longe? Quando tirei do recorte ela completou: “Pronto, ele está aí!”. Sr. Roberto é cada um dos trabalhadores e todos eles, é aquele trecho de viaduto e o viaduto todo, é parte da cidade que aparece junto a eles e toda a cidade, de maneira constitutiva e não totalizadora.

Glauca Cristine, do Kilombo Souza, falou algo no mesmo sentido. Quando estava reunindo fotografias da Kilombo Souza para a pesquisa, fiz também a busca de imagens para compor o Dossiê de Registro Imaterial do Kilombo Souza no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA. O Bisavô de Glauca, Petronillo de Souza é o patriarca da família e junto com a matriarca Eliza de Souza foram os precursores do kilombo urbano que ocupa o bairro de Santa Tereza em Belo Horizonte. Petronillo era carpinteiro e entalhou a porta principal da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, fiquei algumas semanas procurando alguma imagem da obra de construção de Boa Viagem em que pudéssemos ver o Petronillo. Quando estive na casa paroquial da igreja encontrei uma das raras fotos em que a igreja aparece em obras. É uma vista da lateral direita e fundos, nela aparecem dois homens negros de chapéu, um deles

na entrada lateral e outro no adro. Os dois estão de pé olham para o fotógrafo, mas muito distantes dele. O fotógrafo parece não ter se preocupado em mostrá-los na foto, o chapéu faz sombra no rosto dos dois. Assim não temos elementos para identificá-los, mas ao ver a foto Glaucia disse, um pouco de brincadeira: “Vamos colocar no dossiê, é meu bisavô!”. Petronillo, assim como Sr. Roberto da Pedreira Padre Lopes, é cada um dos trabalhadores e todos eles, é esse trecho de Boa Viagem e toda ela, é parte da cidade que aparece junto a eles e toda a cidade, também de maneira constitutiva.

Foi então que voltei a olhar as imagens da implosão na Lagoinha narradas no início deste primeiro percurso. Depois de uma longa negociação com a Rede Globo consegui autorização para digitalizar os dois rolos de filme da emissora que estão sob a guarda do Museu da Imagem e do Som BH. Digitalizei os filmes em película, com a ajuda de Bruna Piantino, filmamos a projeção das imagens na moviola com uma câmera apoiada em tripé. Deixamos uma cópia de cada arquivo para compor o acervo do museu e ser disponibilizada na sala de consulta para outras pesquisadoras. Marcela Furtado, quem me acompanhou durante as pesquisas no museu, contou então que parte do acervo do MIS BH é construída e movimentada pelas pesquisas que chegam até ele, assim, uma parcela do que vemos e podemos acessar com mais facilidade é o que está sendo buscado, digitalizado e trabalhado de dentro e com a instituição por outras e outros pesquisadores, artistas, entusiastas, que atravessam seus espaços. Isso não acontece em todas as instituições que pude pesquisar, mas é interessante perceber quem bate à porta do museu, a potência de uma construção coletiva e comunitária, as ser compartilhada e extravasar as suas próprias barreiras.

Com o vídeo digitalizado, pude esmiuçar as imagens, ver e rever cada segundo. “Um minuto eu peço” do subtítulo deste trecho de texto é uma outra frase da música *Adeus Lagoinha* que sugere uma suspensão no tempo, uma interrupção na maquinaria do progresso. Foi aí que encontrei algo que talvez se aproxime do que Manoel Almeida me contou e que habitou por tanto tempo meu imaginário. Um grupo pequeno de quatro mulheres dançam enquanto o redor está observando. Elas aparecem por 13 segundos, se reúnem em círculo, se abraçam, nos três segundos finais a câmera se aproxima e podemos ver no rosto de uma delas o texto “saudade da lagoinha” escrito com lápis de olho. Quando voltei esses segundos, vi que todas elas têm esse texto no rosto, uma delas na testa. Não é um prosaico lenço branco da narrativa, é a saudade marcada na pele. Elas olham para quem filma, esboçam um pequeno sorriso, demarcam a presença da câmera, parecem dançar com mais intensidade no instante em que a câmera foi vista, dominam o quadro e desenham com o corpo, os sorrisos, os olhares,

a imagem que querem transmitir. Essas mulheres convidam a imaginar, que ali, nessa multidão entusiasmada aparentemente uniforme, as cartas implosivas do progresso não estavam todas sobre a mesa. Elas dançam, nesse pequeno espaço tempo da película e permanecem extravasando a lógica de captura da fotografia, da cidade e do arquivo.

Este bairro que comporta alguns extremos em sua dinâmica urbana, de um lado a intensa renovação, o tempo acelerado, em obras, seus desaparecimentos, e de outro as fortes continuidades e permanências de um espaço que suporta uma diversidade enorme de mundos e, apesar de tantas solapadas, segue potente. A Lagoinha é um lugar de inquietação contínua. Lugar de fluxos, de movimentos. Ali a história repete os padrões imperdoáveis de urbanização, mas a vida retorna sempre. Como ensina o professor Muniz Sodré no livro *o Terreiro e a Cidade - A Forma Social Negro Brasileira*, sobre a ideia de eterno retorno: “O que retorna? A vida, a vida retorna sempre, como vontade, poder, força. E retorna porque há sempre algo que escapa à resolução absoluta do mundo, à irreversibilidade da morte” (2019: 110). Fico com “imagens por trás do sistema”, essas que consegui achar em alguns lapsos de segundo do filme, e as que imaginei junto com Manoel, antes dos filmes existirem diante dos meus olhos. Lembro o livro *O que você vê – uma conversa filosófica* de Maria Joseph Mondzain reescrevendo seus diálogos com alunos de escola infantil (2012: 73):

- O mundo das imagens é o mundo da liberdade?
- Sim, podemos imaginar qualquer coisa.
- E podemos fazer imagens de qualquer coisa?
- Sim.
- Talvez os humanos tenham começado a fazer imagens por isso.
- Para quê?
- Para se sentirem livres!



Frames do vídeo Implosão Lagoinha JS
17 -10-1981
Fundo Rede Globo Negativos
Acervo MIS/BH

“QUEM VÊ CARA NÃO VÊ ANCESTRALIDADE”
DESVIOS

O QUE EU QUERO É QUE MINHAS FOTOS
SEJAM OLHADAS COMO PEDAÇOS DE VIDA.

W. EUGENE SMITH

A IMAGEM FOTOGRÁFICA É MAIS QUE A RETENÇÃO
DE UM FRAGMENTO DO REAL SOBRE UM SUPORTE.
SÃO TRECHOS DE UMA REALIDADE SUSPENSA NO TEMPO
ROUBADOS DA VIDA E DEVOLVIDOS A ELA
COM REVELAÇÕES INESPERADAS.

LUIS HUMBERTO

Era um dia para conversarmos sobre as fotografias do Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, quando começávamos a nos reunir para esta pesquisa. Estávamos sentadas em seu quarto, um lugar também sagrado, com uma vela acesa no altar perto da cabeceira da cama. Neste espaço íntimo da casa são feitos os mantos, as coroas, os rosários para os seus, mas também para outros tantos reinados e suas gentes de fé. Nas prateleiras repletas de objetos-memória estão os cadernos, as anotações da obra no Reino, as tantas histórias que ela aprendeu de ouvido e anotou, anotou, da sua avó para a sua mãe, da sua mãe para ela. Patrícia, labá do Centro Espírita São Sebastião – centro de umbanda que acontece na mesma casa –, tecia um filtro dos sonhos. Eu segurava as fotos que ela tinha separado para me mostrar. Ela segurava uma tese de doutorado sobre o seu Reinado que estava revisando, um calhamaço de mais de 300 páginas. Isabel Casimira, a Rainha Conga não apenas de sua casa, mas também do Estado de Minas Gerais, foi aos poucos me contando sobre alguns pontos que a pesquisa apontava, entre eles, o de que tinham muitas pessoas brancas e sem fé em uma das festas do Reino. Corrigindo uma frase sua transcrita na tese, ela afirmou: “Não é quem vê cara não vê coração, é quem vê cara não vê ancestralidade!”

Nesta hora fui longe, devo ter feito alguns segundos de silêncio até que ouvi Sá Rainha perguntando: “E as fotos?” Olhei as fotos nas minhas mãos e me esqueci delas novamente. Percebendo a introspecção, ela completou: “O Reinado é para quem tem fé, e para quem simpatiza por ele, aqui sempre foi o lugar de gente preta, mas também de gente branca empobrecida, de índio, de amarelo, de azul, de quem chegar. Ninguém chega na minha casa por acaso, não existe isso do acaso, passou do portão para dentro costume dizer que é irmão e irmã do rosário”.

A frase da rainha Isabel Casimira “Quem vê cara não vê ancestralidade” me fez pensar sobre a visibilidade inscrita onde o campo de visão não alcança. Não seria algo que está invisível, mas o que se torna visível apenas quando é possível descortinar os pontos de cegueira cultural. Tendo em vista que a capacidade de ver não é uma faculdade dada apenas ao sentido da visão, é possível ver com outros sentidos e campos sensíveis, assim o ato de enxergar possui uma genealogia cultural, política e social. Desta feita, qual seria a ancestralidade socioespacial de Belo Horizonte cuja aparência conferida pelo regime de imagem, de arquivo e de cidade não nos possibilita ver? Como escapar aos limites que circunscrevem e localizam os modos de ver? É possível olhar para uma fotografia e ver o regime de imagem que não está nela?

Em seus estudos afro-americanos, Saidiya Hartman tensiona o poder e a autoridade dos arquivos, bem como os limites que eles estabelecem, criando alguns conceitos que norteiam a sua prática historiográfica, que chama de fabulação crítica, história especulativa, narração íntima e poética documental. Estes são métodos que a pesquisadora utiliza para se aproximar, remontar os documentos oficiais e transpor de forma crítica e criativa as suas fronteiras, inverdades, omissões e fabricações. Com especulações, afirmações, fotografias, ruídos, fragmentos textuais e vestígios sônicos, a escritora se aproxima do pensamento radical da vida cotidiana de muitas pessoas não alcançadas pela história, muitas vezes propositalmente. Desta feita, a autora monta e compõe narrativas negras tentando libertá-las da captura e do enquadramento dominante da história escrita e registrada na perspectiva dos opressores.

A fabulação crítica é o exercício que propõe uma série de argumentos especulativos, é uma maneira de imaginar o que não pode ser verificado nos arquivos e de explorar as potencialidades do modo verbal subjuntivo, destinado a evidenciar as dúvidas e as possibilidades.

No texto *A fabulação crítica em curta-metragens negros brasileiros*, Kênya de Freitas afirma que Saidiya Hartman “incorpora ao processo de veridicção histórica o elemento imaginativo, o subjuntivo do passado, o ‘e se’ – não em um sentido falsificante (ou seja, oposto ao verdadeiro), mas fabulatório (que não pode e não quer ser verificado)” (2019). Hartman desordena criativamente os arquivos institucionais e as abstrações violentas historicamente autorizados como fatos e verdades. Decompõe a narrativa oficial com a leitura crítica e fabulatória dos documentos existentes nos arquivos.

No texto *Vênus em dois atos*, Saidiya Hartman discorre sobre sua forma de enlaçar os fios da história registrada nos arquivos – por um ponto de vista que praticou ou autorizou as violências – “é uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo” (2020:30). Assim, a autora performa os limites de escrever a história por meio da narração e aponta em primeiro lugar que a sua “[...] própria narrativa não opera fora da economia de afirmações que ela submete à crítica” e segundo que “[...] aquelas existências relegadas ao não histórico ou consideradas descartáveis exercem uma reivindicação sobre o presente e exigem que imaginemos um futuro no qual a sobrevida da escravidão tenha terminado” (2020:31). Desta forma, a autora reivindica à história não apenas um status passado, mas uma reescrita capaz de atuar sobre o presente.

Uma História da presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativo ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita'. (HARTMAN, 2020:17)

É possível transpor e negociar os limites dos acervos audiovisuais dos arquivos e museus desta pesquisa? É possível ver com e além das visibilidades que as fotografias e os filmes instituem? A história visual oficial de Belo Horizonte não produziu muitos relatos de vida cotidiana, mas o mundo comum partilhado aparece ora sutilmente ora escancarado em algumas fotografias e filmes. Desta forma, procurei reunir algumas fotografias e fabular quatro argumentos visuais a partir das imagens existentes nos arquivos e museus, busquei as presenças que estão nas bordas, nos cantos, nos fundos das fotografias. Também busquei fotografias que são a margem dentro dos próprios acervos, porque escapam da organização dominante do visível. Imagens que podem extravasar as lógicas dos arquivos e dos espaços da cidade em suas temporalidades. Imagens que repousam arquivadas algumas vezes sem identificação, com ficha catalográfica incompleta, com pessoas inominadas nos sistemas de arquivamento. Essas imagens podem nos levar a reposicionar o lugar dos arquivos e museus nas práticas de constituição e preservação da história e da memória da cidade e também transformar o próprio entendimento e suposto consenso sobre Belo Horizonte.

Sem negar a autoridade e violência dos arquivos e museus e a complexidade histórica de suas políticas de acervo, há nessas instituições infinitas histórias e memórias que podem ser ativadas, recontadas com, contra e negociadas com seus acervos existentes. Revi as fotografias desses acervos em busca de pessoas que habitam, constroem, ocupam o enquadramento dominante das imagens de Belo Horizonte. Busquei as imagens que podem suscitar a dúvida, nos fazer imaginar qual seria o pulso da ancestralidade belorizontina inscrita em suas imagens oficiais.

Neste percurso da pesquisa, desenvolvo uma reflexão a partir da aproximação mais detida com o acervo fotográfico do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – sendo o Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município, ASCOM¹, e a

1. O Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município é um dos acervos mais significativos do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH. Segundo o Fundo de Inventário ASCOM, o acervo 'é composto por aproximadamente 40.000 negativos fotográficos 6x6cm; 155.442 negativos fotográficos 35mm, 6.657 fotografias em papel e 40 slides' (2011: 33). As imagens foram realizadas entre os anos de 1947 e 2003. Tive acesso a 18.657 fotografias, do total de aproximadamente 40.000 negativos de 6x6cm, que foram digitalizados, identificados e disponibilizados na sala de consulta do Arquivo Público.

Coleção José Góes²–; o acervo fotográfico do Museu Histórico Abílio Barreto – sendo a coleção Comissão Construtora da Nova Capital³, a coleção Abílio Barreto⁴, a coleção Belo Horizonte, e a coleção Gusman Junior⁵–; o acervo do Arquivo Público Mineiro – sendo a Coleção João Almeida Ferber⁶, o Fundo Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas⁷, e o Fundo Departamento de Ordem Política e Social, DOPS-MG⁸–; e, por último, o acervo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcelos, uma seleção específica de fotos da construção da Escola de Arquitetura da UFMG.

Observando atentamente as fotografias dos fundos e das coleções dos arquivos e museus pesquisados, busquei organizar narrativas fotográficas que podem perturbar o que conhecemos como a história visual de Belo Horizonte. Em exercício de pensar a política das imagens, na confluência de tempos e espaços, a memória, propus o experimento arriscado de escavar dentro das pastas dos arquivos fotográficos os vestígios de presenças diversas e suas espacialidades. As pessoas, os gestos, as espacialidades que podem desafiar o enquadramento hegemônico dos acervos majoritariamente compostos por *fotografias-monumento*, *figurações de poder* e *terra arrasada* como demostrei no primeiro percurso desta tese.

2. O acervo fotográfico da Coleção José Góes conta com imagens produzidas por ele e por Igino Bonfioli, dois significativos fotógrafos de Belo Horizonte, e foram registradas entre os anos de 1896 e 1980, contendo 19 subséries com imagens da capital mineira, sendo muitas panorâmicas e vistas aéreas. Edificações, praças, veículos, logradouros, são alguns dos elementos presentes nas fotografias. O acervo é composto de 576 imagens fotográficas assentadas em papel resinado, sendo 499 unidades no formato 18 x 24 e 205 unidades no formato 30 x 40, perfazendo um total de 704 unidades (2011: 33).

3. A Coleção Comissão Construtora da Nova Capital apresenta as imagens produzidas pelo Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital produzidas entre 1894 e 1896. A Coleção Belo Horizonte apresenta diversificadas pastas com fotografias sobre a cidade, produzidas entre as décadas de 1890 e 1990.

4. A Coleção Abílio Barreto apresenta fotografias de Belo Horizonte organizadas pelo próprio historiador.

5. A Coleção Gusman Júnior reúne fotografias contratadas por ele enquanto ocupava o cargo de Diretor Geral de Obras e Serviços da Prefeitura de Belo Horizonte, na administração do prefeito Cristiano Monteiro Machado (1926-1929). Gusman era responsável pela construção e fiscalização de obras, serviços de água, esgotos e limpeza pública, arborização urbana e manutenção de parques e jardins.

6. A Coleção João Almeida Ferber é uma coleção particular organizada por João Ferber, fotógrafo, desenhista e professor da Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, que apresenta fotografias de estações, pontes, viadutos, produzidas entre os anos de 1922 e 1930. A ficha descritiva da coleção está disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fundos_colecoes/brtacervo.php?cid=119.

7. O Fundo da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas compreende o período de 1891 a 1957, possui registros diversos de obras públicas do estado de Minas Gerais. A ficha descritiva da coleção está disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fundos_colecoes/brtacervo.php?cid=28.

8. O Fundo Departamento de Ordem Política e Social compreende o período de 1927 a 1982. Algumas fotografias produzidas pelo departamento aparecem em relatórios de investigação de organizações (partidos políticos, organizações político-militares, sindicatos, associações comunitárias, entidades estudantis e organizações religiosas), e nos relatórios de manifestações públicas (greves, eleições, eventos culturais, festas, visitas de autoridades políticas). A ficha descritiva da coleção está disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fundos_colecoes/brtacervo.php?cid=19.

Busquei a companhia das pessoas que estão nas fotografias, mas muitas vezes não são o foco e o primeiro plano das imagens, tanto para quem as fotografou, quanto para as políticas de acervo e os sistemas de catalogação dos arquivos, ou mesmo para os espectadores de suas imagens, as pessoas que não foram o foco do plano e do regime de cidade que instituiu Belo Horizonte. Tentei localizar a pluralidade de mundos na sua quase ausência de representação nos acervos institucionais. Aquelas pessoas e espacialidades que aparecem quando o fotógrafo aparentemente não tinha a intenção de inseri-las no quadro fotográfico, ou quando as fotografou talvez com o objetivo de monumentalizar, com as suas presenças, a obra ou o espaço fotografado e ou vigiar um ato, ação, movimento, como é o caso do Arquivo Policial.

Nas fotografias, algumas pessoas aparecem de costas, cruzam apressadas, descontinuam momentaneamente o trabalho, a obra, apoiam a ferramenta no ombro, soltam os braços, esboçam sorrisos, retornam o olhar. Algumas estão alheias ao enquadramento e à presença da câmera, outras parecem esboçar algum estranhamento, posicionam seus corpos e afirmam a sua aparência, parecem solicitar o olhar, demarcam a presença da câmera, do fotógrafo, interpelam seus espectadores futuros. Teriam sido avisadas da fotografia por vir? A visibilidade que elas nos trazem hoje revelam alguns espaços e tempos que podem nos fazer imaginar narrativas dissonantes do projeto moderno de cidade e de sua imagem fotográfica intencionada e posicionada.

Em algumas fotografias, fiz exercícios de aproximação, ampliei, mudei o quadro fotográfico, o plano, o foco, reinseri na fotografia as pessoas que estão na imagem, mas parecem atravessar inesperadamente um acontecimento. Algumas delas talvez não tiveram a oportunidade de ver que tinham sido fotografadas. Este gesto de ampliar também não deixa de evidenciar a violência contida no primeiro gesto de fotografar sem que o outro e a outra fossem de alguma forma convidado e convidada a compartilhar a sua imagem. Desta maneira, amplio as ambiguidades e as contradições contidas nesse ato duplo, primeiro de quem fotografou em campo e depois o próprio gesto de fazer as aproximações em novos recortes. Ambiguidade que também lanço ao olhar do espectador: agora que podemos ver alguma dessas pessoas que talvez tenham ficado invisíveis ao olhar de quem as fotografou, ou que talvez tenham entrado na foto para dar a escala precisa da obra, agora que podemos olhar para elas, como as vemos?

Apresento neste percurso quatro álbuns de fotografias para refletir sobre a visibilidade que algumas pessoas e suas espacialidades podem potencialmente configurar desafiando o regime de visibilidade que distribui de forma desigual os lugares da imagem. Sendo eles: **Habitar Imagens**, álbum em que penso sobre a aparição das mulheres nos

acervos pesquisados, observei que elas aparecem em espaços íntimos e cotidianos, em frente às próprias moradias, algumas vezes em espaços comerciais (de trabalho). Em alguns instantes fotográficos, vemos que elas atravessam os espaços de uso público e coletivo da cidade, mas estão ao fundo, no canto e quase invisíveis na imagem. **Construir Imagens**, álbum com as imagens dos construtores de Belo Horizonte, seus operários e trabalhadores da construção, em diferentes tempos e de diferentes acervos, eles aparecem nos registros fotográficos que documentam o andamento das obras da cidade. No terceiro álbum, **Ocupar Imagens**, aparecem crianças e suas liberdades individuais e coletivas, em imagens que explicitam uma fissura potente que enfrenta os meandros institucionais, impositivos da cidade. E o quarto **Potencializar Imagens** traz algumas imagens dos acontecimentos em que vemos um corpo significativo de pessoas em audiência pública, passeatas e congressos, no ensejo de construir um mundo comum compartilhado, na rua e na fotografia.

Selecionei esses quatro grupos, dentro de muitas outras possibilidades e arranjos de imagens, que destoam ou podem destoar de um certo corpo hegemônico de imagens e imaginários contidos não apenas nos acervos dos quais selecionei fotografias para esse percurso do texto, mas em diversas fotografias e filmes que podemos ver nos arquivos audiovisuais institucionais de e sobre Belo Horizonte. Quatro agrupamentos de imagem que não objetivam restringir ou criar separações destituíntes entre este ou aquele grupo, mas fortalecer as diferentes experiências, suas singularidades e lugares de mundo reunindo-os para pensar a trama do vivido na cidade, no arquivo e na imagem. Quando discorro sobre mulher ou homem, por exemplo, estou abarcando também o que Jota Mombaça chama de “dissidência sexual e desobediência de gênero” (2021) a que muitas vezes não posso identificar ou nomear nas imagens, mas existem e podem estar presentes nelas. Quando escrevo sobre a dimensão de cuidado e reprodução da vida, por exemplo, essa dimensão não se restringe ao lugar das mulheres, ou mesmo o lugar da construção civil não se restringe apenas aos homens. Assim, tentei expandir e potencializar as palavras e as imagens desse texto, mas nem sempre foi possível devido, também, à limitação constitutiva da visibilidade.

Proponho, desta forma, o exercício de pensar através a desorganização de imagens e visibilidades, ora nas fotografias e ora no texto. Convoco o olhar não apenas para evidenciar as injustiças pretéritas, mas sobretudo para visualizar os ciclos repetitivos de violência do presente, não apenas os ciclos de violência, mas de reexistência, de reinvenção de mundo e de permanência, o quê e como estamos ligados a este passado hoje. Rever as fotografias em conjunto em novos álbuns talvez seja uma forma

de repovoar o campo do visível com aqueles e aquelas que foram de alguma forma historicamente colocados fora dele no contexto dos arquivos com que tive contato.

No final do século XIX e início do século XX, havia o costume de elaborar álbuns fotográficos das cidades encomendados pelo poder público, pela iniciativa privada ou por vezes organizados por fotógrafos e entusiastas da fotografia e da cidade. Esses álbuns destinavam-se a divulgar os melhoramentos urbanos, enaltecer a vida urbana e fazer propaganda da administração pública em questão, principalmente catalogando fotograficamente as obras empreendidas durante a gestão. Eram compostos por fotografias – vistas panorâmicas, edificações, fachadas, arruamentos, obras, retratos de políticos e personalidades – cartões postais, mapas, projetos arquitetônicos e, alguns deles, acompanhavam textos de apresentação e contextualização. Os álbuns fotográficos eram uma prática compartilhada por muitas cidades, que revelavam não apenas seus respectivos espaços urbanos, as obras públicas e os projetos futuros, mas também um modo de ver.

Rogério Pereira Arruda, no livro *Álbum de Belo Horizonte - Edição Fac-símile com Estudos Críticos*, pontua que, no caso de Belo Horizonte, em seus primeiros 54 anos, foram produzidos o *Álbum de vistas locais e das obras projectadas para a edificação da nova cidade*, de 1895, encomendado ao fotógrafo Ehrhard Brand pela CCNC; o *Álbum Minas Gerais*, de 1906, produzido por Francisco Soucasseaux; o *Álbum Belo Horizonte*, de 1911, organizado por Raimundo Alvez Pinto e Tito Lívio Pontes e o *1940*, organizado por Darli Vieira Campos (2003:11). Pesquisei por álbuns da cidade no Museu Histórico Abílio Barreto e encontrei 16 álbuns integrantes da Coleção Belo Horizonte, com fotografias datadas de 1894 até 1994, sem título, mas com as seguintes temáticas: obras de esgotamento sanitário do João Gusman, vistas públicas, primeiros anos da cidade, desmonte hidráulico da Floresta, obras de Canalização, obras de ruas e arruamentos da Lagoinha, profilaxia urbana - hospitais do Estado de Minas Gérias, canalização do Arrudas, personalidades, vistas, fachadas e edificações.

Advindos de propostas com viés progressista, os álbuns formaram peças publicitárias sobre o modo de fazer cidade, estagnada em seu futuro inalcançável, em obras e por meio de elaborados projetos arquitetônicos e urbanísticos, sintetizada também nas imagens elitizadas de suas personalidades e políticos. Entretanto, nas imagens destinadas à propaganda e à promoção da cidade dos tradicionais álbuns fotográficos de Belo Horizonte, estão também (in)visíveis as mulheres, os construtores da cidade, as crianças, os movimentos sociais.

Os quatro novos álbuns que apresento são uma tentativa de transpor a imagem única ou individual de algo ou de alguém – uma fotografia como um recorte no espaço-tempo e na história – criando a possibilidade de articulação entre imagens, uma montagem que estabelece a relação de uma imagem com a outra. Cada álbum é uma reunião de imagens que talvez produza um desvio no contínuo narrativo oficial e institucional. Esses agrupamentos de imagens, os álbuns, não designam uma realidade absoluta, o que foi ou o que aconteceu no instante fotográfico ou na história da cidade, mas os modos de funcionamento da imagem que podem estabelecer engajamentos narrativos, bem como espaços compartilhados. Busco a visibilidade da cidade nos pontos em que ela transbordou a lógica de contenção de suas imagens progressistas destinadas ao futuro.

Jacques Rancière, em conversa com Andrea Soto Calderón publicada no livro *O Trabalho das Imagens*, afirma que “as imagens não são passivas, elas trabalham para transformar a visibilidade dos seres e das coisas: o modo como são visíveis, mas também as próprias formas de visibilidade” (2021:9). Segundo o autor, as “imagens não são cópias da realidade que estava diante da câmera, são operações que vão além da simples realidade visual.” (2021:9), elas são operações, são relações entre a visibilidade e o potencial de significação/afeto que pode emergir com e entre elas. Assim é importante pensar quais operações as imagens institucionalizadas podem construir para além da relação de poder e de captura que a instituição exerce. Como afirmou Rancière na entrevista *O pensamento da Margem*:

O ponto fundamental não é a relação entre soberania e sujeição, e sim a possibilidade de reconstruir um universo vivido, de perceber, falar ou agir de outra maneira, diferente das formas de experiência às quais somos designados. (2020:10)

A lógica dominante de cidade renovada ao longo do tempo se esmerou em construir edifícios destinados a destruir a diversidade de tempos, espaços, modos de vida. No entanto, em cada um desses espaços há uma multiplicidade de relações corpo-espaciais que contradizem, desviam, sobrevivem alheias aos regimes de dominação. Um senso comum comunitário se interpõe e estabelece um outro regime de imagens e de cidade. Desafiam e podem suspender os regimes que instituem divisões – entre classes, etnias, modos de vida, cidades – que definem aqueles que têm a visão da totalidade da experiência e quem deve segui-la.

Jacques Rancière elabora uma crítica à tradição platônica⁹ de que as imagens encenam passivas diante das pessoas que não podem compreendê-las. Segundo

9. O autor faz referência ao Mito da Caverna, uma alegoria criada pelo filósofo Platão.

Andrea Calderón, para Rancière “As imagens não são coisas diante das quais estamos, elas não funcionam como artifícios que desfilam diante dos olhos de espectadores impotentes, nem tampouco uma reprodução passiva, mas sim uma operação no sensível” (2021:30). O sensível não é um conjunto de informações captadas pelos sentidos, como por exemplo o da visão, é o poder de síntese que produz o mundo. Assim, a imagem vai além da forma visual, ela é uma estrutura do mundo comum que pode potencialmente ser construído. Ou, como afirmou Ariella Azoulay no livro *História Potencial: Desaprendendo o Imperialismo*, “O comum não é uma forma escolhida para compartilhar a vida, mas o modo concreto em que a vida é compartilhada”. Jacques Rancière aponta, ainda, que “Não estamos diante das imagens, estamos entre elas, assim como elas estão entre nós. A questão é saber como circulamos entre elas, como as fazemos circular” (2021:22).

Tendo como ponto de partida o subjuntivo do passado, “e se”, como nos ensinou Saidiya Hartman com o método de fabulação crítica, analiso ‘com e entre’ as imagens a possibilidade potencial das formas plurais de vida e dos sistemas de mundo diferentes se tornarem visíveis e ativarem o presente histórico. Faço isso através da imagem e em companhia de cada um dos agentes envolvidos do encontro fotográfico. As pessoas fotografadas não são passivas, ou são meros sujeitos/objetos capturados em um instante fotografado por um detentor de poder, o fotógrafo e sua câmera. Ou estão meramente subjugadas à força de dominação do complexo sistema de cidade e de imagem. Assim cabe indagar: e se essas pessoas fotografadas usaram os instantes do encontro fotográfico para potencializar seus experimentos de libertação? E se as pessoas fotografadas se deram a ver em uma plenitude que atravessou o regime de imagens institucionalizadas? E se as espacialidades por elas construídas constituem a cidade e aparecem nas fotografias, elas não apenas reconfiguram o regime de visibilidades dominante, mas desenham uma paisagem do real de muitas cidades dentro daquela que tentou se retratar no ideal de uma cidade só.

Nesta mesma direção, e se as pessoas que estão diante de suas imagens, os fotógrafos em um primeiro momento, e os espectadores em um segundo, também não recebem as suas imagens de forma passiva? E se essas pessoas não se sujeitaram, direta ou indiretamente, à ordem de dominação que o regime de imagens tentou estabelecer em seu momento de feitura, e em seu segundo momento que é o de salvaguarda em um arquivo ou museu? E se as pessoas que fotografaram criaram alianças momentâneas e/ou duradoras com as pessoas fotografadas e se juntaram a elas em seus experimentos de liberdade e experimentos de cidade? E se os espectadores virem essas imagens como dispositivos capazes de ativar mundos comuns?

HABITAR IMAGENS





É preciso engolir as imagens que carregamos na ponta dos olhos, suspender as visibilidades acumuladas que saltam de dentro para fora, sem percebermos. É preciso olhar para esta foto até que possamos enxergá-la, sem as inscrições de um passado.

Retirar da ponta dos olhos a visibilidade hostil que a imprensa de Ouro Preto criou contra a mudança da capital ao apelidar o Curral Del Rei de Papudópolis, acusando-o de sediar uma endemia de Bócio. Retirar da ponta dos olhos o depoimento segregacionista feito pelo Dr. José Pedro Drummond que em defesa da localidade como futura capital relatou ao congresso ter encontrado apenas 4 indivíduos com bócio, sendo 2 deles mulheres e estas lhe pediram esmola (BARRETO, 1996 [1928]). Retirar da ponta dos olhos a mortalha que aponta Maria como o fantasma da papuda, acusada pejorativamente de feiticeira, que em retaliação pela remoção forçada amaldiçoara Belo Horizonte, vagava pela Palácio da Liberdade, e teria assistido a morte de 4 governadores, 2 deles no próprio palácio. Retirar da ponta dos olhos a ideia de que esta fotografia é a memória de um passado decadente a ser superado pela cidade do progresso.

Belo Horizonte está à espreita, segurando uma câmara fotográfica. Onde ela vê uma paisagem prestes a ser — violentamente — modificada, há toda uma trama do vivido. No lado esquerdo da foto, Maria aparece recostada em frente à sua moradia. Ela olha para o fotógrafo, a sua presença transforma a imagem. Viva diante dos nossos olhos ela descortina o passado e esboça um sorriso enigmático para o futuro. Não desapareceu, continuou existindo na fotografia. A sua moradia-abrigo construída em taipa de mão, atravessou o oceano guardada nos olhos e na memória dos africanos em diáspora, foi transmitida de boca para ouvido. A arquitetura chamada de rústica ou inacabada, era feita para se renovar com os ciclos de vida. De uma geração para outra, o que se transmitia não era a propriedade, mas o conhecimento de como fazê-la.

Ao lado do casebre de Maria, um outro. Pelo acervo da CCNC do MHAB, percebo que na cercania havia ainda outros casebres e perto deles a Capela de Santana, contruída pelo velho caboclo João Evangelista. Santana é Nanã Buruquê no sincretismo religioso, orixá da sabedoria. Maria foi provavelmente uma das raizeiras e curandeiras do arraial, ao passo que a imagem de Santana na Capela podia curar os enfermos que lhe dirigiam o olhar (BARRETO, 1996 [1928]). Esse entorno era negro, nesta localidade, elas e eles assumiam experimentos de liberdade, criaram na adversidade, com os próprios meios, o direito de existir, de morar, de praticar o sagrado. Seria um Quilombo? O poder dessas existências prescindia de suntuosas praças e palácios da liberdade, era esse de cura, de habitar as imagens e retomar a vida. Em outro continente, em outra cidade, em outros lugares dentro dela, nesta fotografia. Que Belo Horizonte olhe para Maria como quem olha para Santana.

Não possui identificação no MHAB

No livro Belo Horizonte Memória Histórica e Discritiva - História Antiga, está identificada como 'Rancho Velho da Papuda. Existiu pouco abaixo do local em que se acha hoje o Palácio da Liberdade, nas proximidades da atual Rua Sergipe.' (1996 [1928]: 228)

Fotografada entre 7 de outubro de 1894 e 11 de novembro de 1896

Coleção Comissão Construtora da Nova Capital - CCNC

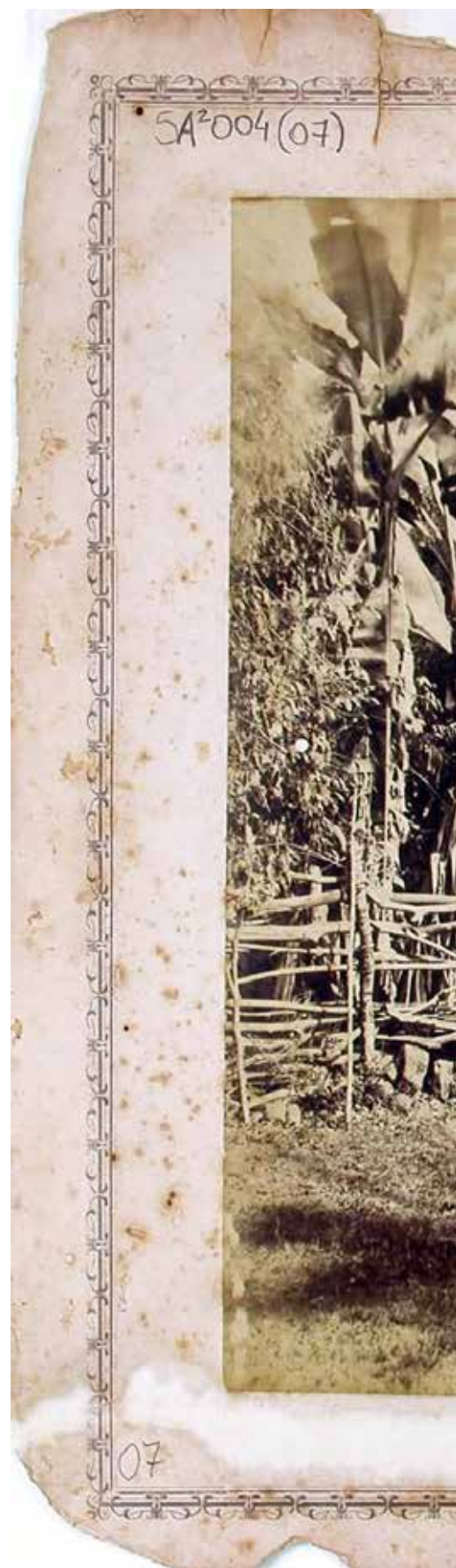
Registro: AB.FOT.1895-009

Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

Segurar por uma ponta, balançar a fotografia, soprar a poeira,
até que caíam as inscrições, as notas, as legendas.

Cada pedaço de madeira de cipó cuidadosamente conformam
uma casa-abrigo. Ela aparece entre eles, como se pudesse ser
também um dos troncos que sustenta a própria moradia.

Identificação original
'Residência de uma papuda'
Entre 7 de outubro de 1894 e 11 de novembro de 1896
Fotografada por Raimundo Alves Pinto
Fundo Secretaria de Agricultura
Comissão Construtora da Nova Capital
Notação: SA-2-004(07)
Arquivo Público Mineiro





Residência de uma papada





Não possui identificação no MHAB

No livro Belo Horizonte Memória Histórica e Discritiva - História Antiga, está identificada como 'Cafua que existiu na Rua de Santana, local que hoje ficaria nas proximidades dos fundos da Secretaria do Interior, da Viação e de Obras Públicas' (1996 [1928]: 238)

Entre 7 de outubro de 1894 e 11 de novembro de 1896

Coleção Comissão Construtora da Nova Capital - CCNC

Registro: AB.FOT.1895-013

Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura





Habitar imagens é esse poder digamos de quem não retira, nem captura uma imagem, mas de quem tem a capacidade de fazê-la no campo do vivido. Nessas imagens, elas não ocupam as portas dos fundos da cidade ou do arraial, elas provavelmente construíram as próprias moradias, sustentam e mantêm a vida, a delas e de outras pessoas no seu entorno, inclusive a dos engenheiros e seus familiares que chegaram para construir Belo Horizonte. É o que a presença de Dona Silveira nos mostra. Suas mãos prepararam os alimentos que nutriram os engenheiros e seus familiares. Se Belo Horizonte dependeu da existência deles, a vida deles dependeu do sustento preparado por ela. Ela que aparece à porta – seria a da cozinha? – com os pés descalços e o olhar que escapou do fotógrafo. Passa por cima daquele que está ao seu lado e alcança um ponto não fotografado da imagem, para quem, o quê, onde ela olha? Ela não está à sombra deles, não foi capturada por eles. Dona Silveira pode ter escolhido estar ali, ou agora aqui entre nós. Ela escolheu a posição do braço, soltou o pé esquerdo para fora do degrau, encostou no marco da porta, esboçou o sorriso e olhou para o lado de fora da câmera, do fotógrafo e da fotografia. O corpo é o *habitat* dessa mulher, a partir dele, ela negocia sua presença. Um olhar, um passo para frente, para o lado, um leve esboço de expressão no rosto pode mudar a configuração de um espaço e a narrativa de um tempo.

Identificação original

Casa N. 176 Arraial de Belo Horizonte

Entre 7 de outubro de 1894 e 11 de novembro de 1896

Fotógrafo não identificado

Resumo da ficha catalográfica: 'Funcionários da Comissão Construtora da Nova Capital posam em frente à casa que ocupavam no Arraial de Belo Horizonte.

Sentados: o menino Souza Lopes, comendador Francisco Ovidio de Souza Lopes e Antônio Pereira dos Santos (nomeado agente do correio local em 25/06/1896).

Em pé: Capitão Libeiro Dias Magalhães, Alfredo Ferreira da Costa, Adolfo Martins de Castro, Francisco Furtado Nunes, José Maurício de Azevedo, D.Silveira (cozinheira) e Antônio de Souza Lopes. Nota-se uma bandeira nacional junto à casa.

A casa situava-se à rua aqueduto n. 176.'

Coleção Comissão Construtora da Nova Capital - CCNC

Registro: CC.FOT.1896/13

Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

Mulher e crianças em frente a cafua típica das imediações da região central de Belo Horizonte.
Coleção José Góes
Identificação: C13q-010
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/
Fundação Municipal de Cultura





Belo Horizonte - 1920
Arq: J. Góes



Identificação original

Cidade de Austin homenageia BH e fotos no M.A. (Museu de Arte da Pampulha)

Entre setembro e outubro de 1965

Fotógrafo não identificado

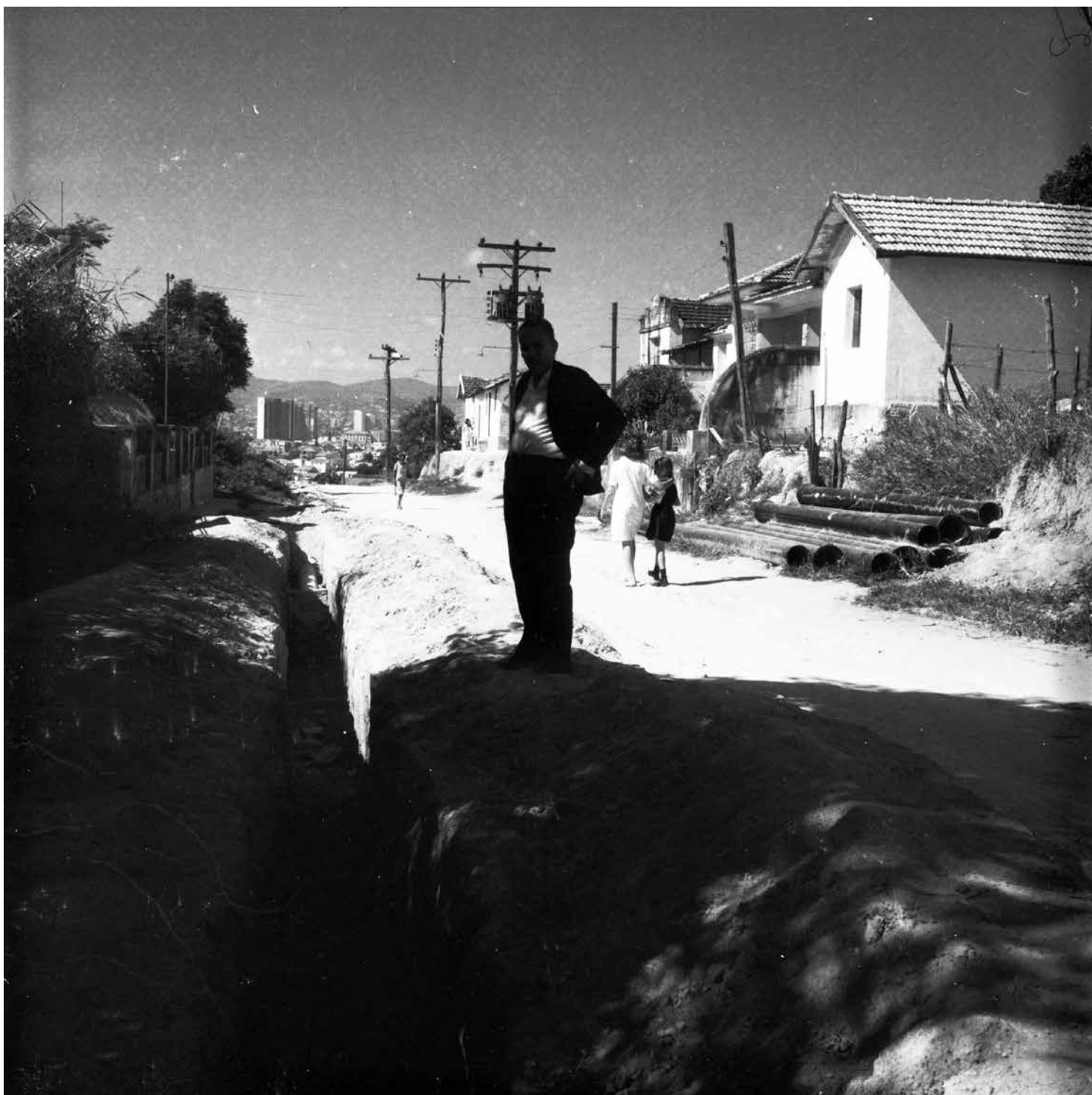
Prefeito Oswaldo Pieruccetti visita obra. Da direita para a esquerda: 2º Prefeito Oswaldo Pieruccetti (com relógio de pulso); 3º Engenheiro Hélio Carnevalli; 4º Hélio de Paula.

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município - ASCOM (1947-2015)

Identificação: 4017 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura





Identificação original
Obras da PBH na Sagrada Família
22 de dezembro de 1965
Fotógrafo não identificado
Local de obras no bairro Sagrada Família. Em primeiro plano: Vereador Antônio Menezes Soares. Gestão Prefeito Oswaldo Pieruccetti.
Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município - ASCOM (1947-2015)
Identificação: 4637 ASCOM/APCBH
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Em um jogo de luz solar, ele à sombra quase sem rosto, enquanto elas, que pouco aparecem nas fotografias do acervo ASCOM/APCBH, são vistas circulando nos espaços públicos da cidade, aparecem na rua, em seus trajetos cotidianos, levando crianças, e mantêm sem alarde a estrondosa trama da vida.



Identificação original

Inauguração da Ponte sobre o Arrudas (Perrelá)

Abril de 1974

Fotógrafo não identificado

Avenida Francisco Sales com Avenida Andradas. Prefeito Oswaldo Pieruccetti ao centro.

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município - ASCOM (1947-2015)

Identificação: 12423 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Em plena ditadura militar, elas cuidam do cotidiano, dos espaços da cidade. Muitas vezes, em um canto quase (in)visível da fotografia, ou às costas daqueles que param, ajustam a gravata, pousam e desfilam para ela. As presenças delas trazem à luz uma certa política reversa de visibilidade e evidenciam a fragilidade da cena montada, para divulgar aquilo que seria um ato 'político'.



Identificação original

Viaduto de Santa Tereza

Fotografada por Photo Bonfioli

Entre 1947 e 1952

Fotógrafo não identificado

Vista do Viaduto de Santa Tereza, ao fundo do Parque Municipal, observa-se pessoas caminhando, automóveis, trabalhadores fazendo reparos embaixo do viaduto, os conjuntos Sulacap Sulamérica.

Coleção Belo Horizonte

Registro: BH.URB.1952/030

Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura





Identificação original

Prefeito assina lei de aumento aos servidores da Prefeitura

Entre setembro e outubro de 1965

22 de dezembro de 1965

Fotógrafo não identificado

Prefeito Oswaldo Pieruccetti em visita. Da esquerda para a direita: 1º Prefeito Oswaldo Pieruccetti (mãos atrás). Ao fundo, lê-se em faixas: "Granjas Colombo".

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município - ASCOM (1947-2015)

Identificação: 4948 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Nos arquivos visuais de Belo Horizonte, as mulheres aparecem em algumas poucas fotografias de eventos oficiais como posse de prefeitos, vereadores e funcionários públicos, aparecem em homenagens, em inaugurações, em confraternizações, em festas e comemorações públicas, entre outros, acompanhando ‘autoridades’ e, quando identificadas, como ‘esposa de’, sendo que a maior parte delas é branca. Podemos ver essas imagens notadamente no acervo da Assessoria de Comunicação do Município ASCOM/APCBH, e no acervo de Fundos e Coleções de presidentes e governadores do Estado de Minas Gerais do Arquivo Público Mineiro. Nas fotografias institucionais da cidade, a presença é majoritariamente de corpos masculinos, e, mesmo nos retratos oficiais, elas raramente estão no primeiro plano, exceto quando encontramos um raro evento ou encontro das ‘esposas de’ secretários, por exemplo. Também quando aparecem em meio ao público em eventos oficiais como desfile de 7 de setembro e o Carnaval, ou Arraial de Belo Horizonte, nesses eventos podemos ver uma diversidade maior de mulheres ou de pessoas que podem se identificar com esse lugar de mundo.

No entanto, a presença delas se destaca em algumas imagens em que estão em frente às próprias moradias, em seus lugares de trabalho ou cruzando o espaço público. É preciso um olhar mais detido e cuidadoso para encontrá-las em poucas das fotos dos acervos pesquisados, principalmente se elas são mulheres negras. Como Ângela Alonso pontua no livro *Conflitos - fotografia e violência política no Brasil*, “A linha de cor é um eixo do conflito sobre o qual a letra cala, mas a fotografia delata.” (2017: 42). Se observamos os gestos, elas parecem caminhar em passo acelerado, quase sempre levam crianças no colo, nas mãos, em seu entorno. Elas cuidam do cotidiano, dos espaços da cidade, muitas vezes em um canto quase (in)visível da fotografia, ou às costas daqueles que param, ajustam a gravata e pousam para ela. A presença delas traz à luz uma certa política reversa de visibilidade e evidencia a fragilidade da cena montada para divulgar aquilo que seria um ato ‘político’.

Como aponta Arlette Farge no livro *O Sabor do Arquivo* (2017 [2009]:37), pouco se falava das mulheres nos acervos dos arquivos institucionais, porque historicamente acreditava-se que estavam subentendidas nos documentos, textos e registros diversos. Segundo a autora, as mulheres são subentendidas pelos idiomas em que se adota o masculino como gênero neutro, mas elas aparecem, na grafia de alguns documentos ou quando o artigo feminino escapou. Podemos pensar que as mulheres estão também subentendidas nas imagens oficiais, nas ‘Figurações de Poder’ mostradas no primeiro percurso deste texto, nas imagens que exibem os acontecimentos oficiais da cidade em que elas não aparecem. Elas – as mulheres negras, brancas, e uma diversidade

mulheres que ocupam lugares desiguais nos bastidores do poder ou no lado de fora da fotografia. No entanto, em algumas imagens, elas irrompem a neutralidade e revelam o jogo de diferenciações sexuais e de gênero, ainda que, como assinalou Arlette Farge, essa não fosse uma preocupação.

Em uma entrevista de Beatriz Nascimento ao Cultne Acervo, feita pelos entrevistadores Januário Garcia e Vik Birkbeck, a entrevistadora solicita que a historiadora comente o fato de as mulheres negras serem comumente representadas como guerreiras, como mulheres de força e poder na cultura afro-brasileira, enquanto na cultura branca as mulheres são representadas como uma figura auxiliadora e dependente. Beatriz Nascimento problematiza o estereótipo criado pelo sistema de representação das mulheres, ora frágeis, ora espelhadas no lugar também estereotipado do poder masculino. Propõe em sua argumentação um ponto de vista que retoma o passado africano onde a mulher tem o papel fundamental de ser origem da vida, do que é fecundo e tem a força de dar a vida. Afirma então que é preciso reconfigurar o modo como olhamos para elas também nas representações onde as mulheres são colocadas na história como ‘auxiliadoras, Marias e Madalenas’:

A mulher é uma figura forte, de poder. É uma figura que fica ao lado, uma figura que fica atrás, e não uma figura que fica na frente. Esse é o sentido do feminino, o outro é aquele que está ao seu lado. O outro é aquele que você segura, inclusive em termos de posição de mãos, é aquele que você sustenta. O outro é aquele que você conduz. O outro não é aquele que você se sobrepõe. Isso é justamente a atitude, o comportamento e o etos da mulher, de todas as mulheres no mundo inteiro. E que no contexto africano e no contexto brasileiro, nos vem pela ideologia, pelas entidades, mostrando oxum, todas as mulheres como mulheres extremamente fortes, extremamente guerreiras, extremamente capazes de levar uma situação, de fazer uma situação e de mudar uma situação (2021 [1988]).

Beatriz Nascimento retoma o conceito de *fuga* que desenvolveu ao pesquisar o Quilombo de Palmares. *Fuga* não necessariamente de um espaço, mas “*fuga* dentro daquele espaço e tempo, para retomar um *allegro* adiante ou um *adagio* adiante” (2021 [1988]). Segundo a historiadora, o Quilombo de Zumbi, a democracia de Zumbi, tem uma série de mecanismos que mostram a dinâmica da *fuga* e ela é algo do feminino também. As negociações, as tangências, “como ficar na frente e dizer que tem milhões e tem 5, ficar atrás e dizer que tem 5 e tem milhões. Saber elevar a voz, saber calar quando o outro eleva a voz, quando o outro está nervoso, até que o outro perceba a calma e se tranquilize também” (2021 [1988]). Desta feita, quando se fala em guerreira, em mulher forte, não é uma questão de parecer com o homem, as mulheres são guerreiras diferentes. A concepção de guerra da mulher se aproxima da ideia de *fuga*

do Quilombo. A guerra está existindo, mas as mulheres estão cuidando dos filhos, cuidando da plantação, as mulheres estão tornando a vida possível. Beatriz Nascimento afirma ainda que a forma de enfrentar a sociedade é essa que ela mesma, a sociedade, quer impedir de agir porque é a mais sábia, quer impedir de agir porque pensa que destrói, que vai conseguir derrotar, quer impedir de agir para que algo ou alguém de repente não surja.

Mulheres historicamente habitam imagens em seu aspecto fugidio, porque as energias talvez não fossem investidas no campo do visível, mas do vivido. Assim, também as fotografias que organizei no primeiro percurso mostram imagens em que, posso dizer, dentro da tecnologia de arquivo e de cidade, as mulheres não estão subentendidas, mas presentes no campo do vivido. Se olharmos essas imagens pela lógica da *fuga* que Beatriz Nascimento elaborou, podemos reinserir as mulheres no jogo de negociações que se coloca por trás de cada uma dessas imagens, seja a ‘monumentalização da imagem e da cidade’, as ‘figurações de poder’ e mesmo a ‘terra arrasada’. As mulheres habitam o contra-plano da fotografia, dispõem as mãos que sustentaram essas figurações públicas, de diferentes formas: ocupadas na reprodução da vida, na gestão de seus círculos de convivência imediata, em um trabalho doméstico não remunerado, como problematizou Silvia Federici no livro *Calibã e a Bruxa – Mulheres Corpo e Acumulação Primitiva*, ou exercendo diversos trabalhos pouco reconhecidos institucionalmente e de baixa remuneração. As mulheres estão implicadas dentro das imagens mesmo quando não foram diretamente retratadas nelas.

A questão então perpassa a ideia de tentar não apenas ver a ‘cara’ da cidade, mas a ‘ancestralidade’, para além de uma ascendência de parentesco, as pessoas, visíveis e invisíveis que se movimentam no lado às vezes não fotografado da imagem, no espaço do vivido e que construíam as muitas cidades possíveis de Belo Horizonte. Esse aspecto era e é visível em poucas fotografias, assim a presença das mulheres pode dar a ver uma negociação, aparecer/desaparecer em um determinado lugar, em um dado momento, para ressurgir em um tempo espaço futuro. Essa negociação depende de uma aliança, entre a pessoa fotografada e quem a fotografou, em um primeiro momento, e entre a pessoa fotografada e a espectadora em um segundo. No álbum **Habitar Imagens** reuni fotografias com as quais podemos dizer desse movimento de ‘fuga’ de Beatriz Nascimento, elas trazem traços do vivido, que fugitivamente transpuseram seus espaços e tempos, dentro deles, para aparecer neste presente. Em um *continuum* avalizado pela tecnologia de arquivo, elas olham no olho da história.

As cinco primeiras fotografias são mulheres em frente às suas moradias e no espaço de trabalho. As quatro primeiras fotografias são do Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital. O objetivo dos fotógrafos do gabinete não foi o de retratá-las, mas de registrar as suas moradias para guardar a memória do Arraial que iria desaparecer com a construção de Belo Horizonte em um futuro muito próximo a esses instantes fotográficos. Em seus cotidianos, essas mulheres se viram diante de homens portando câmeras fotográficas nada discretas, eram caixas de madeira sobre tripés – será que elas conheciam esses estranhos e inusitados equipamentos fotográficos? O cotidiano relativamente silencioso e tranquilo dessas mulheres foi de repente interrompido pela aparição repentina desses fotógrafos e seus equipamentos. A aproximação desses forasteiros aconteceu no contexto em que o Curral Del Rei estava sendo tomado por engenheiros, construtores e suas famílias, e o discurso do progresso e da prosperidade instantânea começava a encantar muitos moradores do Curral, enquanto outros já podiam prever e sentir a desapropriação de destino que a nova cidade lhes reservava.

As lentes não tinham zoom, o que demandava do fotógrafo uma aproximação, de maneira que os olhares se cruzaram com alguma proximidade. Chegavam a cavalo com seus auxiliares, montavam equipamento e, com a caixa em mãos, eles caminharam em direção a elas, e que tipo de olhares portavam? Heliana Angotti, no livro *Engenheiro Ararão Reis: O Progresso Como Missão*, revela que havia naquele tempo um entendimento de que as desapropriações eram a parte melindrosa e delicada do processo de construção da nova capital. Ararão Reis e outros responsáveis pelo trabalho, entre eles os integrantes do Gabinete Fotográfico, eram movidos por ideias progressistas, cuja fraternidade era um componente fundamental do lema republicano ‘Liberdade, Igualdade, Fraternidade’. No entanto, ‘se a *Fraternidade* é um dever, a desapropriação é um *direito*, com bases legais’. Assim as demolições e as exclusões do povo do lugar era algo que fazia parte do projeto, justificado pela causa de ‘utilidade pública’ (1997:98). Esses fotógrafos esboçaram alguma empatia? Viam essas habitações como signo de retrocesso destinadas a serem sacrificadas pela nova cidade?

A fotografia era demorada, exigia pausa, contenção de movimentos. E essas mulheres, o quê elas viam na aproximação desses homens do progresso e de seus aparatos técnicos? Estariam motivadas com a promessa de um futuro reluzente que caminhava em direção a elas? Sentiam os ventos áridos da desapropriação por vir? Embora a *fraternidade* tenha sido um ideal que moveu as ideias dos fotógrafos e engenheiros desse tempo, sabemos que além de alguma preocupação com as desapropria-

ções, essas mulheres não estavam diante de um futuro preocupado em lhes reservar dias melhores e espaços mais acolhedores. Para eles, as suas casas eram o sacrifício necessário para que outra cidade e modo de vida pudesse se realizar. Elas posicionam seus corpos entre as moradias, e os fotógrafos, queriam protegê-las? Estariam lhes dando as boas-vindas? Foram convidadas para a fotografia? Estariam desafiando os fotógrafos? Não saberemos ao certo, mas a aparição dessas mulheres nessas imagens que habitam, cotidianamente, com pés descalços no chão de terra batida, me fez deixar de acompanhar os homens que estavam diante delas, seus equipamentos fotográficos, suas narrativas visuais, suas histórias fixadas e documentadas, para me colocar ao lado delas, tentando ver com elas, imaginar com elas.

Habitar imagens é esse poder, digamos, de quem não retira nem captura uma imagem, mas de quem tem a capacidade de fazê-la no campo do vivido. Nessas imagens, elas não ocupam as portas dos fundos da cidade ou do arraial, elas provavelmente construíram as próprias moradias, sustentam e mantêm a vida, a delas e de outras pessoas no seu entorno, inclusive a dos engenheiros e seus familiares que chegaram para construir Belo Horizonte. É o que a presença de Dona Silveira nos mostra. Suas mãos prepararam os alimentos que nutriram os engenheiros e seus familiares. Se Belo Horizonte dependeu da existência deles, a vida deles dependeu do sustendo preparado por ela. Ela que aparece à porta – seria a da cozinha? – com os pés descalços e o olhar que escapou do fotógrafo. Passa por cima daquele que está ao seu lado e alcança um ponto não fotografado da imagem, para quem, o quê, onde ela olha? Ela não está à sombra deles, não foi capturada por eles. Dona Silveira pode ter escolhido estar ali, ou agora aqui entre nós. Ela escolheu a posição do braço, soltou o pé esquerdo para fora do degrau, encostou no marco da porta, esboçou o sorriso e olhou para o lado de fora da câmera, do fotógrafo e da fotografia.

O corpo é o *habitat* dessa mulher e, a partir dele, ela negocia sua presença. Um olhar, um passo para frente, para o lado, um leve esboço de expressão no rosto pode mudar a configuração de um espaço e a narrativa de um tempo. Um corpo é uma casa que é habitada e transportada para onde quer que vá. O corpo, casa, dentro da casa: corpo. Não se trata de alguém que se coloca ou é colocada atrás em uma condição de sujeição, mas sim alguém que sinaliza na direção que Beatriz Nascimento colocou sobre a condição de *fuga*. Estar atrás, ao lado, talvez seja o que sustém, o que nutre, é o que pode revelar outras lógicas de fazer mundo, fazer cidade. Ursula K. Le Guin no texto *A Ficção como Cesta: Uma Teoria* nos leva a pensar em como a história da humanidade é contada por acontecimentos espetaculosos e seus heróis. Nos primórdios, quando

a maioria da humanidade, de 65 a 80%, vivia da coleta, as imagens dos caçadores de mamutes e outros animais é o que ficou registrado nas paredes das cavernas e no imaginário coletivo, mas o que realmente manteve a humanidade viva foi a coleta de “[...] raízes, brotos, botões, folhas, nozes, frutos, frutas e grãos, além de insetos e moluscos, e pássaros, peixes, ratos, coelhos e outros pequenos animais que provêm proteína e podem ser capturados com redes ou armadilhas simples.” (2021|1986|:1)

Segundo a autora, atos cotidianos que mantiveram a humanidade viva, como coletar alimentos e cuidar de bebês, repetiam-se todos os dias e, no entanto, não viraram histórias memoráveis. Assim ouvimos centenas de histórias sobre ponta de lanças, espadas, sobre como a evolução da espécie é originária da invenção desses instrumentos de apunhalar e matar, manuseados por homens, narrativas onde as mulheres não aparecem. No entanto, possivelmente o primeiro objeto cultural inventado foi um recipiente, uma cesta trançada para armazenar, guardar, acolher. A cesta, uma casca de árvore, uma folha enrolada, uma espécie de tipoia tecida com o próprio cabelo, com folhas, com fibras de capins, carregava o alimento coletado para casa, carregava o bebê, a criança ainda pequena, armazenava alimento para o dia em que a coleta não era viável, armazenava ervas medicinais, entre outros.

A cesta abrigava um ritual cotidiano que tornou a vida e a continuidade da espécie possível. “Junto, ou antes, da ferramenta que extrai a energia para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa” (2021|1986|:3). Ursula Le Guin se junta a Elisabeth Fisher na defesa da “Teoria da Cesta” da evolução humana. Dentro da cesta está a cultura humana de uma forma que não estamos acostumadas, ou não aprendemos a ver. A cesta traz histórias que restituem humanidade, conta sobre a cultura que é baseada no ritual circular, nada heroico ou espetacular, de sustentar a própria vida e a do outro, de maneiras que foram se modificando ao longo do tempo, mas que partem do gesto do cuidado e do acolhimento. Segundo a autora, esta não é uma tarefa afável e pacífica, às vezes é preciso segurar com força a cesta, arrancá-la com voracidade dos riscos que lhe infligem, mas isso não quer dizer que este é um ato heroico, é apenas algo que precisa ser feito.

Da cesta que carrega o bebê e os alimentos coletados, alcançamos a casa que abriga as pessoas. O que vemos nas seis primeiras fotos, da página 114 a 124, são casas-cestas, cestas-casas, tecidas de cipó, barro, sapé, entre outros. Moradias de pau-a-pique, taipa de mão, adobe, que abrigam cotidianos e sustentam os modos de vida que estão por trás da ‘cara’ oficial de Belo Horizonte. bell hooks no texto *‘Black Vernacular: Arquitetura como Prática Cultural (Black Vernacular: Architecture as Cultu-*

ral Practice do livro *Art on My Mind – Visual Politics*) rememora suas experiências de infância no sul dos Estados Unidos e narra a relação de seus familiares com a construção de suas moradias, em que mesmo não dispondo de privilégios materiais e sob opressões – de raça, classe, gênero – seus espaços eram concebidos com imaginação e engenhosidade. As espacialidades dentro e fora de casa eram vistas em estado de constante mudança, prontas para receber e acolher as transformações dos núcleos familiares e pessoas próximas. A construção era aberta à participação de outras pessoas e envolvia muitos membros da família. A autora relata que a transformação do espaço pós-emancipação era então uma categoria intimamente ligada à liberdade, significava “[...] a passagem para uma vida onde teriam o direito de exercer controle sobre o espaço em seu próprio nome, onde imaginariam, desenhariam e criariam espaços que respondessem às necessidades de suas vidas, de suas comunidades, de suas famílias.” (1995:147).

bell hooks argumenta que as práticas espaciais de pessoas negras, empobrecidas e da classe trabalhadora têm um compromisso construtivo significativo com o próprio espaço do vivido, com a estética, com o projeto concebido em exercícios imaginativos de liberdade que operam por meios singulares – como debates cotidianos entre seus construtores e a participação ampliada na obra – de maneira que é tão relevante quanto qualquer outra forma de prática arquitetônica geralmente equacionada como um privilégio de classe. bell hooks solicita então uma compreensão expansiva e inclusiva em que a arquitetura chamada de vernacular possa ser entendida como uma prática cultural, uma afirmação de autonomia, um exercício de envolvimento estético com o espaço e o ambiente, orientado pela imaginação que transcende os limites materiais. Desta maneira, a arquitetura popular autoconstruída apresenta singularidades e potencialidades nem sempre visíveis para os olhos acostumados a ver como arquitetura apenas aquilo que faz parte de um domínio profissional, hierárquico, e que opera sob determinadas lógicas e técnicas construtivas.

Nas fotografias do álbum *Habitar Imagens*, as moradias têm uma escala aproximada a seus corpos, são organismo vivo em que se vive, precisam ser cuidadas e nutridas com certa constância: trocar o sapé, recompor o barro. Foram construídas com as mãos e com os recursos acessíveis e disponíveis do entorno¹⁰. As relações de

10. Esse tipo de moradia era construído em mutirões que mobilizavam parte significativa da comunidade e da vizinhança. Um exemplo importante dessa tecnologia construtiva e seu modo de fazer podemos assistir no filme ‘Cantos de Trabalho – Mutirão’ do diretor Leon Hirszman. O filme documenta um mutirão de capina de roçado de milho e outro de tapagem de casa, realizados em Chã Preta, Alagoas, em agosto de 1974, tem 13 minutos e está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=a7lvubHceHQ>. Acesso 22 de fevereiro de 2022.

público e privado não são estabelecidas pelo dentro e pelo fora da casa, o espaço é contíguo, o doméstico se estende no entorno onde tinham pequenas lavouras. Toda uma rede de conhecimentos e tecnologias tecidas em cipó conforma uma parede, a amarração de sapé como uma cesta conforma o manto de cobertura. Características construtivas e arquitetônicas cujo passado remonta à arquitetura de terra vinda de África, foi muito praticada pelos africanos e seus descendentes no Brasil, como relembra Josemeire Alves em sua tese de doutorado *Para Além do Horizonte Planejado: Racismo e Produção do Espaço Urbano em Belo Horizonte - Séculos XIX e XX*. Assim, quando a fotografia chegou até essas casas, o registro não era apenas de uma moradia a ser demolida, não era apenas um modo de vida prestes a desaparecer, era um modo de ver e fazer mundo a ser enclausurado na fotografia e no passado para que a nova cidade pudesse surgir.

Porém e se essas mulheres ficaram, para além de habitar essas imagens, e se elas se mudaram para outras partes de Belo Horizonte? E se elas se juntaram com outras mulheres que migraram para a nova cidade? Abílio Barreto, no livro *Belo Horizonte Memória histórica e descritiva – História Média*, conta que, no processo de desapropriação, as e os moradores do arraial tinham duas possibilidades, ou aceitavam a indenização ou podiam escolher permutar por um lote na nova cidade. A negociação era feita a partir da apresentação dos títulos de propriedade. Essas mulheres teriam esses títulos? Na lista de 428 propriedades desapropriadas reproduzida no livro de Abílio Barreto (1996 [1928]:81), encontrei três cafuas e um rancho indenizadas e um outro rancho permutado por lote, mas como não tenho informações sobre as pessoas nas fotografias, não foi possível identificar se seriam essas as cafuas ou os ranchos das imagens.

Sabemos que, juridicamente, o Curral Del Rei foi extinto em 30 de agosto de 1894 – decreto de n.716 (BARRETO 1996 [1928]:75) – que desvincula administrativa e economicamente seu território de Sabará. No entanto, e se essas mulheres foram para as periferias ou vilas que instantaneamente se formaram também na área delimitada para ser do plano, para abrigar as pessoas que chegaram para trabalhar na sua construção, mas não foram acolhidas em Belo Horizonte? Heliana Angotti, no livro *A Casaca de Arlequim – Belo Horizonte, uma capital Eclética do Século XIX*, aponta que “Além dos limites da planta geométrica, persistiram formas antigas de ocupação do espaço, como se o arraial tivesse se deslocado para fora da cidade” (2020: 197). Então, esta possibilidade pode sugerir que o Curral Del Rei talvez tenha permanecido com algumas pessoas e suas práticas espaciais, em novas cafuas e barracões, com seus

pequenos quintais-lavoura, onde se plantavam alimentos para subsistência, cuidavam das criações e estabeleciam práticas heterogêneas e compartilhadas de espaço-vida. Permaneceu também em territórios não diretamente afetados pelo plano e que viram a cidade chegar, como tão enfaticamente sinaliza Dona Luzia, uma das matriarcas do Quilombo dos Luízes, quando afirma: “Não fomos nós que fomos para a cidade, foi a cidade que veio até nós”.

Uma continuidade que podemos apreender quando Valéria Borges, liderança da PPL, olha a foto dessas mulheres em frente às suas moradias e afirma que as casas da favela Pedreira Prado Lopes eram como as delas, de adobe, de taipa, isso 70 anos depois dessas imagens terem sido feitas. Também eram de madeiras e zinco, em uma precariedade que, como denuncia Valéria Borges, as relações se estabeleciam de forma diferenciada, talvez a sociabilidade fosse melhor, mas a vida não era mais fácil. Das cafuas e barracões para os barracos do século XXI, a forma com que as vilas e favelas foram construídas remontam a uma sociabilidade fervilhante produtora de tecnologias de vida, mas, como Josemeire Alves transcreveu e adaptou a fala de Conceição Evaristo na palestra *Escrevivência: Conceição Evaristo: Literatura e Etnicidade* em 2017:

Então, a pobreza é também um lugar de episteme. Mas só é quando é vencida. Porque, senão, ela vai continuar sendo o lugar de interdição, o lugar de frustração, o lugar de revolta, o lugar da injustiça. (...) Pouquíssimos, hoje, podem olhar pra trás e considerar a pobreza também como local de episteme.

A pobreza e a riqueza não estão uma ao lado do outra, estão uma dentro da outra, em um regime produtor de desigualdades. Das fotografias feitas pelo Gabinete da Comissão Construtora da Nova Capital para as imagens de 1920 e 1965, a despeito de tantas opressões – inclusive da exploração de mulheres negras por mulheres brancas materialmente privilegiadas, como afirmou Lélia Gonzalez (2020) – vemos as mulheres em seus cotidianos, em frente à casa, roupas estendidas no varal, crianças, elas seguem tecendo a cesta-casa, elas seguem gerando vida, garantindo a continuação das cidades. Cidade construída por uma pluralidade infinita de mundos, cuja história ou histórias são diferentes do mito fundacional de Belo Horizonte, em que suas figurações de poder, suas imagens-monumentos e sua terra arrasada não conseguiram eliminar.

Das imagens das mulheres em frente às suas moradias para as imagens onde elas aparecem circulando pelas ruas da cidade amparando crianças entre 1947 e 1974. Elas atravessam as imagens oficiais e as fazem desprender dos seus clichês de obviedade, desviam os olhares da cena capturada e nos levam a conjecturar outras possíveis narrativas, nos desviam das ficções congeladas em memórias grandiloquentes, homens

e obras heroicas. No contra-plano, no fora de foco, no canto da fotografia, no lado não mapeado do plano, as suas mãos sustentam, não sobrepõem, elas conduzem, levam, fazem e mudam a situação, como nos ensinou Beatriz Nascimento (2021 [1988]). Elas sutilmente nos fazem reintegrar o olhar no corpo, no fluxo de habitar o espaço-tempo, em que os outros chamam de história. E como aponta Rancière: “Tudo depende do modo como habitamos o entre”. (2021: 73).

CONSTRUIR IMAGENS



Não possui identificação no MHAB

Década de 1890

Fotógrafo não identificado

Construção do Palácio do Governador

Coleção Belo Horizonte

Registro: BH.URB.1897-002

Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura



Em um instante de interrupção do trabalho, os homens provavelmente bateram a poeira do corpo, abotoaram a camisa de manga, organizaram os cabelos e se posicionam em frente ao equipamento fotográfico. Em poucas imagens de obras seus construtores são convidados a sair de dentro de fossas, do fundo dos porões, soltar as ferramentas e posar para fotografia. Nesta eles aparecem no alto dos pilares, completam a estrutura em carne e osso, parte deles está na sacada que será futuramente ocupada por governadores em enérgicos discursos. No espaço em que a voz não será a deles, seus corpos podem dizer na fotografia. Pés reunidos, mãos soltas, peito aberto de uma geração para outra. Do lado de fora da obra no chão estão aqueles que aparecem com vestimentas elaboradas, seriam engenheiros? políticos? autoridades? Juntos obreiros e autoridades são apenas um elemento na edificação em construção, estão distantes, diminutos, o andar das obras no Palácio da Liberdade é que conforma o foco da fotografia. O corpo nu da edificação com alguns tijolos ainda expostos, da a ver o processo construtivo e as mãos que ficarão escondidas no conjunto de políticas de invisibilidade. Do reboco que oculta os tijolos assentados um a um, à fotografia futura que reluzirá em vestimentas enobrecidas a história oficializada da cidade. Diferente delas, algumas fotografias podem restituir a obra aos obreiros, mesmo que timidamente.



Identificação original
Ponto de Abertura da Rua Pedro Lessa
1940
Fotógrafo não identificado
Abertura da Rua Pedro Lessa,
Rumo ao Bairro Santo André, Vêem-se Sr. Juscelino Kubitschek,
o Diretor de Obras, João Gusman Júnior, autoridades,
algumas crianças, populares e uma máquina fotográfica com tripé.
Coleção Belo Horizonte
Registro: BH.ALB.02/029
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura



A Rua Padre Lessa rasgou uma das pontas da antiga Pedreira da Lagoinha, uma das cinco pedreiras de onde saíram as pedras que edificaram as ruas e os edifícios de Belo Horizonte. Posteriormente veio a ser conhecida como Pedreira Prado Lopes quando o engenheiro de mesmo nome assumiu sua exploração. Em seu entorno se formou, entre os anos de 1902 e 1920, a favela que é hoje a mais antiga de Belo Horizonte, conhecida como Favela Pedreira Prado Lopes. Em 1942, dois anos depois que esta fotografia foi feita, a favela passou por uma grande remoção vindo a ressurgir 3 anos depois em 1945. A abertura dessa rua, junto com a obra de construção do Conjunto IAPI, foi uma incisiva do poder público, visando as políticas de desfavelamento.

Nessa fotografia, as pessoas alinhadas em terno e gravata no primeiro plano tentam registrar a sua autoridade, romper pedras enormes, abrir ruas. Também a modernidade dada por seus aparatos, uma máquina fotográfica compõe o mesmo alinhamento. Nessa fotografia, vemos o avesso da cidade e ele é a escavação da pedreira. As ruas e edifícios de Belo Horizonte carregam dentro de si alguns escombros invisíveis, aqui uma montanha, mais adiante uma mata, seguindo em frente, comunidades inteiras. Fora do alinhamento planejado da fotografia eles aparecem entre pedras, sobre elas, com elas. Estão fora de foco, fora do plano fotográfico, com o rosto indefinido. Seriam moradores da Pedreira? Seriam trabalhadores da Pedreira? Um deles segue o trabalho, parece carregar pedras, os outros estão em vigília, mãos na cintura, olhares atentos, eles mostram o avesso da cena, são eles as autoridades em campo.





Identificação original

Serviços executados durante o governo do Prefeito Flávio dos Santos, desaterro nas margens do arrudas próximo ao hospital de radium.

Entre 7 de setembro de 1922 e 7 de setembro de 1926

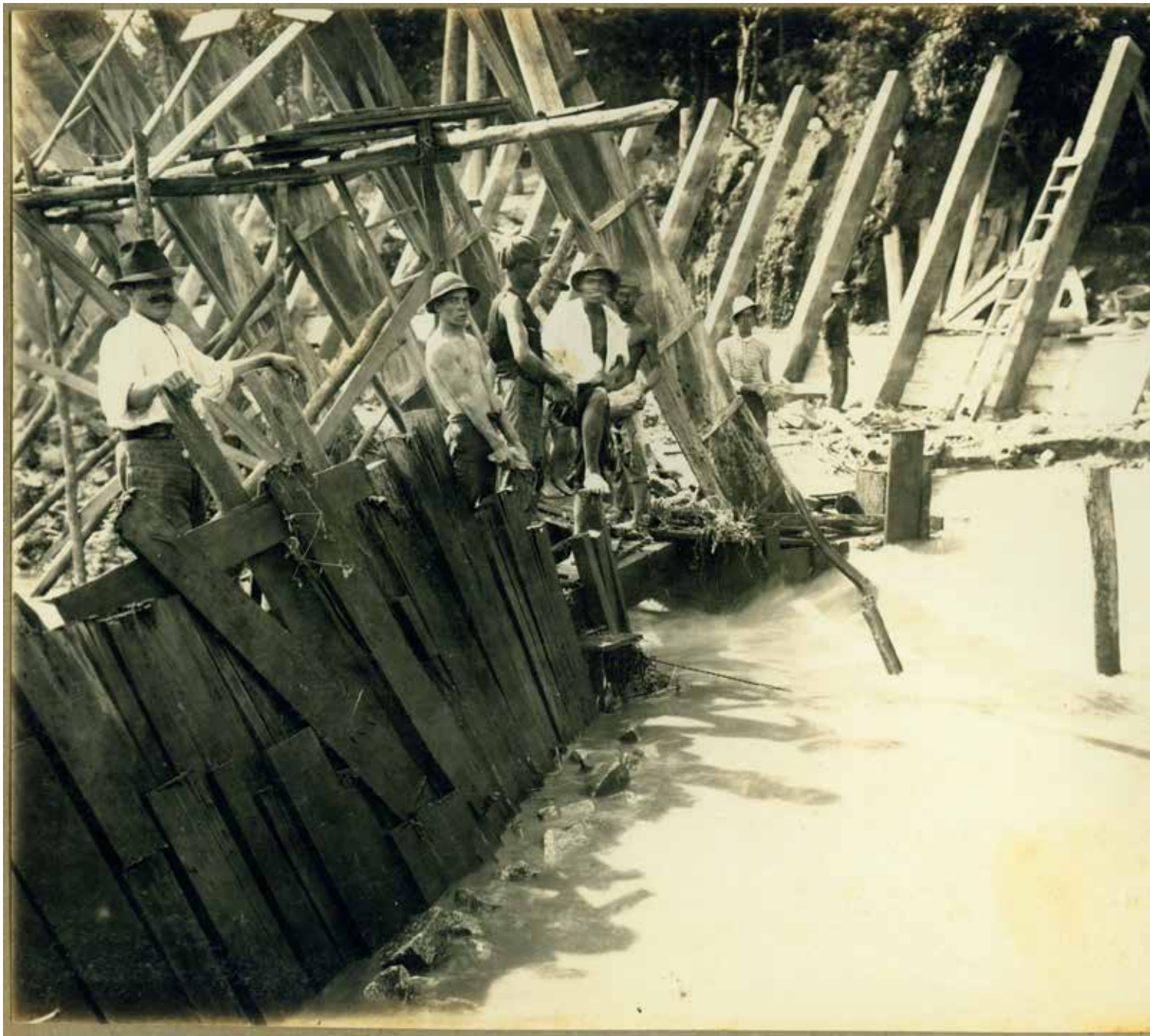
Fotógrafo não identificado

Obra de desaterro nas margens do Rio Ribeirão Arrudas, próximo ao Hospital Radium, hoje Moradia Borges da Costa.

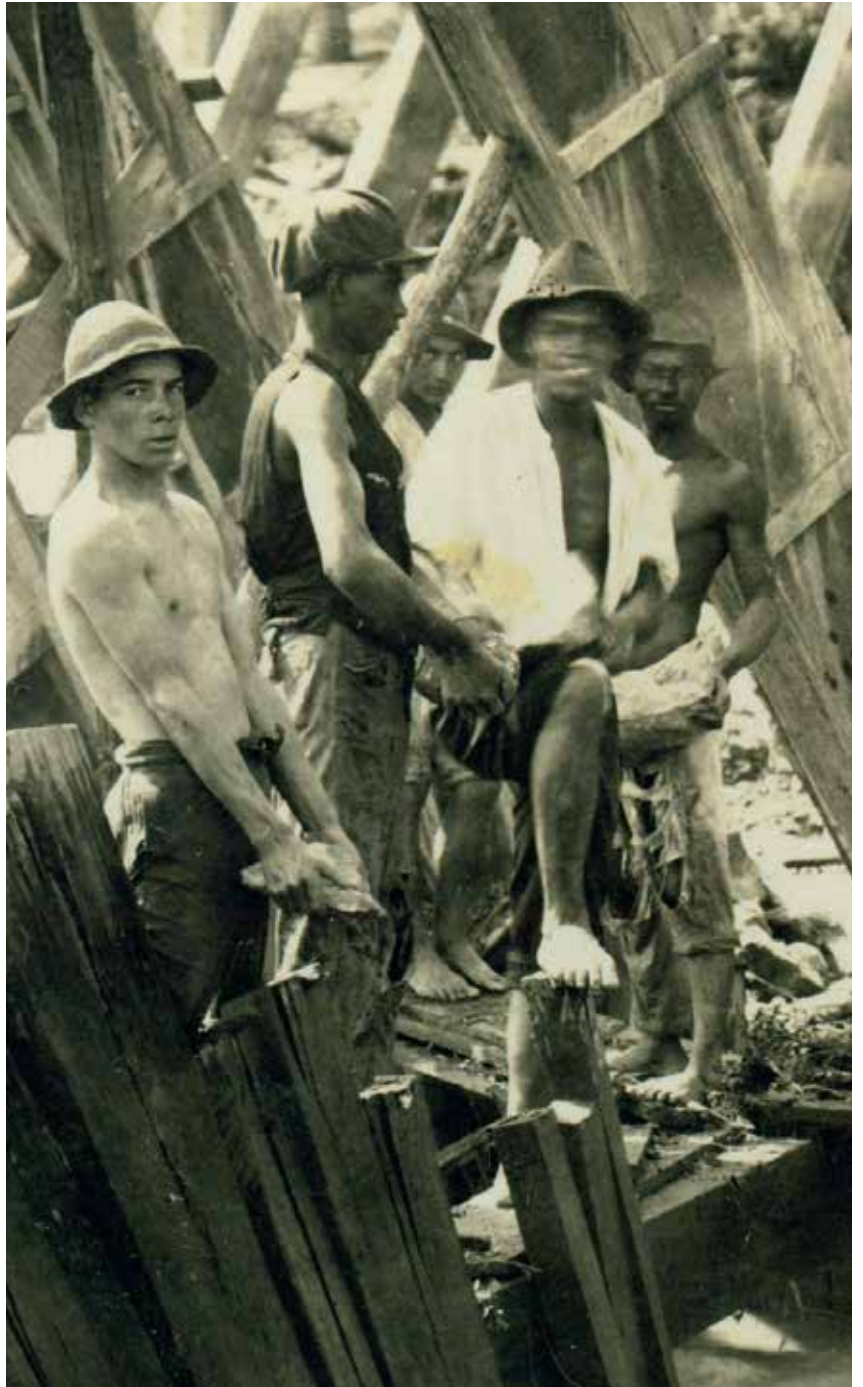
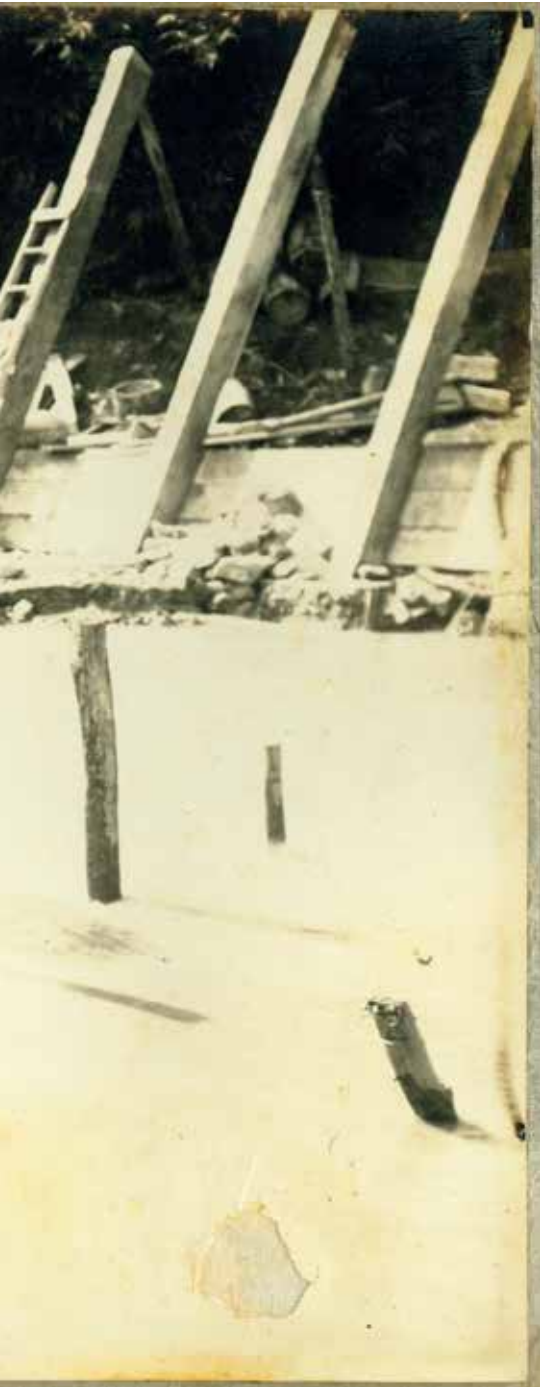
Coleção Belo Horizonte

Registro: BH.ALB.06/008

Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

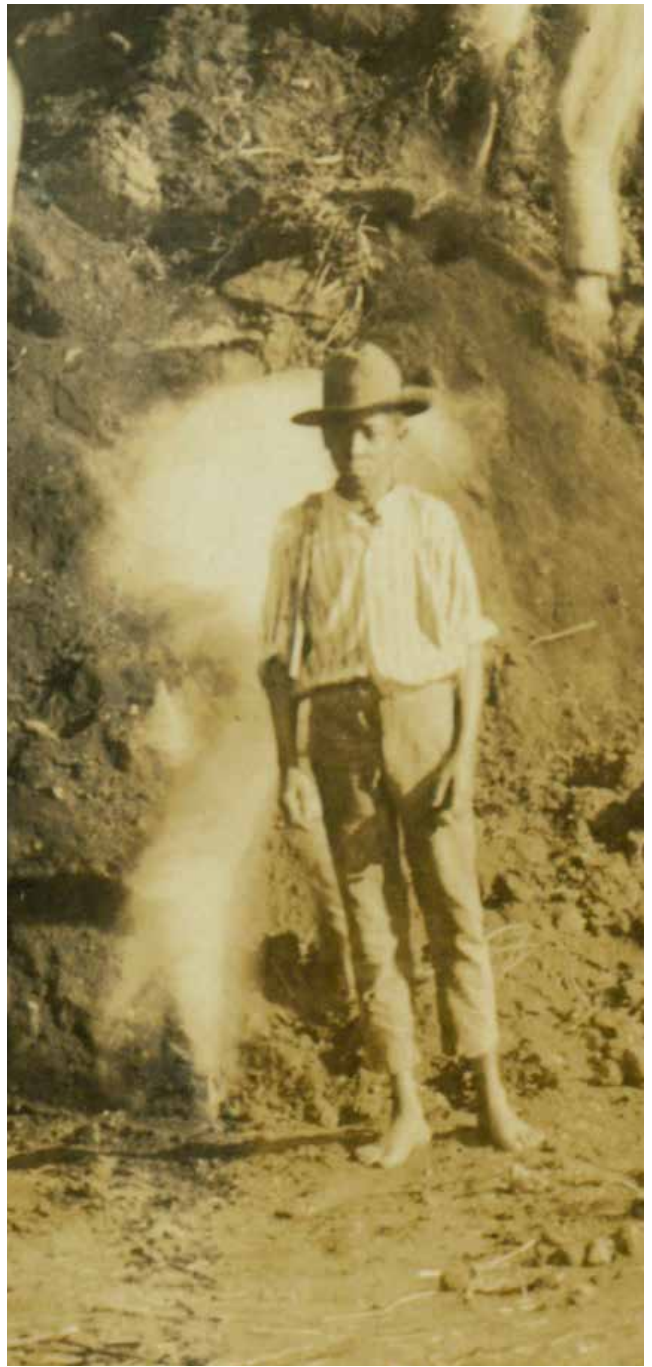


Identificação original
Operários executando obras de desmonte hidráulico
4 de janeiro de 1927
Fotógrafo não identificado
Obras realizadas na colina para o desmonte hidráulico para urbanização
do bairro Floresta, à margem do Arrudas, do lado oposto do Parque Municipal,
além da linha férrea da Central do Brasil.
Coleção Belo Horizonte
Registro: BH.ALB.06/008
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura





Identificação original
Serviços executados durante o governo do Prefeito Flávio dos Santos
Entre 7 de setembro de 1922 e 7 de setembro de 1926
Fotógrafo não identificado
Obra de desaterro nas margens do Ribeirão Arrudas.
Vê-se operários trabalhando e duas charretes no lado esquerdo.
Coleção Belo Horizonte
Registro: BH.ALB.06/013
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura





Não possui identificação no MHAB

Álvaro Sales, técnico do Museu, identificou-a como sendo 'A construção de rede de esgoto na Rua Itapeçerica no Bairro Lagoinha, em 1929, quando João Gusman Júnior ocupava o cargo de Diretor Geral de Obras e Serviços da Prefeitura de Belo Horizonte, na administração do prefeito Cristiano Monteiro Machado (1926-1929). Gusman era responsável pela construção e fiscalização de obras, serviços de água, esgotos e limpeza pública, arborização urbana e manutenção de parques e jardins.'

Coleção João Gusman

Registro: JG.1929-193

Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura





Não possui identificação no MHAB

Álvaro Sales, técnico do Museu, identificou-a como sendo

'A construção de rede de esgoto na Rua Itapecerica no Bairro Lagoinha, em 1929, quando João Gusman Júnior ocupava o cargo de Diretor Geral de Obras e Serviços da Prefeitura de Belo Horizonte, na administração do prefeito Cristiano Monteiro Machado (1926-1929). Gusman era responsável pela construção e fiscalização de obras, serviços de água, esgotos e limpeza pública, arborização urbana e manutenção de parques e jardins.'

Coleção João Gusman

Registro: JG.1929-112

Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura





Não possui identificação no MHAB

Álvaro Sales, técnico do Museu, identificou-a como sendo 'A construção de rede de esgoto na Rua Itapeçerica no Bairro Lagoinha, em 1929, quando João Gusman Júnior ocupava o cargo de Diretor Geral de Obras e Serviços da Prefeitura de Belo Horizonte, na administração do prefeito Cristiano Monteiro Machado (1926-1929). Gusman era responsável pela construção e fiscalização de obras, serviços de água, esgotos e limpeza pública, arborização urbana e manutenção de parques e jardins.'

Coleção João Gusman

Registro: JG.1929-007

Acervo Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura



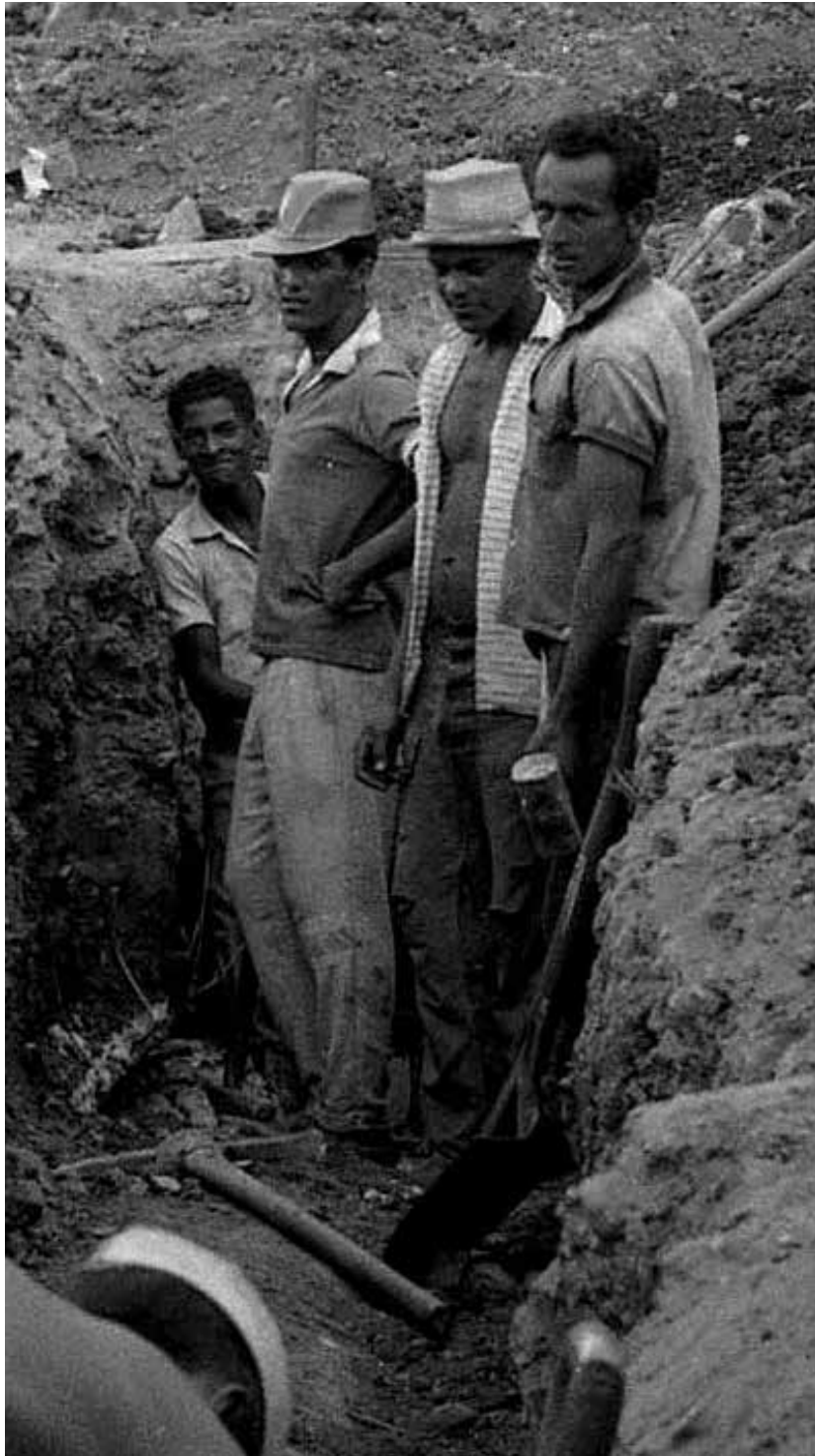


Identificação original
Asfaltamento de um trecho do Parque
Sem data
Fotógrafo não identificado
Obras na Avenida dos Andradas próximo ao Parque Municipal.
Ao fundo e à direita, Viaduto Santa Tereza.
Gestão Américo Renê Giannetti
Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município - ASCOM (1947-2015)
Identificação: 019 ASCOM/APCBH
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura





Identificação original
Obras das ruas Mauá e Rio Preto
14 de fevereiro de 1963
Fotógrafo não identificado
Obras na rua Mauá (posteriormente, Avenida Nossa Senhora de Fátima)
Gestão Jorge Carone Filho
Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município - ASCOM (1947-2015)
Identificação: 2729 ASCOM/APCBH
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



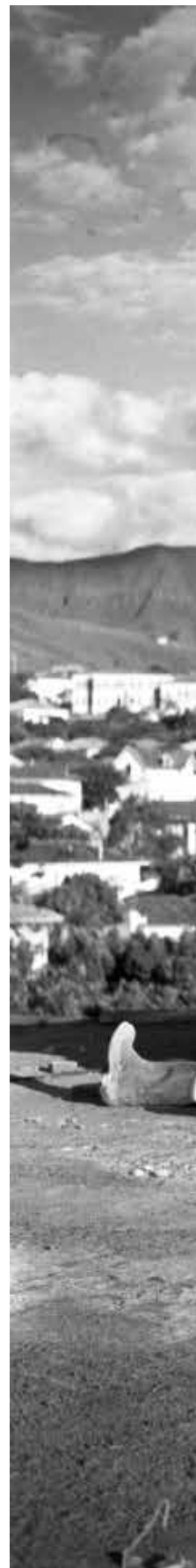


Identificação original
Trabalhadores na Construção do Viaduto de Santa Tereza
1928 - Data provável
Fotografada por João Almeida Ferber
Coleção João Almeida Ferber
Notação: JAF-009
Arquivo Público Mineiro



O contrário do visível não é o invisível, o contrário do visível é a falta de imaginação histórica. Foi o que aprendi ouvindo Valéria Borges, quando mostrei a ela esta fotografia em que os trabalhadores do viaduto de Santa Tereza pousam para a foto. Ela disse: 'Senhor Roberto, um morador da Pedreira, deve estar aí, ele ajudou a construir esse viaduto'. Então abri a foto em alta resolução no computador e fui esmiuçando cada uma das 121 pessoas que apareciam na foto. 'É este? Ele era criança? Tem crianças trabalhando nessa obra!'. Olhamos um por um e não encontramos o senhor Roberto. Foi então que Valéria disse, vamos ver de novo a foto de longe? Quando tirei do recorte ela completou: 'pronto, ele está aí!'. Sr. Roberto é cada um dos trabalhadores e todos eles, é aquele trecho de viaduto e o viaduto todo, é parte da cidade que aparece junto a eles e toda a cidade, de maneira constitutiva e não totalizadora.

Identificação Original
Projetistas e construtores da Escola de Arquitetura – UFMG
Década de 1950
Fotografada por Marcos de Carvalho Mazonni
Acervo do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos
Escola de Arquitetura – UFMG





Maria Inez Turazzi enfatiza a relação entre fotografia e obra pública em três textos, *Os melhoramentos da nação e a documentação fotográfica das obras públicas no Brasil* (1996), *Paisagem construída, fotografia e memória dos melhoramentos urbanos na cidade do Rio de Janeiro* (2006) e *Missão fotográfica, documentação e memória das obras públicas* (1999). Segundo a autora, “desde o século XIX, a imagem fotográfica foi utilizada como recurso para a representação visual da cidade e criação de memórias, individuais e coletivas das grandes obras de engenharia promovidas pelo Estado” (2006:64). Nos primeiros anos do século XX, a fotografia foi essencial para consolidar e difundir a nova imagem das cidades e seus diversos processos de remodelação, como o caso de Paris, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. As obras tidas como signatárias dos ideais de progresso e civilização foram vastamente fotografadas, reproduzidas em cartões postais, álbuns fotográficos, livros, entre outros. De maneira que é indissociável a produção de uma imagem fidedigna de documentação das obras públicas do processo de consolidação de uma imagem ideal de cidade e de uma ideia de nação. Como enfatiza a autora:

Encarada como “espelho do mundo” no século XIX, a fotografia converteu-se rapidamente em imagem simbólica das conquistas que a ciência e a tecnologia eram capazes de alcançar, sendo talvez a mais importante delas a aceitação generalizada de sua objetividade e eficácia, tão bem representadas pela própria imagem fotográfica (1996).

A fotografia contribuiu para a construção de uma leitura do tempo e do espaço e da própria história dentro de uma lógica positivista, linear e evolucionista. As fotografias de engenharia davam a ver as obras em processo, fundações, pilares de concreto armado, arruamentos, estradas, pontes, viadutos, monumentos, hidrelétricas, sistemas de captação de água, sistemas de esgotamento sanitário, entre outras ramificações do modo extensivo de produzir a vida urbana. Como conceituou Roberto Monte-Mór no texto *Urbanização Extensiva e Lógicas de Povoamento: um Olhar Ambiental* (1994) a cidade que avançava e generalizava-se sob qualquer modo de vida, não só porque a população se tornará majoritariamente urbana, mas porque o urbano, como campo de relações, alcança a escala mundo, mesmo nas suas porções menos transformadas. As imagens tinham o intento não apenas de documentar uma construção, mas de registrar um processo histórico dentro de uma concepção específica de mundo. “Esperava-se que as imagens produzidas através das lentes de uma câmera [...] representassem uma visão exata e fidedigna da própria história e de sua marcha contínua em direção ao progresso” (TURAZZI 1996).

A cultura visual do presente histórico que nos chega através das imagens dos arquivos é reveladora de um modo de fazer urbanístico e fotográfico que constrói não apenas a visualidade, com uma conexão íntima entre colonialidade e modernidade, mas também o imaginário de cidade no campo do sensível. Constituiu e fortaleceu o desejo de uma cidade cada vez mais *moderna*, cada vez *maior*, cada vez mais *desenvolvida* e *ordenada*. Construiu os modos de ver de sua população e a aspiração por uma cidade sempre em obras. Uma imagem de cidade aprisionada em seu eterno porvir e que vejo aqui no presente-futuro daquele tempo, sabendo que ele chegou esfacelado.

No entanto, uma fotografia não mostra apenas uma história linear e homogênea, ela é capaz de dar a ver uma série de histórias, memórias, narrativas que estão registradas nelas, nas negociações do encontro fotográfico, mas nas que se desprendem ou são projetadas nos olhares lançados por e com diferentes espectadores. Assim, o que podemos ver nas imagens produzidas para enaltecer obras públicas e melhoramentos urbanos? O que podemos ver nessas imagens, para além da lógica progressista de uma história narrada por obras positivadas do suposto progresso?

Nos 8 arquivos e 2 museus institucionais que pesquisei, encontrei uma profusão significativa de imagens das obras de construção de Belo Horizonte, tipologia de imagem recorrente em diferentes acervos. A construção das edificações ecléticas dos primeiros anos da cidade como o Palácio da Liberdade, as outras edificações da Praça da Liberdade, o Viaduto de Santa Tereza, a canalização do Ribeirão Arrudas, a abertura de arruamentos em diferentes pontos, entre outras. Em algumas fotos, chama a atenção a aparição dos construtores de Belo Horizonte que não aparecem nas fotos oficiais da Comissão Construtora da Nova Capital, ou nos eventos e encontros de políticos com engenheiros, planejadores da cidade e outros. Nas 12 imagens do álbum *Construir Imagens*, a aparição dos obreiros, trabalhadores da construção, pedreiros, serventes, peões, ajudantes e tantos outros predicados acrescentados a eles, é algo que chama a atenção.

Como Josemeire Alves aponta, muito embora as narrativas de memória histórica mais conhecidas da cidade enfatizem recorrentemente que os sujeitos da construção da cidade são imigrantes italianos (2019: 116), também portugueses e espanhóis, nas imagens vemos a aparição de uma maioria de homens e mesmo crianças e adolescentes afrodescendentes. As imagens revelam que existe uma produção de invisibilidade nas narrativas históricas, nas políticas de acervo e mesmo nas fichas catalográficas e tabelas de identificação das fotografias onde esses sujeitos pouco aparecem. Para além deles, faz-se necessário observar como eles aparecem, como posicionam o corpo, os

olhares, que gestos esboçam, ou seja, como eles constroem suas próprias imagens dentro e entre a imagem de cidade que estão construindo? Quais configurações singulares e comuns aparecem nesses gestos?

Segundo Abílio Barreto, a ideia de mudança da capital de Ouro Preto ressurgiu com força no “dealbar da república” (1996 [1928]: 296), mas especificamente no dia 18 de novembro de 1989, quando o vice-presidente da Câmara Municipal de São João Del Rei, Sr. Augusto Muller, aprovou por unanimidade que São João Del Rei pudesse ser sugerida como a nova capital do Estado. Tal gesto reascendeu os ânimos dos “mudancistas” e reanimou a ideia de mudança da capital de Ouro Preto. Esse acontecimento surgiu mais de um ano depois da abolição da escravatura no Brasil, último país da América Latina a fazê-lo, datada da promulgação da lei Áurea no dia 13 de maio de 1888.

Cinco anos depois do ressurgimento da ideia de mudança da capital, seis anos depois da Abolição da Escravatura, Belo Horizonte começa a ser construída. Minas Gerais foi considerado o estado mais escravagista do Brasil no século XIX, pois mantinha o maior número de pessoas em regime de escravização (PAULA 2000). No período inicial de pós-emancipação, muitos afrodescendentes permaneceram nas lavouras, em regimes diversos de trabalho como meeiros, arrendatários de terras e algumas vezes assalariados. Permaneceram na mineração sendo assalariados com baixa remuneração, em regimes de trabalho que seguiram em condições análogas à escravidão. Neste contexto, a cidade de Belo Horizonte surgiu não apenas como uma oportunidade de trabalho, mas de libertação, uma possibilidade de construir a vida longe de seus “ex-senhores” e suas propriedades, longe das opressões estruturais do regime escravocrata que seguiram na inércia de uma abolição insuficiente. No entanto, a cidade lhes reservava um destino em que as opressões foram reinventadas.

No período inicial de construção de Belo Horizonte e nos ciclos que se sucederam é notável, pelas fotografias, a grande quantidade de trabalhadores negros nos canteiros de obras. A vinda para Belo Horizonte aparece em muitas narrativas negras, como em *Becos da Memória* de Conceição Evaristo (2017) e na fala das companheiras de pesquisa Gláucia Cristina, Valéria Borges e Isabel Casimira – alguns de seus familiares vieram para Belo Horizonte para trabalhar na construção da cidade. Das gerações que se sucederam as primeiras migrações, muitos filhos, netos e bisnetos seguiram trabalhando na construção da cidade.

Através das fotografias é possível observar que os sujeitos de descendência provevelmente europeia que aparecem nos primeiros ciclos de construção da cidade como podemos ver na fotografia do Palácio da Liberdade e do Viaduto de Santa Tereza (pp.144 e 164), vão aos poucos desaparecendo das imagens. Talvez tenham tido melhores condições de trabalho e de vida. Enquanto os sujeitos negros rapidamente vão se tornando a maioria ou a totalidade no canteiro de obras da cidade, como vemos nas outras fotografias que compõem o álbum Construir Imagens.

Belo Horizonte é uma cidade construída majoritariamente por mãos de pessoas negras, entre elas crianças, migrantes do Estado e de outras partes do país, muitas delas provenientes do processo de êxodo rural e de mudanças estruturais na mineração, entre elas também indígenas de diferentes etnias, e alguns imigrantes europeus – havia naquele tempo, fim do século XIX, início do século XX, um estímulo à imigração da população de baixa renda por parte dos países europeus, como pontuou Ailton Krenak em entrevista para o portal Marieta (2020). Embora pareça um imaginário eurocêntrico elitizado e burguês, muitos europeus que aqui chegaram estavam empobrecidos, vinham de condições de fome e miséria. Cabe ressaltar que as condições de existência oferecida a eles – social, política e econômica – foram as melhores possíveis, abismalmente favorecidos em relação aos outros povos que aqui estavam ou aqui chegaram, tratados com as mais variadas violências que se desdobraram em genocídios, epstemicídios e urbanicídios.

No canteiro de obras, distâncias eram demarcadas, entre peões e os pedreiros, entre os mestres de obras, artífices e os arquitetos e engenheiros. Ao longo do tempo, essas distâncias foram ainda mais delineadas. Na transição entre a arquitetura eclética e a moderna, os trabalhadores deixavam de ter o conhecimento de todo o processo de construção e passavam a executar apenas uma etapa, repetitiva. Os lugares de poder eram reafirmados nas distinções criadas entre *O Canteiro* e *o Desenho*, entre quem pode pensar, projetar e desenhar e quem executa, quem manda e quem cumpre as ordens, quem é alfabetizado na linguagem do desenho arquitetônico e quem não é, como nos ensinou Sérgio Ferro (FERRO, 1979). O conhecimento que eles traziam do campo, de seus países, ou de suas origens, seus modos de vida, não serviam para a cidade.

Se imaginarmos que essas construções são destruições de muitas lógicas e modos de fazer mundo, estes construtores da cidade e de suas próprias imagens aparecem nos escombros do progresso, sobrevivem a essas ruínas da cidade em construção. Esses trabalhadores que vieram à procura dos meios de vida, recém chegados de um período pós-emancipatório inconcluso de escravização – mas que ressoava e ressoa de muitas

formas –, não encontraram uma cidade destinada a abrigá-los. Na narrativa tradicional, eles foram os esquecidos pelo plano, no entanto esse suposto esquecimento tem uma historiografia que conecta a construção histórica da desigualdade visível nas cidades.

Segundo Heliana Angotti, em *Engenheiro Aarão Reis: O progresso como missão*, o chefe da Comissão Construtora da Nova Capital, responsável pela elaboração da primeira planta da cidade, foi um abolicionista, que afirma: “a instituição escravocrata merece condenação total”, pois “perturba profundamente a ordem social e anarquiza a justiça moral” (1997:89). O engenheiro movido pelas ideias positivistas de liberdade, igualdade e fraternidade, foi também ligado às práticas de fraternidade que o colocou atento às classes menos favorecidas (1997:91). Desta feita, é restrita a crítica de que os planejadores da cidade não consideraram ou se esqueceram dos operários e seus familiares, muitos deles empobrecidos e negros, ao delimitarem o perímetro urbano no plano inicial da cidade.

No livro *A Casaca de Arlequim – Belo Horizonte, uma Capital Eclética do Século XIX*, Angotti elabora uma reflexão sobre a segregação urbana presente antes mesmo da cidade ser fundada e que perdura nos anos posteriores, no que chamou de “A Capital Artificial ou a Cidade Vazia” (2020). A autora destaca que já no levantamento prévio¹¹ que apontaria a cidade mais suscetível a acolher a nova capital foram detalhados os estudos que privilegiam os aspectos físicos de uma “paisagem desumanizada” - a natureza do solo, das águas, as condições de higiene entre outros - sem demonstrar interesse nas pessoas e seus territórios. “Faz-se silêncio sobre temas de uma geografia social” que já tinha uma tradição nos levantamentos franceses do séc. XVIII (2020: 193), cuja base positivista era referência na formação da equipe técnica que elaborou os levantamentos para a nova capital. Nos poucos registros onde há alguma descrição da população, aparece uma tônica de intolerância inspirada no darwinismo social - uma teoria fundada na ideia de hereditariedade e “raça”, pensamento este que fundamentou o racismo científico. Segundo a autora, “a aparência e os hábitos da população local são, aos olhos dos notáveis do Rio de Janeiro, o obstáculo à população que está por chegar” (2020: 193).

Dentre as referências que a autora traz, o Secretário da Comissão Construtora aponta as belezas naturais e o clima do arraial contrapondo e estigmatizando a população local, trazendo também a referência à população indígena: “[...] a população indígena

11. Definida a mudança da capital de Ouro Preto, foi nomeada uma Comissão de Estudo das localidades indicadas para Nova Capital do Estado de Minas Gerais em 1892, também chefiada pelo engenheiro Aarão Reis, sendo elas Arraial de Bello Horizonte, Juiz de Fora, Barbacena, Várzea do Marçal e Praúna. (BARRETO 1996 [1928]: 342).

é toda atrofiada, fraca, sem cores, nem alegrias”, parece ter sido transplantada às vésperas, “vindas das margens pouco salubres do São Francisco” (2020: 193). Com base no racismo científico, o pensamento é de que a cidade, o lugar da civilização, fundaria um novo tipo de cidadão, um habitante-tipo a ser inventado. (2020: 194). A estrutura higienista e racista que perpassa o imaginário fundacional de Belo Horizonte aparece não apenas nos registros da Comissão Construtora, mas também das elites políticas, sociais e econômicas. Aparece no discurso e nas representações de trabalhadores nacionais, locais, como incivilizados, incultos e despreparados.

Segundo Angotti, “na cidade em construção, o povoamento e a distribuição da população são regidos pela segregação socioprofissional tanto no que se refere à habitação como ao acesso às melhorias.” (2020:196). A imagem de Belo Horizonte nos primeiros anos é dual, “construções espontâneas circundam o xadrez disciplinado” (2020:197). Como a autora enfatiza, “o caso de Belo Horizonte é um surpreendente exemplo de aplicação do urbanismo baseado na exclusão social” (2020: 199). Apesar do silêncio da historiografia, a presença negra era notória no Curral Del Rei (ALVES, 2019). Essa presença também era notória nos primeiros anos da construção de Belo Horizonte e nos anos que se seguiram. Abílio Barreto nos traz uma importante citação do Padre Francisco Martins Dias publicado em seu folheto em 1897:

O arraial, depois da saída de grande parte de seus habitantes e ao passo que iam chegando os obreiros da nova cidade, foi-se logo transformando em uma verdadeira oficina de trabalho, onde se devia fundir a primeira maravilha da América do Sul, chamada Minas. As casas deixadas pelos seus ex-proprietários foram logo ocupadas pelas famílias dos membros da Comissão Construtora da Nova Capital; e como não havia cômodos para os demais obreiros da nova cidade, iam estes se acomodando como podiam, em barracões e cafuas que, a cada momento e por todos os recantos, surgiam, como cogumelos nas queimadas, em tempo de chuva (DIAS APAUD BARRETO 1996 [1936]: 79).

Berenice Guimarães, na tese *Cafuas, barracos e barracões, Belo Horizonte Cidade Planejada*, justifica que o plano de Aarão Reis previa uma área destinada aos funcionários públicos (hoje o bairro Funcionários), e essa área não tinha hierarquia espacial, apenas uma diferenciação em relação às tipologias de residências (1991: 50). Segundo a autora, essa concepção do plano inicial assemelha-se aos positivistas ortodoxos que vislumbravam a integração do proletariado e o fim da diferenciação, no serviço público, entre funcionários e trabalhadores manuais e mecânicos (1991: 63). No texto *Favelas em Belo Horizonte – Tendências e Desafios*, Guimarães aventa a possibilidade de a existência do trabalhador da construção civil ser vista como tem-

porária, logo que terminada a construção da cidade os trabalhadores migrariam para outras cidades (1992: 2).

A Planta Geral da cidade previu lotes que foram cedidos gratuitamente aos funcionários públicos, aos proprietários de Ouro Preto e ex-proprietários do Arraial (aqueles unidos do título de propriedade) (BARRETO 1996 [1936]: 238). Além dos lotes, o poder público ofereceu aos funcionários uma ajuda de custo equivalente a dois meses dos respectivos vencimentos, transporte de toda família e dos pertences (BARRETO 1996 [1936]: 238) e a construção de casas financiadas pelo Estado e executadas pela CCNC (BARRETO 1996 [1936]: 260). Já aos trabalhadores da construção civil e às trabalhadoras dos serviços de cuidado e reprodução da vida que aqui estavam (sem o título reconhecido de propriedade de seus territórios) ou chegaram para se refugiar de um ciclo incompleto de abolição da escravatura ou do genocídio indígena ou da industrialização do campo, não foi ofertada qualquer condição – de moradia, de acesso à cidade, de melhores salários – que pudesse reverter o quadro de violência socioespacial que os lançava para fora ou para a margem do regime de cidade. Seja através da ideologia civilizatória de integração e eugenia que os fazia desaparecer, seja pela expulsão, que eles assim deixavam de ser úteis à cidade que estava sendo construída. Em ambos, os casos o que se torna notório é que não houve uma população esquecida pelo plano, mas sim invisibilizada, silenciada e marginalizada por ele, não apenas o plano inicial, mas em outros que decorreram dele.

As presenças negras e indígenas se fizeram ainda mais notórias ao longo da construção da cidade, nos ciclos de modernização em que as desigualdades sociais foram ainda mais acirradas, houve um crescimento exponencial de vilas, favelas e periferias distantes das áreas centrais. Assim a cidade que se enunciava como um lugar de liberdade foi o local onde as relações de opressão socioespacial foram redesenhadas, reafirmadas e seguem ativas no presente histórico. É o que explicita Sueli Carneiro:

As desigualdades que hoje percebemos vêm sendo construídas historicamente e decorrem de uma abolição inconclusa. Uma abolição desacompanhada de políticas efetivas de inclusão das pessoas anteriormente escravizadas que, ao contrário, foram relegadas socialmente por meio de uma política eugenista de branqueamento da sociedade, pelo estímulo à imigração europeia; de políticas de exclusão que impediram o acesso democrático dos negros à educação formal, ao mercado de trabalho e limitaram suas possibilidades de participação política. (2021)

Os trabalhadores da construção civil aparecem nas imagens de obras públicas da cidade, mas o olhar que os fotografou não procurava registrar as suas presenças,

o objetivo foi antes assinalar a paisagem artificial que estava sendo cimentada nos arroubos de visibilidade do progresso da cidade em constante processo de modernização. Esse olhar buscava agigantar a proporção e a escala da obra mostrando a dimensão inferiorizada daqueles que as constroem. Assim eles foram muitas vezes fotografados em planos amplos, abertos, onde é preciso um olhar mais atento para instituir as suas presenças nas imagens, como na primeira fotografia do álbum onde vemos a construção do Palácio da Liberdade. Em muitas imagens, eles por vezes aparecem dentro de valas, buracos, descalços, com os pés enlameados, de costas, de olhar para o chão, de alguma maneira subalternizados pela imagem. Enfatizando uma ideia de primitivismo contra a modernidade que subia além de seus corpos na cidade que faziam emergir do chão.

Algumas vezes, no entanto, surgem no primeiro plano, teriam sido convidados para conferir escala à obra? Ou eles próprios se posicionaram de maneira a dar a ver os seus corpos desafiando a ordem estabelecida do fazer imagem? Seria possível reposicionar os acontecimentos em campo? Lançar de volta alguns olhares e com eles a potência dessas existências contra os imaginários retraídos, ocidentalizados, colonizadores, imperiais, outrofóbicos, cosmofóbicos?

Nesse sentido, selecionei doze fotografias dos arquivos e museus pesquisados no álbum *Construir Imagens*. Observando seus gestos, alguns sutis, outros nem tanto, podemos com eles e entre suas imagens questionar o lugar que a ordem dominante do visível e do invisível os destinou e entender em quais pontos seus gestos se despregam desse ordenamento e produzem visibilidades insurgentes. Uma potência que perturba o regime habitual de uma conexão. Como afirma Rancière no livro *O trabalho das Imagens – Conversações com Andrea Soto Calderón*:

As imagens não se reduzem a uma realidade visual, mas se relacionam a um modo de construir mundo, de produzir aparência que o próprio nome interdita, formas que rejeitam a ordem dominante e que tecem como ela um outro 'comum'. Não se trata de um 'comum' que existe em si e por si, mas um 'comum' que é criado no próprio movimento no qual é colocado em questão. (2021:14)

Como sinaliza Michel Le Ven em sua dissertação de mestrado *As classes Sociais e o Poder Político na formação espacial de Belo Horizonte*, citando um trecho do Jornal O Operário de 23 de novembro de 1903: “Foi o trabalho que fez milagrosamente erguer-se em poucos anos esta grande cidade que nada tem a invejar às melhores, quer sob o ponto de vista da esthetica, quer da hygiene... Foi o braço dos operários que aqui residem em sua maioria que ergueu Bello Horizonte. E eles se orgulham de

sua obra.” (1977:166). No entanto, esses braços operários não construíram apenas a cidade que aparece em obras nessas fotografias. No texto *Belo Horizonte: A cidade Planejada e a metrópole em construção*, Roberto Monte-Mór, afirma:

Pretendia-se implantar a cidade a partir do centro em direção à periferia, do espaço central ordenado, moderno e dominante, para os espaços periféricos, dominados, do urbano para o sub-urbano. Mas foi a população trabalhadora, excluída do espaço central da cidade, do poder, da cidadania, da ágora estendida, que de fato determinou a produção da cidade. E Belo Horizonte cresceu no sentido oposto, da periferia para o centro, num processo que se repetiu em inúmeras cidades planejadas no Brasil. (1994: 15)

Enquanto a centralidade da cidade ainda era um estrondoso vazio, as cafuas e os barracões já fervilhavam nas zonas mais adiadas da implantação do plano de Belo Horizonte. Não podemos desconsiderar as condições penosas de morar fora das espacialidades que recebiam aportes de recurso e disponibilizavam uma mínima infraestrutura urbana, os muitos tipos de privações advindos da precariedade de transporte, a insuficiência de abastecimento, a inexistência de água, luz, rede de esgotamento sanitário, falta de acesso às escolas, hospitais, entre outros. De maneira que podemos dizer que esses trabalhadores construíram as tantas outras cidades que o planejamento de Belo Horizonte omitiu. Homens distantes da lógica heroica de seus construtores, coletaram as sobras de madeira, as latas de tinta, compraram tantas outras e fizeram brotar do chão a vida em liberdade que os poderia receber. Pessoas estas de um fazer cotidiano que se aproximaram da vida das mulheres e de suas cestas do álbum *Habitar Imagens*. Criaram suas próprias cidades, dificilmente reduzidas a modelos, planos e projetos. São comunidades arranjadas na urgência com adobe, taipa de mão, sapé, e também a partir de restos da cidade de Belo Horizonte, com conhecimento de suas experiências de vida misturadas com os que foram coletando em seus espaços de trabalho.

Nas narrativas oficiais, o centro é a história do desenvolvimento urbano da cidade e o que está fora dele é uma infinidade de fragmentos. Então, e se imaginarmos esses corpos que vemos nas fotografias do álbum *Construir Imagens* de cabeça erguida, que encaram os fotógrafos, outros que dão as costas a eles e que se afirmam, alguns descontraídos nessas obras da cidade? Se imaginarmos esses construtores em retorno às suas moradias no final do trabalho? Se imaginarmos a história da cidade através e com eles, em seus “turbulentos bairros provisórios” (BARRETO 1996 [1936]: 350)? Belo Horizonte não começou apenas no assentamento da pedra fundamental da Estação de General Carneiro, mas na Favela ou Alto da Estação ou Morro da Estação e no Córrego do Leitão (ocupação popular nas imediações do Córrego do Leitão),

ambas surgidas em 1895. Berenice Guimarães aponta “anos antes da cidade ter sido inaugurada – 1897 - já contava com duas áreas de invasão com, aproximadamente, 3.000 pessoas” (1992:2).

Belo Horizonte não segue apenas a trajetória de seus marcos e ciclos construtivos oficiais, ela foi construída também nas horas que deveriam ser de descanso, em mutirões, em reuniões familiares, em contratações de baixos recursos. Alguns desses agentes sociais também pensaram e construíram seus próprios espaços: becos, ruas, espaços públicos, sistemas de esgoto, de água, moradias, entre outros. Também lutaram por melhores condições de trabalho e melhores remunerações que pudessem lhes garantir uma melhor reprodução da vida, em greves cujo primeiro registro é datado de 1912, como apontam Michel Marie Le Ven e Magda de Almeida Neve, no texto *Belo Horizonte: Trabalho e Sindicato, Cidade e Cidadania (1897-1990)*. Também cabe lembrar a histórica Greve dos Peões de 1979¹², cujas fotografias aparecem no álbum *Ver com Mana Coelho* (p.321). Greves, paralizações, manifestações que acontecem em diversos períodos de construção da cidade. Alguns lutaram ainda para que o poder público chegasse em seus territórios e implementasse políticas públicas que assegurassem acesso à urbanização, também lutaram contra o poder público quando a urbanização não os respeitou, como nos conta Valéria Borges sobre sua trajetória na Pedreira Prado Lopes (p.414). No lado oculto da face fotografada de Belo Horizonte, também foram construídas as suas imagens. A história comum de Belo Horizonte não é apenas a de suas centralidades elitistas e suas fotografias, ela é o emaranhado destemido de muitas cidades.

12. Greve dos Peões também foi denominada de Greve dos Trabalhadores da Construção Civil, Greve dos Operários da Construção Civil, Greve da Construção Civil, Revolta dos Peões ou Revolução dos Pedreiros. Adotei neste trabalho a denominação que Mana Coelho utiliza.

OCUPAR IMAGENS



Identificação original

Prefeito visita obras no Padre Eustáquio, asfaltamento da Praça São Vicente de Paulo
Sem data

Fotógrafo não identificado

Prefeito Amintas de Barros visita obras no bairro Padre Eustáquio.

Em primeiro plano, da esquerda para a direita: 2º Prefeito Amintas de Barros.
Gestão Amintas de Barros

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)

Identificação: 537 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Identificação original

Prefeito visita obras no Padre Eustáquio, asfaltamento da Praça São Vicente de Paulo
Sem data

Fotógrafo não identificado

Prefeito Amintas de Barros visita obras no bairro Padre Eustáquio.

À frente, da esquerda para a direita: 1º Prefeito Amintas de Barros (terno escuro).

Da direita para a esquerda: 1º Engenheiro Hélio Carnevalli (camisa listrada).

Lê-se na fachada de imóvel ao fundo: "FARMACIA CARLOS PRATES".

Gestão Amintas de Barros

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)

Identificação: 552 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura

As crianças e a liberdade individual ou coletiva que elas tomam para si irrompe nas fotografias do acervo ASCOM-APCBH. Elas adentram os meandros, se aconchegam nas frestas, fissuram a cena elaborada para dar a ver a modernização da cidade e as obras em progresso. Dois garotos no segundo plano, um deles no primeiro, dois deles descalços sobre o asfalto, ocupam a imagem e posam para a fotografia, confrontam confiantes não apenas os fotógrafos, mas aquilo que pode se soltar de uma fotografia: as relações e um imprevisível mundo comum compartilhado.



Identificação original
Rebaixamento da rede d'água, rua André Cavalcanti
Sem data
Fotógrafo não identificado
Trabalhadores realizam obra em rua.
Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)
Identificação: 21501 ASCOM/APCBH
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Identificação original

Artistas de TV visitam o Prefeito, Embaixador da Inglaterra, ilha do urubu, fotos do IMACO

Setembro de 1967

Fotógrafo não identificado

Prefeito Sousa Lima em visita.

Da esquerda para a direita, em segundo plano: 2º Prefeito Sousa Lima (calvo); 3º Engenheiro do Departamento Municipal de Água e Esgoto – DEMAÉ Lúcio Fonseca de Castro (grisalho, atrás da menina).

Da esquerda para a direita, em terceiro plano: 1º Francisco Sousa Lima (um dos irmãos do Prefeito Sousa Lima).

Gestão Souza Lima

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)

Identificação: 8869 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura





Identificação original

DBP impede novas construções de barracas, festas de natal do D.I.

Sem data

Fotógrafo não identificado

Funcionários do Departamento de Habitação e Bairros Populares – DBP desmantelam abrigos e moradias em ação de “desfavelamento”.

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)

Identificação: 4612, 4613 e 4618 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Identificação original
Inauguração da Ponte da Abadia
Outubro 1970
Fotógrafo não identificado
Gestão Souza Lima
Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)
Identificação: 30049 e 30054 ASCOM/APCBH
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura





Identificação original
Visita a Nova BH
Novembro de 1966
Fotógrafo não identificado
Fábio Simoni de blusa escura e com mãos na cintura; à esquerda de Simoni:
Hélio Carnevalli, de blusa branca e bigode. Projeto "Nova BH 66".
Gestão Oswaldo Pieruccetti
Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)
Identificação: 6658 ASCOM/APCBH
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Identificação original

Prefeito visita bairros e vilas diversos

Setembro de 1965

Fotógrafo não identificado

Prefeito Oswaldo Pieruccetti em visita. Da esquerda para a direita: 2º Ruy da Costa Val (de costas);

3º Vereador Anair Santana (ou Anair Sant'Ana ?) (de óculos, parcialmente encoberto);

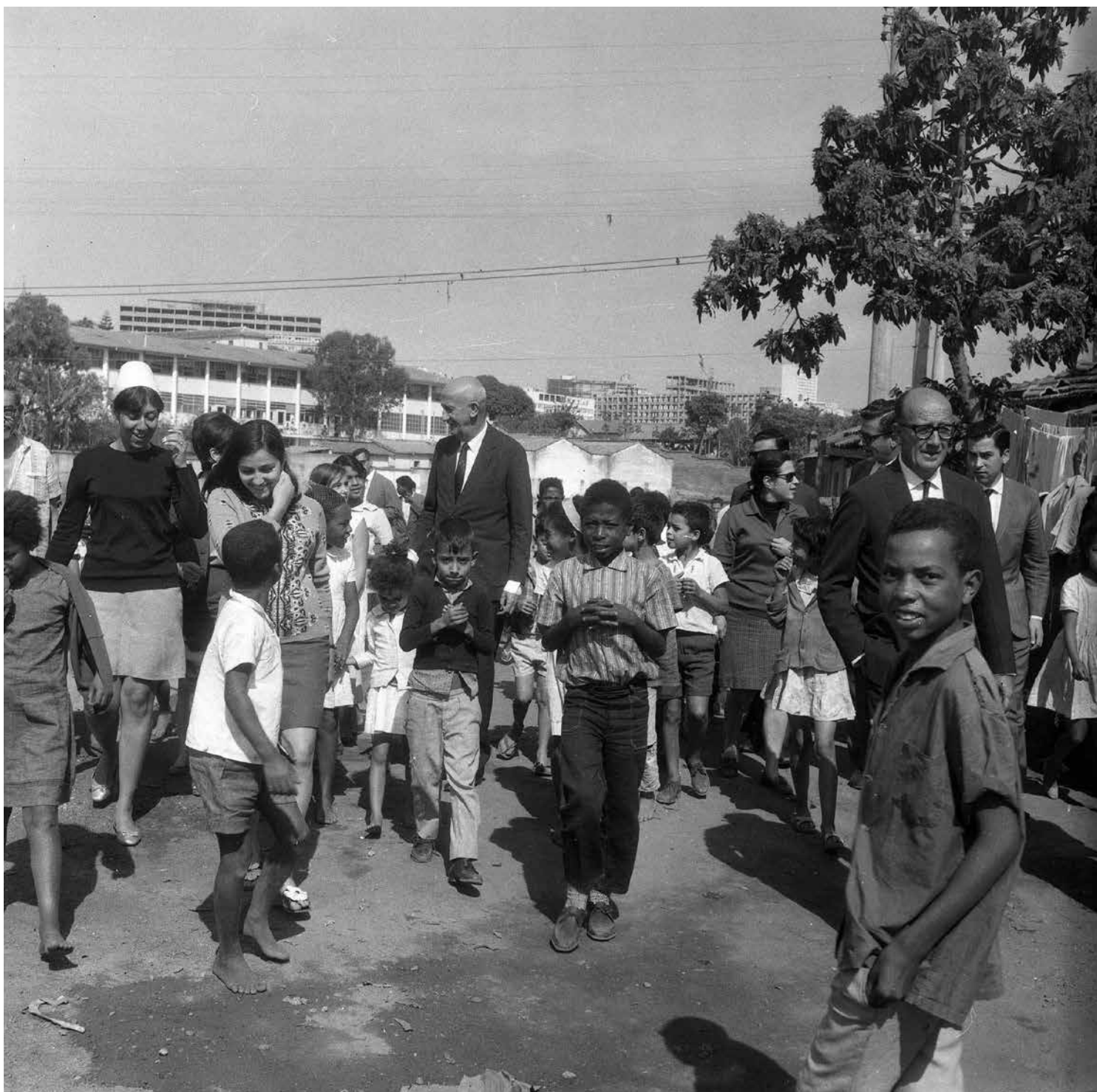
4º Prefeito Oswaldo Pieruccetti (de terno escuro)

Gestão Oswaldo Pieruccetti

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)

Identificação: 3610 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Identificação original

Governador e Prefeito visitam Palácio das Artes, Gov. e Pref. Inauguram a nova ponte do Perrela, Prefeito visita favela da Ilha do Urubu
Setembro de 1967

Fotógrafo não identificado

Avenida Francisco Sales com Avenida Andradas. Ao centro, Prefeito Sousa Lima.

Gestão Souza Lima

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)

Identificação: 8751 ASCOM/APCBH

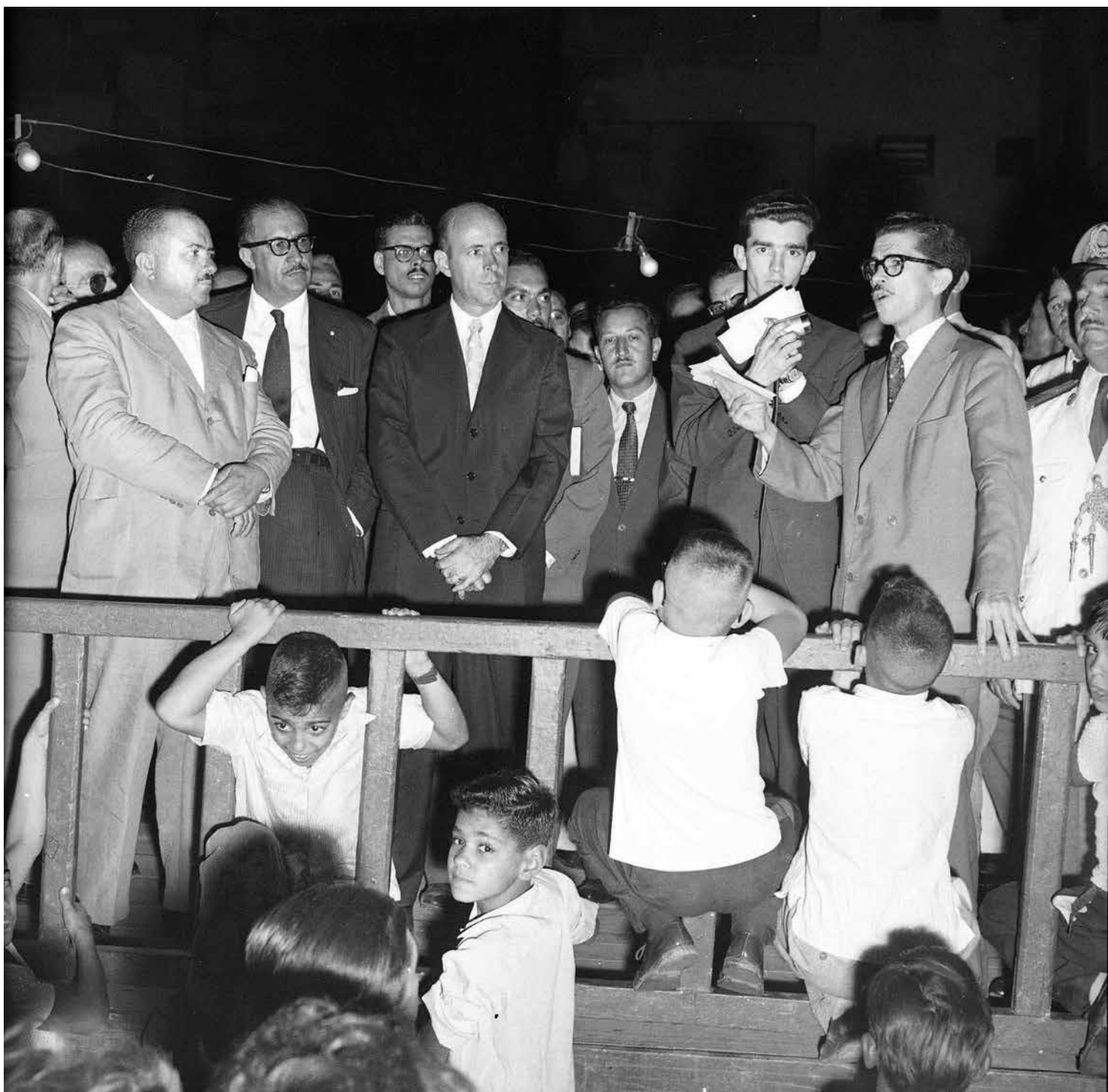
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Identificação original

Inauguração do calçamento da rua Anibal Benévolo
Sem data/ Fotografia não identificada
Prefeito em solenidade. Prefeito Celso Mello de Azevedo,
ao centro, de terno claro. José Barbosa Mascarenhas,
1º da esquerda para a direita; 2º Prefeito Celso Melo.
Fundo da Assessoria de Comunicação Social do
Município – ASCOM (1947-2015)
Identificação: 16414 ASCOM/APCBH
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/
Fundação Municipal de Cultura

Celso Mello de Azevedo foi prefeito no período de 1961 até 1965. Engenheiro, empresário, proprietário e fundador da Construtora Mello de Azevedo S.A., foi o primeiro prefeito nascido em Belo Horizonte. Era um dia chuvoso, o prefeito-empresário não estava de terno claro, mas de capa de chuva, e além da proteção da capa, contava ainda com um guarda-chuva gentilmente sustentado por outra pessoa. Outros guarda-chuvas sustentados por outras pessoas, telhados humanos efêmeros, protegem ainda o jornalista e o outro empresário da cena. O primeiro plano estava assegurado para a fotografia e para posteridade quando uma criança inesperada atravessa a chuva, os ternos e as gravatas e ocupa a imagem. Não apenas uma criança, mas uma criança negra cruza a rua e devolve o olhar. Na foto ao lado, as crianças ocupam o primeiro, o segundo, o terceiro plano da foto, uma criança cruza e nos lança o olhar. Suas presenças-movimentos desestabilizam o plano, redistribuem os lugares e transformam o pequeno espaço-tempo da fotografia.



Identificação original

Play Ground do conjunto residencial do IAPI

Outubro 1957

Fotógrafo não identificado

Vereador Geraldo Silva de Oliveira, 2º da esquerda para a direita; 4º Prefeito Celso Mello de Azevedo;

5º Vereador João de Paula Pires (senhor baixo ao fundo). Atrás do Prefeito, Carlos Eugênio Tibaut.

Gestão Celso Mello de Azevedo

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)

Identificação: 14402 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Identificação original

Inauguração de asfalto na Av. Uruguai

Julho de 1973

Fotógrafo não identificado

Inauguração de asfalto da avenida Uruguai. Em cima do palanque, da esquerda para a direita, primeiro plano:

1º Professor Guilherme Lage (óculos, roupa toda escura); 3º Vereador Geraldo Pereira Sobrinho.

Em cima do palanque, da esquerda para a direita, segundo plano: 2º Vereador João Pinto Ribeiro (João do

Poste)(de bigode). Em cima do palanque, da direita para a esquerda: 1º Secretário Municipal de Cultura, Virgílio

Horácio de Cássio Veado.

Gestão Oswaldo Pieruccetti

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)

Identificação: 33563 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Identificação original
Abertura de Hidrantes
Dezembro 1970
Fotógrafo não identificado
Gestão Souza Lima
Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)
Identificação: 30629 e 30632 ASCOM/APCBH
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura





Identificação original

Posses no D.A. Barracas de madeira DPB Aniversário no DPJ

Janeiro de 1966

Fotógrafo não identificado

Galpões de madeira, crianças ao redor.

Gestão Oswaldo Pieruccetti

Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM (1947-2015)

Identificação: 4126 e 4131 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal de Cultura



Muitos meses passei submersa nas imagens dos arquivos e museus, passando e repassando o conjunto por vezes repetitivo e monótono de imagens: as vistas aéreas, as fachadas monumentalizadas dos edifícios, os arruamentos, a terra arrasada em seus repetidos ciclos de expropriações e demolições e a grande quantidade de homens engravatados figurando poder em visitas a obras, atos públicos e reuniões. Algumas vezes, me vi tomada por bandos de crianças que surgem nas imagens, rodeiam os políticos, irrompem no primeiro plano da fotografia, ocupam a cena. Algumas parecem alegres, outras preocupadas, curiosas, atentas, elas reconfiguram não só as fotografias em que aparecem, mas o regime de imagens de arquivo. Quando as crianças surgem na imagem, o redor parece ficar suspenso por suas presenças e elas correm, enfiam-se por entre os que deveriam constar reluzentes na imagem, fissuram a normatividade e a rigidez da cena, anunciam instabilidade, indeterminação, imprevisto. Essas imagens aparecem principalmente no Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município – ASCOM – do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Nas fotografias do acervo ASCOM, as crianças estão no espaço público, no meio da rua, caminham despreocupadas a pé, de bicicleta, esticam os pés descalços sob o asfalto, sobem no palanque, se banham na cachoeira que se forma com a abertura de um hidrante, correm e saltam diante do fotógrafo. Com o passar dos anos e das imagens – da primeira até a última imagem do acervo de 18.657 fotografias digitalizadas que tive acesso – é possível perceber a desaparecimento gradativa delas no espaço público e coletivo de Belo Horizonte a cada nova rua que se abre, que se asfalta, a cada novo carro na avenida, a cada casa que se demoliu, a cada prédio que sobe, a cada nova fachada cega, a cada viaduto, a cada córrego tamponado. As crianças começam a aparecer então em eventos, em espaços fechados ou de uso exclusivo dedicado a elas, como um Dia das Crianças no Parque Municipal ou nas Ruas de Lazer.

Belo Horizonte e muitas cidades de grande porte, no período que compreende o século XX, foram gradativamente se tornando espaços cuja permanência na rua, nos espaços públicos e coletivos, pressupõe um elevado risco de vida às crianças, especialmente devido ao aumento do transporte motorizado – da quantidade e da velocidade deles –; ao esgarçamento das relações de vizinhança e do cuidado coletivo; à setorização de uso – residencial, comercial, serviços; ao distanciamento das pessoas próximas às crianças – no trabalho e em outras atividades –; e à individualização da vida. A cidade foi se tornando terra de estranhos, onde muitos olhares, às vezes, é nenhum olhar de cuidado. Giorgio Agambem no texto [Sem Título] afirma que “Todo poder começa no poder sobre as crianças.” (2017: 15). Assim, o território da infância

foi sendo diminuído, físico e simbolicamente, nas áreas mais favorecidas da cidade, no centro e nos bairros de classe média e alta, e até mesmo nos bairros mais populares, vilas e favelas.

Ao mesmo tempo, a pressuposição do risco, principalmente para camadas mais favorecidas da população, suscitou a cultura da individualização e da dependência no amparo à infância. As crianças mais favorecidas foram trancafiadas em prédios (a partir da década de 1940), condomínios (a partir da década de 1950), shoppings centers (a partir da década de 1980), e/ou contidas em praças e parques sempre acompanhadas de seus seguranças individuais, sejam familiares, pessoas próximas ou cuidadoras contratadas. As crianças menos favorecidas viram seus limites de circulação sendo reduzidos, passaram a permanecer nos arredores de suas casas, ou não sair das linhas divisórias de seus bairros, vilas e favelas.

Ao passo que houve contraditoriamente um gradativo crescimento de crianças em situação de rua, cuja maioria eram de crianças negras, devido à ampliação dos fluxos migratórios campo/cidade, a partir da década de 1940, o aumento da desigualdade urbana, econômica, social, racial – o acirramento delas a partir da década de 1960, um bolo que crescia sem ser dividido –, as remoções de vilas e favelas das áreas centrais da cidade¹³. Também quando começam a surgir as restrições e proibição ao trabalho infantil - como vimos nas fotografias *Construir Imagens*, as crianças foram mão de obra durante a construção da cidade – sem trabalho, sem condições de acessar a educação, em famílias empobrecidas muitas delas iam viver a condição de rua¹⁴. Mas não é apenas isso, as crianças iam viver na rua talvez por serem impelidas a ela devido a uma série de opressões estruturais que estavam mais radicalmente sujeitas nas cidades grandes, entre elas, a violência familiar, e como nos conta Lélia Gonzalez, no livro *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano*, havia um sistema educacional que reproduzia o racismo, e se uma criança negra reagia simbolicamente a ele, era considerada desajustada ou “mentalmente doente” – a maior parte das crianças submetidas

13. Segundo Berenice Martins Guimarães no texto ‘Favelas em Belo Horizonte – Tendências e Desafios’ onde lista as remoções do Alto da Estação, no Bairro Floresta, e Córrego do Leitão, no Bairro Barro Preto, em 1902, Praça Raul Soares, no Bairro Barro Preto, em 1935, Barroca, no Bairro Barro Preto, em 1942, Pedreira Padre Lopes, no Bairro Lagoinha, em 1942 (é reocupada em 45), Perrela, no Bairro Santa Efigênia, em 1982, Universidade, no Bairro Santo Agostinho, em 1960, Pombal, no Bairro Serra, e Edgar Werneck, no Bairro Horto Floresta, em 1982 (1992:5). A que completo Vila Pindura Saia, em 1961, Ilha do Urubu ou Vila União, em Santa Efigênia, em 1981.

14. As restrições começam na década de 40, com o artigo 149 do Código Penal Brasileiro que proíbe o trabalho em condição análoga à escravidão (às jornadas exaustivas e às condições degradantes), com agravante em relação a crianças e adolescentes – até a década de 40, o trabalho infantil era visto como aprendizado – muitas vezes, submetido a trocas injustas. Na promulgação da constituição de 1988, o trabalho infantil é proibido para menores de 16 anos, e no Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA – a infância passa a ter uma regulamentação mais segura (SANTOS 2017).

a tratamento psiquiátrico nas escolas de primeiro grau eram negras –, e recomenda nos atentarmos, além das prisões, para as populações dos hospícios sob esse ponto de vista racial (2020: 59).

O poder público municipal, estadual e federal respondeu retirando as “crianças de rua” do espaço público da cidade e as encaminhando para instituições até a década de 1940 (SILVA 2012), desde escolas de formação de ofícios – como a Escola de Aprendizes Artífices (1910-1925) – destinada a ministrar ensino técnico profissional de nível primário, gratuitamente, para crianças na idade de 10 a 13 anos, “desfavorecidos da fortuna” (CHAMON; GODWIN 2012) –, às escolas agrícolas, até prisões e internações em “colônias de alienados”¹⁵. A partir da década de 1940, aparecem em Belo Horizonte as instituições destinadas a elas como o Hospital Neuropsiquiátrico Infantil (1947-1981), a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM) (1964-1990), a Fundação do Bem-Estar do Menor (FEBEM) (1966-2007), três instituições que previam internação e são apontadas por cometerem os mais diferentes tipos de violência contra a infância e a adolescência. Com a metropolização de Belo Horizonte, e ainda com a ampliação dos fluxos migratórios, o número de crianças em situação de rua alcançou patamares radicais na década de 1990. No entanto, essas crianças praticamente não aparecem nas fotos dos arquivos que pesquisei. No final da década de 1990, no caso de Belo Horizonte, aparecem os programas sociais públicos que conseguem quase erradicar as crianças da situação de rua.

Nessa conjuntura, embora seja positivo o desaparecimento das crianças em situação de rua, chega a ser difícil imaginar uma criança caminhando desacompanhada de adultos, sozinha ou em bandos nas ruas do centro, nas praças, nos parques de muitos dos bairros de Belo Horizonte e mesmo nos shopping centers e nos ônibus. Elas aparecem ainda em vilas, favelas e em alguns bairros mais populares, onde a relação de vizinhança tem alguma força, as ruas são mais estreitas, os carros menos velozes, e o entorno está mais acostumado a conviver, cuidar e olhar coletivamente por elas. Foi o que me contou a companheira de pesquisa Valéria Borges sobre as crianças da Pedreira Prado Lopes: na favela, elas ficam soltas com livre acesso a toda a comunidade, caminham ainda em bandos, mas não podem sair dela ou circular em ônibus por Belo Horizonte.

15. O Hospital Colônia em Barbacena recebeu crianças até o final da década de 80, sem qualquer tratamento especial destinados a elas. (SILVA 2012)

No álbum *Ocupar Imagens*, há dezenove fotografias em que as crianças aparecem em visitas oficiais e inauguração de obras, ocupam o quadro e reconfiguram o acontecimento. O avanço dessas obras, muitas vezes significou a desaparecimento delas do espaço de uso público e coletivo de Belo Horizonte. Obras de asfaltamento, demolições do Departamento de Bairros, inaugurações de pontes, calçamentos, playground do Conjunto Habitacional, até as fotos das crianças correndo no galpão Taboado aparecem com uma identificação curiosa de “Posses no D.A Barracas de madeira DPB¹⁶ aniversário do DPJ”. Esses meninos vieram de onde? Estão concentrados nas proximidades dessas barracas de madeira, por quê? Não consegui encontrar informações sobre eles.

Nas fotografias, eles parecem fissurar o tempo, o espaço, o acontecimento, interpelam as autoridades em campo, seja das figuras públicas, seja do próprio fotógrafo, e lançam o olhar a seus espectadores no presente. Estariam interrogando os símbolos de progresso que inviabilizaram a sua presença e liberdade de rua? Quando essa liberdade é um campo aberto de possibilidades e de vida urbana, seja para habitar ou para viver entre ela em Belo Horizonte. Podemos ver que, em seus entornos, que há a máquina do progresso olhando e se movendo contra eles, mas eles estão de pé, de braços cruzados, esboçando sorrisos, atravessando inesperadamente o primeiro plano da fotografia, desafiando o que acontece em todo quadro fotografado.

Rancière, no livro *O Trabalho das Imagens*, comenta sobre as fotografias feitas pelo sociólogo Lewis Hine na pesquisa contratada pelo National Child Labor Committee em que percorreu os Estados Unidos em 1910, registrando as terríveis condições do trabalho infantil de crianças entre 5 e 10 anos. O intento de Lewis era registrar as duras condições em que as crianças viviam, contudo, em meio às imagens, algumas aparecem sorrindo, mostram-se à vontade diante da câmera. Consequentemente, essas fotografias mostram, no momento específico em que foram feitas, “não só a forma horrível com que as crianças são exploradas, mas a capacidade de habitar um mundo diferente daquele que as fazemos viver” (2021:69).

Habitando um mundo diferente, elas criam um regime diferencial de cidade. Ocupam os locais mais inesperados e as imagens de Belo Horizonte e mostram aos pés de sapato, que é possível andar descalço. Elas mostram aos engravatados que os corpos importam mais que os trajes. Elas mostram às autoridades que a verticalidade de seus poderes se perde em meio à horizontalidade misturada de seus corpos na rua. Elas mostram ao palanque que, independente de quem foi autorizado ou não, elas

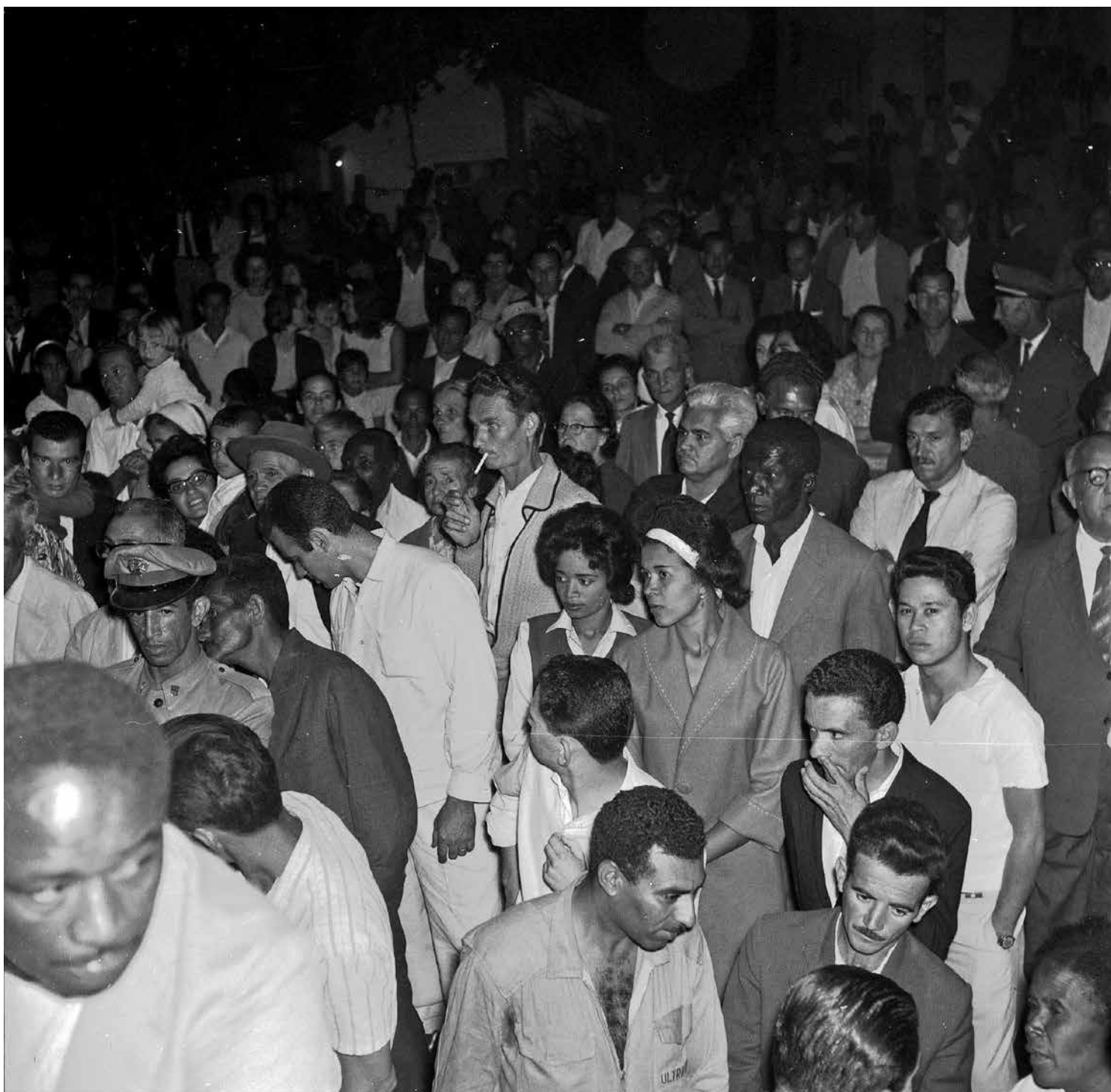
16. DBP – Departamento de Habitação e Bairros Populares.

também podem subir neles. Elas mostram a rua que é possível trazer à superfície, a memória do rio submerso sob muitas outras ruas, através do banho identificado numa abertura de hidrante. Elas irrompem em alegria, transbordam em sorriso, mostrando que é possível transformar o vazio de um galpão de madeira, além de sua fotografia, em um espaço de possibilidades.

Luiz Simas relembra Walter Benjamin no livro “O Corpo Encantado das Ruas” quando pontua que ao historiador é preciso manter “...o olhar da criança pelo residual: é a miudeza que vela e desvela a aldeia, as suas ruas, as nossas gentes” (2019:10). As crianças, na agência de seus próprios corpos, se distinguem de outras fotos em que homens públicos aparecem com elas nos braços, iconografia que tradicionalmente simboliza futuro e renovação. Giorgio Agamben afirma ainda que “A criança é a incessante revogação do não humano diante do humano e do humano diante do não humano. Por isso ‘já não’ e ‘ainda não’ definem o tempo humano, a história.” (2017: 15). É a memória do que será, um corpo que cada adulto guarda dentro de si, como o autor completa: “Se a infância é o paradigma do humano, então a regressão é o movimento mais próprio do homem, que não conduz ao passado nem ao futuro, mas o passado no futuro, um futuro anterior”. (2017: 15).

A infância como um futuro anterior me leva a pensar sobre o futuro anterior da cidade. Aquela que é esboçada em seus pequenos corpos rebeldes, indisciplinados, teimosos e de natureza indomesticável é a Belo Horizonte que, como elas, ocupou inesperadamente os planos, os gestos autoritários, saiu da vista aérea e retomou os pés ao chão, ocupou os espaços do possível, carregou os alimentos e as crianças em seus balaies, construiu as suas cestas-moradias para o abrigo, permaneceu com as pequenas áreas de cultivo e criação de animais, mesmo quando as violências se

POTENCIALIZAR IMAGENS



Identificação original
Audiência Pública Vila Concórdia
Março de 1963
Fotógrafo não identificado
Gestão Jorge Carone Filho
Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município - ASCOM
(1947-2015)
Identificação: 3288 ASCOM/APCBH
Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/ Fundação Municipal
de Cultura



Identificação original
Moradores do morro Santa Cruz
protestam contra construção de prédios.
Em frente à PBH.

Sem Data

Fotógrafo não identificado

Fundo da Assessoria de Comunicação Social
do Município - ASCOM (1947-2015)

Identificação: 1650 ASCOM/APCBH

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte/
Fundação Municipal de Cultura

A identificação da fotografia 'Moradores do morro Santa Cruz contra a construção de prédios' arquivo provavelmente foi feita a partir do cartaz que figura no primeiro plano, mas junto a ele nos planos que se sucedem vemos: 'Reforma Urbana', 'Abaixo aos derrubadores de Favelas', 'Os Favelados Estão Unidos', 'Reforma Urbana na Lei na Marra', 'Favelados Exigem Água em Vez de Polícia', 'O Lar é Inviolável. Barraco de Favelado também é Lar'. Embora a fotografia esteja sem data, através da cronologia da lista de identificação das imagens do acervo ASCOM, trata-se de uma fotografia provavelmente do início da década de 60, ainda haviam os Ficus suprimidos em 1963. Uma provável fotografia de uma das passeatas da Federação dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte – FFTBH. A Avenida Afonso Pena, eixo estrutural do arruamento da cidade, em frente a sede da Prefeitura de Belo Horizonte foi tomada pela favela, nela uma política socioespacial baseada no vínculo de pertencimento e de construção coletiva da vida e da cidade.



Identificação original
Congresso dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte
Auditório da Secretaria de Saúde e Assistência Social
Maio de 1962
Fotógrafo não identificado
Fundo DOPS-MG
Pasta 0119
Arquivo Público Mineiro



Júlia Ferreira viu essa fotografia e disse: a ditadura tapou a boca de todo mundo e fechou a imprensa, a imprensa não podia falar nada, foi um tempo terrível, eu vivi o militarismo...

Em 1964 foi quando o golpe implantou a ditadura, foram 20 anos, você já escutou o CD de uma escola de samba que fala " Me dá me dá, me dá o que é meu, foram 20 anos que alguém comeu"?, eu tenho o disco de vinil. Nossa, que foto emocionante, ninguém segurava esse povo, não! Se isso pudesse acontecer hoje, a revolta, pois a organização social é uma passeata fajuta. Se fosse um tempo desse e um monte de gente assim, Bolsonaro pegava o documento dele e enfiava num buraco, porque essa fotografia não era elite não, era povão mesmo! Como foi que você conseguiu encontrar essas fotografias? Parecem fotos proibidas!



Identificação original

Sem Título

Sem Data

Fotógrafo não identificado

Fundo Correio da Manhã

Código br_rjanrio_ph_0_fot_00725_d0012de0050 e br_rjanrio_ph_0_fot_00725_d0016de0050

Arquivo Nacional



impuseram das maneiras mais radicais. A cidade rebelde, indisciplinada, teimosa e de natureza indomesticável pulsa também com essas crianças.

Das fotos das crianças diante do fotógrafo, saltamos com e entre elas, para uma pequena seleção de fotografias raras de movimentos sociais e/ou de coletivos populares nos arquivos e museus pesquisados (p. 23). O álbum *Potencializar Imagens* é um salto abrupto, pois é desta maneira que as fotografias surgem nos acervos, desconectadas, sem informações e detalhamentos precisos, comumente isoladas. Seis fotografias compõem o álbum em quatro movimentos espectrais que reluzem dentro dos bloqueios de arquivo, que podem não apenas nos dizer sobre qual é a norma desses espaços e da cidade, mas enunciam a existência de visibilidades potenciais mesmo em meio aos bloqueios.

Ariella Azoulay, no livro *Historia Potencial y Otros Ensaíos*, publicado no México (2014), elabora o conceito que denomina de “história potencial”: a capacidade de, por um lado, reconstruir as possibilidades, as práticas, os sonhos que moveram os atores do passado e, por outro, transformar o passado em um evento inacabado, o que Walter Benjamin chamou de “história incompleta” (1986), seriam as ações do presente que permitem ler o que foi chamado de conquistas do passado de forma que historicizem as violências e as façam potencialmente reversíveis.

A história potencial é ao mesmo tempo um esforço para criar novas condições tanto para a aparência das coisas quanto para a nossa aparência enquanto contadores de histórias, como aqueles que podem - em um determinado momento - intervir na ordem das coisas que a violência constituinte criou como sua ordem natural. Eu chamo essa estratégia de história que expõe o passado potencial e o potencial criado por essa revelação. (2014, p. 58)

A história potencial é a busca do passado presente que foi propositalmente esquecido, obliterado, não contado, parcialmente contado ou mesmo falseado, como uma condição necessária para imaginar futuros diferentes. De maneira a levar em consideração todos os paradoxos envolvidos – evidências de reiterações infinitas de um momento constitutivo que nunca pode ser concluído e acabado. No livro *Historia Potencial: Desaprendendo o Imperialismo* (2019), a autora pontua que “A história potencial é uma forma de estar com outros, vivos e mortos, através do tempo, contra a separação do passado do presente, dos povos colonizados de seus mundos e posses, e a separação da história da política.” (2019: 43).

Futuros anteriores, passados presentes, histórias potenciais é o que algumas fotografias dos museus e arquivos pesquisados também podem nos suscitar. Na pesquisa

com o acervo da Assessoria de Comunicação do Município do APCBH, de repente, em meio a solenidades e posses, apareceram três fotografias de uma Audiência Pública da Vila Concórdia, duas em que o chefe de gabinete do então prefeito Jorge Carone Filho, Humberto Reis, aparece com dois vereadores, Augusto Cardoso e João Cardoso, em uma mesa, e outra em pé diante de duas mulheres e uma criança. Essas fotos existiram provavelmente porque são o registro de um evento do poder público, mas na foto que selecionei para o álbum, a câmera se virou para a população presente na audiência e vemos então uma população diversa de mulheres e crianças, muitas delas negras e negras. Uma visibilidade pouco comum a esse acervo.

A Vila Operária Concórdia, hoje o Bairro Concórdia, é fruto de uma luta perpetuada em diferentes momentos por parte da população de classe menos favorecida de Belo Horizonte pelo direito de existir, permanecer e habitar a cidade em que muitas vezes nasceram, participam e trabalharam para construir e manter. Foi a primeira Vila Operária planejada pelo poder público em 1927 destinada a acolher, preferencialmente, a população que até então ocupava provisoriamente a oitava seção urbana, área conhecida como favela da Barroca¹⁷. Segundo Berenice Guimarães na tese *Cafuas, Barracos e Barracões: Belo Horizonte, Cidade Planejada* a Favela do Barroca e a Prado Lopes formaram-se em 1909 e 1914 por moradores que já tinham sido expulsos do Córrego do Leitão e do Barro Preto, em 1902 (1991: 158), o ciclo repetitivo de expropriação mostra que as origens do Concórdia – e também da Favela que é hoje a Pedreira Prado Lopes - remontam os primeiros refúgios de trabalhadores da cidade.

A ameaça de remoção gerou a mobilização dos moradores da Favela do Barroca contra o despejo¹⁸. Não consegui levantar muitas informações sobre ela, apenas alguns traços registrados na história oral nos trabalhos de mestrado de Andréia Ribeiro, Junia Ferrari, no doutorado de Philippe Urvoy e na publicação *Histórias de Bairro*

17. Em 1902, começam as movimentações no sentido de controlar as ocupações populares e operárias de moradia nas áreas mais valorizadas de Belo Horizonte, regulamentando e oficializando áreas provisórias para moradias dos operários. O prefeito Bernardo Monteiro determinou, através do Art.23 do Decreto-lei de 02/05/1902, que fosse reservada a 8.a seção urbana para residências provisórias dos operários. Em artigos Art. 11, 15 e 18 que antecedem já tinham sido flexibilizados os parâmetros urbanísticos para essa área que se encontram dentro da Zona Urbana (FERRARI 2009: 93).

18. A pressão para desmobilização das áreas ocupadas, mesmo as que tinham sido formalmente autorizadas a título precário, se intensifica no final da década de 30 quando os moradores receberam a seguinte notificação: 'De ordem do Sr. Engenheiro Chefe da Secção comunico-vos que de acordo com o artigo 80 do regulamento de construções estaes intimado a demolir a cafua de vossa propriedade, no prazo de quinze (15) dias, a contar da presente data [...] sob pena da Lei. Bello Horizonte, 30 de setembro de 1929.' (FERRARI 2009: 101).

*Região Nordeste*¹⁹. O principal registro figura no próprio nome da Vila, cuja origem está associada ao movimento de contestação de moradores do Barroca, principalmente de uma senhora que se recusou a ceder sua moradia e firmar o acordo que chamava de “acordo da discórdia” – discórdia entre os moradores e o poder público, discórdia entre os próprios moradores. Quando a negociação alcançou o seu fim e o acordo foi firmado entre a municipalidade e a comunidade da área desapropriada do Barroca, a região antes conhecida como Caiaux ou Retiro, passa a se chamar Vila Operária Concórdia (RIBEIRO, ARREGUY 2008).

Em 1930, foram demolidas no Barroca 1.140 cafuas das 1.971 existentes. Parte desses moradores foi transferida para a Vila Concórdia. No acordo, a municipalidade disponibilizou os lotes por aforamento e forneceu igualmente transporte para a mudança dos bens e o material de construção (RIBEIRO 2008 25). Podemos imaginar as pessoas deixando moradias, pequenas áreas de cultivo, criações e todos os laços de sociabilidade pré-existentes para chegar com caminhão de mudança em um lote sem abrigo e com estrutura urbana, quando existia, deficitária. Algumas dessas pessoas foram expropriadas pela segunda ou terceira vez (se imaginarmos que entre elas podiam haver ainda moradores expropriados do Curral Del Rei, depois expropriados do Córrego do Leitão, agora expropriados do Barroca, em um período de 35 anos, de 1995 à 1930).

O poder público tinha demarcado lotes, aberto as ruas e urbanizado apenas uma pequena parte do território da Vila Concórdia - do projeto inicial com 77 quadras, 1.890 lotes e 33 ruas foram demarcadas apenas 18 quadras, 429 lotes e abertas 3 ruas completas e parte de outras 5 (RIBEIRO 2008:112). No mesmo acervo, vemos o registro com identificação 82 a 87 onde as fotos da década de 1960 mostram o Concórdia já com moradias construídas, mas ruas ainda sem terem sido abertas e com erosões de aproximadamente 4 metros de profundidade.

Os moradores tiveram que construir com os próprios recursos o acesso à vida urbana e mobilizar forças para conseguir negociar com o poder público quando a ne-

19. RIBEIRO, Andréia. (2008) REPRESENTAÇÕES E PRÁTICAS COTIDIANAS DE UM BAIRRO BELORIZONTINO: o Concórdia. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. FERRARI, Junia Maria de Lima. (2009) Bairro Concórdia em Belo Horizonte: entrave ou oportunidade à cidade-negócio? Dissertação Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. URVOY, Philippe (2020). Cidade em Disputa: Lutas de Moradores e Urbanismo Autoritário em Belo Horizonte (Brasil) e Porto (Portugal) – 1960-1980. Tese Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. ARREGUY, Cintia Aparecida Chagas; RIBEIRO, Raphael Rajão (Coord.). Histórias de bairros de Belo Horizonte: regional nordeste. Belo Horizonte: APCBH, 2008.

cessidade de construção de alguma infraestrutura urbana excedia a sua capacidade de autogestão e o acesso de seus braços e mãos. Um recorte do jornal Estado de Minas, do dia 31 de julho de 1934, com o título “As Necessidades dos Bairros - A Villa Concórdia flagelada pela falta de água e o excesso de poeira”, tem o subtítulo “Um facto que precisa ser conhecido pelo prefeito – Ruas melhoradas pelos próprios moradores do pittoresco bairro”, traz uma foto com 14 crianças de várias idades, uma delas com um bebê no colo, enfileiradas em uma rua sem calçamento com latas de carregar água nas mãos e no chão (RIBEIRO 2008:). Com a fotografia, podemos entender que o acesso à água era também provido por elas.

Na publicação *Histórias de Bairros da Regional Nordeste*, o registro foi o de que “As melhorias feitas no bairro se devem à união dos trabalhadores através da associação do bairro. Posto de saúde, escolas e áreas de lazer foram algumas conquistas da população” (RIBEIRO, ARREGUY 2008:22). Na fotografia da audiência pública de 1963, olhares cansados, incrédulos, desconfiados. Alguns deles encontram o do fotógrafo, braços cruzados, um grupo em roda conversando no pé direito da foto. Na política de corpo presente na rua, no encontro olho no olho, em confronto/diálogo com o poder público, os moradores do bairro também estão construindo a Vila Concórdia.

A Rainha Isabel Casimira, cuja casa é no Concórdia, apontou ainda o fato de sua avó ter chegado no bairro no início de sua formação, vinda do Bairro Angola em Betim, e seguiu “vivendo na cidade do mesmo jeito que vivia na sua terra, tendo suas plantinhas, tendo um bichinho, uma coisa e outra para compartilhar” (p. 272). Isabel faz referência a um modo de vida compartilhado que estabelece uma política socioespacial baseada no vínculo de pertencimento e de construção coletiva da vida, do bairro, da cidade. Um movimento avesso à “urbanização extensiva” (MONTE-MÓR 1994), às lógicas de individualização, monetarização que a “crosta de cidade”, como apontou Ailton Krenak, tentou estabelecer, não apenas fisicamente, mas também no campo do imaginário e do sensível. O Concórdia é a memória viva de uma vida comum compartilhada, que persistiu do arraial para a favela, da favela para a Vila Operária, do interior para a capital, e que aparece nas dinâmicas socioculturais do bairro hoje. Como ressalta Azoulay, “A história se potencializa com persistência, proteção, transmissão e renovação de diferentes formas de estar no tempo e no mundo que ainda estão vivas.” (2019: 292) Não houve fim nem recomeço, o que existe é continuidade.

O empreendimento da história potencial em tal contexto seria recusar a tentação de convocar novos começos. A tarefa e o desafio da história potencial é recusar os axiomas do progresso e resistir à forma como o progresso transforma modos de vida, práticas e experiências

em um passado descartável. A política é institucionalizada como o veículo do novo, e o novo é conceitualizado como aquele que dá licença para destruir outras opções e fazê-las parecer ultrapassadas, obsoletas, arcaicas, anacrônicas, defuntas. É por isso que a história potencial deve recusar o uso de ferramentas imperiais. (2019: 344)

Ao lado da fotografia do Concórdia, vemos a fotografia “Moradores do morro Santa Cruz contra a construção de prédios”. A identificação da fotografia no acervo do arquivo provavelmente foi feita a partir do cartaz que figura no primeiro plano, mas, junto a ele, nos planos que se sucedem vemos: “Reforma Urbana”, “Abaixo aos derrubadores de Favelas”, “Os Favelados Estão Unidos”, “Reforma Urbana na Lei na Marra”, “Favelados Exigem Água em Vez de Polícia”, “O Lar é Inviolável. Barraco de Favelado também é Lar”. Embora a fotografia esteja sem data, através da cronologia da lista de identificação das imagens do acervo ASCOM, trata-se de uma fotografia provavelmente do início da década de 1960, pois ainda havia os Fícus suprimidos em 1963. Essa época e imagem remontam a uma movimentação que Samuel de Oliveira aborda em seu artigo *As passeatas do movimento de favelas de Belo Horizonte: a instituição da ação coletiva (1961-1964)* (2007). Segundo o autor, “Entre os anos de 1959 e 1964, Belo Horizonte viu o surgimento de um ator político que mobilizou e organizou grande número de associações de moradores na periferia da cidade, (...) a Federação dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte – FTFBH” (2007: 2).

A Federação incentivou e fortaleceu as Uniões de Defesa Coletiva (UDC)²⁰, um tipo de associativismo comunitário que visava garantir direitos e criar estratégias para permanência de favelas, vilas e ocupações existentes. Visava também garantir o acesso à cidade e à moradia, promovendo novas ocupações em terrenos desocupados, principalmente os de propriedade pública, para acolher o grande fluxo de migrantes que chegavam à capital advindos do interior de Minas em fluxos migratórios campo-cidade²¹.

As passeatas organizadas pela Federação dos Trabalhadores Favelados mobilizavam diferentes vilas e favelas da cidade, suas associações e UDCs. O encontro na rua possibilitava a formação coletiva de uma visão crítica sobre a cidade, a política de seu tempo, mobilizava os afetos, ativava o sensível, criava o senso de pertencimento e

20. ‘Elas também tinham no registro civil vários nomes (Associação Pró-Melhoramentos, Comitês de Defesa Coletiva, Associações de Defesa Coletiva, Associação de Moradores), mas publicamente elas eram reconhecidas como “UDCs”’ (OLIVEIRA 2018).

21. ‘Segundo o censo das favelas de Belo Horizonte de 1966, produzido pelo Departamento de Habitação Popular do Estado de Minas Gerais, entre 1955 e 1965, o contingente de moradores de favelas passou de 36.432 para 119.799 habitantes. Desse total, 89,93% era imigrante, provindos, principalmente, do interior do Estado.’ (OLIVEIRA 2007:2)

de ajuda mútua entre as pessoas com experiências similares. As passeatas foram uma estratégia de negociação com o poder público para pressionar por soluções contra o despejo, em defesa de justiça frente às desigualdades socioespaciais, pelo direito de morar e de ter acesso à vida urbana. Segundo Samuel Oliveira, “Através da ocupação do espaço da cidade a linguagem e o imaginário político do movimento de favelas era difundido, contribuindo para aumentar o escopo de discussão sobre os conflitos sociais vividos na periferia.” (2007: 04).

Essa única fotografia dos “Moradores do morro Santa Cruz contra a construção de prédios” aparece deslocada entre as 18.657 fotografias digitalizadas do acervo ASCOM/APCBH que tive acesso, acervo em que não encontrei outras imagens de manifestações. Uma fotografia feita em um ângulo de cima para baixo. Não sei ao certo se esta é uma fotografia de uma das passeatas da FTFBH, mas os textos fixados nos cartazes nos levam a pensar sobre elas. Os manifestantes e seus cartazes conseguiram tornar visível e alcançar notoriedade pública: “Os Favelados Estão Unidos” pela “Reforma Urbana na Lei e na Marra” não só na Avenida Afonso Pena, mas no acervo de fotografias da Assessoria de Comunicação do Município.

Com esta fotografia, podemos imaginar as outras tantas fotografias das passeatas da Federação dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte que não existiram ou não estão acessíveis nos arquivos e museus que pesquisei. Nesse sentido, potencializar imagens é ativar no presente a força das visibilidades que parecem opacas e fora de foco na história narrada pelo acervo fotográfico da cidade, é tornar as pessoas presentes não apenas no que foi, mas no que é, nos desdobramentos diretos de seus atos, na ressonância que suas visibilidades desdobram. Um gesto que retira a autoridade do passado vitorioso em suas figurações de poder e se recusa a perceber esse passado como derrotado, perdido, distante, ausente, como explicita Azoulay:

A história potencial não é um relato alternativo deste mundo já historicizado, mas uma tentativa deliberada de pulverizar a matriz da história, de negar o que foi historicizado, tornando as potencialidades reprimidas presentes novamente dentro do campo fenomenológico forjado da história imperial, presentes para continuar. (2019, 287)

Do acervo da Assessoria de Comunicação do APCBH, chegamos ao Fundo do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) do Arquivo Público Mineiro, com as duas fotografias do I Congresso dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte em 1962. Segundo Rodrigo Patto, no texto *Imagens da polícia política (DOPS): usos, apropriações e controvérsias*, as Delegações ou Departamentos da Ordem Política e Social “[...] foram os principais órgãos da polícia-política no Brasil durante a maior parte

do século XX” (2015:1). O acesso a este acervo é feito através da pesquisa no sistema de busca on-line do Arquivo Público Mineiro. Em “busca por pasta” no item “conteúdo”, digitei “foto”, marquei a localização Belo Horizonte e apareceram 231 pastas das quais solicitei 46 que possuíam como título as palavras que remetem para atos no espaço público da cidade, tais como: *greve, manifestação, marcha*. Imaginei que iria encontrar um numero extenso de imagens, mas não foi o que aconteceu.

No acervo do fundo DOPS aparecem algumas poucas imagens de reuniões, comícios, faixas na rua, greves, marchas, manifestações, entre outros. Segundo Patto, as imagens intrusivas da polícia foram produzidas ou coletadas para compor relatórios cujo objetivo era reconstruir cenas de crime ou atos de violência, preparar diretórios que foram os documentos básicos de investigação e registrar eventos e atividades políticas (2015). No acervo onde o gesto fotográfico comporta a tentativa do controle, vigilância e criminalização feita através da imagem, aparecem os grupos sociais normalmente excluídos do mundo da política institucional e do repertório visual, institucionalizados em acervos oficiais públicos como mulheres, camponeses, negros, membros da classe trabalhadora, integrantes de camadas mais populares (PATTO, 2015). Nessas fotos, elas e eles aparecem como protagonistas, enquadrados no primeiro plano e em foco.

Dentre as imagens, chama a atenção o auditório da Secretaria da Saúde de Minas Gerais lotado pelos moradores de vilas e favelas de Belo Horizonte na mobilização em que a Polícia-Política estimou 4 mil pessoas de 55 associações de moradores no I Congresso dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte. Desse encontro, resultou a Carta dos Direitos do Trabalhador Favelado. O Art. 1. da Carta é “O trabalhador favelado reivindica, em primeiro lugar, o direito de protestar”, o segundo parágrafo do mesmo artigo indica “Ao trabalhador favelado, que asfalta as avenidas, ajardina as praças e constrói palácios, paga-se salário que não lhe permite nem mesmo libertar da fome os que vivem sob sua dependência e seus cuidados” (1962)²². O último artigo da Carta Art. 7, “O trabalhador reivindica afinal o direito de viver”. Os movimentos dos trabalhadores favelados construíram uma gramática que coletivizava e politizava as injustiças sociais do processo de urbanização no país e propunha a “Reforma Urbana”, contestavam o urbanismo que estigmatizava a favela e via seus territórios como transitórios (OLIVEIRA 2018).

Das fotografias do I Congresso dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte à manifestação em frente à Prefeitura de Belo Horizonte, chegamos a duas fotografias

22. Carta dos Direitos do Trabalhador Favelado (1962). Em Arquivo Público Mineiro Fundo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS): Pasta 0119 [Movimento de Favelas].

de uma manifestação na Praça Sete de Setembro. Do acervo Fundo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) do APM chegamos ao Fundo Correio da Manhã no Arquivo Nacional. Fiz a pesquisa no Sistema de Informação do Arquivo Nacional, e na busca com o título “Belo Horizonte” no Fundo Correio da Manhã, encontrei novamente as fotografias das vistas aéreas, monumentos e arruamentos da cidade. Na especificação de conteúdo do acervo, consta a seguinte descrição “Belo Horizonte é a capital do estado de Minas Gerais. Aspectos da cidade de Belo Horizonte. Vista parcial da cidade. Praça da Liberdade, na região de Savassi. Avenida Afonso Pena. Praça da República (atual Afonso Arinos). Praça Rui Barbosa. Parque Municipal. Casarão secular que integra o conjunto do Museu Histórico Abílio Barreto”.

Dentre 85 fotografias, chamou a atenção uma fotografia de uma manifestação estudantil em 1967; duas outras do movimento estudantil em 1968; e uma sequência de cinco fotos de uma manifestação na Praça Sete sem data e sem nenhuma identificação. Seleccionei duas fotografias desse conjunto de cinco fotografias. A conformação da Praça Sete sugere algumas possibilidades sobre a data da imagem e o acontecimento. Em duas das fotografias, podemos ver que no ponto central da Praça não figura o obelisco de pedra transferido para o MHAB em 1962 e posteriormente para a Praça da Savassi 1963, em seu local está o Monumento aos Fundadores da cidade, inaugurado em janeiro de 1963²³, que ficou na Praça Sete de 1963 a 1970. Desta feita, as fotografias foram feitas entre os anos de 1963 a 1970. Na fotografia, podemos ver muitas pessoas de camisa branca, o que caracterizava os estudantes nessa época. Seria uma manifestação estudantil? Se olhamos mais detidamente, vemos mulheres, crianças, pessoas idosas. Seria uma manifestação da Federação dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte?

Na pesquisa de mestrado *Ativismo e a Cidade – Redes de Resistência na Produção do Urbano*, Laís Grossi aponta que, no dia 16 de setembro de 1963, a Federação dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte organizou uma passeata em apoio à Vila Operário-Estudantil, mobilizando 3 mil pessoas (a Vila Hoje integra o aglomerado Cabana do Pai Tomás) (2016: 139). Samuel Oliveira afirma que um traço importante das passeatas da FTFBH foi a articulação com professores e estudantes. O movimento estudantil organizava um contingente de estudantes para somar forças, cediam alto-falante, ajudavam a organizar cartazes e a os grupos na Praça Sete. Os

23. Inventário dos Monumentos de Belo Horizonte, 2008. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte – BELOTUR. Volume III, p. 489.

professores orientavam os moradores quanto os encaminhamentos necessários junto às autoridades públicas, entre outros (2007: 5).

Três anos depois, em 1966, aconteceu em Belo Horizonte um dos primeiros atos contra a ditadura após o Golpe Militar de 1964, mobilizado pelo movimento estudantil, ficou conhecido como Passeata dos Calouros e teve a participação de três mil manifestantes. Houve uma forte repressão da Polícia Militar que chegou a entrar dentro da Igreja de São José para retirar os manifestantes, e esta ação violenta teve grande repercussão nacional. No dia seguinte, os estudantes fizeram a Passeata do Silêncio para denunciar a repressão e o fim da democracia. Rayane Abranches, no artigo *Manifestações coletivas: O Regime Civil-Militar contestado nos espaços públicos da região central de Belo Horizonte, de 1964 a 1968*, afirma que as manifestações estudantis coletivas contaram com outros setores progressistas da sociedade civil, como é o caso da Igreja, dos trabalhadores, dos bancários, dos professores, entre outros.

Não consegui identificar precisamente as cinco imagens da passeata na Praça Sete de Setembro, mas podemos imaginar que elas poderiam ser de um desses dois acontecimentos, a Passeata da Federação dos Trabalhadores Favelados ou a Passeata dos Calouros. Em um dos documentos da Pasta 0119 do Fundo DOPS página 62, consta um panfleto recolhido no I Congresso dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte, cujo texto diz: “A casa para quem nela mora. Estudantes e operários lutarão pela reforma urbana – A casa para quem nela mora”. Ambas passeatas sugerem um mundo comum partilhado, um estar entre pessoas e imagens que confrontam a categorias de modernidade e o sistema diferencial usado para separar e segregar os corpos e os espaços da e na cidade.

Desta maneira, a história potencial não é apenas a narrativa do pensamento radical e das lutas ideológicas, mas a rejeição do aparato conceitual ideológico que consideram essas lutas como existentes apenas no passado, como acontecimentos pontuais, este ou aquele levante, esta ou aquela revolução, em que o fracasso é tomado como fato aceito. A história potencial é uma forma de reapresentar o mundo onde a condição de dominação não foi aceita. É uma forma de manter viva a desobediência aos regimes de dominação, não apenas no aqui e agora, mas também nos movimentos que antecederam, “[...] quando a violência foi imposta como lei e sua voracidade acumulada fez da história a sua ferramenta para apagar e depreciar os diversos mundos existentes” (2019: 286). Para permitir que algumas modalidades de protesto apagadas possam emergir novamente como opções válidas e concretas ou outras possam ser percebidas. Neste sentido, *Potencializar Imagens* é uma tentativa de prolongar o im-

pacto e os significados que estas ações tiveram (ou poderiam ter tido) na conformação de um mundo compartilhado.

Os acervos fotográficos dos arquivos e museus certamente contêm visualidades que podem dar a ver e potencializar outros regimes de cidade. Podemos pensar através do rearranjo destas fotografias, que é possível reinscrever o passado à luz dos acontecimentos do presente. Se as fotografias serviam para enaltecer aquela forma de governo e seus representantes, policiar e reprimir passeatas e manifestações, hoje elas podem nos trazer presenças como também redesenhar violências ocultadas na cidade e na imagem. De maneira que é ao mesmo tempo possível transformar o presente trazendo à vida as experiências do passado não conquistado, como também podemos transformar o próprio passado. As imagens podem fragilmente, e com muitas limitações, nos mostrar que o mundo político partilhado de Belo Horizonte é composto por outros modos de existência apesar da perpetuada tentativa de seu apaziguamento e aniquilamento. Eles estiveram lá, assim como estão aqui.

Com desvios tanto da história das instituições de memória neste lugar de mundo, corpo descentrado e desviante por origem, quanto das próprias histórias que podem narrar algumas fotografias e filmes, talvez seja possível pensar desvios nas monopolíticas da imagem. Com as presenças vivas que encontramos nas fontes de pesquisa e nos acervos de arquivos e museus, é possível transformar os sentidos, os significados e as narrativas. Como afirma Azoulay, “O arquivo fotográfico não é um depósito de imagens, mas um reino em que através da divisão imperial podemos exercer nosso poder de desaprender a soberania diferencial e participar na geração do significado do *que está lá*” (2019: 370).

Com o entendimento de que a fotografia é um evento que acontece entre pessoas, onde é possível agir como concidadãos, formular alianças, construir pontes, fabular e compartilhar entendimentos diferentes de mundo, as espectadoras-fotógrafas, com ou sem uma fotografia-câmera em mãos, não estão passivas diante das imagens, mas entre, com e através delas, podendo fazer surgir outras entidades fotográficas, bem como lançar luz na invisibilidade e no controle constitutivo do regime de cidade e de arquivo. Assim, é possível produzir imagens para que aquilo que parece ter desaparecido continue existindo. Como nos coloca Marie José de Mondzain: “Ver é pensar do lado de fora”. (2012:68).

“SE NÃO TIVER A HISTÓRIA NA FOTOGRAFIA
OU NO LIVRO, CHAMA QUE NÓS VAMOS CONTAR”
MOVIMENTOS

EM ALGUNS MOMENTOS, TENHO A IMPRESSÃO DE QUE JÁ VIVI ISTO
E QUE JÁ ESCREVI ESTAS MESMAS PALAVRAS,
MAS COMPREENDO QUE NÃO SOU EU, MAS OUTRA MULHER,
QUE ANOTOU EM SEUS CADERNOS, PARA QUE EU DELES ME SERVISSSE.
ESCREVO, ELA ESCREVEU, QUE A MEMÓRIA É FRÁGIL,
E O TRANSCURSO DE UMA VIDA, MUITO BREVE,
E TUDO ACONTECE TÃO DEPRESSA QUE NÃO CONSEGUIMOS VER
A RELAÇÃO ENTRE OS ACONTECIMENTOS, NÃO PODEMOS MEDIR
A CONSEQUÊNCIA DOS ATOS, ACREDITAMOS NA FICÇÃO DO TEMPO,
NO PRESENTE, NO PASSADO E NO FUTURO,
MAS TAMBÉM PODE SER QUE TUDO ACONTEÇA SIMULTANEAMENTE,
COMO DIZIAM AS TRÊS IRMÃS MORA,
QUE ERAM CAPAZES DE VER NO ESPAÇO
OS ESPÍRITOS DE TODAS AS ÉPOCAS.

A CASA DOS ESPÍRITOS • ISABEL ALLENDE

MAS QUANDO VOCÊ PENSAR
QUE JÁ NÃO HÁ, QUE NOS DERROTARAM,
AÍ, SEM QUE SE DÊ CONTA,
VAI PERCEBER QUE TE OLHAMOS,
E QUE UMA DE NÓS SE APROXIMA
E PERGUNTA EM SEU OUVIDO,
PARA QUE APENAS VOCÊ OUÇA:
'ONDE ESTÁ ENTÃO A LUZINHA QUE TE DEMOS?'

DAS MONTANHAS DO SUDESTE MEXICANO
AS MULHERES ZAPATISTAS • FEVEREIRO DE 2019

NÃO SOFREMOS DE UM ESQUECIMENTO DA HISTÓRIA NORMATIVA,
MAS DE UM APAGAMENTO SISTEMÁTICO DA HISTÓRIA
DA OPRESSÃO E DA RESISTÊNCIA.
FAÇAMOS DESCER AS ESTÁTUAS DE SEUS PEDESTAIS
E SUBAMOS NELES PARA FALAR E CONTAR
NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA DE SOBREVIVÊNCIA E LIBERTAÇÃO.

PAUL B. PRECIADO

NÃO PRECISA INVENTAR O NOVO MUNDO, NÃO! PRECISA REEDITAR
O VELHO MUNDO, PRECISA REEDITAR COM OS QUILOMBOS.
ELES SÃO AS ÁREAS MAIS PRESERVADAS, SÃO OS TERRITÓRIOS
EM QUE SE VIVE FESTEJANDO, AS ALDEIAS DO MESMO JEITO.
PORQUÊ ESSES PESQUISADORES, AO INVÉS DE SEREM PESQUISADORES, NÃO
SÃO ESTUDANTES, NÃO SÃO APRENDIZES?
PORQUÊ ESSAS PESSOAS, AO INVÉS DE SAIREM DAS UNIVERSIDADES,
PARA IREM NOS TERRITÓRIOS NOS PESQUISAR,
NÃO NOS CONTRATAM PARA DAR AULA PARA ELAS?
PARA ENSINARMOS RELAÇÕES AMBIENTAIS,
E NÃO EDUCAÇÃO AMBIENTAL.
PARA ENSINARMOS RELAÇÕES DE COMPARTILHAMENTO,
E NÃO DE COLETIVIDADE.
PARA ENSINARMOS RELAÇÕES DE ENVOLVIMENTO,
E NÃO DE DESENVOLVIMENTO.
ACABOU O MUNDO DAS TEORIAS DESCONECTADAS,
ACABOU!

NÊGO BISPO

Audre Lorde, na Conferência *O Segundo Sexo* em Nova York, em 1979 ([1984] 2019), convocou as suas interlocutoras a enxergar os limites das ferramentas que estavam utilizando para demolir as estruturas do patriarcado. O feminismo acadêmico e branco, edificado na chave dicotômica do embate homem-mulher, pressupunha a igualdade, a tolerância e a união entre as diferentes mulheres no combate ao machismo, amalgamando as diferenças em um ponto de vista e de vida conformado pelas mulheres brancas. Perspectiva esta não só incapaz de analisar com profundidade as violências que se fragmentam e se difundem em múltiplas camadas e que ocultam - por exemplo, a opressão das mulheres brancas sobre mulheres negras - mas também incapaz de ver a potência infinita que as diferenças como “reserva de polaridades” podem irradiar. Audre Lorde convidou as interlocutoras a buscar um estado de fora das estruturas vigentes do racismo, do machismo, da homofobia, para alcançar outras possibilidades de mundo, já que “as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande” ([1984] 2019:137).

As “ferramentas do senhor”, em um sentido ontológico e epistemológico, são um conjunto de operações que segmenta hierarquicamente e classifica os mundos de forma destituente, criando uma suposta neutralidade onde um modo de ver é senhor, e assim se sobrepõe e domina todos os outros. Neste sentido, a “ferramenta do senhor” não é a câmera fotográfica, mas o modo de ver que também é conformado pelas tecnologias da imagem. Um estado de fora das estruturas vigentes seria aquele onde o feixe de luz que irradia de uma existência passa ou não por uma câmera fotográfica, mostra-se ou não em uma fotografia, constituindo, assim, um regime de imagem que vai além do visível, que estabelece imagens e imaginários de fuga, de acolhimento e de perpetuação de lógicas avessas à nomeação de senhores e de suas casas ou cidades grandes.

A tecnologia de produção de imagens fotográficas e fílmicas foi política e historicamente usada para controlar e dominar mentes, corpos e territórios, através da instituição e perpetuação de um modo de ver que não surgiu apenas com a invenção da câmera fotográfica, mas que remonta ao período de colonização das américas (AZOULAY 2019). Dentro da câmera escura, os fochos de luz ocultaram genocídios, epstemicídios, urbanicídios. Os arquivos públicos, privados e algumas instituições de salvaguarda da memória mantêm conjuntos de imagens que contribuem para a construção de modos hegemônicos de ver e de imaginar a cidade. No entanto, os diferentes sistemas de mundo, suas formas plurais de vida, de construção de territorialidades e

de visibilidades se valeram de uma multiplicidade infinita e contínua de maneiras de negociar e/ou implodir os regimes de dominação da cidade, do arquivo, da fotografia e do filme.

A tecnologia da imagem – em seus lugares de produção, circulação, salvaguarda e audiência – foi apropriada por modos de ver libertários, comprometidos com um mundo comum compartilhado, com a manutenção da vida, com a territorialização e a afirmação dos modos plurais de transmitir histórias, memórias e conhecimentos. As fotografias de vilas, favelas, quilombos, aldeias, territórios sagrados, bairros populares, transbordam em várias partes da cidade, com imagens que desfocam os valores de modernidade e embaralham os códigos ocidentais.

A câmera fotográfica e fílmica tem o potencial de operar e agenciar inscrições, movimentar sistemas sensíveis, simbólicos, e produzir uma circularidade infinita entre agentes da imagem: fotógrafas, fotografadas, espectadoras. O giro de posições, a multiplicidade de pontos de vistas, a dinâmica de olhares e de mãos no aparato fotográfico podem produzir, fortalecer diferentes visões de mundo e transformar as imagens fotográficas e fílmicas em um fio a mais na trama que compõe as “tecnologias ancestrais de produção de infinitos”, como afirmou Cidinha da Silva (2020). Nessa trama, podemos incluir as tecnologias de arquivo, que também são atravessadas por olhares comprometidos com a transformação das políticas da memória dentro e fora dos arquivos e dos espaços museais.

Para Ariella Azoulay, é preciso rejeitar e desaprender as taxonomias do imperialismo, como a linearidade do tempo e suas divisões entre passado-presente-futuro; a neutralidade; a ideia de um saber único, proveniente da ciência e segmentado em disciplinas e áreas de conhecimento; a classificação que gera hierarquia social, bem como o universalismo. O gigantesco sistema taxonômico criou um princípio diferencial, onde pessoas são designadas a lugares, papéis e destinos. Desse modo, a rejeição e a desaprendizagem só são possíveis de serem empreendidas em companhia de pessoas com as quais se pode potencializar um conjunto de práticas compartilhadas que desafiam e/ou transgridem os lugares instituídos e a distribuição de posições.

Neste sentido, a desaprendizagem acontece a partir do encontro entre pessoas onde a diferença é uma “força crucial”, como afirmou Audre Lorde, que possibilita a formação de uma convivência sem utilizar as “ferramentas do senhor”, nem negar as ferramentas violentas que requerem neutralidade e igualdade. Para Azoulay, a única temporalidade possível para a desaprendizagem é o presente, a temporalidade em

que a comunidade ou as comunidades persistem contra, apesar de e desmantelando as ferramentas que ameaçam sua liberdade. “A questão não é a de dar a voz para um passado silenciado e tornar o invisível visível, mas libertar o passado de sua posterioridade e deixá-lo assumir a vitalidade do que sempre é e sempre esteve presente” (2019: 350).

Quando a Rainha Isabel Casimira afirma que “Se não tiver fotografia, se não tiver a história no livro, chama que nós vamos contar”, além de sua incansável generosidade pedagógica em compartilhar o que não foi escrito, não foi visto ou não foi considerado no parcial livro da história ou nos acervos audiovisuais dos arquivos e museus, ela afirma que sua existência carrega uma rede de conhecimentos e de histórias transmitidos a ela das mais diferentes maneiras – nos cantos, na batida dos tambores, nos silêncios deles, na troca de olhares, na oralidade, também na escrita e em suas fotografias expostas nas paredes da capela, no alto do altar, algumas delas passadas pelas mãos e olhos de sua avó para sua mãe, e depois de sua mãe para ela. Entre elas, também estão as imagens que não foram fotografadas ou não são fotografáveis, uma circularidade que escapou às taxonomias da modernidade e que se refugiou na tradição. Como explicita Azoulay:

Tradição é feita da diversidade de modos de estar juntos, sistemas de conhecimento e modalidades de cuidado que são embutidos nos objetos, práticas, rituais, formas, textos e imagens compartilhados e herdados, que resistem à permutabilidade e entre os quais as pessoas têm seu lugar único. (2019: 315)

Desta feita, pesquisei e tentei reunir algumas imagens, narrativas, memórias e conhecimentos transmitidos de mãos e olhos que fazem, colecionam e imaginam fotografias. As cosmovisões de mundos que trazem vivas no olhar as pessoas e os espaços que antecederam e que constituem a experiência do presente histórico, as precursoras que fizeram uma pluralidade de vidas e imagens possíveis e infinitas. Busquei conformar e/ou aprofundar algumas “alianças afetivas” (KRENAK). Nesta parte do texto *Movimentos* compartilho mais efetivamente o percurso de pesquisa onde caminhei acompanhada de quatro mulheres/referências cujos passos vêm de longe, cuja presença são muitas presenças, elas vivem, são e narram histórias da cidade/comunidade: Isabel Casimira, Júlia Ferreira da Silva, Maria Beatriz Coelho (Mana Coelho) e Valéria Borges.

Quatro mulheres que – com suas cestas tecidas por um emaranhado de imagens fotografadas, filmadas, cantadas, narradas – trançam o visível ao invisível, embarçam o tempo passado-presente-futuro. Acolhem uma diversidade de lógicas culturais

e políticas, compartilham generosamente os seus lugares de imaginação, de afeto e de reinvenção da vida. Quatro mulheres que, em perspectivas diferentes tem seus modos de ser, de estar e de enxergar o mundo. Elas fotografam, colecionam imagens, contam histórias e cuidam das memórias visuais de sua família, de sua comunidade, de sua cidade. Em um processo que está sempre em movimento e relacionado com suas vivências e experiências com os lugares onde habitam.

Devido à pandemia e às condições de distanciamento social e quarentena, tive que optar por aprofundar e desenvolver o trabalho com cada uma delas em separado, embora talvez eu tenha sido um ponto de conexão entre elas, principalmente quando pude mostrar as imagens e compartilhar algumas histórias de umas para as outras ou quando pude fazer os acervos se entrecruzarem no álbum de fotografias. De setembro de 2019 a março de 2022, encontrei presencialmente algumas vezes com as companheiras de pesquisa e mantive um contato próximo. Em um primeiro momento, para conversar sobre a pesquisa, ver e ouvir as imagens de cada uma delas; depois, para digitalizar e tratar as fotografias; em um outro momento, para gravar um diálogo guiado por imagens, a ser transcrito e transformado em texto; e, por último, para revisar as imagens e o texto proveniente da transcrição. Desses encontros, elaboramos um álbum de fotografias de cada uma delas que chamei “Ver com”, e um texto proveniente da transcrição da fala delas sobre cidade, fotografia, arquivo e memória. Assim, nesse percurso da pesquisa, elas próprias mostram e narram as suas imagens e imaginários.

“Ver com” foi um modo de ver em companhia de pessoas que figuram outros pontos de vista e, assim, um modo de aprender a ver de outra maneira. Visitamos não só os seus acervos pessoais/comunitários, mas também os acervos dos arquivos que trabalhei nos dois primeiros percursos da pesquisa. Tentei levar as imagens dos arquivos para circular fora deles. Convidei Isabel, Júlia, Mana e Valéria a participarem de forma mais ampliada da pesquisa. Com cada uma delas, construí percursos diferentes tanto para ver, reunir, organizar, digitalizar imagens e criar o álbum de fotos, quanto para conversar sobre essas imagens. Abro um espaço no texto para apresentar alguns processos de pesquisa e algumas nuances de seu caminho.

Em 2011, conheci a Rainha Conga Isabel Casimira, também conhecida como Belinha, quando sua mãe, Isabel Cassimira das Dôres Gasparino, conhecida como Dona Isabel, era a então Rainha de Minas Gerais e do Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário que fica no Bairro Concórdia, antiga Vila Operária Concórdia. Cheguei para fotografar o Boi da Manta e a Festa de Congado e, desde então, acompanho alguns festejos da casa, muitas vezes, para produzir imagens com e para o Reino.

Quando a proposta de pesquisa se efetivou, fomos pesquisar fotografias do Reinado que estavam com outras pessoas, com o intuito de “fazer essas imagens retornarem”, como certa vez me disse a Rainha Isabel. Fomos tomadas de assalto pela pandemia, mas conseguimos visitar o jornalista e folclorista Carlos Felipe de Mello, pesquisador da cultura popular em Minas Gerais, que nos apresentou algumas fotos de Dona Isabel, mãe de Isabel e dos Reinados de Nossa Senhora do Rosário em Minas Gerais. Com todas as limitações do momento, encontrei fotografias do Reino ainda no acervo de Mana Coelho, que está sob a guarda do Museu Histórico Abílio Barreto, e também no acervo de Cecília Pederzoli, fotógrafa que colaborou com a pesquisa.

Enquanto a Rainha Isabel reunia as fotografias que tinha guardadas no reino, recebi algumas vezes a mensagem: “Venha me visitar, encontrei mais fotografias”. Fiz uma limpeza superficial, digitalizei as imagens, montei um álbum com separadores de plástico e papel de pH neutro, para preservar as imagens, e o estruturei para ser alimentado com novas fotografias ao longo do tempo. Imprimi as fotografias que timidamente conseguimos retomar do acervo de Carlos Felipe de Mello, de Mana Coelho e de Cecília Pederzoli, e somei a estes acervos algumas fotografias que tinha feito nos anos que pude fotografar o Reino. Deste álbum físico, que hoje está no Reino, selecionamos algumas imagens que compõem o Álbum “Ver com Isabel Casimira”.

Já ouvi Nêgo Bispo, em mais de uma oportunidade, dizer que não existem coincidências, mas uma confluência de forças e poderes que se entrecruzam em alguns acontecimentos, e eles, por vezes, desafiam o mundo racional em que vivemos. Nas voltas que a pesquisa deu, aconteceram alguns cruzamentos potentes, de maneira que abro espaço para narrar alguns acontecimentos que ficariam invisibilizados no texto final. No começo de dezembro, terminei de organizar o álbum com as fotos do Reino, e quando fui retornar com ele para o Reino era 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Belo Horizonte. Padre Mauro havia agendado uma visita ao Reino, com o intuito de levar a bandeira de Nossa Senhora do Rosário. Sem coincidência, encontramos ali e, prontamente, a Rainha Isabel pediu para Padre Mauro abençoar a bandeira e também o Álbum de fotografias do Reino que acabara de lhe entregar. Padre Mauro pediu então que a Rainha abençoasse a sua pesquisa de doutorado³ e a minha. Um encontro de pessoas em torno de duas pesquisas virou um cruzamento de bênçãos.

1. Tese de doutoramento vinculada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da PUC-Minas, *O Patrimônio Sacro da Arquidiocese de Belo Horizonte e o Afro-Patrimônio de Belo Horizonte: da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Curral Del Rey (1819) à Igreja das Santas Pretas da Vila Estrela (2018)*.



Fotos do Processo de Pesquisa com Isabel Casimira. Na primeira fotografia a visita ao pesquisador flocorista Carlos Felipe de Mello. Na segunda as fotografias do acervo de Isabel Casimira e a montagem de seu álbum físico. Na terceira a finalização do álbum e a presença de Padre Mauro Luiz da Silva.

Conheci o acervo de Mana Coelho em 2008, quando fui estagiária na exposição “Novos Acervos” no MHAB. Tratei as suas fotografias e montei os painéis da exposição. Anos mais tarde, quando estava fazendo a pesquisa de mestrado, visitei a exposição “O Museu e a Cidade sem fim” também no MHAB, em 2014, nesse momento as fotos da Marcha das Mulheres que Mana fotografou, em 1979, estavam ao lado das fotos que pude fazer da Marcha das Vadias em 2012. Isso me fez ver a câmera como uma espécie de bastão de ação conectando uma geração com a outra, indicando a continuidade e o lastro dos movimentos e das lutas pela afirmação das vidas.

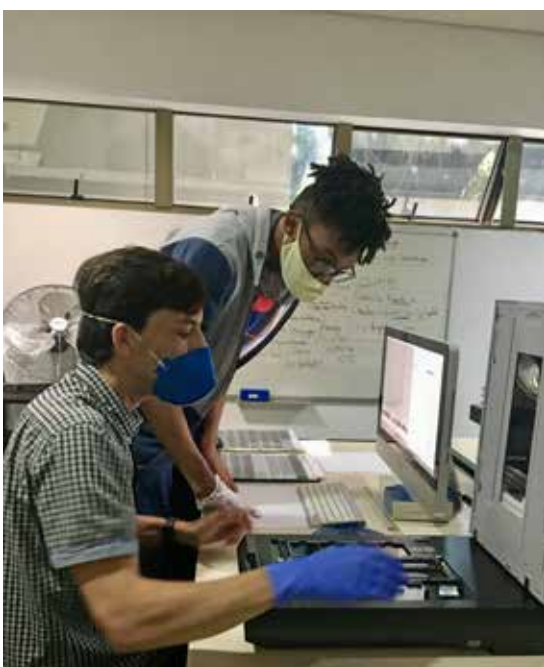
Mana Coelho possui um olhar ativista engajado em estabelecer pontes entre diferentes lugares de mundo, circulou por diferentes territórios da cidade, participou com seu corpo-câmera de atos, greves, passeatas e manifestações. Embora tenha trabalhado para imprensa, manteve sua prática e seu acervo fotográfico independente, sem restrições de empresas e instituições jornalísticas. Vendo as fotografias das duas exposições foi possível perceber que Mana conseguia estabelecer uma relação de proximidade com as pessoas fotografadas durante o ato fotográfico. Os operários e moradores de bairros periféricos e da região metropolitana olham para Mana, pousam para a foto, em algumas fotos percebemos que as pessoas fotografadas puderam agenciar suas visibilidades junto à fotógrafa e sua câmera, elas transformam a fotografia quando posam, mostram objetos, faixas, cartazes.

Das poucas vezes que vi Mana Coelho figurando em uma fotografia, me chamou a atenção a imagem em que está caindo em frente à cavalaria da Polícia Militar, em umas das manifestações da Greve dos Peões de 1979. Ao lado dela, há dois dos grevistas e um deles parece se movimentar em direção a ela, levantando a mão para protegê-la da polícia. Os cavalos parecem assustados, não são policiais como o mundo humano os nomeia, um deles já começa a inclinar o corpo de lado para se desviar de Mana. Embora tenha uma distância social demarcada entre os grevistas e Mana, o que não a protege de algumas contradições, nessa fotografia percebi que as suas imagens tinham uma intenção disposta ao risco para estar, na medida do possível, junto aos grevistas, fotografando e dando visibilidade a eles e à greve.

Parte das fotografias de Mana Coelho estão sob a guarda do Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB –, desde 2006. Um acervo de 18.421 mil fotogramas e 50 fotografias feitas entre os anos de 1979 e 1985. Suas imagens são radicalmente diferentes de todo o acervo audiovisual do museu e foram provenientes de uma iniciativa movida por sua então diretora Taís Velloso e pelos técnicos do museu, objetivando dinamizar o acervo através de um edital de fomento a instituições do tipo criado pela Caixa



Foto Polícia Militar e Mana Coelho, 1979, fonte Sindicato dos Trabalhadores da Indústria da Construção Cívil.



Processo de pesquisa com os fotogramas de Mana Coelho. Nas duas primeiras fotografias Álvaro Sales e Schelton Casimina no MHAB. Na última uma imagem de um de nossos encontros virtuais.

Econômica Federal. O interesse de Mana Coelho, como ela relatou, foi o de tornar o seu acervo acessível ao público em geral, “o que só seria viável com o apoio de uma instituição (para a identificação, rotulagem, segregação de negativos com problemas para posterior tratamento, organização, limpeza e acondicionamento, numeração, descrição, digitalização e/ ou reprodução fotográfica — pelo menos contatos — de todas as imagens do acervo).”

No entanto, os fotogramas de Mana Coelho foram processados, mas só tinham sido digitalizados uma parcela muito reduzida deles e não estes estavam disponíveis para pesquisa na biblioteca do museu. Em um primeiro momento não consegui acessar suas imagens, mas em contato com Álvaro Sales, técnico do museu, consegui acesso a elas. Com o esforço de Álvaro junto com a atual diretora do Museu, Isabela Tavares Guerra, iniciamos uma parceria que visava a digitalização e disponibilização do acervo de Mana Coelho para o público.

“Fazer as fotografias retornarem”, como disse Isabel Casimira, envolveu um certo encantamento. Em um dia em que estávamos conversando sobre a pesquisa, a Rainha me perguntou se não poderia ajudar a encaminhar seu filho, que desenvolvia trabalhos que envolviam computadores. Quando fui conversar com ele, seu trabalho abrangia a prática com imagem, design e fotografia. Junto com Renata Marquez conseguimos mobilizar um recurso independente e Schelton Casimira virou um parceiro nessa pesquisa. O primeiro passo foi tornar possível a pesquisa com o acervo de Mana Coelho no MHAB. Nos meses de junho a setembro de 2021, Schelton e Álvaro trabalharam na digitalização do acervo que estava há 16 anos com acesso restrito, guardado na reserva técnica do Museu⁵.

Antes de Schelton iniciar o trabalho, fomos fazer um teste de digitalização no escâner recém adquirido pelo Museu a que contamos com a ajuda de Rodrigo Marcandier. Álvaro pegou uma pasta qualquer do acervo de Mana Coelho e puxou uma tira qualquer de negativos. A primeira foto que apareceu na tela era de um velório de congado, o descoroamento de uma Rainha. Dos mais de 14 mil fotogramas, apenas 6 deles eram deste velório. Quanto Schelton chegou para digitalizar as imagens, reconheceu que era a sua casa, viu a sua avó entre as pessoas. A Rainha Isabel lhe contou que as fo-

2. O acervo de Mana Coelho possui 18.421 fotogramas e 50 fotografias. Nos meses citados ao lado, trabalhamos com o acervo de 13.801 fotogramas correspondentes a primeira entrega da fotógrafa feita em 2006. O restante das imagens, 4.623 fotogramas, foi entregue por ela ao Museu em 2018. O início do trabalho foi adiado duas vezes por conta da pandemia, mas Álvaro Sales iniciou a digitalização antes do Schelton iniciar o seu trabalho no Museu de maneira que colaboramos na digitalização de um total de 10.480 fotogramas.



Processo de pesquisa com Júlia Ferreira. Na primeira fotografia ela mostra um de seus livros *Fatos e Fotos* para digitalizarmos uma página. Na segunda foto os 3 volumes do livro. E na última uma das páginas.

tografias eram do enterro de sua avó e que no entorno dela estavam as pessoas mais importantes do congado de sua época. Esse ressurgimento de uma bisavó, a Rainha Maria Casimira, para o seu bisneto, o Príncipe Schelton, dentro do Museu, me pareceu ser uma das tramas das “tecnologias ancestrais de produção de infinitos”, assumindo o presente histórico no campo do visível, e a trama de imagens do vivido de Mana Coelho encontrando inesperadamente as de Isabel Casimira.

Ver as fotos de vilas, favelas, greves e passeatas aparecendo, uma a uma, na tela do computador do museu e se somando nas pastas do acervo foi uma experiência de, como assinalou Ariella Azoulay, ver o passado se libertar de sua posterioridade e assumir a vitalidade do que sempre é e sempre esteve presente (2019: 350). Com esforço mobilizado em companhia dos trabalhadores do Museu, de Álvaro Sales e das pessoas que o precederam na instituição e que de alguma forma tornaram o acervo possível – negociando, escrevendo edital, processando e catalogando os fotogramas – e também da própria Mana Coelho, que me acompanha durante essa pesquisa, as fotografias que estavam guardadas na área técnica hoje estão disponíveis para pesquisa pública na Biblioteca do Museu.

Júlia Ferreira da Silva, Dona Júlia, Matriarca do Quilombo dos Luízes, escreveu a mão e em papel reutilizado 3 robustos livros narrando as histórias de sua vida, sua família e seus territórios a que chamou de *Fotos e Fatos*, volumes I, II e III. Também escreveu um livro em fragmentos intitulado *Mulheres do Brasil*, narrando a história de 150 mulheres reais com quem teve algum tipo de contato, “da prostituta à presidenta da república”. A fotografia fundamenta a maior parte das narrativas, são imagens de sua família e pessoas que habitam o seu entorno afetivo e suas vivências, mas também imagens de que ela se apropria de jornais e revistas.

Conheci Dona Júlia mais recentemente, através do filme *Eles sempre falam por nós*, de Carina Aparecida e Mirela Persichini, em companhia de quatro mulheres quilombolas. Com ela, fiz encontros mais regulares onde pude ouvir e ler as histórias das páginas de seu livro que são as páginas da sua vida, a infância, os anos de militância junto à Juventude Operária Católica, a defesa pelo direito das crianças e dos adolescentes, a luta pelo reconhecimento e a memória viva do Quilombo dos Luízes. Um livro em que as imagens escritas e fotografadas transbordam a sua *escrivivência*, como denominou Conceição Evaristo sobre a experiência de escrever um texto “con(-fundido) escrita e vida, ou melhor dizendo, escrita e vivência” (2017:9).



Processo de pesquisa com Valéria Borges. Na primeira fotografia ela mostra um de seus álbuns. Na segunda e na terceira aparecem dois deles. Na última fotografia um dos álbuns circula nas mãos de moradores da PPL na Ocupação Pátria livre.

Sua sobrinha, Miriam Pereira, no texto *Afrofotografias - oralidade e exercício de memória das matriarcas do Quilombo dos Luízes*, escreveu que há algumas décadas Dona Júlia tem o cuidado de registrar as suas memórias, para que elas possam ser inspiração para outras mulheres. “Zeladora ferrenha da memória no território dos Luízes, Pina – como todos os Luízes a denominam, rememora sempre a árdua labuta que os antigos enfrentavam cotidianamente frente às adversidades, na luta pela sobrevivência (2021:18). As suas memórias e a dos Luízes, como ela disse, ‘é ouro, ouro humano, um ouro diferente do ouro de Serra Pelada’”. Aos poucos, digitalizamos algumas páginas e selecionamos algumas fotografias para o álbum “Ver com Júlia Ferreira da Silva”. Dela ouvi repetidas vezes, “pode não ter nada nesses lugares que você pesquisa, mas a minha história está nos meus livros e eu que escrevi”.

Conheci Valéria Borges quando fui estagiária da Casa do Baile, em 2007. Fomos visitar o Centro Cultural da Pedreira Prado Lopes, que estava com problemas estruturais, e Valéria fez uma fala de enfrentamento à prefeitura de Belo Horizonte que me tocou profundamente. Deste tempo em diante, estive na Pedreira em trabalhos e ocasiões diferentes e encontrei Valéria no Movimento Fora Lacerda e na rua em algumas manifestações como o Grito dos Excluídos. Valéria é intensamente comprometida com a história e a memória da comunidade em que vive, coletou durante toda a sua vida fotografias e histórias de moradores, visando fortalecer a favela e, como ela diz, “manter a comunidade viva”.

Valéria Borges tem uma coleção significativa de fotos de sua autoria, mas também guarda fotografias que ganha dos moradores. Além de fotografar, ela filma, edita, cria álbuns fotográficos e sai caminhando com eles pela Pedreira. Com as imagens, ela puxa a memória das pessoas, que rapidamente se reúnem em seu entorno, e generosamente distribui as fotos para as pessoas que estão nelas. A sua relação com a produção de imagens é um envolvimento de vida inteira. Encontrei Valéria algumas vezes para conversarmos sobre as fotos e selecionarmos imagens para os Álbuns. O acervo de histórias e imagens das pessoas moradoras da “PPLinda”, como ela diz, que carrega em sua memória e em suas imagens, torna visível e potencializa uma pluralidade cultural infindável da mais antiga favela de Belo Horizonte⁸.

Com os álbuns “Ver com”, o intuito não foi o de remontar a tradição de criar narrativas visuais de Belo Horizonte através de álbuns fotográficos propostos e/ou financiados pelo poder público, principalmente no final do século XIX até meados do século XX, como o fiz no percurso anterior *Desvios*. Com a montagem de uma gama

diversificada de fotografias-fragmentos da tessitura do vivido de Isabel, Júlia, Mana e Valéria, o objetivo não foi fazer as suas imagens entrarem na “máquina explicativa” do mundo (RANCIÈRE 2021: 4) e justificá-las em fatos e acontecimentos dentro de uma história total - de cidade, de arquivo, da fotografia -, mas pensar essas imagens e narrativas dentro de suas próprias inteligibilidades. Em como elas intercalam mundos e estabelecem mediações, alianças inesperadas, ou deixam evidente a impossibilidade delas, os atritos, as rupturas e o esgarçamento entre. Júlia Ferreira, com os 3 tomos do seu livro *Fatos e Fotos*, e Valéria, com seus álbuns fotográficos, já tinham, entretanto, estruturas montadas que poderiam ter sido utilizadas prontas neste trabalho, mas optamos pelo exercício da escuta de suas práticas de narrar por imagens e fizemos, juntas, novos álbuns específicos, a partir dos encontros com elas e seus álbuns que haviam sido produzidos para outros propósitos.

Em um dos últimos encontros com cada uma delas, gravei uma conversa-diálogo guiada por imagens em que mostrava novamente todas as fotografias de cada um dos percursos da pesquisa. Com ajuda de Schelton Casimira, Phillipe Urvoy e Renata Marquez, transcrevemos e transformamos as narrativas orais das companheiras de pesquisa em um pequeno texto que acompanha cada um dos álbuns de fotografias. Para esses encontros, levei um guia com algumas perguntas/provocações que deixo depositado no Anexo 3 – Dinâmicas de aproximação dos diálogos visuais (p. 462).

Esse guia, cujo objetivo era compartilhar todas as imagens da pesquisa e ouvir as suas narrativas sobre elas, tem 4 dinâmicas de aproximação. Na primeira aproximação, compartilhei as fotografias das “Imagens por trás do sistema”: as fotografias-monumentos, as figurações de poder e a terra arrasada. Na segunda, compartilhei as fotografias de “Quem vê cara não vê ancestralidade”- Desvios: as imagens de habitar, construir, ocupar e potencializar imagens. Na terceira, compartilhei os álbuns “Ver com” de todas elas. Por último, conversamos sobre as narrativas sem imagens. A cada grupo de imagens seguiam algumas perguntas o objetivo foi o de “frasear o visível” como afirmou Rancière (2021: 86), dessa maneira colocamos em movimento as memórias, as narrativas, que estão nas fotos ou não. Tentamos seguir os ensinamentos de Dona Júlia, que conta em seu livro sobre uma palestra ministrada em uma escola pública em Brasília, enquanto conselheira tutelar: “Como não gosto de falar sozinha, prefiro levar a participação de todos para crescimento mútuo, através de perguntas”, compartilhar perguntas, elaborar outras, é também uma forma de pensar junto. As questões são propositalmente simples e genéricas para que elas tivessem liberdade de conduzir o diálogo e aproximar de suas realidades. A estrutura foi similar para todas elas e em

vários momentos do diálogo saímos, voltamos, saímos de novo, voltamos de novo para o guia sem qualquer rigidez.

Em companhia de Isabel, Júlia, Mana e Valéria, a pesquisa foi aos poucos se estabelecendo em algo que podemos chamar de método de envolvimento afetivo, de engajamento cotidiano e de aprendizado que acontece organicamente através da escuta e da observação sem pressa. Desde os primeiros encontros, a convivência foi desdobrando-se em um compartilhamento de vida e em práticas de estar presente para além do fazer objetivo da pesquisa. As fronteiras entre a pesquisa e os itinerários de vida cotidiana foram se misturando. Com a Rainha Isabel, eu já tinha um vínculo anterior mais concreto, mas visitando a casa para a pesquisa, passei a cuidar da obra do telhado do Reino, conferindo o assentamento das novas telhas ao mesmo tempo que, paralelamente, conferia as fotografias que colocávamos em seu álbum. Em uma das visitas a Júlia Ferreira, percebi que as fotografias dos quadros na parede estavam úmidas, e assim fomos cuidar de fazer também uma obra em seu telhado – quando pude ver seus livros e histórias circulando nas mãos dos trabalhadores de sua obra.

Com Mana Coelho, que reside na Bahia, o envolvimento aconteceu com menos intensidade, mas com sua parceria, escrevemos o artigo *Diálogos de Memória Insurgente: a greve dos peões de 1979*, fizemos diversos encontros virtuais e trocamos muitas mensagens. O diálogo gravado pôde acontecer apenas quando ela esteve em Belo Horizonte, no final de 2021. Em um de nossos encontros, Valéria me mostrou seus arquivos de vídeo e contou da sua vontade de fazer um filme, e assim começamos a desdobrar esse projeto convidando outros amigos. Em uma outra oportunidade, fomos ministrar uma oficina de imagem e memória, juntas, na Pedreira Padre Lopes. O que não foi apenas um desdobramento da pesquisa, neste dia, também, pude ver, pela primeira vez, os álbuns da Valéria circulando entre os moradores. A pesquisa como prática de estar e movimentar “com” foi se enredando, produzindo coexistências inesperadas para além da montagem dos álbuns e do diálogo sobre as imagens. Como disse Belinha, “Pesquisa boa é aquela que não está separada da correria do dia a dia!”

Muitas distâncias então em campo, temos experiências radicalmente diferentes de mundo. Uma gama de complexidades sociais, territoriais, econômicas, raciais não nos colocam em posições simétricas ou igualitárias nesta pesquisa, cabe ressaltar. A experiência de vida de Isabel Casimira, de Júlia Ferreira da Silva, de Mana Coelho, de Valéria Borges, e incluo aqui o meu lugar de mundo, é cindido por muitos muros. Reunir esses universos diferentes é tentar enxergar algumas janelas para que possamos estabelecer espaços de alianças, como afirmou Ailton Krenak (2016: 170). Reconhe-

cendo que o poder transformador está na alteridade da imagem e da fala, como afirmou Luiz Rufino (2020:46). Sabendo que as opressões estão vigentes e existe o risco de incorrer a elas no menor descuido, o objetivo é pensar na possibilidade de iluminar a diversidade e potencializar o trânsito entre mundos. Essa diversidade aparece nas narrativas e nas imagens de todas elas, os conflitos e as contradições também são evidenciados por elas.

Em companhia dessas mulheres, suas fotografias e narrativas, podemos ver uma profusão de imagens e a expansão polifônica de diferentes lugares de mundo. Valéria Borges compartilha a força vital da Pedreira Prado Lopes e sua luta para manter a comunidade viva através das imagens. Mana Coelho com sua câmera ativista atravessa diferentes territórios, partilha olhares, a importância da força de vida que reexiste às mais duras condições urbanas, os braços em riste e as cabeças erguidas dos trabalhadores da construção civil. Júlia Ferreira partilha e escreve histórias com suas memórias e fotografias, ativa e movimenta o modo de ser quilombola. Isabel Casimira costura o manto de sabedorias, cuida da coroa ancestral dos Reinados Negros.

Isabel e Júlia compartilham suas comunidades íntimas em fotografias pessoais, familiares, que movimentam um mundo comum, como afirmou Michel Montaigne “cada homem (pessoa)⁹ leva em si a forma inteira da condição humana” (1980: 369), ou ainda Judith Butler:

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, torna-se um teórico social. A razão disso é que o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para um conjunto de normas. (2015 18)

Vilma Neres, a partir da concepção de escrevivência de Conceição Evaristo, propõe o conceito de fotoescrevivência. Para Conceição Evaristo, “A Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina, pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por por uma coletividade” (2020). A fotoescrevivência são escritas feitas com a luz que seguem um percurso de dentro para fora, focalizam questões coletivas de maneira subjetiva, ao compartilhar a intenção de perpetuar a diversidade de identidades sociais, de manifestações artísticas, matizando

3. Inserção minha.

os ângulos múltiplos de visão em suas experiências cotidianas (NERES 2020: 12). “A prática fotográfica das fotoescrivências se debruça na materialização das memórias individual e coletiva, em torno da existência e da resistência de pessoas e de comunidades negras” (NERES 2020: 12).

Deborah Willis, no texto *A Luta Contínua*, assinala a importância dos acervos pessoais negros afirmando que “uma foto de família também pode ser uma imagem poderosa, visto que tem a capacidade de projetar as esperanças e os sonhos dos indivíduos que posaram para a câmera” (2022). As imagens que vemos com e sem a câmera, com e sem uma fotografia em mãos, são formadas a partir dos feixes de luz que rebatem em superfícies de corpos, objetos, materialidades. Assim, cada pessoa projeta uma luz diferente através da superfície de seus corpos. Essa luz emana para além da experiência histórica e política que conformou vestimentas e territorialidades, os gestos – olhares, feições, posturas –, têm uma força vital, uma luz própria que não necessariamente é rebatida, mas atravessa suas visibilidades e estabelece vínculos, recupera conexões e cria alianças.

Ariella Azoulay acrescenta a experiência histórica e política na maneira como parte dos autores¹⁰ que a precederam faziam as análises sobre a fotografia de uma maneira desterritorializada e abstrata, considerando-a um corte no espaço e no tempo. A autora afirma que o obturador da câmera fotográfica estabelece 3 linhas divisórias: no tempo (entre um antes e um depois); no espaço (entre quem/o que está na frente da câmera e quem/o que está por trás); e no corpo político (entre aqueles que possuem e operam esses dispositivos e apropriam e acumulam seu produto e aqueles cujo semblante, recursos ou trabalho são extraídos) (2019: 6). Figura em sua leitura o entendimento de que a tecnologia da fotografia agencia e configura um lugar de poder, daquele que tem a câmera nas mãos e pode estabelecer os cortes no espaço, no tempo e na história. E do outro lado está algo a ser capturado na e com a imagem, “aqueles cujo recurso e o trabalho são extraídos”.

Nem sempre uma câmera na mão configura um lugar de poder e nem sempre o que aparece no enquadramento é algo capturado. As imagens mobilizadas por Isa-

4. Essas questões aparecem no primeiro plano ou no plano de fundo em alguns textos que sustentam e analisam a tecnologia fotográfica a partir de uma reflexão descuidada, intencionalmente ou não, com lastro histórico e político que ela estabelece. Por exemplo, Susan Sontag quando problematiza a possibilidade de o mundo vir a ser imagem no livro *Sobre Fotografia* (2005), não apondera a existências de mundos além do ocidentalizado e as diferentes maneiras de se relacionar com as imagens para além da fotografia. Roland Barthes no livro *A Câmera Clara: Notas Sobre Fotografia* analisa a simbologia e o sintoma nos modos de ver a imagem sem considerar os modos distintos de se relacionar com elas, histórico e politicamente.

bel, Júlia, Mana e Valéria podem sugerir a aparição de um olhar coletivo/comunitário, que figura não apenas em quem está/esteve com a câmera fotográfica em mãos. É agenciado pelas pessoas que aparecem na imagem fotográfica, com seus corpos e edificações ou conectadas cosmologicamente as paisagens que ocupam, com elas as pessoas que as antecederam e que ainda estão presentes de alguma maneira. No entorno da fotografia, um mundo comum compartilhado e subjetivo está ligado às pessoas que tornam um acontecimento fotográfico possível. De maneira que a câmera ou a fotografia torna-se uma ferramenta dessa comunidade, distante do lugar de origem da fotografia e da edificação da casa dos senhores. Essas duas passam a “transmitir conexões que importam, contar histórias com mãos sobre mãos”, como enfatizou Donna Haraway (2019: 30).

No álbum de Isabel Casimira, por exemplo, vemos a coroa na cabeça de três rainhas, na de sua avó, na de sua mãe e na sua. Essa coroa que, como disse a Rainha Isabel, “em uma prateleira de museu, pode parecer apenas um objeto”, tem uma ancestralidade que remonta aos reinados africanos, tem a força vital do sagrado que a conformou, passou de uma geração à outra. Quando uma pessoa aparece coroada em uma fotografia, vemos uma rainha ou um rei. Quando o rei ou a rainha fazem sua passagem, em certa medida continuam existindo na coroa que segue para outra pessoa. A fotografia também segue existindo, ganha outro status, vai para cima do altar, sobe uma prateleira, e quem passa por ela não apenas recebe sua energia como a emana de volta. Essa trajetória me faz pensar na fotografia dessas mulheres, em suas comunidades/lugares de mundo, não como um corte no tempo, no espaço e na história, mas como agenciadoras de conexões entre o tempo, o espaço e a história, me fez pensar nas “formas de ser da imagem que, por sua vez, traçam seu próprio desdobramento no espaço da página ou da parede”, como afirmou Silvia Cusicanqui (2015: 25).

Alfredo Jaar em um cartaz exposto na 34ª edição da Bienal de São Paulo assinalou que “Você não tira uma fotografia, você faz uma fotografia”. Essas fotografias são feitas para que o tempo da bisavó possa continuar existindo diante do seu bisneto. O tempo, o espaço e a história de Isabel Casimira, Júlia Ferreira, Valéria Borges e Mana Coelho possam não só transmitir a luz das pessoas que antecederam a elas, mas fazer com que suas temporalidades, suas espacialidades e suas histórias continuem existindo diante dos olhos de suas filhas e filhos, de seus netos. É o que Valéria afirma quando diz que, para ela, a fotografia mantém a comunidade viva. Assim, neste contexto, a fotografia não é morte, é vida, vida que atravessa o tempo, o espaço e a história.

O obturador de uma câmera fotográfica, ao invés de estabelecer cortes, pode abrir janelas fotográficas e possibilitar um trânsito entre mundos, como Ailton Krenak nos ensinou sobre as “alianças afetivas” (2016). Não se trata de substituir determinadas formas por outras, mas a capacidade de estabelecer coexistências, diálogo, inteligibilidade mútua. Talvez essas imagens dilatam e expandem o tempo (não há um antes ou um depois, há um *continuum* circular, o tempo do que não deixou de existir), o espaço (um corpo/comunidade da imagem que embaralha as posições no encontro fotográfico) e no corpo político (os dispositivos delas e de outras pessoas expandem histórias, memórias, vidas). Tempo, espaço e corpo político se tornam algo difícil de separar e categorizar.

Kênia de Freitas apresenta dois movimentos no cinema negro como “agendas de resistência política e cultural negra em uma sociedade de supremacia branca estruturada e institucionalizada” (2018: 161). O primeiro inclui a oposição crítica, uma aparição em que os sujeitos negros apareciam, seja para confrontar, seja para educar olhares brancos. E o segundo, uma aparição que não se trata da figura construída à sombra dominante, mas uma figura de afirmação plena de si. Esse lugar ligado à construção de um olhar de plenitude existencial negra referida por Frantz Fanon, a que ela chama de *expansão infinita*. Nas fotografias e na narrativa de Isabel Casimira, Júlia Ferreira e Valéria Borges, podemos ver esse movimento de uma expansão infinita de imagens, de tempos, de espaços e de histórias que estabelecem diferentes relações de cidade, circulam em lógicas próprias independentes dos arquivos institucionais e potencializam práticas fotográficas distantes da sombra dos regimes de dominação.

Mesmo as pessoas que Mana Coelho fotografou, em um regime diferente, é preciso vê-las fora da sombra que as colocam em uma posição de capturadas nas imagens, mas como pessoas que de repente compartilharam experiências e lugares de mundo olhando através da janela que a câmera ou o quadro fotográfico estabeleceram. Em cada imagem, em cada álbum, um múltiplo que não tende à homogenia e é atravessado pelas intersecções de gênero, classe, religiosidade, entre outras. Não sabemos ao certo quem foram todos as fotógrafas nos álbuns de Isabel Casimira, Júlia Ferreira e Valéria Borges. Os lugares de poder e de captura são transgredidos por fotógrafas, fotografados, espectadores, em algumas imagens que ficam, retornam e se expandem infinitamente e, ao se expandir, ampliam o imaginário e empurram as fronteiras do possível.

VER COM
ISABEL CASIMIRA

SE NÃO FOR PREPARADA,
SE NÃO AFINAR A VISÃO,
A PESSOA NÃO VÊ,
PORQUE A VISÃO É GROSSEIRA.

POR EXEMPLO,
UMA PESSOA ENTRA NO MUSEU,
OLHA UMA COROA DE REINADO,
PENSA 'OLHA UMA COROA!'
E SEGUE SEM SABER TODO O SIGNIFICADO
QUE TEM A PARTIR DESSA COROA,
TODO O RITUAL SAGRADO
QUE ELA PODE COMPORTAR.

VISÃO GROSSEIRA QUER DIZER QUE
NÃO ESTAMOS PREPARADAS PARA VER,
PORQUE A IMPORTÂNCIA DE ALGUNS OBJETOS
ESTÁ ALÉM DELES,
E ISSO TAMBÉM ACONTECE
COM AS FOTOGRAFIAS.

A FOTOGRAFIA CAPTURA O TEMPO.
E NA HORA QUE VEMOS AQUELA FOTO,
COM AQUELE TEMPO CAPTURADO,
ELE É LIBERTO.
PORQUE AQUELA FOTO ANTIGA
VAI COMUNICAR COM TODO MUNDO
QUE OLHAR PARA ELA.

FAZ PARTE DA HISTÓRIA.
A FOTOGRAFIA AJUDA A MANTER A HISTÓRIA,
OS RELATOS TAMBÉM.
PARA QUEM NÃO TEM COMO FOTOGRAFAR,
PODE GUARDAR OS RELATOS DAS PESSOAS
QUE ANDAM NO SEU ENTORNO,
QUE VÊM AQUI BENZER, QUE VÊM REZAR,
QUE VÊM AJUDAR.

É ISSO, SE NÃO TIVER FOTOGRAFIA,
SE NÃO TIVER A HISTÓRIA NO LIVRO,
CHAMA QUE NÓS VAMOS CONTAR.

ISABEL CASIMIRA



Volta do cortejo da casa dos reis na Rua Jataí



Altar no Reino Treze de Maio





Rei e Rainha do Congo do Estado de Minas Gerias,
Rainha Maria Cassimira das Dôres e Rei Raimundo Nonato
Reino Treze de Maio



Cortejo Imperial Rumo à Igreja Nossa Senhora das Graças do Bairro Concórdia
Na Frente: Princesa Margarida Cassimiro, Porta-pálio na esquerda Senhorita Sandra Pinto,
Senhora Lurdes pereira na frente, Rei Raimundo Nonato e Rainha Maria Cassimira
Ao Fundo Rainha Nair Braga
Bairro Concórdia



Cortejo rumo à missa conga na Igreja Menino Jesus
Na frente: Rei Gustavo e Rainha Cecília Pimenta de Sete Lagoas
(Vice-Rainha Conga de Minas gerais)
Bairro Concórdia, Rua Itapagipe, Igreja Menino Jesus



Cortejo rumo à missa conga na Igreja Menino Jesus
Rainha Maria Cassimira, ao lado do filho Ephigênio Casêmiro
(Capitão e Co-fundador da Guarda Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário)
Bairro Concórdia, Rua Itapagipe, Igreja Menino Jesus



Rainha Conga do Estado Maior de Minas Gerais, Maria Cassimira,
à esquerda Senhora Gercy Nogueira,
à direita Dona Rosa (Rainha Conga da Guarda de São Jorge)
Belo Horizonte



À
D^{ca}: Maria Cassimiro,
Lembrança do Reinado do
Congado de Esmeraldas,
-4/10/83-

Euclides Pedro do Carmo



Guarda do Interior de Minas Gerais
Na frente à esquerda: Capitão Wilson das Chagas
Janeiro de 1986



Senhora Isabel Cassimira das Dôres Gasparino no dia 8 de dezembro,
em sua coroação como Rainha do Reino Treze de Maio De Nossa Senhora do Rosário



Senhorita Isabel Cassimira das Dôres Gasparino à esquerda, na cadeira,
Princesa Isabel Casimira Gasparino, Senhora Dona Iria (Rainha da Cruz)
Reino Treze de Maio
Aproximadamente 1966



Rainha Isabel Cassimira das Dôres no dia de sua Coroação, ao lado,
o componente da Guarda, José Pedro
Ao fundo, Senhora Elenir Fabiano De Souza (Vó Ninica)
Reino Treze de Maio



Saudação à Rainha Isabel Cassimira das Dôres
08/12



Primeira Formação da guarda de Moçambique
Reino Treze de Maio, 1944



Formação da guarda de Moçambique
Reino Treze de Maio, aproximadamente 1965



Festa do Rosário



Coroação de Isabel Cassimira das Dôres Gasparino

Da esquerda para direita, Margarida Cassimiro, Sebastião, Isabel Cassimira, Erenir Fabiano de Souza, Enir, Claudio, e, mais atrás, Ephigenio Cassimiro



Missa do reinado dentro da Igreja Menino Jesus
Concórdia



Devotos dentro da Igreja Menino Jesus, participando da missa
Concórdia



Componente de guarda visitante



Formatura de Neide e Dalva
Da esquerda para a direita: Dalva, Ephigenio Cassêmiro e Dalva



Devotos do Rosário



Devotos do Rosário





Festa do Centro Espírita São Sebastião
Da esquerda para a direita: Sebastiana Alves,
Reginaldo Cassimiro (Príncipe), Maria Cassimira,
mais à frente, Dona Ica, António Gasparino,
Padrinho Messias
Concórdia, Reino Treze de Maio



Da esquerda para a direita: Chico Rei, Senhor Sinval, Senhor Helio e Rainha Isabel Cassimira
Praça da Estação, Belo Horizonte, Minas Gerais
Fotografada por Cecília Pederzoli



Guarda levando o trono coroado
Praça da Estação, Belo Horizonte, Minas Gerais
Fotografada por Cecília Pederzoli



Senhora Isabel, Rainha do Congo de Minas Gerai, Senhor Lisboa, Guarda-Coroa, à direita, folião dos Santos Reis
Praça da Estação, Belo Horizonte, Minas Gerais
Fotografada por Cecília Pederzoli



À esquerda, Senhor Sival, Chico rei, Senhora Rainha Isabel Cassimira,
Senhor José, Rei Congo do Estado de Minas Gerais
Centro Cultural Lagoa do Nado, Belo Horizonte, Minas Gerais
Fotografada por Carlos Felipe de Mello



Rainha do Congo Isabel Cassimira
Centro Cultural Lagoa do Nado, Belo Horizonte, Minas Gerais
Fotografada por Carlos Felipe de Mello



Descompromisso da Rainha do Congo de Minas Gerais e Rainha do Congo da Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, Senhora Maria Cassimira das Dôres
Bairro Concórdia, Belo Horizonte, Minas Gerais
Fotografada por Mana Coelho
27/06/1984



Descompromisso da Rainha do Congo de Minas Gerais e Rainha do Congo da Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, Senhora Maria Cassimira das Dôres
Bairro Concórdia, Belo Horizonte, Minas Gerais
Fotografada por Mana Coelho
27/06/1984



Descompromisso da Rainha do Congo de Minas Gerais e Rainha do Congo da Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, Senhora Maria Cassimira das Dôres. À direita, Capitão-regente Senhor João Lopes (Reino do Jatobá)
Bairro Concórdia, Belo Horizonte, Minas Gerais
Fotografada por Mana Coelho
27/06/1984



Guarda de Moçambique Treze de Maio
saindo para um compromisso,
Fotografada por Carlos Felipe de Mello







Coroação de Isabel Casimira como Rainha Conga do Estado Maior de Minas Gerais
12 de junho de 2016, fotografadas por Priscila Musa

Como disse a Estamira: “Tudo o que pensamos existe”¹¹. Vemos algo, pensamos e o que pensamos existe, vou começar já dizendo isso. Meu nome é Isabel Casimira Gasparino, como se usa falar hoje: sou uma mulher preta, de cabelos grisalhos, mais gordinha, com os olhos vivos e pretos. Nasci no dia 13 de abril de 1964. Sou a segunda filha do casal Isabel Cassimira das Dôres Gasparino e Antônio Gasparino. Minha avó, Maria Cassimira das Dôres, foi o que minha mãe foi e agora eu sou: Rainha do Congo da Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e Rainha do Congo do Estado Maior de Minas Gerais. Nasci nessa casa, no Concórdia, de manhã cedinho. Fiquei por aqui até os 11 anos, depois fui morar com a minha mãe na casa dela, porque aqui era a casa da vovó, a sede do Reinado Treze de Maio e do Centro Espírita São Sebastião. Minha avó cuidava das crianças para mamãe trabalhar, então morei um tempo com a minha avó e depois fui para o Horto. Quando a minha avó foi embora desta vida e mamãe veio morar na sede, no Concórdia, eu fiquei no Horto. Depois me casei e fui para o Tupi. Depois me separei e fui morar em Lagoa Santa. Quando a mamãe faleceu, vim ficar no Reino para poder acompanhar a obra de reforma. Casa que está em reforma tem que ter a sua dona todos os dias. Para a obra andar sem dor de cabeça, tenho que ser a primeira a chegar e a última a ir embora.

Quando escuto Belo Horizonte, o que vem na minha mente é a parte periférica. A cidade das pessoas que moram em terrenos em que é possível plantar, criar bicho. As pessoas que moram no entorno do grande centro, por exemplo, no Horto, perto de Sabará. São pessoas que vieram do interior e estenderam para a capital as coisas do interior, o modo de ser do interior. A vovó Cassimira era do interior, era de Betim, do bairro Angola. Ela continuou vivendo na cidade do mesmo jeito que vivia na sua terra, tendo suas plantinhas, tendo um bichinho, uma coisa e outra para compartilhar. Uma coisa virava outra, o resto de comida virava alimento do porco, o porco era depois morto e a carne era distribuída para todo mundo comer. Não tinha geladeira. A carne do porco era toda preparada no mesmo dia e tinha que ser porco gordo, porque a carne era conservada na gordura. Então fritava o toucinho, tirava a gordura, colocava a carne pronta na lata e cobria com a gordura. Eles comiam essa carne o ano inteiro ou muitos meses. Cada família tinha uma data para matar o porco. Hoje o povo é muito sabido de ecologia e de ecossistema, mas cuidado com a natureza é uma coisa que a gente teve a vida toda, e é uma coisa tão natural que nem sabemos que estamos fazendo.

5. Estamira Gomes de Sousa tinha 63 anos quando foi filmada em 2004 por Marcos Prado, no documentário que leva seu nome, *Estamira*. Ela, uma catadora de lixo que apresentava distúrbios mentais, filosofa com profundidade sobre a vida e a sociedade.

Desses arquivos e museus todos que você pesquisou só conheço o Museu Histórico Abílio Barreto porque participei da exposição que teve curadoria de Josemeire Alves Pereira e Simone Moura: “Ndê! Trajetórias Afro-Brasileiras em Belo Horizonte”¹². Alguns objetos da nossa casa participaram da exposição, uma exposição muito diferente porque tinha o sagrado e a ancestralidade do nosso povo. Tive também a oportunidade de participar de uma roda de conversa e foi muito forte.

O povo de periferia não tem costume de ir a museus, mas mesmo para quem não é de periferia, é preciso preparar as pessoas, ou as crianças se for uma escola, para elas saberem o que é para verem. Se não for preparada, se não afinar a visão, a pessoa não vê porque a visão é grosseira. Por exemplo, uma pessoa entra no museu, olha uma coroa de reinado, pensa “Olha, uma coroa!” e segue sem saber todo o significado que tem a partir dessa coroa, todo o ritual sagrado que ela pode comportar. Visão grosseira quer dizer que não estamos preparadas para ver, porque a importância de alguns objetos está além deles e isso também acontece com as fotografias.

Às vezes, as fotografias e os objetos são histórias para alguns grupos e para outros não, então por exemplo, quando vamos levar as crianças ao museu é preciso pincelar, fazer alguma pesquisa para elas chegarem já envolvidas na trama, com o olhar preparado para ver. Nunca fui, mas sei que tem muita conversa do nosso Reinado no Museu da Imagem e do Som, fruto de uma pesquisa feita por Cida Reis e Junia Torres. Agora, a partir da sua pesquisa e do meu filho Schelton, têm as fotografias do enterro da minha avó Cassimira no Museu Histórico Abílio Barreto. E esse é um trabalho que pode interessar aos meninos do Reinado. Podemos levá-los para nos ver e, através de nós, eles veem outras coisas, que podem despertá-los para um mundo diferente.

Por isso gosto de fotografia que tem escrito quem é, em que contexto foi tirada, pois isso explica o que significa uma foto e porque foi feita. Algumas pessoas acham que as descrições sobre a foto impedem que pensemos sobre ela, mas nada me impede de pensar com uma fotografia. De acordo com as denominações e descrições que aparecem é que faço as perguntas para a fotografia. Às vezes é uma pessoa que você conhece, um local que você conhece, você vai ver direito, vai voltar e olhar, às vezes é uma coisa que acontece na sua casa, que você vê ali e gostaria de fazer diferente. É preciso colocar no rodapé das fotos o que significa cada coisa, isso não reduz o olhar, pelo contrário, amplia.

6. Vídeo catálogo da exposição disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M7Iq4j_RuYQ, acesso 21/03/2022.

É vendo que também se aprende, vendo as fotografias, os objetos e as outras pessoas. Uma vez Renata Otto estava filmando “A Concórdia de Dona Isabel” (2000), e quando olhou para trás o Schelton também estava filmando. Ele pegou o copo descartável, e fingindo que era uma câmera, agachou e filmou, tinha até o bico na boca.

Vendo essas fotos do primeiro percurso – “Emboscada” – quero te contar a história que aprendi com a pesquisa de doutorado do Padre Mauro Luiz da Silva¹³. Ele é o curador do MUQUIFU – Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos –, no Morro do Papagaio. Segundo o Padre Mauro, antes de Belo Horizonte ser fundada, existia o Arraial Curral Del Rey. Naquele tempo as pessoas eram enterradas em uma parte destinada a ser cemitério no largo das igrejas. As pessoas brancas foram enterradas na Matriz de Boa Viagem e as pessoas negras na Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. A Capela e o Cemitério dos Homens Pretos eram mais ou menos na esquina onde hoje fica a Rua Timbiras e a Rua da Bahia. As pessoas que foram designadas para transformar o arraial em cidade demoliram a Capela de Nossa Senhora do Rosário e soterraram debaixo da cidade grande os ossos dos nossos antepassados, passando por cima do sagrado do nosso sagrado. Tinham corpos também no adro da Matriz de Boa Viagem, mas os mortos que ficaram ali permaneceram em território sagrado porque esse terreno continuou sendo igreja.

Porque o tratamento foi diferente? Houve o respeito com os mortos enterrados na Igreja da Boa viagem, mas não houve o respeito com as pessoas pretas. Eles continuam debaixo do asfalto, no encontro dessas ruas e algum deles talvez nem fosse daqui, são de África ou descendem deles. A questão é que essas pessoas não vieram para o Brasil, foram trazidas à força. Chegando aqui, foram batizadas para se tornarem seres humanos, mas foram escravizadas e tiveram uma vida, muitas vezes, pior do que alguns animais. Foram enterradas por seus familiares com muita luta.

Quando a cidade grande chegou, o território sagrado deles foi destruído. A pesquisa do Padre Mauro deixa isso evidente. É importante sabermos que esse território um dia existiu, assim ele passa a existir dentro de nós, assim passamos a pensar de outra forma e tornamos a refazer a história. Passamos a agir de outra forma, a ficar de olho firme no que o opressor fez e faz, quais foram e são as suas artimanhas, assim podemos proteger nossos meninos, nossos passados, nossos presentes e nossos futuros. Tem mais uma coisa, os nossos antepassados estão plantados naquele chão,

7. Tese de Doutorado, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da PUC-Minas, *O Patrimônio Sacro da Arquidiocese de Belo Horizonte e o Afro-Patrimônio de Belo Horizonte: da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Curral Del Rey (1819) à Igreja das Santas Pretas da Vila Estrela (2018)*.

no território que para nós é sagrado. Não falo em sepultamento, nem em sepultado porque isso é frio e diz respeito a uma coisa morta. Quando falo que estão plantados me refiro a uma coisa viva, porque só plantamos o que vai nascer, crescer e dar frutos.

Padre Mauro teve um encontro abençoado com os documentos dos museus, que guiaram ou desviaram a pesquisa dele. Olha como ele cresceu depois que encontrou esses documentos, conheceu muita gente diferente. Só ele tinha o olhar afinado para ver o que os documentos diziam, outras pessoas não conseguiram ver. Ele soube ver o documento, entendeu que era importante, soube falar sobre ele e muitas pessoas souberam ouvir, dar atenção. Sem a ênfase das pessoas, sua pesquisa não seguiria em frente. Depois da pesquisa, ninguém mais vai deixar de saber que quem passa na Rua Timbiras com rua da Bahia está pisando em um campo santo, em terra sagrada. Quando passamos nesse lugar chegamos a sentir arrepio, tristeza, força e tantos sentimentos. Ali sabemos que temos que elevar o pensamento e fazer com que aquele povo que ainda está ali consiga achar o seu caminho.

Essa cidade já foi uma cidade inteiramente programada e pensada para a elite. Tanto que rapidamente desmancharam os casebres e as capelas dos pretos e pobres. Mudaram tudo para a periferia, para o redor da Avenida do Contorno ou para fora da Contorno. Onde ficam os morros mais difíceis de morar, as áreas que alagam, quem não era da elite foi morar nesses lugares. Então os fundadores da cidade só viram o próprio umbigo, não foram capazes de pensar em nada que pudesse beneficiar outras pessoas que não fossem as mais ricas. É primeiro os ricos, segundo os ricos e terceiro os ricos, tudo para eles. Depois disso Belo Horizonte ficou pequena e teve que fazer a sua expansão, e como é que expande? Invasão o terreno dos pobres e pretos, empurrando, empurrando, não pede licença não, entra rasgando, empurra e soterra. E isso tem a ver com a história do bairro onde fica o nosso Reinado, o Concórdia.

A história do Concórdia eu te conto a partir da minha visão e da minha escuta. Talvez se você fizer essa mesma pergunta para o Reginaldo, meu irmão, ou para as outras pessoas da casa, elas vão te contar de forma parecida ou até diferente. Eu conto a minha história, a história da casa e da guarda a partir da minha observação. Se alguém fala “Não é assim não!”, vou dizer “Não é assim na sua observação!”, na minha observação foi isso que vi. Então quero que você coloque isso no rodapé. A história que conto é de acordo com a minha história, com a minha observação, com o que aconteceu comigo, com o que vi e com o que me foi contado. Pensei isso outro dia, estava deitada e veio isso na minha mente, porque toda vez que começo contar a história, se estiver todo mundo da casa, alguém sempre me interrompe para falar de

outro ponto de vista. Como na fotografia que você tirou do enterro da mamãe Isabel: eu estava do lado do altar, minha visão é a partir dele, mas tinha outra pessoa lá fora vendo outra coisa, fazendo outra coisa, então a visão dela foi outra, não é?

Sei que é isso que você está fazendo, você pega a história da cidade que tem um ponto de vista e coloca outros. Para contar na visão dos outros também. Então não tem a história, têm as histórias de Belo Horizonte. É o que digo para o Schelton, quando ele diz que tem dificuldade de contar a história do nosso Reinado, porque já a ouviu de várias formas diferentes, eu digo que é só assinalar de quem é cada versão. A história do Rosário do Reinado da minha bisavó era tal, minha avó falava isso e aquilo, meu tio contava assim assado, minha mãe me falou dessa forma. Então ele pode construir a história do Reinado que ouviu da sua avó, dos seus tios e da sua mãe, até das outras pessoas que compõem essa casa.

Sobre o Concórdia, o meu padrinho, tio Ephigênio, falava que houve um acordo para que as pessoas que estavam no Barroca saíssem de lá, porque lá era uma área nobre e muito valorizada, porque estava próxima da Avenida do Contorno. Essa história que eu disse dos pobres sendo empurrados, empurrados... Depois de muita luta, a prefeitura deu a oportunidade de virem para cá, era uma área limpa, próxima do centro. Muita gente diz que os terrenos não foram muito caros, aqui em casa foi comprado, governo nenhum dá terra para ninguém. O pai do tio Ephigênio comprou o lote para vovó Cassimira viver; é um lote mais distante porque eles queriam que ela ficasse mais protegida, porque ela era uma mulher sozinha. O compadre achou que nesse lote ela ia ficar tranquila, não ia ter a casa muito exposta, assim tio Ephigênio me falava. Daí para frente foi construindo a casa do jeito que eles deram conta, porque primeiro só tinha um cômodo, onde era a cozinha com o fogão a lenha, depois melhorou um pouquinho, ele fez o banheiro, antes era fossa.

Meu pai era pedreiro, ajudava muito, tinha consciência de que precisava ajudar, porque o tio Ephigênio adoeceu, inalou fumaça do fogão a lenha por anos – e suspeito que o mesmo está acontecendo comigo, muitos anos depois. Vieram outras pessoas para o bairro, não sei se compraram ou se invadiram, sei que a prefeitura facilitou o pagamento dos lotes. Eram muitas mulheres sozinhas, antigamente não se falava disso, mas as mulheres cuidavam das famílias sozinhas, os netos eram os filhos da avó. Isso acontecia muito, as mulheres casavam e deixavam o filho mais velho com a avó. Muitas pessoas vieram de Betim, vieram de um bairro muito pobre chamado Angola, que existe até hoje.

Chama Angola por causa da grande concentração de angolanos que moravam naquele lugar. “Onde é que você vai?” “Lá nos Angola!” “Onde que é?” “É perto dos Angola!”, então já faz até outra palavra, “Zangola”, Angola... Nzinga, Ningola, por exemplo eu canto assim: “Tava ningola uma voz me chamou, tava ningola uma voz me chamou, na linha de Umbanda pai José chegou, com todos os seus parceiros ele saravou”. Quando fui para África, estive em Angola e vi a estátua da Rainha Nzinga, na parte de cima estava escrito Ningola. Eu comparei, certifiquei e afirmei, que é Ningola mesmo, não é “Tava na Angola uma voz me chamou”.

Muitos quantos mil quilômetros de distância da África, muito tempo depois, estamos cantando Ningola. Muita coisa foi trazida para cá, a grande concentração de pessoas de matriz africana aqui em Belo Horizonte, eles já tinham as defesas deles, assim como os negros escravizados já vieram com as suas defesas dentro deles, na mente deles. Eles estavam sendo escravizados, mas não deixaram de ser quem eram por causa do que estava acontecendo, a essência deles estava dentro deles. A essência deles morre com eles, se não conseguirem passar aquela essência para outros, para os discípulos, para os sacerdotes, para os companheiros, para os devotos, para os simpatizantes, seja quem for. A essência fica guardada com a pessoa enquanto ela for viva, assim ela pode distribuir, mas, por mais que distribua, aquela essência é dela.

Ancestralidade é uma palavra que faz referência a quem que veio antes de você, que trabalhou onde você trabalha, que pisou o chão que você pisa, que adiantou sua vida, é seu precursor, é o que fez a minha vida possível. E, além disso, ela cuidou para que eu tivesse uma boa vida, uma boa recepção, que as coisas fossem mais fáceis para mim do que foram para eles. Porque todos aqueles ancestrais, o que passaram, a vida deles, fez com que os que viessem depois deles tivessem melhor sorte. É a mesma linha mental da avó Cassimira, ela queria que os descendentes dela tivessem uma vida melhor do que as dos tatas, aqueles que vieram antes dela, porque a vovó nasceu em 1906, a escravidão tinha acabado em 1888, de 1888 para 1906 são menos de 20 anos. Tinha menos de 20 anos que a escravidão tinha acabado. Pois é, nesses anos todos vieram os resquícios, e ela já estava pedindo por nós, e também por aqueles que vieram antes dela, que estão enterrados onde ficava o cemitério dos homens pretos, na rua Timbiras com rua da Bahia, e o povo está pisando por cima. Agora você acha que alguém ensinou isso para ela? Possivelmente não, mas ela tinha a vivência dos avós dela, do pai dela que era baiano de Juazeiro e da bisa que era de Betim. Então ele tinha vivência de cidade do interior da Bahia. Morar no sertão da Bahia não era brinquedo para ninguém naquele tempo, era pior do que é hoje.

Então ancestrais são pessoas que se preocupam com o outro. É gente que vai embora, mas deixa uma vida melhor para o outro. Se o outro vai aproveitar ou não é problema do outro, mas você faz a sua parte. É assim que eu penso. “Ah, mas você está tirando esse capim hoje e amanhã vai nascer de novo”, tiro hoje, amanhã outro tira, eu tenho que fazer o meu hoje, vai que eu deixo o mato crescendo ali e eu mesmo escorrego nele? Os nossos ancestrais vieram preparar a nossa estadia, vieram dar ênfase à nossa caminhada, tornar a nossa caminhada mais plena, o mais adequada possível, com menos sofrimento possível, podemos ter outros sofrimentos, mas não os mesmos.

Tem outra coisa, é importante sabermos valorizar o trabalho que eles fizeram antes de nós, como na história de Ho”oponono: eu sinto muito, sou grata, te amo e agradeço, são 4 afirmações. Segundo eles, cada um de nós, mulheres e homens, têm 14 pessoas por trás; você tem a sua mãe, o seu pai, quatro avós, dois da mãe, dois do pai, e oito bisavós, quatro da mãe e quatro do pai. Você tem 14 pessoas movimentando a sua vida, 14 ancestrais orientando a sua vida, então o Ho”oponono ensina que precisamos avisar para os ancestrais que somos felizes e gratos pelo que fizeram por nós, mas que dali para frente vamos seguir a vida da maneira que acharmos correto.

Muitas vezes, um conflito atravessa gerações: uma terra que a pessoa pagou com a vida, quando chega o neto ou o bisneto, ele troca aquilo por droga, porque não conseguiu perceber o grau do valor daquela terra. Temos que acreditar, respeitar e preservar, mas caminhar. Eles podem nos fortalecer e nos acompanhar, mas não podem nos impedir de crescer. A gente tem que crescer com a ajuda deles e sempre olhar para trás mencionando-os. Porque no início foram eles, o início está lá atrás, o início não é hoje.

“Quem vê cara não vê ancestralidade” é uma relação que é dada para além da cor da pele. Na Umbanda, por exemplo, pode ter um homem branco sentado do lado da firmeza da casa, mas a entidade que está sentada não é o homem branco, quem está trabalhando ali é o pai Joaquim de Angola e, por acaso, o médium é branco. Poderia ser uma pessoa negra recebendo, mas quem estava recebendo, quem estava ajudando era o branco. E porque eu não aceitaria a ajuda dele, se ele veio, esticou a mão, me pediu ajuda e veio me ajudar a caminhar? Não consigo falar com a pessoa que ela não pode entrar na minha casa porque ela é branca, se de fato não sei a cor da ancestralidade dela.

Às vezes, vemos uma pessoa branca fazendo ofício de preto, por exemplo, ser branca e entrar para capoeira, ser branca e entrar para Umbanda ou mesmo para o Candomblé, seja de qual nação for, branca de olho azul, branca de cabelo liso. Quando uma pessoa vai no terreiro e acontece algo mágico e ela fica envolvida, se ela não fizer o santo, se não resolver uma situação ancestral que foi dada a ela, não consegue seguir a vida. Não é porque ela é branca, é porque ela tem uma cobrança ancestral, por ser branca ela pode não pisar nunca em um terreiro, mas a dívida ancestral dela continua.

Nos terreiros vemos gente de todas as cores, agora tem casos assim, em religião de matriz africana usa-se muito isso: quem tem dinheiro, paga pelos que não tem. Então os que não têm ajudam na casa, limpam antes do evento, limpam depois do evento, carregam uma coisa ou outra, enchem um tambor de água, fazem um serviço para aquela casa. Ao passo que, o outro que chegou e tem dinheiro para ajudar na casa não é porque ele doou um recurso financeiro que não vai precisar de passar um pano no chão, fazer isso ou aquilo, mas enquanto ele está ocupado, vamos supor, ele está trabalhando para gerar o recurso. A pessoa que não está trabalhando pode passar a roupa dele que ele vai usar na hora do ofício, pode enfeitar o objeto que ele vai usar, então é uma troca, uma troca ancestral mesmo. Cada um compartilha o que pode e o que tem.

A Dona Iria era velha quando tinha 2 anos, morreu quando tinha pouco menos de 30 anos. A vida toda ela carregou a cruz, levou o cruzeiro para enfeitar na casa dela, quando não conseguia levava as flores para o Reino para enfeitar aqui mesmo. Então é uma cruz que uma pessoa enfeita para a outra que está trabalhando num supermercado, por exemplo, que trabalha noite e dia, ela vai vir no dia da festa, mas o objeto que ela usa está prontinho, alguém fez. Agora alguém pergunta “Quem enfeitou a minha cruz é branco ou preto, azul, amarelo ou vermelho?”. Ninguém pergunta isso, temos que caminhar com quem está caminhando conosco.

A cor externa é só a tinta, claro, quando nós pretos saímos do nosso portão para fora a nossa tinta nos atrapalha na nossa caminhada, porque somos julgados pelo tom da tinta. Ninguém tem o direito, ninguém pergunta, poucos dizem, mas somos tratados como menores por causa da nossa tinta, estamos lá atrás na fila, o último do último por causa disso. Mas aqui dentro da nossa casa, aqueles que estão onde podemos mudar as coisas, vamos tratá-lo com carinho, vamos tratar o outro como ser humano. O ser humano não tem cor, ele é um ser humano, simplesmente.

Quando a mamãe Isabel falou com vocês que “É preciso embranquecer o rosário” foi no sentido de colocar os nossos para estudar, para frequentar lugares que possam nos trazer ascensão financeira, cultural, para aprendermos, compartilharmos outros caminhos e darmos valor à nossa casa. É comum só enxergamos que a nossa casa é poderosa quando saímos e vamos para a casa do outro. Algumas vezes é preciso também largar o mestre da vida inteira. O dia que pedimos licença ou brigamos com o mestre, vamos para a rua e achamos outro mestre, a vida vira outra.

Tem duas vantagens nesse movimento, a primeira é que ao sair vamos aprender novas coisas e vamos retornar valorizando o nosso mestre, ou vamos aprender outras coisas e vamos firmar o nosso próprio ilê (terreiro). Isso acontece quando estamos prontas para ser mestre. Não é porque o ensinamento do primeiro mestre foi falho, foi errado, foi pouco. Tudo o que você aprendeu foi o que se deixou aprender. Quando você sai dali e cria a sua casa, você também volta à casa que você foi ensinado, o seu pré-primário é presente ali. Assim você tem que respeitar o professor que te ensinou o abecedário, aquele e aquela que te ensinou a juntar a vogal com as consoantes, porque você vira doutora hoje, mas quem te ensinou o abecedário? Se ninguém te ensinasse o abecedário você ia se tornar professora, quando? Se você sabe algo é porque alguém te ensinou através dos cantos, das danças, dos livros e também das fotografias. Às vezes te ensinou apenas sendo uma referência perto de você. Nós aprendemos de um lado, ensinamos do outro, e morremos sem saber nada.

Nessas fotografias que você encontrou não tem nenhuma da construção da Pampulha? Da construção da Lagoa? O meu bisavô trabalhou lá, o pai da vovó Cassimira. Não tenho fotografia dele, nem na lembrança. Essa história do progresso é isso, as pessoas imaginam que a vida vai melhorar, mas só melhora para algumas delas.

Não tínhamos um fotógrafo na família, mas o tio Ephigênio fotografava. Quando as coisas ficaram melhores, ele conseguiu comprar uma máquina fotográfica. Mas é aquele negócio na linha e no gol, era difícil fazer as duas coisas ao mesmo tempo, se ele estivesse fotografando e não olhasse, o cortejo parava, então não temos muitas fotos. Mas sempre tem gente de fora que fotografa as festas no Reino, o problema é que muitas fotos não retornam. Algumas pessoas tiram foto de nós e ficam com elas guardadas nas lembranças deles. Usam para o projeto, mas acabou o projeto, não sabem retornar, não sabem mostrar o trabalho. Frequentemente, ficamos horas a fio falando para uma pessoa se tornar mestre, doutora e não vemos o que de nós entrou nesses trabalhos. Muitas pessoas fazem isso, mas muitas que passam por aqui continuam caminhando conosco, com a nossa luta.

Algumas pessoas vêm fazer pesquisas e se sensibilizam com a nossa história, ou a nossa história as sensibiliza. É o caso de Cida Reis, Junia Torres, Gercino Alves, Renata Otto, Rafael Barros... A Renata veio junto com Gercino, que veio pesquisar o Boi da Manta. Com a chegada dele, encontramos a capoeira, ele nos apresentou o Mestre João e começamos a trabalhar de parceria. Mestre João convidava mamãe para as rodas de conversa, para os encerramentos de ano. Depois começamos a fazer os projetos da capoeira juntos, ou participando ou fazendo a comida do evento. Eles sabiam que isso nos ajudava muito, por visibilidade, as pessoas viam que sabíamos e nos contratavam para fazer comida. Tem pesquisadores que depois da pesquisa nos arrumam trabalho remunerado, em geral não é algo para a vida toda, mas chega na hora que tem que chegar, bom, então isso é o retorno, a Cris Neri também foi muito boa para nós, fez um trabalho maravilhoso: *Do Tangível ao Intangível: Criação do Acervo Imagético e Sonoro do Reinado Treze De Maio e do Centro Espírita São Sebastião*. Essas pessoas todas que vieram e seguiram contribuindo, cada uma do seu jeito, como puderam, são a uma rede de força do nosso Reino, é gente que pisa a nossa pisada.

Fotografar para mim é o máximo, fotografo o que acho interessante, fotografo muito, o meu dedo é veloz. Uma coisa que me deixa chateada é quando ponho a máquina fotográfica na mão de alguém para fotografar e antes do evento terminar a pessoa me entrega a câmera falando: "Já fotografei". Quando conseguimos comprar uma máquina fotográfica para nossa casa através de um projeto, ficamos felizes demais. Porque nós mesmas íamos fotografar do jeito que achamos saudável e sagrado, poderíamos também ter as nossas fotos arquivadas. A mamãe chegou a filmar, chegou a fazer muita foto e isso é a consagração, porque quando ela era criança nunca imaginou que um dia poderia fotografar. De onde ela veio a fotografia era um artigo de luxo, mas ao mesmo tempo ela sabia que através da educação, se fosse estudando, se fossem estudando os filhos dela, mesmo que não se formassem, com o estudo em si, não precisa de formatura de academia, ela poderia ter uma realidade diferente.

Falo de formação pessoal, mental, não exatamente de diploma, porque tem pessoas que não têm a 4ª série, mas tem um vocabulário, um cabedal de sabedoria tão perfeito, que põe muita gente no bolso. A laiá que mora aqui na nossa casa tem um vocabulário muito rico, sabe fazer uma concordância verbal perfeita. Ela não foi à escola, não estudou, não sabe escrever o nome dela, mas sabe concordar as palavras tão bem em um português correto e simples. Então o povo africano falava que não entendia o português, não sabia, não dava conta. Claro que sabia, não faziam porque

não queriam falar a língua dos outros. É um lugar diferente de mundo, muita gente chega aqui pelo estudo, eu e muitos de nós estamos pela vivência.

Uma pessoa chega na nossa casa, olha as bandeiras no teto da capela e o olho dela enche de lágrimas. Quem tem mais tempo conta e logo pergunta “Por que tem 7 cores em cada fila?”, “Por que tem tantas bandeiras? Por que são essas cores?”. Ficam maravilhadas com a quantidade, o colorido... Tudo tem um motivo, tem uma trama do sagrado e da vida que são essas bandeirinhas. Logo perguntam: “Nossa, como vocês conseguiram fazer tantas bandeirinhas?”. Tem coisas que não sabemos porque não despertamos para elas. Por exemplo, quando chegamos em um lugar que tem um serviço pronto e muito complexo. Logo nos perguntamos como essa pessoa conseguiu fazer isso, como fez um repicado tão maravilhoso nas bandeirinhas, por exemplo. Temos que ter na cabeça que a pessoa começou da primeira bandeirinha, fez uma a uma até chegar na 500. É como um desenho, olhamos um desenho complexo e pensamos “Nossa, impossível!”, mas ele começou com um tracinho, depois outro e outro e é isso a vida. Não precisamos olhar lá na frente e falar “Não consigo chegar ali”, pois consegue, porque não vamos chegar correndo, não vamos dar um pulo e não vamos cair de paraquedas. Vamos caminhar, caminhando, um pé depois do outro, chegamos.

A fotografia nos lembra dessa caminhada. A fotografia paralisa os acontecimentos e a história fica guardada na fotografia. A história do mundo, o momento para ali, daqui a 10 anos ela continua parada, 20 anos, 30 anos. É a mesma coisa dessas fotos que encontramos da nossa casa, essas fotos que retornam para a gente, em cada fotografia o tempo está parado, mas através da parada que ela deu, quantas coisas resolvemos no presente? Quantos saberes descobrimos com essa foto do velório da vovó Casimira, por exemplo? Quantas coisas você descobriu vendo as fotos junto conosco?

Quando fotografamos, vamos lá na cozinha fotografar também, aprendemos com os antropólogos que é preciso fotografar o fogo, a lenha, a rachadura, a panela, cada detalhe tem seu significado. Foi um aprendizado, a partir da pergunta desse povo que vem de fora que, para mim, a princípio, é desconexa, mas aprendi a valorizar o que ele valoriza também. Nasci e cresci aqui nessa casa, passava direto e não olhava para o altar, dali a pouco comecei a olhar, aprendi vendo outras pessoas que, antes de sair de casa, tinham que bater a cabeça no altar, beijar a fitinha. Reginaldo, meu irmão, firma a vela para ele no altar todo dia quando sai para trabalhar. Isso é fé, isso é acreditar. Para quem vê é um ritual, para quem está aqui é o costume de acender a vela antes de sair para o trabalho, aí vem o outro e fala, “Nossa Senhora, mas eles

acendem vela todo dia antes de sair, que lindo”, não é lindo, é seu sagrado, é o seu saber, é o seu acreditar, é a sua fé.

A fotografia captura o tempo e na hora que olhamos para aquela foto com aquele tempo capturado, ele é liberto, porque aquela foto antiga vai comunicar com todo o mundo que olhar para ela. Faz parte da história, a fotografia e os relatos ajudam a manter a história, quem não tem como fotografar pode guardar os relatos das pessoas que andam no seu entorno, que vêm aqui benzer, que vêm rezar, vêm ajudar. É isso, se não tiver fotografia, se não tiver a história no livro, chama que nós vamos contar.

Agora você vê como Nossa Senhora caminha? Temos que ir pedindo para ser surpreendidas positivamente o tempo inteiro. Esse trabalho que Schelton fez de digitalizar os negativos do acervo da Mana Coelho no Museu Histórico Abílio Barreto. Você vê que nem ele a princípio enxergou o que a fotografia significava? Depois ele foi vendo, abrindo a mente e percebeu que era a casa dele, a avó dele. É isso que falo sobre a criança que vai ao museu e olha para uma foto, ela às vezes vê, mas não enxerga, a princípio ela vê uma foto, depois ela vê os detalhes da foto, aí ela precisa decodificar essa foto.

A história ficou aprisionada no Museu Histórico por 16 anos até o bisneto chegar para abrir o arquivo, digitalizar e ver as fotografias do velório de sua bisavó Maria Casimira. Entendeu como é? Chega quem tem que chegar, faz quem tem que fazer, você podia ter pedido para outra pessoa. Quantas pessoas você poderia ter chamado para trabalhar nessa pesquisa? Dificilmente outra pessoa ia reconhecer essas fotografias, ia chegar a essa conclusão, se não fosse o Schelton. E é isso que falo sobre gente branca “Ah! Não vou deixar os brancos mexerem no nosso arquivo porque não têm o nosso olhar”... Não têm mesmo, mas através da gente branca não chegou na gente preta que precisava chegar?

As fotos no altar e nas paredes da capela são imagens de pessoas que já se foram, colocadas nesses lugares para podermos ver e nos lembrar delas, são pessoas de boas energias. Vamos sempre olhando para elas e elas se tornam o elemento que completa o altar ou o acervo ou mesmo o ambiente sagrado. Porque se for uma pessoa boa, ela vai estar junto com a gente, na mente da gente, dentro da gente, se for pessoa ruim, ela não aparece nas paredes.

Uma pessoa que nos fez mal, não vai ocupar o lugar de destaque na nossa casa, porque é uma pessoa que não traz boa lembrança. As pessoas, as fotografias que ficam ao nosso redor são de pessoas que passaram pela nossa vida fazendo o

bem. Quando ela é colocada na capela, é levada a um grau de excelência, não é que virou santo depois que morreu, é uma pessoa que fez a diferença na nossa vida e na dos outros que são amigos. Aquele quadro ali do Bezerra de Menezes, tinha uma dedicatória, a dona escreveu, ela quis que essa foto viesse para mamãe do Bezerra de Menezes, mas a dedicatória apagou. Bezerra de Menezes é o guia e o mentor espiritual do kardecismo, decodificado por Allan Kardec, é do espiritismo, é um médico, é o doutor dos pobres, a quem recorreremos na doença.

Sobre as fotos que temos hoje, quando não estiver por aqui, tenho que fazer o que o Tio Ephigênio fez. Ele armazenou tudo o que pôde e deixou tudo em poder dele, mas porquê? Porque ele tinha uma casa melhor, tinha um lugar que ninguém mexia, na casa dele tinha o arquivo, aquilo e aquilo outro que era da guarda, tinha o escritório dele e as coisas dele. Ele foi embora, casou de novo e levou tudo para a nova casa dele. A sua esposa não tinha o grau de sabedoria que ele tinha e não entendia que aquelas fotos eram históricas, ela via aquilo como velharia e, quando ele morreu, ela nos mandou algumas coisas, mas muitas coisas nunca mais vimos.

O que aprendi com essa história? Se as pessoas ao seu redor não têm a mesma mentalidade, não dão valor e importância às fotografias e objetos, é preciso desfazer do seu acervo o mais rápido possível enquanto você está viva. Porque, se não vai para o lixo, se a pessoa tem um filho que tem uma mulher que não é da mesma linha mental, tem que deixar avisado que tem que entregar em tal lugar. No meu caso, a minha intenção é deixar o acervo pronto, salvo em pastas, em tudo o que for possível, para quem for da casa conseguir acessar, se ela não quer mexer é problema dela, mas se ela quiser não vai ter entrave algum.

Cada pessoa tem a sua missão, se eu interfiro no cumprimento da missão dela, a missão dela vem para mim. Você precisa prestar atenção e analisar o que a situação está te pedindo, “Nossa, mas você é muito condescendente, você é não sei o quê”. Não sou nada, eu vou de acordo com meu jeito de ser, com o que tenho na mente. Minha mente fala assim, você precisa ajudar a todos aqueles que te estendem a mão te pedindo ajuda, porque toda vez que você estende a mão para alguém e pede ajuda não fica sem, eu ajudo mendigo na rua, ajudo mesmo, mas muitas vezes... Teve uma vez que estava tão desorientada resolvendo meus negócios, passou uma mendiga na rua, , você via que era gente de rua, ela chegou “Deixa eu te dar um abraço?”. Meu deus, que abraço, me senti tão bem.

Uma outra vez, passando na Serraria Souza Pinto, debaixo daquele viaduto, tinha uma roda de conversa e já era tarde, estava muito escuro. Aquela área não é muito bonita, tinha um morador de rua que estava coberto até na cabeça, ele se descobriu, olhou para mim e falou assim, “Eu estou aqui, tá?!”, falei “Tá”, ele cobriu a cabeça, fui embora, ele se deitou. Na hora que eu saí, ele disse “Vai com Deus”. Ele foi meu segurança, a hora que passei ele se apresentou e a hora que eu fui embora ele encerrou o trabalho. Então se eu sou uma pessoa tão cercada de pessoas boas, de anjos bons, de boa energia, de bom acompanhamento, cercada de proteção o tempo inteiro, por que não ajudaria aquele que está batendo na minha porta? Se a pessoa vai fazer coisas desagradáveis para a pessoa que estendeu a mão, o problema não é nosso, o problema é do outro que não soube receber o presente.

Uma foto que gostaria de ter feito é a foto das três rainhas, as gerações de rainhas, eu, minha mãe e minha avó. Eu no meio e uma de cada lado, 3 mulheres, 3 rainhas, mas vou lá e volto cá, porque não é um trabalho só de 3 rainhas. É o trabalho de 3 pessoas e várias pessoas que ajudaram essas pessoas, então não gosto disso que coloca um lá em cima e o restante embaixo. Quero ir embora tranquila, sem pensar em nada que vai acontecer depois que eu for, se as pessoas que ficarem tiverem o entendimento que tenho, ótimo, se não tiverem não tem problema nenhum. Se é o Schelton, meu filho, que vai tomar conta, se é o Ricardo, meu irmão, não quero saber, minha parte eu faço com louvor. Faço o meu melhor, vou aonde tenho que ir, ouço o que tenho que escutar, aviso que não sei nada, a única coisa que sei é respeitar, a única coisa que sei é ouvir. Isso é o que eu posso fazer, até a minha fala tem que ser reduzida.

As pessoas vêm à minha casa não é para me ouvir, elas vêm para serem ouvidas, porque sabem que essa escuta é a minha obrigação. Agora como uma pessoa que sempre está ouvindo, eu também tenho os meus conflitos, porque também tem as coisas minhas que não posso falar com ninguém, e é uma coisa que vai enchendo, vai enchendo, até chegar um ponto... que preciso descarregar aqui e ali para tirar aquilo da mente e seguir de novo. Não precisa pensar que está me ocupando, eu vou fazer no horário que puder, e é isso, meu trabalho é esse, se você acha que tem algo que eu possa te ajudar, a minha obrigação é te ajudar. Quantas vezes for preciso, se não entendeu, pergunta de novo, vou buscar na mente uma palavra que possa te afetar, eu digo, “Minha Nossa Senhora, faça com que minhas palavras sejam flechas que atingem mentes e corações”.

Sei exatamente o dia que Schelton foi flechado, foi um índio tupinambá que o flechou numa aula do Saberes Tradicionais da UFMG. Ele estava murcho, perguntei “O que foi meu filho?”, ele respondeu: “Mamãe estou pensando aqui, o que leva uma pessoa a pensar que ela é superior a outra por causa da cor?”. Menina, eu virei um foguete, fui lá longe. Essas coisas estão no entorno dele, parece que ele não está prestando atenção em nada que estou falando. Mas amanhã, quando ele for Rei ou o acompanhante do Rei, ou simplesmente a pessoa que paga as contas da casa, se o Rei não souber nada ele fala, “Minha mãe falava, assim, assim, assim”, quer dizer, ele já tem o HD dele guardado, e ele não está nem prestando atenção, é igual a uma criança sentadinha aqui no canto. Igual à minha mãe, onde ela ia eu ia junto, e fui aprendendo vendo e estando junto a ela.

VER COM
JÚLIA FERREIRA DA SILVA

OS TRÊS LIVROS QUE ESCREVI,
'FATOS E FOTOS' VOLUMES 1, 2 E 3,
ESCREVI PARA LEMBRAR E COMPARTILHAR
A MINHA HISTÓRIA,
PORQUE ELA É TÃO IMPORTANTE
QUANTO TODAS AS OUTRAS.

A FOTOGRAFIA É UMA DAS MAIORES
LEMBRANÇAS QUE SE PODER TER,
É A MEMÓRIA MAIS ACESSÍVEL.

COM 88 ANOS, ÀS VEZES ACHO
QUE TENHO A MEMÓRIA FORTE DESSE JEITO
APENAS PORQUE TENHO MUITAS FOTOS.

AS FOTOS DA PRATELEIRA SÃO A VIDA
QUE NÃO QUEREMOS QUE VÁ EMBORA,
ENTÃO OLHAMOS PARA ELAS
O TEMPO INTEIRO.

SOU COMO ESSAS FOTOGRAFIAS ANTIGAS, GUARDO HIS-
TÓRIAS,
POSSO FALAR SOBRE ELAS, POSSO ESCREVER, POSSO
CANTAR, POSSO DANÇAR MEMÓRIAS.

JÚLIA FERREIRA DA SILVA

FATOS & FOTOS

VOLUME III

JÚLIA



Essa sou eu, Júlia, trançando o cabelo da minha filha, Juliana



Essa é a minha irmã, Maria Lucia, que morava em baixo da minha casa, e faleceu ano passado de COVID-19. Vemos aqui também a Juliana, minha filha, a minha mãe, eu, e a filha da minha irmã que mora nos Estados Unidos, olha só o tamanhinho dela! Alguma criança fez essa fotografia, veja bem como estamos olhando mais para baixo...



São os
 documentos
 os momentos
 Ruy e as
 Edt e de
 Sueli 7

Gerayzês

Maria Luiza
 Ana Julia
 Edt Elisene
 Sueli Tereza



Maria Luísa, minha sobrinha, filha dessa do lado, olha que lindo, quem fez essas fotografias fui eu. Tá ali são quase 7 gerações aí, tá vendo? A minha vó e netos, a minha vó e bisnetos. A tia Nina do lado da minha avó na foto de cima, acho essa foto dela muito linda.



Juliana e a Maria Luísa, filha da minha irmã, Maria Lucia, eu andava muito com elas quando estava em Belo Horizonte.



Essa é minha tia Nina que foi encontrada morta, porque lutou contra a especulação das terras do Quilombo. Essas crianças são filhas de Maurício e Salete, a menina está fazendo faculdade, diz que tia Nina zelava por eles, porque o pai dele morreu. O pai deles era o meu tio Josilio, que era o irmão da minha mãe, então minha tia Nina falava assim: 'Os tesouros de Josilio'.



Amigas e filhas de amigas em diferentes momentos da minha vida.

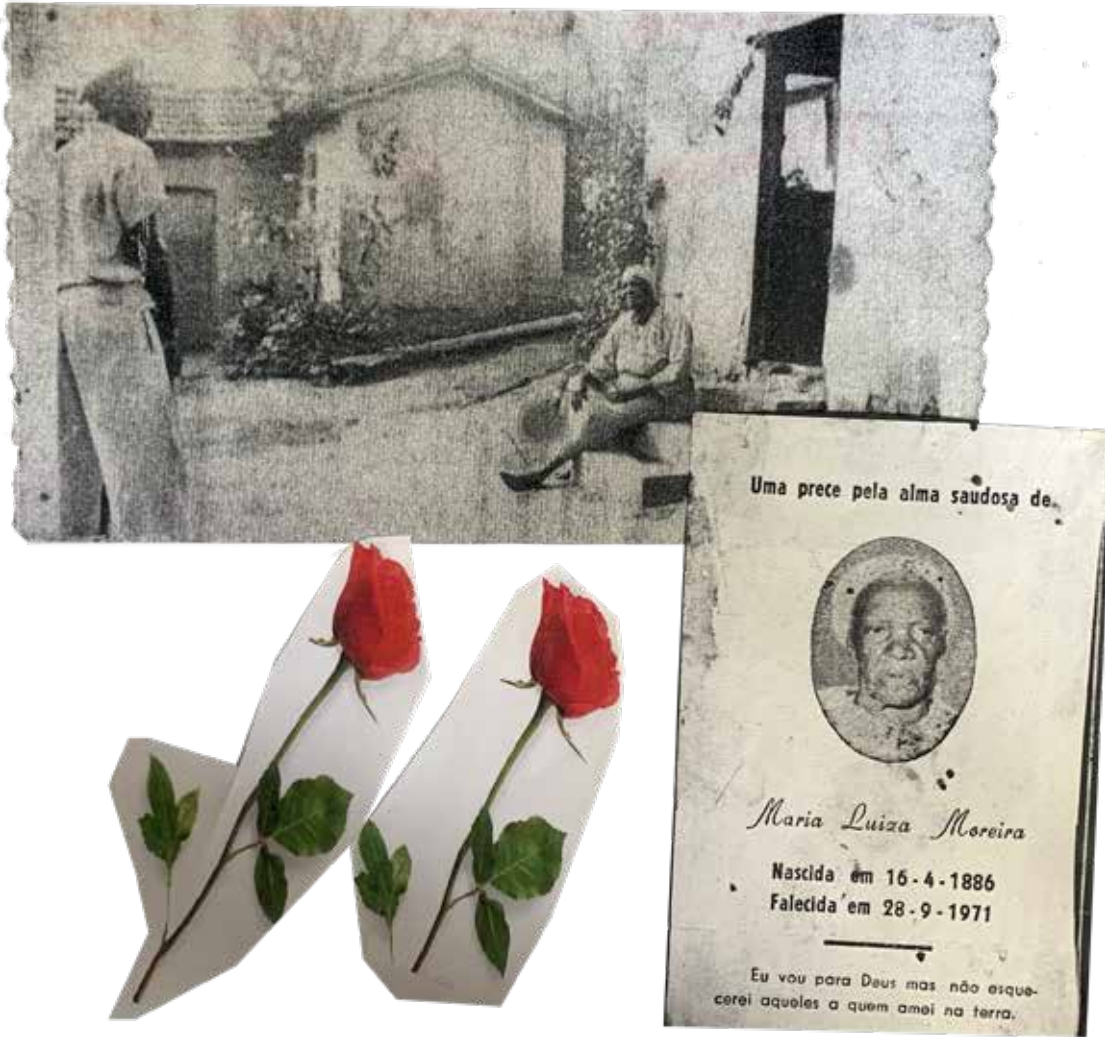


Françoisa
Fabreca Oud
Trabalhei-
semos nós
Zoraide
Zilda
Marta

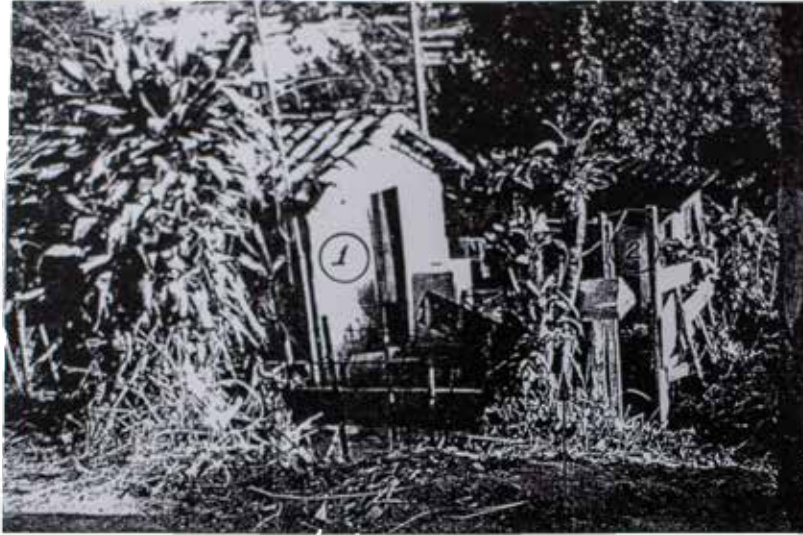


Eu
Sônia
Neusa
Luzmar
Zoraide
Zilda
Eu

Minhas companheiras de fábrica



Minha avó na porta da casa dela



Stenbair, meu sonho
as imagens combinam com
o escrito

Minha mãe e a casa dela

A casa é
a semente da
casa que minha mãe
entregou assim alguns
dos terrenos dos meus
avós.

Di foto
da casa
dando
numa



A casa da minha mãe, onde nasceram todos os seus filhos, onde crescemos e ramificamos

Minha
Casa em

BH



Ⓟ.H



baixo
fapai
Chumbo dos Juizes

A minha casa... olha que beleza essas plantas! Só fotografei as plantas



di a mala
das ferramenta
dos des ferramentas
da casa de
memoria mãe

↑
Minha
mãe e seus
netos
(mãe)

Amã Julia
Arafuliana



Casa da minha
mãe foi feita
transformada
num pedo





meu ma mãe



Sobrinha
meu mundo



meu
sobrinha
sobrinha

Essa é na porta da casa da minha irmã, eles eram muito humildes. Ela tinha muita galinha, as galinhas ficavam soltas, aí o Gilberto, esse menino maior, falou: 'Oh, mãe! As galinhas estão tudo com o pé na friagem'



O Joel, marido da minha irmã, com a Juliana, Maria Luiza que mora aqui, mãe dos gêmeos, a irmã dela que mora nos Estados Unidos, o Digão, e esse menino no fundo eu acho que é o Rogério

Voltando no tempo



Aí estamos
Tia Vanda, Maria Julia
e Zilda e Edite no
celo do paróssio Jari

Aí esta tia Vanda, ainda pequena. É interessante a minha forma de escrever, lembro de uma coisa que já passou e estou lá longe no livro, aí volto e escrevo que estou voltando no tempo, por que senão aquilo fica perdido, a vida é um emaranhado mesmo!



Aqui a gente fez um dia da criança, ali no quadradão, e esta sou eu contando histórias para as crianças.



As crianças brincavam na frente da casa da Vera, aqui a minha neta, essas daqui são as gêmeas, Raíssa e Rayana, esse daqui é o Rafael, ele é primo dela, e João Vitor. João é uma gracinha, esse menino vai crescer, ele vai longe.



Essa sou eu, minha filha Juliana e o Quilombo dos Luízes



Juliana &
Luiz



Augustina
M. Luiza
Juliana

Era lindíssima
tudo Setembro flora
pessoas muita fotografar





Querida
Marta. Tudo su
maneu aqui morri
com toda sua jeta
ria e se tambem
tambem unferido
oculo de sua
vida. deixando
saudade







Meu nome é Júlia Ferreira da Silva, sou a matriarca do Quilombo dos Luízes. Nasci no dia 28 de janeiro de 1934, aqui no Quilombo dos Luízes que, na época, era a Fazenda das Piteiras. Perto do asfalto da Avenida Silva Lobo, antes era o Córrego das Piteiras. Nasci na casa de adobe onde morava minha mãe. Não sei quem foi a parteira, sei que minha mãe teve seus seis filhos em casa, cinco mulheres e um homem. Primeiro ela teve um menino, que tinha o nome do meu pai, José, que morreu na Revolução de 30. O 12º Regimento de Infantaria, foco da revolução em Belo Horizonte, é muito próximo do Quilombo, e foi preciso fugir para o mato, e lá ele teve pneumonia e morreu. Depois da volta para o Quilombo, minha mãe teve 5 filhos: Jorgina, Maria Lucia, Julia, Edite e Lurdes, éramos 5. Meu pai morreu eu tinha 2 anos de idade, meu tio, pai da Luzia Sidônio, irmão da minha mãe, nos registrou e colocou os nomes que não eram os nossos nomes, na minha certidão de nascimento meu nome é Augusta.

A vida era muita luta, muita luta mesmo, minha mãe criou todos os filhos sozinha, não nos deu para ninguém. Ela e nós não tínhamos o costume de trabalhar fora, ela trabalhava na roça com minha avó. Passamos muita dificuldade, íamos a pé buscar lenha no Acaba Mundo, onde hoje é o alto do bairro Sion. O trajeto que hoje o ônibus 2101 faz, a gente fazia a pé, descansávamos três vezes até chegar em casa, éramos criança, depois adolescentes, depois adultas, cresci nesse caminho. A minha avó vendia verduras, buscávamos verduras na horta lá no Ferrugem, onde hoje é o Barreiro, olha como andávamos muito! No caminho íamos coletando algumas verduras que brotavam e quando chegávamos no Quilombo íamos lavar as verduras no córrego, arrumávamos tudo nos balaios porque no outro dia saíamos vendendo.

Lembro mais ou menos o caminho porque a cidade que existia naquele tempo era tudo mato, e já desapareceu. Marcávamos o caminho pelas árvores, montanhas, pelas criações de animais, pelas hortas, pelas casas de vizinhos, como não existe mais nada, não consigo entender bem onde estavam. Lembro que passávamos pela Rua Campos Elísios e saíamos no Barro Preto. Então começávamos a vender as verduras, eu e minha avó, andávamos sempre com minha avó, com chuva, com sol. Arrumávamos as verduras nos balaios e íamos pelo Barro Preto e depois pelo Bairro de Lurdes, vendendo verduras, e quando a gente chegava aqui, Nossa Senhora, um cansaço! Nessa época tinha 4, 5 e 6 anos, pois com 7 anos de idade fui trabalhar de doméstica na Gameleira, na casa de um dentista chamado Dr. Inácio.

Naquela época criança podia trabalhar, o Estatuto da Infância e da Adolescência veio só na década de 1940. As minhas duas irmãs mais velhas trabalhavam na casa da mãe da minha patroa, Maria Luíza, e da avó da minha patroa, Beatriz. A minha

patroa era muito ruim. Minha irmã dizia que sua patroa tinha o maior nojo dela porque era negra e eu sentia que comigo era o mesmo sentimento. Cheguei para trabalhar e tinha o menino Inácio, no mês seguinte nasceu outro, o Marcial, passou um ano no dia que esse Inácio fez dois anos, nasceu outro, o Marcelo, depois veio o Cláudio José e a Marília, então eu cuidava de 5 crianças. Trocava fralda, lavava roupa, dava comida, fazia tudo. A minha patroa falava que eu tinha que cuidar dos 5 porque eu ganhava alguma coisa, mas não me lembro direito se recebia esse dinheiro e se ele dava para alguma coisa. Trabalhei nessa casa por muito tempo, dos 7 aos 13 anos. Minha folga era na segunda-feira, saía de lá 18 horas, vinha para casa da minha mãe para na terça-feira voltar cedo. Minha folga era a noite que podia dormir com minha mãe, acordava cedo, ia no desvio do bonde, comprava leite para fazer as mamadeiras dos meninos, depois ia para a escola.

Nas manhãs, saía para comprar o pão também, não existia pãozinho, era um pão grande. Às vezes estava com fome, mas tinha que esperar a patroa acordar para partir o pedaço de pão que eu podia comer, eu e a cozinheira Eleonor. Tinha tanta vontade de comer mais pão, mas aí arrumava as mamadeiras e ia para a escola. Quando chegava, ia dar comida aos meninos, por eles para dormir, depois que dormiam lavava as roupas deles e comia a raspa da panela. Quando acordavam, levava todos para passear, a patroa falava “Saía com esses meninos daqui!”. Saía com 5, um segura de um lado, outro de outro, um no colo enganchado na minha cintura, outro no carrinho e mais um segurando no carrinho. E sabe onde ia brincar com esses meninos? Na linha do trem, era um caminho que tinha uma decida para a Vila dos Marmiteiros, saía perto do pontilhão, pegava um por um e passava no pontilhão e punha lá no outro lado, depois vinha buscava outro e punha no lado de lá. Imagina se o trem vem? Tinha dia que chovia, dava aquele toró depois parava, e eu juntava os meninos e ia na beirada do Rio Arrudas e, ficava com eles jogando pedra no rio. Imagina se sobe? Podia nos levar embora. Éramos 6 crianças soltas na cidade.

Um dia, a patroa viajou de férias com o marido e deixou a irmã com o cunhado em casa comigo, a cozinheira e as crianças. Quando ela voltou, a irmã me mandou levar o terno do marido no tintureiro e, enquanto estava fora, disse que eu bati nos meninos. Nunca bati nos meninos, amava todos eles. Quando voltei, a patroa colocou os cachorros para avançar em mim, corri na escola da minha irmã, ela chamou minha mãe que veio e disse “Junta suas coisas e vamos embora”. Fui embora com a minha mãe, era sexta-feira. Na segunda-feira, minha mãe saiu comigo procurando serviço nas fábricas, e conseguimos numa fábrica de calçados. Depois a patroa se arrependeu, pediu

para eu voltar porque os meninos estavam me chamando sem parar. Minha mãe dizia que eu conversava com os meninos a noite inteira, sonhava com eles, mas não voltei.

Fiquei na fábrica, Calçados Ballesteros, por muito tempo. Passava cola e Dona Eugênia virava o couro para fazer o acabamento. Com esse tal de passar cola peguei pneumonia, fiquei alguns dias de cama, e quando voltei me transferiram para a finalização do sapato, onde colocávamos os sapatos na caixa. Tinham muitos sapatos de camurça, passávamos um pó branco para finalizar. Foi aí que a pneumonia virou tuberculose. Minha mãe me levou ao médico e tive que tomar uma injeção forte de três em três horas. Senhor Adolfo fervia a seringa para poder aplicar injeção. Fiquei boa e fui para outra fábrica de calçados, na Rua Tupis. O patrão era italiano e trabalhava na própria fábrica. Tinha só um banheiro na fábrica, e como eu não tinha muita noção de higiene de banheiro, arrumei um tumor na virilha.

Tia Verônica, mãe da Luzia, colocava raiz no tumor da virilha, mas não adiantou e ele foi crescendo. Minha mãe me levou ao médico, que disse “Isso é doença venérea, separa tudo dela, a roupa dela tem que ser fervida, e ninguém sente na cama dela”. Olha como era bravo o negócio! Quando sarei da doença venérea, fiquei ainda nessa fábrica, mas estava insegura, com medo de adoecer novamente. Fui então para outra fábrica, todas elas no centro de Belo Horizonte, acho que nem tinha cidade industrial ainda. Passou um tempo, fui trabalhar numa fábrica de camisas. Lá eu era costureira, você não pega uma camisa e a faz toda. Uma costureira fecha o ombro, passa para outra que prega as mangas e outra vai e fecha, uma outra faz só o colarinho.

Nessa época, eu já era da Juventude Operária Católica — JOC, do movimento social. Nessa fábrica ganhávamos por produção, se não fizesse uma determinada quantidade não tinha o salário completo. Então montei uma equipe e falei “Vamos exigir nossos direitos, vamos recusar o pagamento, se não der o salário não vamos receber!”, as pessoas se mobilizaram, era arriscado, mas todo mundo topou. Tinha uma menina que era meu braço direito, ela morava no Santa Maria em uma favela, chamava-se Neise. Quando percebi já éramos quase a fábrica toda. Irene, Ivanilde, Eleuza, que morava na favela e dormia na minha casa para montarmos o esquema, Deise, Julinha, eu, Maria Celia, Luzia, Ana Francisca, Marli. Na fábrica tinham homens também, mas foram nós mulheres que fizemos o movimento. O problema foi que todo mundo precisava do dinheiro, então tinha que ser uma pressão de negociação rápida.

O patrão me chamou e pensei “Pronto, vai me colocar na rua!”. Fiz uma oração, cheguei na sala dele e ele pediu explicações. Expliquei que o preço que ele pagava

por peça produzida estava muito baixo e nós costureiras não estávamos conseguindo atingir nem um salário, que a vida estava muito difícil. Ele respondeu com palavrão: “Filha da puta nenhuma ia mandar na minha empresa! Daí respondi que a questão não era a empresa dele, mas os direitos humanos, o nosso direito de vida digna, e saí.. Ele repetiu “Filha da puta nenhum manda na minha empresa” e eu repeti “Empresa nenhuma manda nos meus direitos humanos”. Voltei para minha máquina de costura. Depois de alguns dias ele me chamou: “Estive pensando, vou pagar você o remunerado, estive olhando o cartão de ponto”. Quando chegava atrasada, o ponto no cartão era vermelho, e o meu não tinha nenhum. Fazia a minha parte. Ele disse ‘Vou pagar vocês o remunerado, mas vocês procurem chegar no horário para não perder tempo”. Então todo mundo passou a ganhar o remunerado, e teve até festa.

Depois o patrão falou para eu assumir a seção, porque viu que eu trabalhava corretamente. Na Fábrica de Camisas e Blusas Silveira, assumi a minha seção, e, com o tempo, Dona Jovelina, de outro setor, saiu e assumi a seção dela também. Comecei a exigir direitos. A gente levava marmita e não tinha onde esquentar a comida, algumas costureiras tinham fogareiro de álcool esquentavam marmita perto das máquinas, dos panos, e falei para o patrão que aquilo não era bom, que era perigoso, e ele contratou uma menina, Maria, para esquentar as marmitas. E, depois do almoço, ficávamos até a hora de ir embora sem comer nada, com fome. Aí ele passou a dar um lanche para os funcionários na parte da tarde. Maria esquentava a Marmita e à tarde tínhamos um café com pão. Depois falei que a gente precisava espiritualizar a fábrica, e fizemos a Páscoa dos funcionários. O meu diretor espiritual no movimento da Juventude Operária Católica foi celebrar a Páscoa na Fábrica. O padre falou que só as confissões que atendeu naquele dia valeram a Páscoa toda.

Ele foi para Brasília, era Padre Jesuíta, e um dia veio a Belo Horizonte. Eu já estava há 9 anos nessa fábrica, tinha me aborrecido com muitas coisas, estava com vontade mesmo de fazer alguma outra coisa. Então recebi o recado “Julia, tem um moço dos olhos azulinhos querendo falar com você”. Quando saí era ele, tinha arrumado um carro emprestado e fomos para o alto da Avenida Amazonas conversar. Chorei muito e ele chorou também. E me perguntou: ‘Você quer ir embora para Brasília?”. Falei “Quero!”. Estava decidida mesmo a ir embora para algum lugar, ele falou com minha mãe e ela concordou: “Padre não sei o que ela vai fazer em Brasília, mas confio no senhor”. Fui pedir demissão. Tinha 30 anos de idade.

. Meu patrão disse: “Se existe um funcionário na minha empresa que não quero perder é você”. Voltei para a máquina de costura, mas depois de alguns dias fui embora.

Teve festa de despedida, as meninas chorando e eu também. Fui para Brasília em 1967, morava com Evanilda, uma nordestina, e Helena, que era de Belo Horizonte. Éramos do movimento, tralhávamos, Evanilda ainda fazia faculdade. Na casa dos padres era assim, embaixo era garagem, no primeiro andar era cozinha, capela, sala de reunião dos padres, em cima era dormitório, eram muitos padres cada um com sua função, e nós morávamos em um barracão no fundo da casa.

Fiquei na casa dos padres enquanto organizava a minha vida. Trabalhava na cozinha, fazia a comida dos padres, limpava e depois ia conhecer as cidades satélites. Não queria ficar na Casa dos Padres, queria ficar onde estava o povão. Conheci o Jeci, que morava na zona norte, e ele me apresentou a Margô. Então saí da casa dos padres e fui morar com Jeci e Margô para fazer trabalho na comunidade. Com eles fui a Brasilândia, em Itaguatinga, em Sobradinho, no Gama. As cidades satélites todas. Fui conhecer o pessoal da JOC nesses lugares, seu Raimundo e a família dele, seu Pedro e a família dele, Dona Bil e a família dela. Íamos de ônibus, era uma pelega. Conheci o Padre Drummond, fazíamos um trabalho muito bom com a comunidade toda, conscientização de classe, de vida, espiritualização, ajudávamos quem estava em dificuldade, criávamos um espírito de comunidade. Margô, Padre Nelson e a Jeci não deixavam me faltar nada, mas senti que precisava da minha casa, e alguém me disse que tinha um moço querendo vender o direito da casa dele, recebida do Banco Nacional de Habitação – BNH, o casamento acabou e estão vendendo o direito”.

Margô era amiga de Padre Nelson, que me arranhou um aparelho de telefone de luxo, fizemos uma rifa, com o dinheiro da rifa paguei o direito da casa, e paguei a transferência para meu nome, e com o que sobrou comprei panela, um tiquinho de cada coisa. Foi assim que fui morar no Gama, Margô me deu uma cama de casal e um colchão de solteiro, uma foto que você vai me ver grávida é na casa pequena ainda, fiquei morando ali e trabalhando com a comunidade. Depois fui trabalhar para as pessoas das embaixadas, porque era costureira. Comecei com a Dona Alice, e que começou a me levar para as famílias que trabalhavam nas embaixadas, costurei para o Haiti, a Nigéria e a Argentina e várias outras, sem nunca ter ido a esses lugares.

No Gama, trabalhava com Padre Drummond nas comunidades, nas paróquias, no grupo de moradores, grupo de crianças, grupo de mães. E também dava o catecismo. A Igreja não pagava nada, mas as pessoas do movimento ajudavam muito. Aos poucos fui fazendo melhorias na casinha. Virei conselheira tutelar, eu mais do que ninguém tinha trabalhado nessa área, mas para ser conselheira precisava de ensino médio, e eu não tinha nem primeiro grau. Então a Doutora Edina me atendeu, era advogada, me

defendeu e conseguiu a liminar para eu assumir o cargo no Conselho Tutelar. Nesse trabalho vi muita pobreza, muita miséria, muita tristeza e muita violência, mas o mais importante é que pude ajudar muitas crianças. Venceu o meu mandato, veio a outra eleição, como houve muita sujeira, muita falcatrua, o Juiz anulou a eleição e prolongou nosso mandato. Fiquei mais 3 anos, foi onde organizei a minha vida.

A minha casa que era zero quartos ficou bem arrumada, tinha tudo. No Conselho Tutelar fiquei um mandato mais a prorrogação, quando veio a nova eleição não tinha conseguido estudar, não tive tempo, aí não pude seguir no Conselho. Enquanto estava ainda no Conselho Tutelar estava sendo construindo um Sesi perto da minha casa. Falei na minha cabeça que iria trabalhar lá. Nesse tempo Juliana, minha filha, estava com 5 cinco anos, consegui o trabalho e ela foi estudar na pré-escola do Sesi. Ia para o meu trabalho e ela ia para a sala de aula. Quando dava a hora do almoço a gente ia em casa, almoçava e ela voltava comigo ou ia para a sala de aula, ou ia para o parquinho. Trabalhava como servente, mas sempre tive muito carisma com as crianças, a diretora às vezes pedia para cuidar de alguma sala de aula. Fazia uma farra com as crianças!

O diretor geral viu e não gostou porque estava com a roupa de servente: “O serviço da senhora é na faxina, não quero ver a senhora com criança aqui”. Depois a diretora me enviou para sala de aula novamente, falei que não podia, daí ela conversou com o diretor geral, foi assim que deixei de ser servente da limpeza e virei professora dinamizadora. Fiquei lá e aí veio a minha aposentadoria. Teve uma festa de despedida com o chefão, todo mundo estava na sala grande no salão de festa, muito bolo, salgado, doce, o pessoal todo, os médicos, o pessoal do artesanato, do esporte, a sala estava cheia.

Em 2004, volto para Belo Horizonte, para o Quilombo. Já estava aposentada, estava cansada de Brasília e as raízes me chamaram de volta, foi nesse momento que nos tornamos Quilombo, digo, fomos reconhecidas pela Fundação Palmares, porque sempre fomos Quilombo. A Luzia Sidônio, também matriarca aqui, me chamou e pediu que viesse para a gente trabalhar na nossa comunidade. Voltei para Belo Horizonte, mas você sabia que essas duas cidades se parecem? São cidades planejadas, cidades que excluíram os pobres e pretos do seu planejamento e o mais importante, Brasília foi feita mais de 60 anos depois de Belo Horizonte e uma não aprendeu nada com a outra.

Contei essa história toda para dizer que a fotografia é a minha vida. Os três livros que escrevi, “Fatos e Fotos” volumes 1, 2 e 3, escrevi para lembrar e compartilhar a minha história porque ela é tão importante quanto todas as outras. A fotografia é uma

das maiores lembranças que se poder ter, é a memória mais acessível. Com 88 anos, às vezes acho que tenho a memória forte desse jeito apenas porque tenho muitas fotos. Ela é um jeito fácil de guardar e contar a história, mas antes só era contada por poucas pessoas. A fotografia é a história daquilo que estou contando, que estou escrevendo. Mesmo sem recursos, eu tinha uma máquina de fotografar. Uma máquina comum, corriqueira, colocava o filme e tinha um pessoal na Rua Tupis, perto do Grajau, que consertava a máquina para mim. A fotografia é a história real do que aconteceu. Por isso todas as minhas fotos são importantes. As fotos da prateleira são a vida que não queremos que vá embora, então olhamos para elas o tempo inteiro.

A memória é a coisa mais importante que temos e para que ela não vá embora junto com nosso corpo é preciso passar para frente, na foto, no papel, no ouvido. Toda minha vida está registrada em meus livros “Fatos e Fotos” e mais indiretamente também está registrada no livro “Mulheres do Brasil”. Quem me instigou a escrever foi a médica do posto de saúde, Dra. Eliana, que faleceu de COVID-19. Frequentava o posto e contava minhas histórias para Dra. Eliana, que sempre conversava comigo e dizia que devia escrever minhas histórias, que eram muito ricas. Passei um bom tempo pensando até que destravei a escrita. Falei que não iria escrever o meu livro, mas sim o Mulheres do Brasil. Depois que escrevi Mulheres do Brasil, que fui escrever eu mulher, o vol.1 do “Fatos e Fotos”.

Mulheres do Brasil conta a história de 150 mulheres, desde a prostituta até a presidente do Brasil. Todos são fatos verídicos, nada é fictício, como sempre tive um lugar de liderança, conheci muitas mulheres e neste livro catalogo cada uma delas: a mulher motorista, a mulher frentista, a mulher quilombola, a mulher engenheira, são várias mulheres que passaram pela minha vida. Tanto o meu livro quanto o Mulheres têm muitas fotos, algumas eu fotografei, outras eu recortei de revistas e jornais, peguei fotos emprestadas de outras pessoas. No Quilombo nunca teve fotógrafo profissional, só gente assim, com uma camarinha vagabunda, mas que deixou belas lembranças. As fotos do meu álbum foram feitas com a minha câmera. Quando apareço na foto foi porque outra pessoa fotografou, muitas vezes algum sobrinho ou a minha filha, repare que as fotos são de baixo para cima, então são crianças fotografando.

Quando penso em Belo Horizonte, a fotografia que vejo é o centro e as muitas favelas em volta, e tem um lugar que se destaca muito, o Cascalho. O Cascalho são prédios imensos justamente na nossa terra, o Vale do Sereno é nosso. Podemos ver prédios residenciais e a favela encostada. Quando a gente estava ocupando esse prédio aqui no Quilombo, a noite você via bem melhor, aquela porção de luzinha era

das favelas. Belo Horizonte é o miolo e envolve toda uma gama de favelas, bairros pobres de gente simples e humilde, isso é Belo Horizonte para mim. Hoje está mais avançado, os bairros são ligados, o Grajau atravessa o centro e se liga ao Sion pela linha de ônibus 2101. Contagem tem o ônibus que passa pela Cidade Industrial e pelo Eldorado. Contagem era um município, hoje já pertence à grande Belo Horizonte, Betim a mesma coisa. Saíamos de Belo Horizonte para ir a Betim, passávamos na Cidade Industrial e depois não tinha mais nada, agora emendou.

Vejo essas fotos antigas do primeiro percurso – Emboscadas –, quanta coisa já foi demolida! Penso: quanta lembrança viva, vão acabar por me demolir também, já que estou velha...Descartam prédio, mas junto com eles, pessoas. Sou como essas fotografias antigas, guardo histórias, posso falar sobre elas, posso escrever, posso cantar, posso dançar memórias. Já essas fotos das Figurações de Poder, esses homens brancos de terno, eles custam a perceber, mas o que posso dizer é que desde esse tempo as pessoas precisaram entender que é em grupo que vamos resolver as coisas, ninguém pode resolver sozinho, não adianta passar maquiagem na cidade, vai aparecer, de um jeito ou de outro. Eu mesma olho para essas fotos e vejo gente humilde junto mesmo sem elas aparecerem, porque são o meu povo e os carrego no olhar. Veja bem, quem fez o terno que eles estão vestindo? Quem fez o sapato? Quem fez a comida que estão comendo? Quem serviu? Tem muita gente na matéria dessas fotografias, mas do que podemos ver ou pensar.

Vejo as fotos antigas e penso que a cidade do meu tempo foi melhor, não é? Essa foto em que aparecem os Fícus da Av. Afonso Pena, me lembro bem dessas árvores grandonas no meio da Avenida que foram derrubadas para dar lugar ao carro. Se pudesse arrumar alguma coisa do meu tempo não deixava acontecer, mesmo sabendo que tinham os prós e os contras. Não deixaria colocarem asfalto na cidade, seria só paralelepípedo, porque além de nascer a graminha no meio dele, passa oxigênio, umidade do ar e não esquenta. Asfalto é coisa de gente pouco evoluída, aqui no Quilombo mesmo já colocaram na entrada toda, e está tudo arreventado. A terra do Quilombo expulsou o asfalto.

Nas fotos do “Desvios - Quem vê cara não vê ancestralidade?”, parece que conheço a Dona Maria (p. 114). Será que poderia colocar sua história no Mulheres do Brasil? Você poderia me passar a foto e a história dela? Sei que tem pouca informação, mas a informação que chegou aqui é muito valiosa! Não era para ter nada dela registrado e de repente você me traz Dona Maria ao vivo e em cor preta! Dona Maria, vemos seu rosto, seus braços, sua casa. Não tenho uma fotografia dessas da minha

bisavó, poderia ser ela, não sei, é como ela. Esse apanhado de fotografias quero colocar no meu livro também, é nossa colaboração, não conhecia essas histórias. Lembro da pobreza que já vivi que se parece com a delas, mas lá para trás, no tempo de Curral Del Rei, não conheci.

A foto do Congresso dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte (p. 204): a ditadura tapou a boca de todo mundo e fechou a imprensa, a imprensa não podia falar nada, foi um tempo terrível, eu vivi o militarismo. Em 1964, foi quando o golpe implantou a ditadura, foram 20 anos, você já escutou o CD de uma escola de samba que fala: “Me dá, me dá, me dá o que é meu, foram 20 anos que alguém comeu”? Eu tenho o disco de vinil. Nossa, que foto emocionante, ninguém segurava esse povo não! Se isso pudesse acontecer hoje, a revolta, pois a organização social é uma passeata fajuta. Se fosse um tempo desse e um monte de gente assim, Bolsonaro pegava o documento dele e enfiava num buraco, porque essa fotografia não era elite não, era povão mesmo! Como foi que você conseguiu encontrar essas fotografias? Parecem fotos proibidas.

Eu que não sou muito importante tive problemas com o militarismo. Tive que destruir todo meu material por ordem da direção nacional do movimento, porque estavam vistoriando as casas, eu estava sendo elemento perigoso para eles, então iam dar um fim em mim, então me mandaram destruir o meu material, e perdi assim algumas fotografias e alguns documentos.

Essas fotografias da Mana Coelho, olha só que sofrimento. Já carreguei muita lata d’água, balaio de verdura, de lenha. A vida era mais difícil, mas a gente vivia mais junto, olha só essa fotografia do mutirão. Lá em Brasília, no Gama, o pessoal morava em barracos de madeira com Padre Drummond. Falei com ele: “Padre, não é possível criança tomando poeira na cara, vamos dar um jeito nisso”. Criamos um grupo chamado “Dez constróem para Dez”, e nele havia duas mulheres. Cada final de semana fazíamos o alicerce de um, no outro o alicerce do outro, até construir as 10 casas e cobrir. Assim cada um entra em sua casa e coloca papelão na janela para fazer cimento grosso, cada um vai melhorando a sua casa aos poucos. Coordenei essas 10 pessoas em mutirão, como nas fotos da Mana Coelho. Aqui no Quilombo também já teve mutirão. Até hoje a gente luta, você não está lutando para dar conta desse trabalho? Eu não estou lutando para escrever? Luta é luta. Agora a nossa luta é menos agressiva porque a gente mora, a gente come, naquele tempo era pelo básico da vida, mas viver nunca é fácil.

**VER COM
MANA COELHO**

TUDO TRABALHO DE FOTODOCUMENTAÇÃO É UM DIÁLOGO EM VÁRIOS NÍVEIS,
ENTRE MUITOS PARTICIPANTES,
E QUE SE DÁ ATRAVÉS DAS IMAGENS.

TENHO HORROR
A ESSE NEGÓCIO
DE FICAR ISOLADA,
SEPARADA DAS PESSOAS.

TEM UM JEITO DE OLHAR
QUE É DISTANTE, NÃO SE IDENTIFICA.
EU ME IDENTIFICO,
ENTÃO QUERO ESTAR JUNTO.

SEMPRE FUI A PESSOA
QUE FAZIA AS FOTOGRAFIAS,
MAS MUITO LIGADA AOS MOVIMENTOS,
MUITO ATENTA ÀS PESSOAS
E À IMPORTÂNCIA DA ORGANIZAÇÃO
POPULAR E COMUNITÁRIA.

NO BRASIL, TEM UMA DIFERENCIAÇÃO
QUE É ASSIM: ELES E NÓS.
ELES SÃO OS POBRES, ELES SÃO OS PRETOS,
ELES SÃO OS ÍNDIOS, ELES SÃO OS FAVELADOS,
ELES SÃO OS TRABALHADORES RURAIS.

E NÓS, COMO SE FÔSSEMOS A EUROPA,
OS ESTADOS UNIDOS,
NÓS, A ELITE INTELLECTUAL OU FINANCEIRA,
NÓS QUE CONHECEMOS O MUNDO,
NÓS QUE TEMOS A CÂMERA E SABEMOS VER,
ENTRE OUTROS.

PENSO AO CONTRÁRIO, NA VERDADE.
SEMPRE FOTOGRAFEI COMO PERTENCENDO AO NÓS,
ESTOU COM ELES E FAÇO PARTE DO GRUPO.
NÃO QUERO SER UMA PESSOA OLHANDO DE FORA,
EU QUERO SER UMA PESSOA JUNTO,
É ISSO, VEJO JUNTO, ESTOU JUNTO.
SEMPRE QUE POSSO, TENTO QUEBRAR
ESSA BARREIRA DO 'EU E ELES',
MAS NÃO É CRIANDO RELAÇÃO, É ANTERIOR,
É COMO VEMOS, COMO SOMOS,
EU SOU DO NÓS.

MANA COELHO

Faulelas e desaparelamento

6.5

001-040

Festas populares

7.1.4

001-066

assembleia de vilas e flagelados.

61. Helena Guerra - abril/79

llane

6.7

01-29

~~Assembleia~~

Associação de bairro

125-129

6.7

Festa

multirão

6.6

33-37

Repressão Policial 1982

51-62

4.6

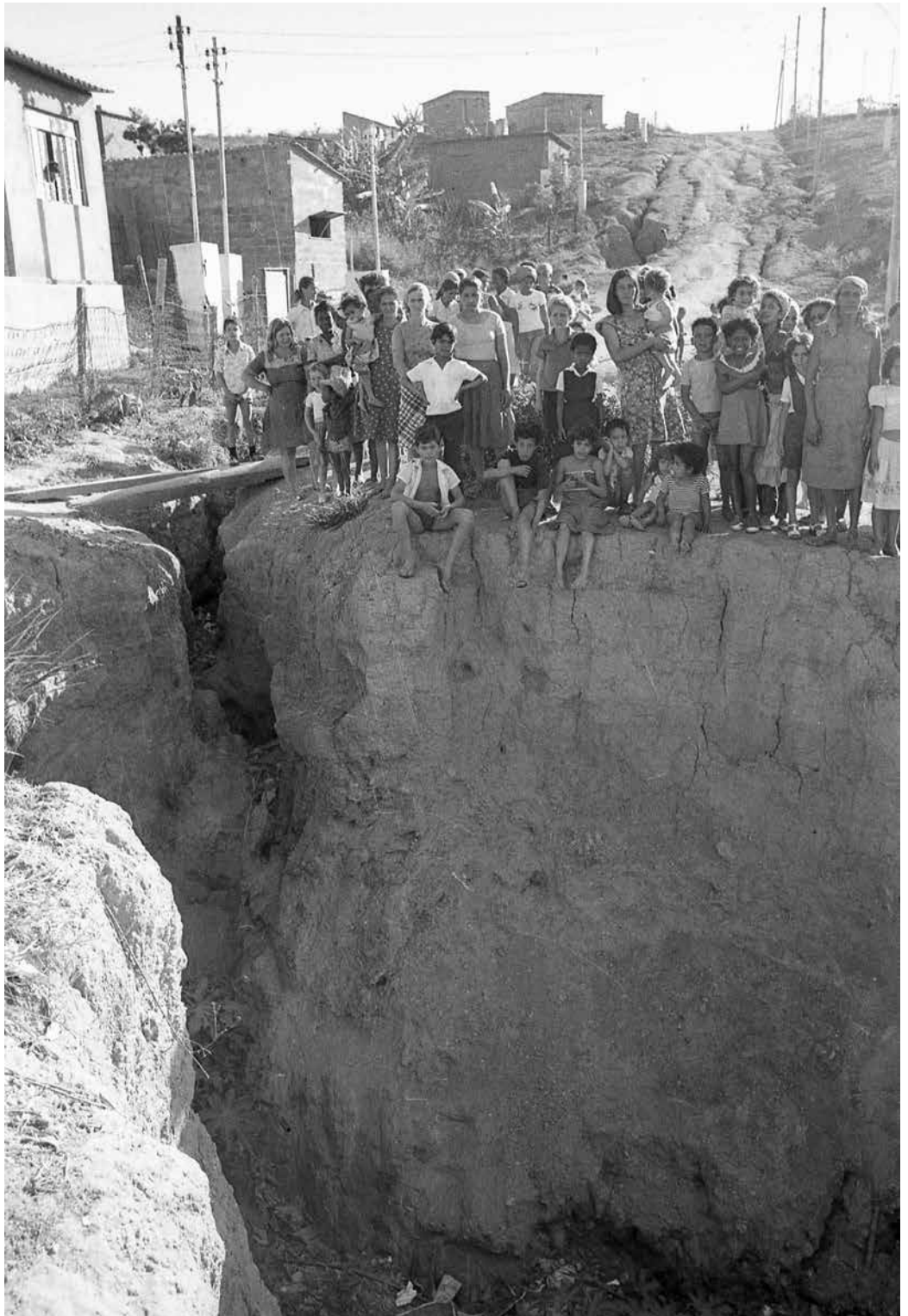


Buraco da Vila Maria, fins de 1978

Mana Coelho

Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

Notação: MC.NEG.6.4-113; MC.NEG.6.4-181





Falta d'água no bairro Independência, 1978
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura.
Notação: MC.NEG.6.2-040



Falta d'água no bairro Independência, 1978
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura.
Notação: MC.NEG.6.2-045





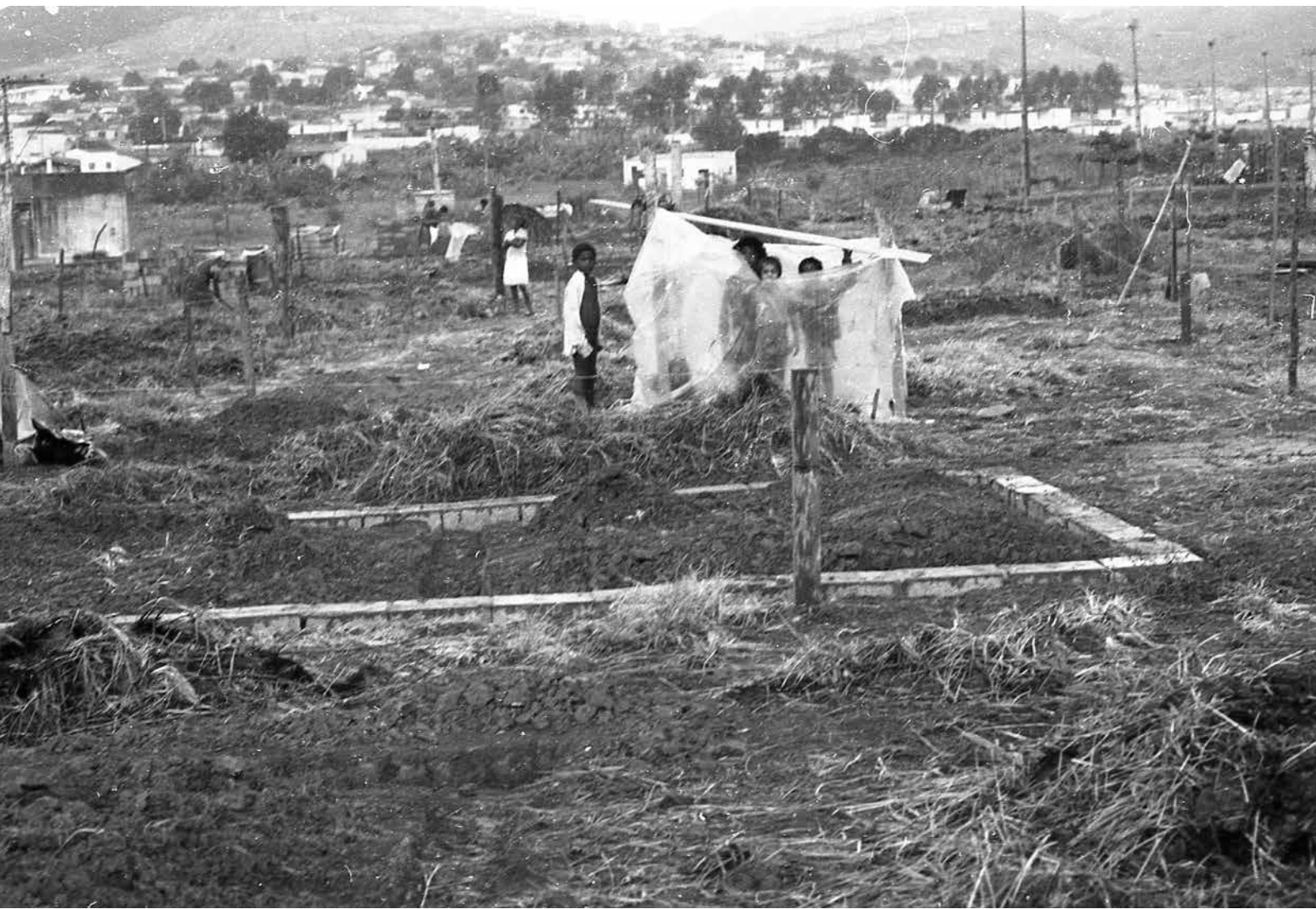


Pessoas que perderam tudo na enchente montam barracas improvisadas para morar, Bairro Tirol
Final da década de 1970

Mana Coelho

Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

Notação: MC.NEG.6.1-709; MC.NEG.6.1-707





Condições urbanas – tráfego e trânsito, ruas: buracos, lixo, lama e pontes
S/D
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.6.4-268



Condições urbanas –favelas e desfavelamentos

S/D

Mana Coelho

Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

Notação: MC.NEG.6.5-019



Condições urbanas – favelas e desfavelamentos, S/D
Mana Coelho

Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.6.5-125; MC.NEG.6.5-067



Condições urbanas – favelas e desfavelamentos, S/D
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.6.5-046; MC.NEG.6.5-008



Condições urbanas – favelas e desfavelamentos, S/D

Mana Coelho

Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

Notação: MC.NEG.6.5-162; MC.NEG.6.5-175





Condições urbanas – mutirão, S/D
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.6.6-036





Reunião de associação de bairro na região do Barreiro, +- 1979
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.6.8-028



Reunião de associação de bairro na região do Barreiro, +- 1979
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.5.17-148



Reunião com autoridades, moradores da Vila Cemig e Barreiro de Cima reivindicam água para a vila na sede da COPASA, 01/10/1978

Mana Coelho

Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

Notação: MC.NEG.6.8-089; MC.NEG.6.8-102



Na foto superior: Fim da greve dos professores, passeata e última assembleia, 1979, Mana Coelho Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.5.15-288

Na foto inferior: Moradores da Vila Embauna na Av. Afonso Pena, Abril/1980, Mana Coelho Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.6.8-084



Passeata das Mulheres pelas 'Diretas Já',
Coreto da Praça da Liberdade, 21/02/1984
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.4.1-135



'Diretas Já', 24/02/1984
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.4.1-331



Manifestação 'Pró-Diretas', no dia da votação
da emenda Dante de Oliveira, 24/05/1984
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.4.1-275



Manifestação 'Pró-Diretas', no dia da votação da Emenda Dante de Oliveira, 24/05/1984
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.4.1-265



Passeata do Dia Internacional da Mulher, 1983
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.4.2-022; MC.NEG.4.2-010







Manifestação de Trabalhadores Rurais,
na Praça da Rodoviária, S/D
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.4.3-127;
MC.NEG.4.3-102; MC.NEG.4.3-135



Ato público pelo direito de greve na Igreja São José, 01/10/1979
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.4.3-089



Manifestação/melhorias urbanas, Manifestação vigília de flagelados, Bairro Eldorado, Contagem, 1978 ou 1979
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.4.4-015



Vigília do povo das vilas contra as enchentes no Colégio Helena Guerra, Contagem, Abril/1979
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.4.4-024

Assembleia no ex-campo do Atlético
(Bairro de Lourdes) decide pela Greve
da Construção Civil em Belo Horizonte,
31/07/1979
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.5.2-111

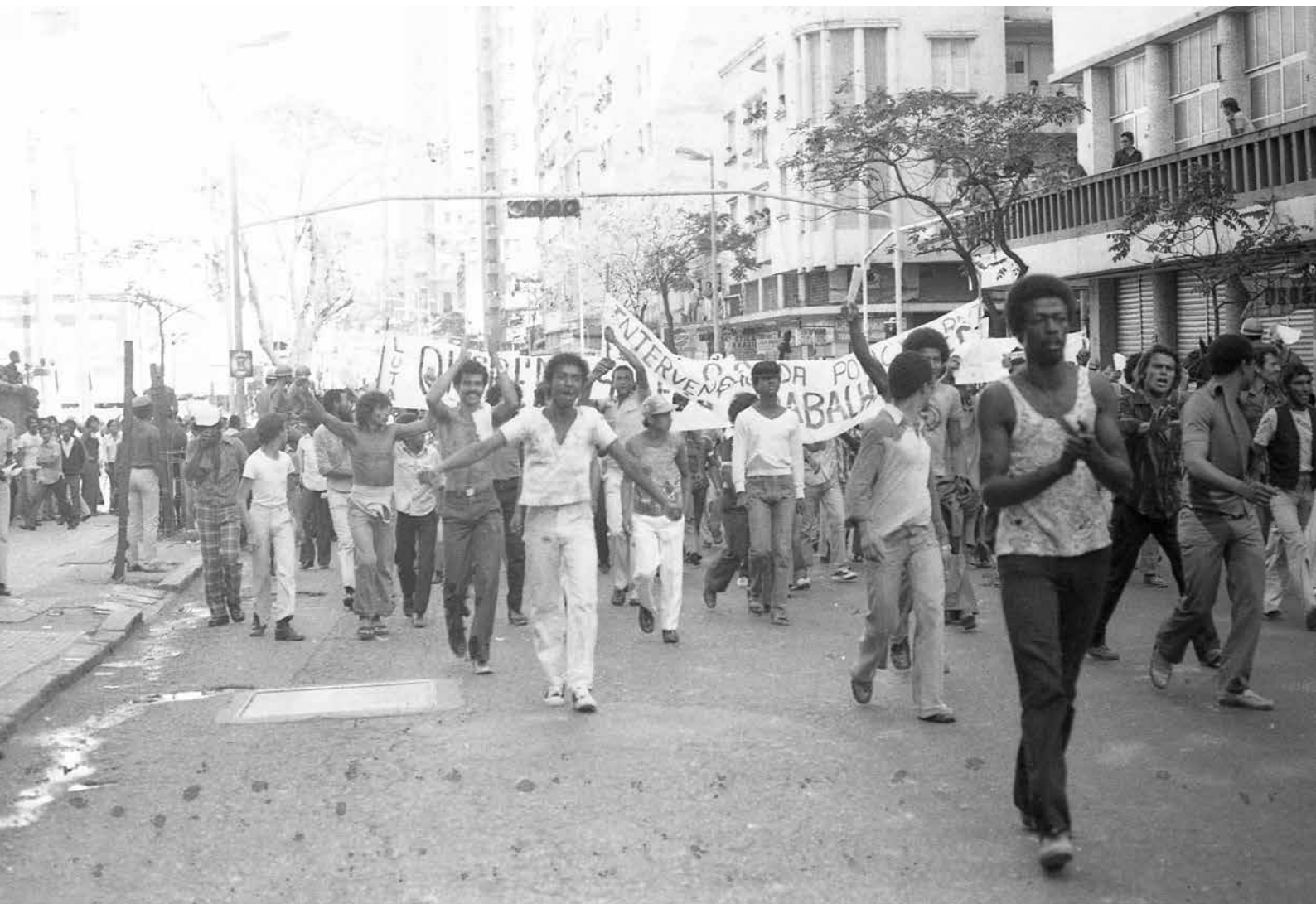








Assembleia decide pela greve da construção civil em Belo Horizonte no ex-campo do Atlético (Bairro de Lourdes),
31/07/1979, Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.5.2-603; MC.NEG.5.2-722; MC.NEG.5.2-733; MC.NEG.5.2-143



Greve da Construção Civil, 1979

Mana Coelho

Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

Notação: MC.NED.5.2-480



Greve da Construção Civil – Último dia – 1979

Mana Coelho

Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/ Fundação Municipal de Cultura

Notação: MC.NEG.5.2-309

Greve da Construção Civil –
Último dia – 1979
Mana Coelho
Acervo do Museu Histórico
Abílio Barreto/
Fundação Municipal de Cultura
Notação: MC.NEG.5.2-415





Meu nome é Maria Beatriz de Vasconcelos Coelho, um absurdo um nome desse tamanho. Nasci em 1957, sou a última pernambucana da minha família. Viemos para Belo Horizonte em 1959, meu pai (Marcello de Vasconcelos Coelho) era ligado à Fio-cruz – Fundação Oswaldo Cruz –, era pesquisador de doenças de massa, o que hoje se chama médico sanitário. Ele estudava a Leishmaniose e foi convidado a dirigir o Instituto de Endemias Rurais em Minas, o INERu. Estudei na Escola Estadual Bueno Brandão e na Escola Estadual Barão do Rio Branco, ambas escolas públicas. Na época, o Bueno Brandão era jardim de infância; quando terminava a época do jardim, nós atravessávamos a Avenida Getúlio Vargas e íamos para o Barão do Rio Branco. Sempre ouvi falar que nordestino vinha para o sudeste de pau de arara, então contava orgulhosa para todo mundo da escola a minha viagem com mamãe (Beatriz de Vasconcelos Coelho) e minha família no pau de arara. Até o dia que fiquei sabendo que a gente tinha vindo foi de avião.

Mamãe tinha estudado Belas Artes em Recife, mas não na universidade. Quando chegou em Belo Horizonte foi estudar na Escola Guignard que funcionava no Parque Municipal. Depois ela virou professora da Guignard e, em seguida, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. O irmão do papai, meu tio Germano, foi a pessoa que levou Paulo Freire para a prefeitura de Recife. Ele era amigo de Paulo Freire e foi quem criou o Movimento de Cultura Popular¹⁴ por lá. Então, sou de uma família bastante politizada. Esse meu tio estava na lista de morte da Ditadura, teve que ser exilado em Londres. Logo papai virou professor da UFMG também. Tinham reuniões na minha casa toda semana com conversas políticas. Era pequenininha e lembro de ficar sentada na escada escutando. Tinham os amigos do papai e tinham também os nossos amigos, que eram filhos deles. Muita gente ligada à política e à universidade. Não era de uma política militante, mas política de crítica social. Tinha 5 anos quando começou a ditadura, cresci com ela, dentro dela; mamãe me falou de tortura. Alguns amigos dos meus pais foram torturados e outros tiveram que se exilar. Eu acompanhei tudo desde essa idade. Um dos amigos do papai que frequentava a minha casa, Moacyr Laterza, professor de filosofia da UFMG, foi preso e torturado no DOPS em BH.

8. O MCP foi “o Movimento de alfabetização de adultos e de educação de base constituído em maio de 1960 em Recife por estudantes universitários, artistas e intelectuais, em ação conjunta com a prefeitura, à época ocupada por Miguel Arrais. Foi extinto pelo movimento político-militar de 31 de março de 1964. O MCP tinha por objetivo formar uma consciência política e social nas massas trabalhadoras no intuito de prepará-las para uma efetiva participação na vida do país”. Mais informações disponíveis em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-de-cultura-popular-mcp>, acesso em 22 de março de 2022.

Então, meu interesse pela sociologia, pela cultura e pela fotografia veio do meio em que cresci. Sempre vivi o ambiente da universidade, da política e da cultura. Quando nos mudamos para Belo Horizonte, viemos primeiro para a Vila Gutierrez que hoje se tornou o Bairro Gutiérrez e, logo depois, fomos para a Avenida do Contorno, entre Santa Catarina e Curitiba, no bairro de Lurdes, bem na divisa com o bairro Cidade Jardim e Santo Antônio. A Avenida Prudente de Moraes ainda não existia, ali era o Córrego do Leitão onde meu irmão pegou esquistossomose. Tivemos uma vida de criança solta. Ia sozinha para a cidade. Aprendi a ler e fui imediatamente a pé sozinha lá na Biblioteca Pública. Isso era década de 1960, Belo Horizonte era toda cruzada de córregos abertos e vivos. Ainda existiam esses rios urbanos, nós os víamos na cidade. Andava sozinha para todos os lados, não tinha essa história de perigo, de violência urbana.

Estudei em escola pública a vida inteira. Só quando fiz o ginásio, fui para o Colégio Loyola. Fui bastante rebelde, questionava tudo e jamais aceitei que me colocassem freio, porque nunca tive. Quando tinha 11 anos, papai virou reitor da UFMG. Eu quis sair do Loyola porque a maneira de me tratar virou outra. Sempre fui revoltada com a sociedade; todo mundo me conhecia na escola, porque eu matava aula, era filha do reitor, desaforada e questionadora. Saí do Loyola e fui para o Centro Pedagógico da UFMG.

Quando fizeram o Colégio Técnico da UFMG – COLTEC, o Colégio Universitário foi extinto. Os alunos foram transferidos para o COLTEC, mas não havia nenhum curso voltado para área de humanas. Havia no COLTEC cursos nas áreas de medicina, química; tinha instrumentação de aparelhos nas indústrias de precisão e eletrônica. Os alunos e alunas da área de humanas fizeram um movimento reivindicando um curso de humanas e a coordenação propôs fazer experimentalmente uma turma de secretariado. Entrei. Foi uma porcaria. Por exemplo, por questões ideológicas fui dispensada da aula de maquiagem, tinha até aula de “Como esperar Ônibus: método simples e sofisticado”. Fui dispensada de algumas disciplinas porque ficava reclamando demais e estava atrapalhando o fluxo do curso. Entre os cursos, tinha o de fotografia; era fotografia técnica, de precisão, para fotografar, por exemplo, uma peça para a indústria. Aprendíamos a iluminar, fotografávamos dois ângulos, depois revelávamos e ampliávamos as imagens.

Adorava fotografia! O professor me deu liberdade e eu podia usar o horário do almoço do técnico para ampliar as fotos que tirava. Então sempre revelei as minhas fotografias, desde os 15 anos de idade. Como era muito ligada e gostava de fotografia, dois professores me chamaram para fazer o estágio no Centro Audiovisual da UFMG. Lá a gente montava o equipamento audiovisual, colocava som e depois fotografava.

Éramos muito livres para fazer os áudios, então, cheios de ideias, inventávamos muito. Lá conheci o fotógrafo que tinha feito a cobertura do Festival de Inverno e era ligado ao “De fato”, um jornal alternativo de Belo Horizonte em 1975. Começamos a namorar. Assim, comecei a revelar negativos e ampliar fotos para o jornal também, criei uma ligação com o jornal, distribuía nas ruas de noite, nos shows.

Tinha um grupo de jornalistas do “De Fato” que estava discutindo a criação de um jornal de bairro. Nilmário Miranda tinha ficado preso por mais de três anos durante a Ditadura e fez uma crítica séria à ação dos setores de esquerda naquele momento. Para ele, era preciso fazer um trabalho envolvendo o povo, envolvendo a população mais pobre, os trabalhadores, para sair desse lugar de elite iluminada que ensina o povo, ideia de muitos grupos de esquerda. Principalmente a esquerda leninista – embora a Stalinista e a Troskista não fossem menos elitistas - com a concepção de que a elite intelectual conduzirá os trabalhadores para a libertação e o fim do capitalismo. Isso aconteceu em 1976 eu tinha 18 para 19 anos de idade apenas. Foi quando resolvi fazer vestibular para Ciências Sociais na UFMG.

O “Jornal dos Bairros” não tinha a ideia de ensinar algo para alguém, mas de mostrar e compartilhar realidades diferentes. A proposta era de um jornal gratuito que viveria de pequenos anúncios de emprego e da propaganda do comércio da região industrial de Belo Horizonte e Contagem. A imprensa alternativa, de oposição à ditadura, ganhou força na década de 1970 com a criação de alguns jornais, como o “Pasquim” (1969) no Rio de Janeiro, “Opinião” (1972) em São Paulo, “Coojournal” (1974) em Porto Alegre, “Movimento” (1975) em São Paulo com correspondentes em todo país, e o mineiro “De Fato” (1976). Geralmente produzida e financiada por um grupo pequeno de jornalistas e intelectuais, contava com a colaboração de voluntários, muitos ainda estudantes, e praticamente não tinham fotógrafos em seus quadros. Traziam poucas fotografias em suas páginas. A exceção, em Minas Gerais, era o “De Fato” e o “Jornal dos Bairros”.

O “Jornal dos Bairros” começou a circular em setembro de 1976. Em formato tabloide, era quinzenal, com tiragem de dez mil exemplares, logo chegou a ser distribuído gratuitamente em mais de 80 bairros, vilas e favelas da região oeste de Belo Horizonte, em Contagem, Betim e Ibirité, nas fábricas da Cidade Industrial Juventino Dias e no Centro Industrial de Contagem – CINCO. Todo baseado no trabalho voluntário, o jornal veiculava anúncios de empregos e propagandas do pequeno comércio da região. Para atrair o público pouco letrado, as matérias possuíam textos curtos, acompanhados por fotografias e ilustrações. Ao distribuir o jornal, estudantes e profissionais

se informavam sobre a vida e os problemas da região, conversando com moradores e trabalhadores. Essas informações eram levadas para as reuniões de pauta, das quais todos participavam e assim definiam o que entraria na próxima edição. Com o passar dos anos, cresceram o número de associações de bairro e de reuniões de moradores. Alguns se uniram para reivindicar um transporte público eficiente, o fim da poluição da Mannesmann e da fábrica de cimento Itaú, contra ameaça de despejo, por água tratada e saneamento básico, e pela melhoria dos bairros, vilas e favelas. O “Jornal dos Bairros” acompanhava as reuniões, assembleias e outros movimentos pela melhoria da vida dos moradores.

Além de notícias dos bairros, o Jornal também cobria assembleias de sindicatos, o futebol de várzea e festas populares. Foram destaque nas suas páginas: as primeiras greves dos metalúrgicos do ABC paulista, como a da Scania, em maio de 1978 e a de março/abril de 1979; a greve dos metalúrgicos da Fiat, da Krupp e da FMB, em Betim (outubro 1978); e a dos metalúrgicos da Mannesmann em maio de 1979. Também as lutas de outras categorias que se organizavam em busca de melhores salários e condições de trabalho. E ainda manifestações do movimento popular, principalmente as de São Paulo, onde era mais vigoroso, como o Movimento Custo de Vida, o Movimento pela Moradia e outros, como o movimento pela Anistia. Fizemos uma série de matérias falando sobre lideranças e militantes dos trabalhadores e também dos movimentos populares da região que estavam exilados em outros países.

Na época eu já era estudante de Ciências Sociais na UFMG, então além de distribuir jornal num bairro de maioria metalúrgica e nas portas de fábrica, eu também era a encarregada de acompanhar o movimento operário na região, fazer a maioria das fotografias e escrever as matérias. Além disso, era responsável pela hemeroteca do jornal, que tinha um cuidado especial sobre questões do trabalho e dos movimentos populares do país. Era um trabalho voluntário, que fiz diariamente por alguns anos. Lembro da primeira vez que fui distribuir o jornal no bairro Cardoso no Barreiro; hoje ele cresceu muito, mas nesse tempo ainda era um bairro bem popular, com poucas casas espaçadas sem tantos muros. Quando apresentei o jornal para uma moradora e disse que ele era para abordar as questões do bairro em que ela vivia, ela falou “Ah, não gostei porque vai melhorar! Já estou custando a pagar o aluguel. Se melhorar, vou ter que ir para um lugar mais longe ainda!” e eu falei “Aí meu deus!”, aquele choque de realidade. Um jornal podia melhorar a vida das pessoas, e melhorando, o custo de vida subia e elas poderiam ser expulsas de seus bairros.

O meu cotidiano no Jornal era esse: fazia foto, revelava e distribuía exemplares. No meu caso comecei pela comunidade dos Arturos e o bairro da Praia, que ainda era rural, depois passei para o bairro Jardim Industrial, onde a maioria dos moradores eram metalúrgicos. A distribuição começava nas portas das fábricas: na segunda-feira às 14h, distribuía o jornal na saída da Manesmman; depois ia para a Belgo Mineira, às 15 horas da tarde; em seguida pegava o ônibus e ia para a Cinco, onde ia para as saídas das seguintes fábricas: Eluma, Módulo e Isomonte, e aí pegava carona no ônibus dos operários para voltar ao Barreiro. No domingo, a cada 15 dias, na parte da tarde, tinha reunião de pauta; as pessoas nos viam na distribuição do jornal e falavam: “No meu bairro tem um buraco, o pessoal está reclamando do ônibus...”, eram questões urbanas que afetavam a vida naquele momento; a partir desses apontamentos, debatíamos na reunião de pauta e escrevíamos a matéria. Então não era uma coisa assim “Eu tenho uma ideia de fazer tal matéria”; tudo o que produzíamos estava conectado com o bairro, com o chão de uma experiência. Tínhamos uma ligação muito concreta com os lugares, era impossível ficar distante do que acontecia em cada região, porque estávamos vivendo isso em nosso cotidiano.

Quando o jornal começou, éramos alguns jornalistas e muitos estudantes universitários. Depois se aproximaram muitas pessoas dos bairros – muitos participavam das Comunidades Eclesiais de Bairro da Igreja Católica, antigos militantes operários e também pessoas da esquerda. A repressão também foi lá três vezes. Numa das vezes tinha organizado todo o acervo de fotografia e eles levaram tudo. Só que os negativos ficavam no meu laboratório, por isso essas imagens existem ainda hoje. Como acompanhava a porta de fábrica também, passei a cobrir metalúrgicos. Depois, com o tempo, saí do bairro da Praia e dos Arturos. Mas nada era simples. Nos Arturos mesmo, teve um dia que, depois de distribuir o jornal, reparei que todo o mundo estava lendo o exemplar de cabeça para baixo: ninguém sabia ler. Andava a pé quilômetros no sol para ninguém saber ler, outro choque de realidade. Fiquei responsável por cobrir as fábricas e o movimento sindical; ia a todas as assembleias, ações, greves, acompanhava tudo. Tinha uma relação muito próxima com os operários; quando entrava no ônibus, o pessoal me aplaudia e, quando chegava no sindicato, era muito bem recebida.

Nunca estudei fotografia como curso superior, nem jornalismo. Quando fui dar aula na PUC em 1988, tivemos que fazer um processo jurídico e tirar o título de notório saber em fotografia, o que só foi possível por conta da minha experiência com o Jornal dos Bairros, mas não só ele. Desde 1979 eu era a fotógrafa da revista Isto É em Minas, também fotografava para o Jornal do Brasil e para agências independentes de

fotógrafos, como a Ágil Fotojornalismo e a F-4. No final de 1981, fui contratada pelo Jornal O Globo, onde fiquei até 1986. Também fotografava para a revista Veja, para os jornais Folha de São Paulo e Estado de São Paulo.

Uma vez, no Sindicato dos Metalúrgicos, encontrei com uma pessoa que eu não conhecia, e olha que eu conhecia todo mundo da imprensa naquele tempo, porque era pouca gente e só tinha eu de fotógrafa do sexo feminino em Belo Horizonte, então as pessoas me conheciam também. Fui puxar conversa com ele para ver se era da polícia, por conta de toda experiência da repressão na ditadura. Ele era de São Paulo, da Isto é, e não tinha nenhum contato em Belo Horizonte. Era o João Bittar. Trocamos contato e expliquei que eu era do Jornal dos Bairros. Ele falou “Ah se tiver qualquer acontecimento por aqui você fala”. Foi ele que me deu esse nome de Mana Coelho, sempre fui mana. Quando foram publicar minhas fotos na Isto É, acharam que Mana não era suficiente e o João então incluiu meu último sobrenome.

Depois de uma assembleia agitada no Sindicato dos Trabalhadores da Construção de BH e Região, liguei para a Revista Isto é e avisei “Vai ter uma greve, já teve assembleia em Belo Horizonte, vocês têm interesse nas fotos?” Era a Greve dos Peões ou Greve dos Trabalhadores da Construção Civil de 1979¹⁵. Fui fotografar para o “Jornal dos Bairros” e enviei fotos a Isto é. Depois veio o fotógrafo Hélio Campos. A foto de capa da Isto é foi ele quem fez, porque tinha filme colorido. Eu não tinha muito recurso, não recebia nada no Jornal dos Bairros. Pelo contrário: às vezes falávamos, “Olha gente o jornal está numa situação difícil, quem puder colaborar” e corríamos o chapéu, fazíamos festa para arrecadar fundos.

Nesse tempo fui monitora da disciplina “Lógica de pensamento científico”, na FAFICH – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG – e consegui uma bolsa de iniciação científica do CNPq. Meu projeto era analisar as associações de bairro da região para entender se tinham representatividade junto ao povo ou não. Era assim que eu vivia, com recurso da universidade, porque o pessoal de casa achava horrível o que eu fazia. Eles pensavam que a fotografia não levava a nada e que estava mexendo com jornalismo de baixa qualidade. Eram contra o meu trabalho, mas eu fazia o que queria, sempre fiz o que queria, falava, “Olha as minhas rugas de preocupação, nenhuma!”, era muito desafortada.

9. No final de julho de 1979, durante a ditadura civil-militar, os trabalhadores da construção civil de Belo Horizonte ocuparam as ruas da cidade com uma greve de grandes proporções. Esta categoria – majoritariamente jovens, do sexo masculino, negros, geralmente filhos de famílias recém expulsas do campo, com quase nenhuma escolaridade e campeã em acidentes do trabalho no país – invadiu o centro da cidade, transformando-o em um território de luta, e levou Belo Horizonte para as capas das revistas e jornais brasileiros.

Comecei a enviar fotografias para a Isto é. A Greve dos Peões foi decidida no último dia de julho e terminou em agosto. No final de agosto saiu o Jornal da República, durou poucos meses, acabou no início de 1980. Fiz foto todos os dias para o Jornal da República, porque tinha greve todos os dias em Belo Horizonte, Contagem e Betim. Aconteceu que na Greve da Construção eu nem vi minhas fotos. Eles pediram para enviar os negativos que eles iriam revelar por lá. Assim, quando acabavam as manifestações, eu corria para o aeroporto e ficava procurando um passageiro que ia pegar o voo pra São Paulo e, na hora do embarque, eu pedia, “Olha, será que você pode levar esse filme para min? Alguém vai buscar contigo em São Paulo, eu vou dar a sua descrição e, na hora que você descer, vai ter alguém te procurando para pegar o filme.”

Nessa época, uma amiga que tinha feito secretariado comigo na COLTEC, estava em Brasília por causa do movimento dos fotógrafos. Era a luta para que o negativo fosse dos fotógrafos, para que as fotografias tivessem crédito nas publicações e para elaborarmos uma tabela de preço fixo nacional. Na Isto é já acontecia muito isso: eles revelavam as fotos, mas o negativo era meu. Eles viraram uma central de distribuição de fotos, inclusive minhas; então, saiu foto minha no “Movimento”, no “Em Tempo”, eu nem sabia e ninguém nunca pagava nada. Aliás, nem a Isto é. Fui receber pelas imagens da Greve um ano depois de ela ter acontecido. Eu era “dura” de grana e tinha que comprar filme, que era caro; às vezes ficava inviável. Lembro que quando o papa João Paulo II veio a Belo Horizonte, em 1980, chorei porque não tinha dinheiro para comprar filme pra fotografar.

Então, fui para o “Jornal do Brasil” e dele, para “O Globo”. Claudio Versiane fotografava para “O Globo”, mas queria viver a experiência da Isto é, então propôs uma troca. Fui para “O Globo”, que é um jornal diário, e ele foi para a Isto é. Achei que era importante a experiência no jornal diário. Além do mais, ia ter carteira assinada e eu vivia numa dureza danada, o “Jornal do Brasil” pagava só de vez em quando - não pagava todos os meses para não caracterizar vínculo empregatício. Fiquei mais de 5 anos no “O Globo”, ainda durante a ditadura. Nesse tempo, valia a pena trabalhar no jornal. “O Globo” sempre foi governista de direita, apoiou a ditadura, mas tinha um compromisso com o jornalismo que perdeu depois. Nesse tempo, as fotos ainda não podiam ser modificadas; você podia cortar a foto, mas você não modificava a foto, não tinha Photoshop. Costumava falar assim: “Eu não vou escrever para jornal, porque você escreve uma coisa e sai outra, mas foto não, ou sai ou não sai”. Por isso sempre fotografei para a grande imprensa, a imprensa empresarial.

Gosto muito de Sociologia, de analisar os acontecimentos e pensar sobre eles. Minhas fotografias têm um enfoque de pensamento. No Jornal diário, cheguei ao ponto em que minha sensação era a de que estava comendo sem fazer digestão. Fui ficando enfadada de tanta informação. Era muita correria. O editorial achava que fotógrafo parado dentro da redação era desperdício de recurso. Assim, nos enviavam para fotografar qualquer bobagem, que nunca ia sair no jornal, ao invés de ficarmos disponíveis para acontecimentos importantes. Minha briga no jornal sempre foi essa: não entendiam a importância de ter um fotógrafo disponível. No entanto, foi importante a minha experiência em jornal diário, porque eu fazia tudo: contraluz, a favor da luz. E todos os assuntos: polícia, política, esportes, cultura, turismo, movimentos sociais, geral. Tinha que fazer na hora. Se não fotografar na hora, acabou, passou; você não pode ver e fotografar, porque é rápido, é aquilo naquela hora. É uma bruta dica experiência, mas, ao mesmo tempo, eu estava querendo voltar a estudar, terminar o curso que ainda não havia terminado; a minha turma se formou, fui oradora, mas fiquei devendo matéria.

Conheço muito Minas Gerais, porque viajei pelo Jornal do Brasil e depois, pelo O Globo. Muitas vezes, eu ficava de refém nos hotéis, porque íamos viajar sem nenhum tostão e, até O Globo mandar o dinheiro, os jornalistas circulavam, e eu ficava no hotel de garantia. Por exemplo, aconteceu algo três horas da manhã de sábado. Eles nos mandavam ir cobrir a pauta e pagavam a passagem, mas só depois enviavam o dinheiro para as despesas. Enviar dinheiro naquela época não era assim algo simples, tinha que ir ao banco.

Enviar fotografias também era algo curioso, trabalhava com um aparelho de telefoto. Passava foto por telefone. Na época não existia DDD e as cidades pequenas dependiam das centrais em cidades maiores para completarem um interurbano. Por isso é que dava essas confusões. Quando eu precisava passar uma telefoto numa cidade que tinha central telefônica, fazia questão de ir lá para que as telefonistas vissem e entendessem como se dava esse processo. Na maioria das vezes, eu inclusive deixava com elas as fotos que enviava via telefoto. Mas as ligações caíam muito, às vezes ficava quatro ou cinco horas para passar uma fotografia que deveria ser transmitida em dez minutos. Era um desespero. Sabia fazer as coisas todas, eu era tudo: carregava equipamento, montava, dava manutenção, montava laboratório, revelava, enviava as fotos. Uma vez lembro que fui para São João Del Rei com um jornalista e o motorista. Tinha alguma coisa do Tancredo Neves para fotografar, estava tudo lotado. Tivemos que ficar em um motel. Chegando lá, disse “Quero ver o banheiro antes”. Fui para ver se podia fazer laboratório nele. Aprovei. Daí ficaram os dois homens num

quarto do motel e eu, sozinha, no outro, com a luz vermelha no banheiro: pessoal deve ter imaginado cada coisa!

No laboratório tinham horas intensas de atividade e horas que ficava muito parada. O jornalista Flamínio Fantini falou, “Mana, você é a única pessoa que conheço que leu *A Montanha Mágica* sem estar presa”. É um livro imenso! Eu ficava esperando para fazer as fotos, então levava meu livro e ia lendo, lendo. Por exemplo, Aureliano Chaves ficou hospitalizado, era vice-presidente, não podia faltar nada dele. Fazia plantão no hospital e ficava lendo. Atenta, claro, mas lendo.

Quando nasceu meu filho, o Pedro, pedi demissão do “O Globo”. Tinha direito à estabilidade, mas não quis. Já tinha acabado o curso de Sociologia e queria fazer mestrado, doutorado, queria pensar sobre tudo o que tinha visto. Costumava dizer, “Quero deixar de ser esquizofrênica, porque estudo sociologia e mexo com fotografia”. Então minha tese é uma tentativa de juntar sociologia com fotografia; aliás, meu mestrado também. O mestrado fiz sobre a Escola Sindical 8 de Outubro no Barreiro. Sobre como o projeto arquitetônico e o projeto pedagógico da escola informam sobre conhecimento, sobre como a forma fala. Estava acompanhando tudo e fiz fotos para a nova escola, às vezes para a Revista Veja ou às vezes para o Jornal Estado de São Paulo, mas como freelance, porque eu queria e precisava ficar em Belo Horizonte para cuidar do meu filho.

Coloquei o Pedro na creche da FAFICH bem pequenininho. Quando ele estava na creche, saía para fotografar. Fui convidada para dar aulas de fotografia no curso de Comunicação Social da PUC Minas, na disciplina de fotojornalismo. Quando terminei o mestrado, passei no doutorado na USP e passei também no concurso para fotógrafa da Editora da USP, primeiro lugar. Mas quando assumi, cortaram minha bolsa, então pedi demissão. Não quis, porque queria estudar Sociologia. Não queria ser fotógrafa da editora da USP inteira, não via como um trabalho instigante. Imagina: instigante era contar a história do que está acontecendo com as pessoas e era o que eu fazia. Tantos anos depois, essas fotos que fiz ainda interessam porque são a história da cidade que vivia e eu tinha plena consciência disso. Tenho cabeça de socióloga. Sempre li muito, participei de muitos debates; desde pequena acompanhava as discussões políticas, ficava na escada vendo as reuniões lá em casa, como disse antes.

Nunca participei de nenhum movimento social diretamente, mas estava sempre envolvida com muitos deles. Quando tiveram as Diretas Já, decidi que queria ser povo, queria ser massa. Não queria ficar no palanque alto vendo os outros de longe. Queria

estar junto! Tanto que sou fundadora do PT – Partido dos Trabalhadores - e nunca fui de cargo nenhum, porque não me interessei em nada dessas coisas. Sou gente, sou povo. Nas minhas fotos das Diretas Já, por exemplo, na maior parte delas, eu estou no chão, estou vendo as pessoas de perto. Tenho horror a esse negócio de ficar isolada, separada das pessoas. Tem um jeito de olhar que é distante, não se identifica; eu me identifico, então quero estar junto. Sempre fui a pessoa que fazia as fotografias, mas muito ligada aos movimentos e muito atenta às pessoas e à importância da organização popular e comunitária.

Também sei fazer entrevista, não sei se sou uma boa jornalista, mas tenho escuta. Só que sou fotógrafa, tenho uma coisa que os outros jornalistas não têm: eu vejo. Por exemplo, vemos a postura das pessoas, o jeito que as pessoas estão, vemos o que está na cara das pessoas e elas, às vezes, não percebem. Por isso comecei meu livro citando Guimarães Rosa, *Manuelzão e Miguilim*. Quando Miguilim coloca os óculos e vê¹⁶. A fotografia tem isso de ampliar a visão. Vemos coisas que são rápidas demais na vida cotidiana corrida; mas o fotógrafo, a fotógrafa, aprendem a ver. A primeira vez que fotografei para O Globo, a primeira foto que fiz foi de um menino morto, foi horrível! Ele foi à cidade industrial e abriu um vagão carregado de trigo. O trigo pesava toneladas e soterrou esse menino. Quando foram tirar o trigo, viram o menino lá debaixo, inchado e cheio de trigo. Fui fotografar, fiquei tentando fazer uma imagem respeitosa, mas foi muito difícil. Vi a cena, depois vi na hora de revelar, vi para escolher qual foto seria ampliada, depois vi quando ampliei a foto: vi, vi e vi. Fixamos muito a visão em uma fotografia. Com anos e anos, isso começa a ficar assim na vida também.

Quando você me pergunta sobre a imagem de Belo Horizonte que carrego comigo, tenho uma imagem muito ruim da cidade. Belo Horizonte é uma cidade de árvores mutiladas, porque nunca vi cortar árvore tão mal como aqui. A árvore fica um pedaço aqui, um pedaço ali e os fios passando no meio, uma coisa horrorosa. Uma cidade toda de arame e de cerca elétrica, porque nunca vi também gente tão medrosa. No Rio, São Paulo, Recife, Salvador ou qualquer outro lugar, não vemos tanta cerca elétrica como aqui. Os rios são tampados e o entorno fica cheirando a esgoto. A montanha é só uma casquinha, é mutilada, porque quem manda são as mineradoras, e

10. “E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito. ‘Olha, agora!’ Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo ... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto.” (ROSA 2006 :139-140)

não os moradores da cidade. Belo Horizonte é uma cidade do que já foi bom e ficou horrível. Era um lugar mais igualitário, tenho muita ligação com a Serra do Curral, nos encontrávamos na Serra. Era o lugar de andar livremente, encontrar amigos. A cidade livre, a criança livre na rua. Não tinha medo de favela. Eu tinha colega da favela no grupo escolar, estudava na minha sala. Eu andava na favela. A favela era o lugar onde pessoas pobres moravam, tinham uma criaçãozinha de porco, de galinha, uma horta no quintal. Não era um lugar muito urbanizado.

A fotografia tem muita relação com a cidade. Primeiro tem que pensar que a fotografia foi criada no século XIX, é uma maneira de mostrar o mundo da modernidade, ela vem da Revolução Industrial, da Revolução Francesa. A fotografia tem uma tradição urbana, vem desse tempo em que a cidade se torna, idealmente, no imaginário, um lugar das pessoas da burguesia da classe privilegiada, principalmente, mas a cidade é também o lugar de encontro, de confronto, um lugar de andar livremente. A cidade da modernidade. A fotografia é a que te localiza nisso, é a linguagem desse tempo, uma maneira de descrever esse espaço e esse modo de viver.

A fotografia veio de um modo de olhar renascentista, anterior à câmara fotográfica. O que acontece nessa época, marcada pelo Renascimento na pintura, no desenho, com a técnica da perspectiva, é que é a primeira vez que sabemos quem é o autor. É a primeira vez que se usa esse tipo de visualidade, a da perspectiva, que a fotografia reproduz, as lentes reproduzem; então o que acontece? Você tem um autor que faz uma ação organizada para uma pessoa de um certo lugar, de um ponto de vista. O Renascimento funda o ponto de vista único. Com a perspectiva vem a ideia de indivíduo, indivíduo que faz, indivíduo que vê, está tudo organizado através dessa visão do indivíduo. Então, tem essa questão: a pessoa que vê é que domina, que captura, que fotografa, que guarda. Isso é feito a partir de um ponto de vista, então tem um autor que faz. Mas outra pessoa vai ver a partir desse ponto de vista, só que ele, por mais que pareça fechado, é aberto. A outra pessoa vai ver com outro ponto de vista, o dela, porque quem fez a fotografia não tem controle. Falo na minha tese que toda fotografia é um diálogo. Suas escolhas, ao fotografar, dependem não só do equipamento, da parte técnica, mas também da postura do autor diante do que está documentando. Depende

da formação de cada um deles e delas, depende da experiência de vida, de como as pessoas envolvidas veem o mundo¹⁷.

Quando você fotografa uma pessoa, no primeiro momento, é uma relação entre duas pessoas, ou mais, quem estiver em campo. Mas a imagem é o que quero que uma pessoa veja e o que quero mostrar, isso cria uma tensão. Quando eu fotografava político, sentia que era uma muriçoca; uma vez, Francelino Pereira, quando era Governador de Minas, tinha jogado água gelada nos professores que estavam em greve fazendo manifestação. Estava querendo fotografá-lo com cara de alguém que joga água gelada em professor, mas ele ficava com uma mesma cara e eu com a câmara na cara dele, esperando a hora. De repente explode um tiro de canhão, nunca imaginei um tiro de canhão, tinha tanta tensão que pulei no pescoço do Francelino. O fotógrafo do Palácio falou “Abre a boca que são 21 tiros, se não estoura seus tímpanos”. Não sabia, era uma cerimônia militar. Falei: “Ah, governador, que susto!

Importante pensar nessa discussão do fotógrafo como dono de uma fotografia, que é algo muito criticado hoje também. Isso não existia! Só para alguns, os fotógrafos artistas ou os fotógrafos das grandes agências de fotografia. Essa história da fotografia como profissão já existia na Europa desde o início do século XX. Mas depois da primeira Guerra Mundial, as pessoas das classes médias e das classes dominantes, com formação intelectual, passaram a ver na fotografia uma opção profissional. No Brasil não; aqui quem era rico fotografava por diletantismo, porque gostava. Quem fotografava por profissão era pobre, era analfabeto, tinha baixas condições de trabalho e era mal pago. O fotógrafo tinha que entrar pela porta de serviço. Por preconceito, as pessoas ficavam com medo de serem roubadas, porque era alguém de uma classe social mais baixa. Quando comecei a fotografar, era esse o contexto, nas décadas de 1970/80; eram raros os fotógrafos que tinham uma formação maior, que tinham formação universitária.

Por exemplo, esses fotógrafos que não foram identificados do acervo da ASCOM – Assessoria de Comunicação do Município - e que você trabalha em “Desvios”. Eles provavelmente eram pessoas humildes, semianalfabetas, alguns eram negros. Deviam

11. “Tudo isto, por sua vez, está vinculado à sua experiência anterior, ao grupo social onde está inserido, às informações e aprendizados que teve, à sua criatividade, ao domínio da técnica, ao conhecimento de trabalhos de fotógrafos e artistas plásticos etc. Pois, como em todo ato de expressão humana, ao fazer suas fotografias o fotodocumentarista sempre está dialogando. Com quem? Isso dependerá de sua história de vida, do lugar onde está, de suas relações e interesses, de sua formação em todos os sentidos. Tal diálogo nunca é unidirecional: as imagens dialogam com outras imagens plásticas, sejam elas fotográficas, cinematográficas, de pinturas, desenhos etc. Também dialogam com informações, conhecimentos socioeconômicos, literários, antropológicos. Ou seja, todo trabalho de fotodocumentação é um diálogo em vários níveis entre muitos participantes, que se dá através das imagens.” (COELHO 2012: 23).

ter carteira assinada, eram efetivos. Não tem crédito com nome deles no arquivo da cidade - APCBH - porque essa não era uma prática naquele tempo. Nós lutamos para que o fotógrafo pudesse ter suas fotos creditadas. Isso no Brasil foi nas décadas de 1970 e 80; no exterior nas revistas europeias e norte americanas foi na década de 1940. As primeiras fotos creditadas foram da Agência Magnum. Nesse mesmo tempo no Brasil as redações passaram por uma transformação: chegaram os estudantes universitários e a reação dos fotógrafos que já estavam lá não foi muito receptiva. Eles tiveram receio de perder seus trabalhos, mas também houve um estranhamento, porque era outra maneira de mostrar as coisas, porque eram pessoas que podiam expor suas visões críticas, que não eram tão dependentes do emprego.

O processo de cessão das minhas fotografias para o Museu Histórico Abílio Barreto foi algo muito conturbado, porque tem a ver com a morte do meu filho Pedro. A diretora do Museu Abílio Barreto, era a Thaís Velloso. Ela conhecia meu acervo, fomos contemporâneas na FAFICH, ela estudava história enquanto eu estudava sociologia, nos conhecíamos. Um dia Thaís entrou em contato informando que tinha saído um edital do Ministério da Cultura em convênio com a Caixa Econômica destinado a fomentar os acervos de museus e manifestou que gostaria de diversificar o acervo do Museu, incluindo imagens de movimentos populares – e lembrou-se das minhas fotografias. A proposta me pareceu interessante, para o museu e para o meu acervo. Eu não tinha recurso para organizar o acervo, não tinha como digitalizá-las, não tinha onde guardá-las. A ideia inicial era de que o museu comprasse os meus negativos, mas também de que faria uma pesquisa sobre os movimentos sociais da época, escreveria uma contextualização sobre o meu trabalho e sobre as imagens. O projeto previa digitalizar e guardar os negativos em uma sala com temperatura e umidade controlada.

Começamos o trabalho. Um dia, quando eu estava vendo e identificando as fotos no Museu, o telefone tocou e era o Pedrinho ligando de Puno, na Bolívia. Estava viajando de ônibus fretado pelo DCE da UFMG e financiado pela Fundação Mendes Pimentel, da mesma universidade, para o Fórum Social Mundial na Venezuela. Ele contou que não estava passando bem por causa da altitude, contou que tinha visto lhama, neve na montanha, mas contou também que o Fórum Social Mundial começaria no dia seguinte, e não daria para chegarem a tempo. Foi a última vez que falei com ele, eu estava no Museu. De madrugada fiquei sabendo do acidente, foi muito duro finalizar o trabalho do Museu. O convênio com a Caixa exigia que tivesse uma exposição para mostrar o acervo. Fizemos a exposição, cheguei aos prantos, fiquei um pouquinho e fui embora. Não foi festa para ninguém, estava todo mundo ainda comovido com a

partida do Pedro. As pessoas do museu estavam muito tocadas também porque viram eu falando com o Pedro, acompanharam tudo, estávamos todas abaladas.

Compartilhar as fotos com o Museu foi algo importante, mas fiquei em dúvida principalmente com relação às imagens da Greve dos Peões de 1979. Pensei que essas fotos iam ficar disponíveis rapidamente e levou 16 anos, então faltaram essas fotos em muitas pesquisas, em filmes e até mesmo para as pessoas que estão nelas. Muitas pessoas me procuravam e as fotos estavam invisíveis e inacessíveis no Museu. Fiz a primeira cessão para o Museu com cerca de 14 mil negativos em 2006, e só fui terminar o trabalho e entregar os cerca de 5 mil negativos que faltaram em 2016. Nesse momento foi quando consegui elaborar um pouco a morte do Pedro, conectei sua morte ao trabalho do Museu, e só consegui finalizar o trabalho 10 anos depois.

As fotografias dos movimentos populares são testemunho, memória e divulgação. O testemunho tem às vezes a habilidade de escapar da história oficial. Tem uma importância essas imagens das lutas que é a de legitimar uma pauta para mais pessoas. Elas sentem que estão fazendo algo importante e é uma memória. Na Greve dos Peões, por exemplo, ou em outras manifestações, quando a polícia batia, se eu fotografava logo, alguém se aproximava dizendo “Você me fotografou apanhando? Depois me passa essa foto?”. É uma testemunha da ação, da pessoa ter participado, ter lutado e tem a ver com divulgar também, pois é motivo de orgulho: olha aqui o que nós fazemos, nós somos capazes.

Você diz desse lugar que fotografo com “pé no chão”, onde as pessoas me olham, pousam para foto. No Brasil tem uma diferenciação que é assim: eles e nós. Eles são os pobres, eles são os pretos, eles são os índios, eles são os favelados, eles são os trabalhadores rurais; e nós como se fôssemos a Europa, os Estados Unidos; nós, a elite intelectual ou financeira, nós que conhecemos o mundo, nós que temos câmera e sabemos ver, entre outros. Penso ao contrário. Na verdade, sempre fotografei como pertencendo ao nós; estou com eles e faço parte desse grupo, não quero ser uma pessoa de fora olhando, quero ser uma pessoa junto. É isso: vejo junto, estou junto. Sempre que posso tento quebrar essa barreira do “eu e eles”. Mas não é criando relação; é anterior, é como vemos, somos, eu sou do nós. Isso foi muito claro e simbólico quando fotografei as Diretas Já e decidi não ficar na torre, no palanque; fui estar e ser com o povo.

E outra coisa: tenho a formação de socióloga, sou uma pessoa que sempre leu, que sempre teve o interesse, então eu sabia. Os jornalistas falavam, “Mana é diferente, porque Mana sabe”. Sabia o que estava acontecendo. Uma vez Tancredo falou com

Ulysses Guimarães, “Ulysses, ela está ouvindo tudo”. E ele respondeu “Não tem problema não. Ela é gente nossa, é do PT”. Não fotografava sem tomar posição. Tenho uma posição. Não sou uma pessoa que está lá, que nunca ouviu falar quem são as pessoas que vou fotografar; eu sabia o que estava fazendo. Penso que toda fotografia é importante para mostrar e compartilhar as realidades, ela é um documento. É um documento feito a partir de um ponto de vista, sim, mas ela não deixa de ser um documento, não deixa de ser uma coisa que prova que aquilo aconteceu e mostra a organização, a situação, mostra o quão terrível é aquilo. Nunca tive dificuldade de fotografar, porque não sou uma pessoa que desrespeita, que invade, que trata o outro como alguém inferior, que trata o outro como alguém que não merece. Quando é possível, chego, explico, conto cada detalhe. Assim a pessoa muitas vezes participa da fotografia.

Desse tempo que pude fotografar para hoje, a vida piorou muito. Vemos essas fotos do meu álbum, achamos que as pessoas vivem melhor hoje em termos de urbanização porque não têm mais que atravessar córregos em pinguelas. Mas, na verdade, as cidades são muito ruins para se viver hoje em dia. Belo Horizonte não é uma cidade acolhedora. Essa é uma questão dos países que foram colonizados. Nas cidades, você tem uma elite que mora em um lugar mais ajeitado e o resto é cidade-dormitório da pior qualidade. As cidades não foram pensadas como um lugar para as pessoas viverem, conviverem. Em Belo Horizonte mesmo, esses bairros nobres foram invadindo a serra. Me lembro das montanhas, não tinha nada de cimento e asfalto, a Afonso Pena acabava na Praça da Bandeira. Lembro quando construíram a Avenida Bandeirantes, lembro quando construíram a Avenida Prudente de Moraes, lembro de transformações radicais e violentas que eu vi. Acho as cidades terríveis para as pessoas. E viajando fico impressionada em como as cidades são, em geral, os piores lugares para se viver.

No entanto, por mais dura que sejam as realidades, as pessoas não abaixam a cabeça. Sempre tem gente lutando. Quando o Bolsonaro venceu a eleição, um amigo escreveu “Está tudo perdido”. Falei, “Olha aqui, todas as pessoas que conheço que lutavam vão continuar lutando, cada uma do seu jeito, com suas limitações, mas ninguém mudou de lado, está todo mundo lutando, nós vamos resistir”. A destruição é grande e o tempo da sociedade é um tempo mais lento do que gostaríamos que fosse, do que o tempo da nossa vida, mas acontece. Se olhamos a longo prazo, se colocamos em perspectiva, vemos que as transformações existem. Veja bem essas fotos da Greve dos Peões, muitos peões eram do campo, sem qualificação, recém-chegados na cidade grande. Não vemos mais operários assim porque a vida deles hoje é diferente. As histórias estão em movimento, seguem sendo reescritas o tempo todo.

**VER COM
VALÉRIA BORGES**

A PEDREIRA VEIO ANTES DA CIDADE,
AS PEDRAS SAÍRAM DAQUI,
OS TRABALHADORES MORARAM AQUI, CONSTRUÍRAM
ESSA CIDADE,
SEJA EMPILHANDO PEDRA E TIJOLO,
SEJA LAVANDO A ROUPA, COZINHANDO
E CUIDANDO DAS CRIANÇAS.

SÓ ESTAMOS AQUI HOJE
PORQUE TEVE PESSOAS LÁ ATRÁS QUE RESISTI-
RAM
E QUE LUTARAM.

O MEU DESEJO COM AS FOTOGRAFIAS E COM OS VÍDEOS
É DE MANTER A COMUNIDADE VIVA.

PORQUE, DESDE QUE ME ENTENDO POR GENTE, ESCUTO FALAR QUE A PEDREIRA
VAI ACABAR, QUE A FAVELA VAI MORRER.

ISSO ME TROUXE UMA INQUIETAÇÃO E ME FEZ
QUERER MANTER A FAVELA VIVA,
ATRAVÉS DAS FOTOS, DAS HISTÓRIAS, DOS VÍDEOS.

VALÉRIA BORGES





Essa é a frente da Rua Carmo do Rio Claro, esquina com a Rua José Bonifácio, essa esquina foi o começo, o começo de tudo. Você vê que tem esgoto à céu aberto? A favela toda tinha esgoto assim a céu aberto, por aí que entrava e saía da favela, era uma das entradas mais importantes. Tinham menos casas na favela, mas menos casa nem sempre é menos gente. Essa fotografia era do CIAME Maria Teresa - Centro Integrado de Atendimento ao Menor, nessa época eu nem sonhava em ter máquina fotográfica, era final da década de 70 e início da década de 80. Nessa entrada subia a rua da minha casa, as casas tinham as portas mais largas, essa da esquina é hoje um depósito de material de construção.



Os meninos jogam capoeira na Rua de Lazer, essa era uma ação do CIAME Maria Teresa - Centro Integrado de Atendimento ao Menor, 1977



Esses são o Onofre e Ulisses em cima da caixa d'água. Essa caixa d'água é muito interessante, levava água para a cidade, mas nós não tínhamos água e ela era no meio da favela. Essa caixa d'água era imensa, no lugar dela hoje é o Conjunto Arariba. Embaixo da caixa d'água moravam pessoas, ela foi construída para construir a cidade. A água vinha para cá, a favela era cortada por canos que iam para a cidade, mas íamos longe pegar água. Ulisses hoje tem 65 anos, ele deu uma entrevista no Jornal 'Cê viu isso, PPL?' falando do primeiro grupo de capoeira que teve aqui, que começou no CIAME, falou que a capoeira era a resistência da época, que era muito marginalizada.





Rua de Lazer, essa era uma ação do CIAME Maria Teresa, 1978



Uma apresentação de teatro no CIAME Maria Teresa na década de 80





Rua de Lazer, essa era uma ação do CIAME Maria Teresa na década de 80

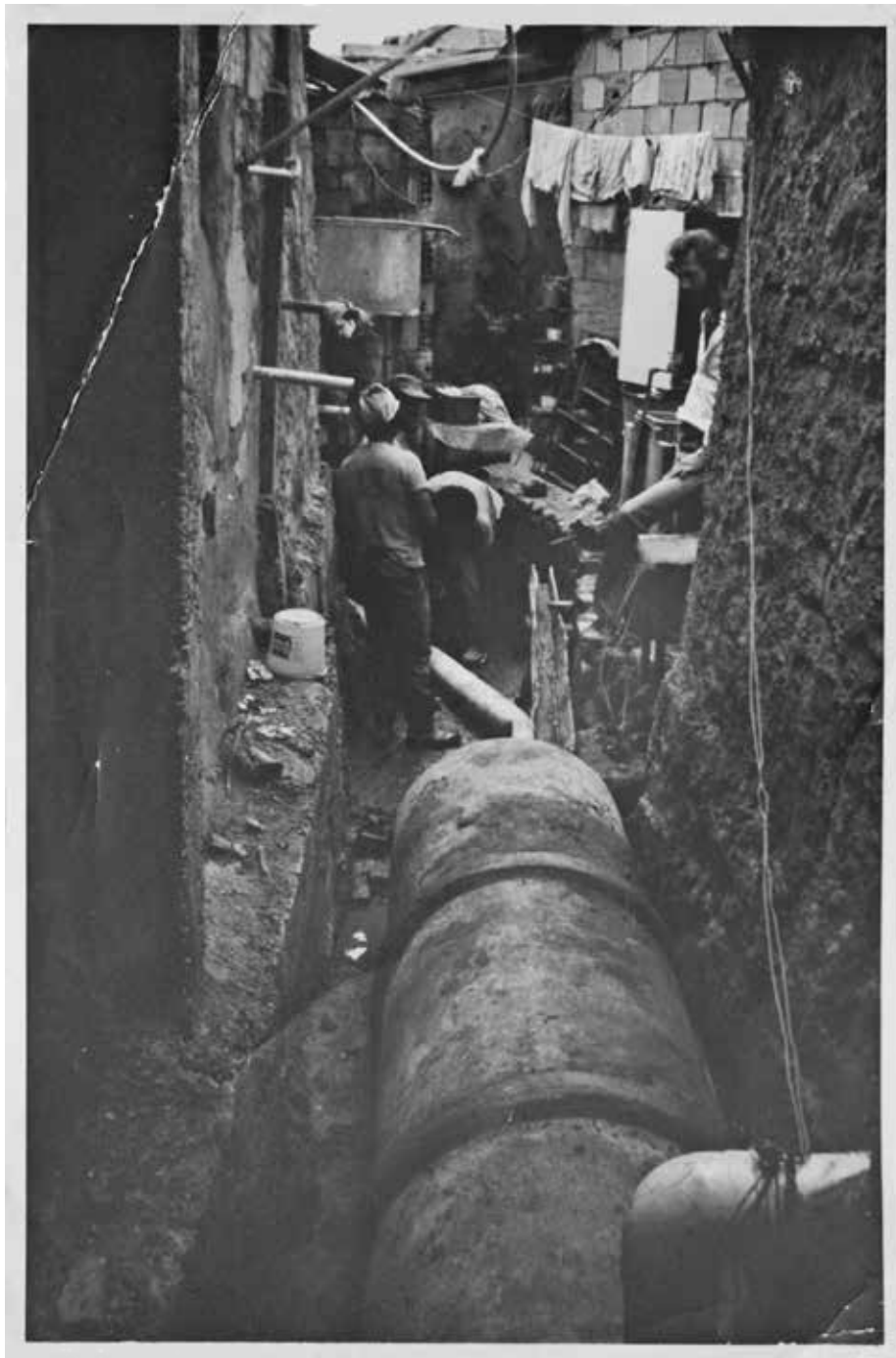




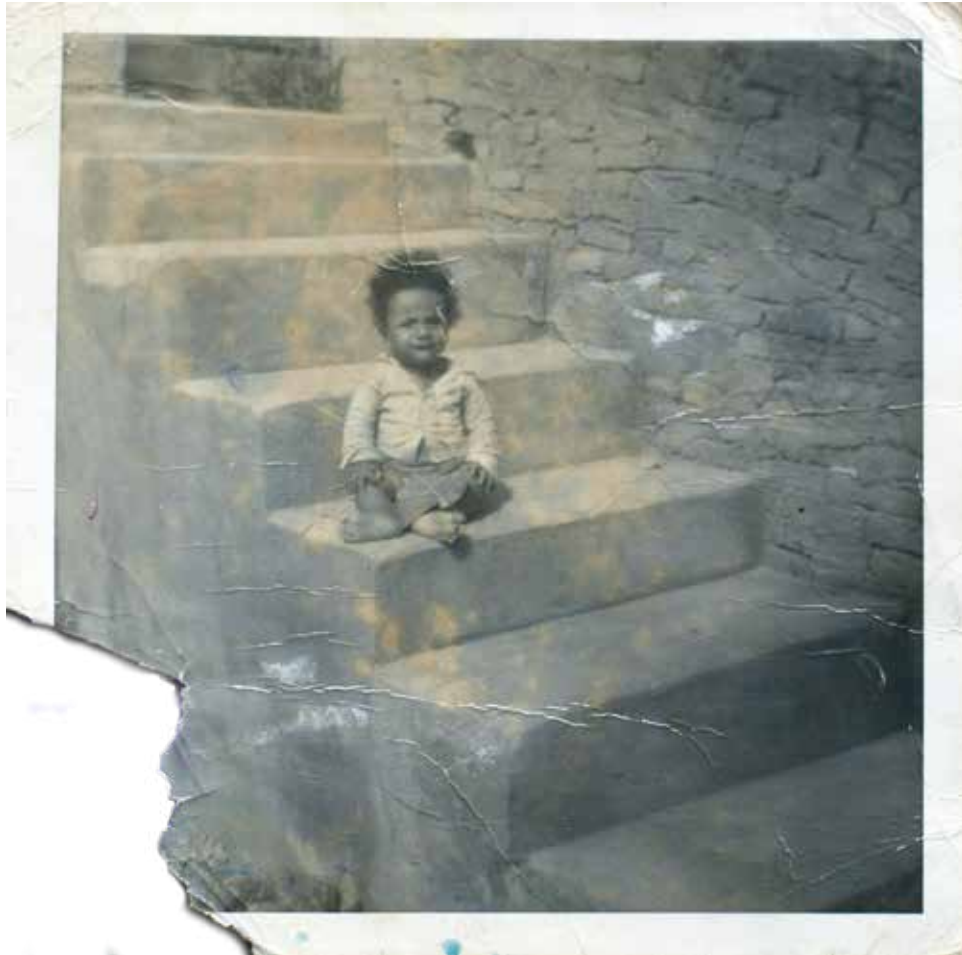


A menina de macacão amarelo chama-se Vanelice. Nessa foto ela devia ter 9 anos. Depois de todas as obras feitas na PPL, essa menina mora na mesma rua, na mesma casa, e a casa não é melhor que neste tempo da foto. Então o progresso chegou para quem? Ela hoje está trabalhando de faxineira para cuidar do filho, vivendo uma vida miserável e dependendo de cesta básica. A urbanização adiantou o que na vida desses meninos que estão hoje com 40-45 anos? A gente tem que pensar bem quando falamos do progresso.





Estão canalizando o esgoto, foi a primeira urbanização, na década de 1980. Veja bem, se na parte central da cidade o sistema de esgoto chegou no século passado, quando Belo Horizonte foi contruída, na Pedreira Padro Lopes, que fica há 10 minutos do centro, ele chegou 80 anos depois.



Farlei sentado em uma escada. Escada sugere essa coisa, vai subir, vai ascender. Pois é, o Farlei está embaixo da terra já tem muito tempo, mataram ele. O Farlei foi um dos meninos que mais lutou contra o crime e acabou morrendo no crime. Que progresso ele teve, ele subiu para onde? Não há escada para ele subir, só para descer, escada na favela não é para subir não – é para descer. Não é 'a escada para o sucesso'. Na comunidade parece que a escada só desce, não sobe o degrau. Década de 70.



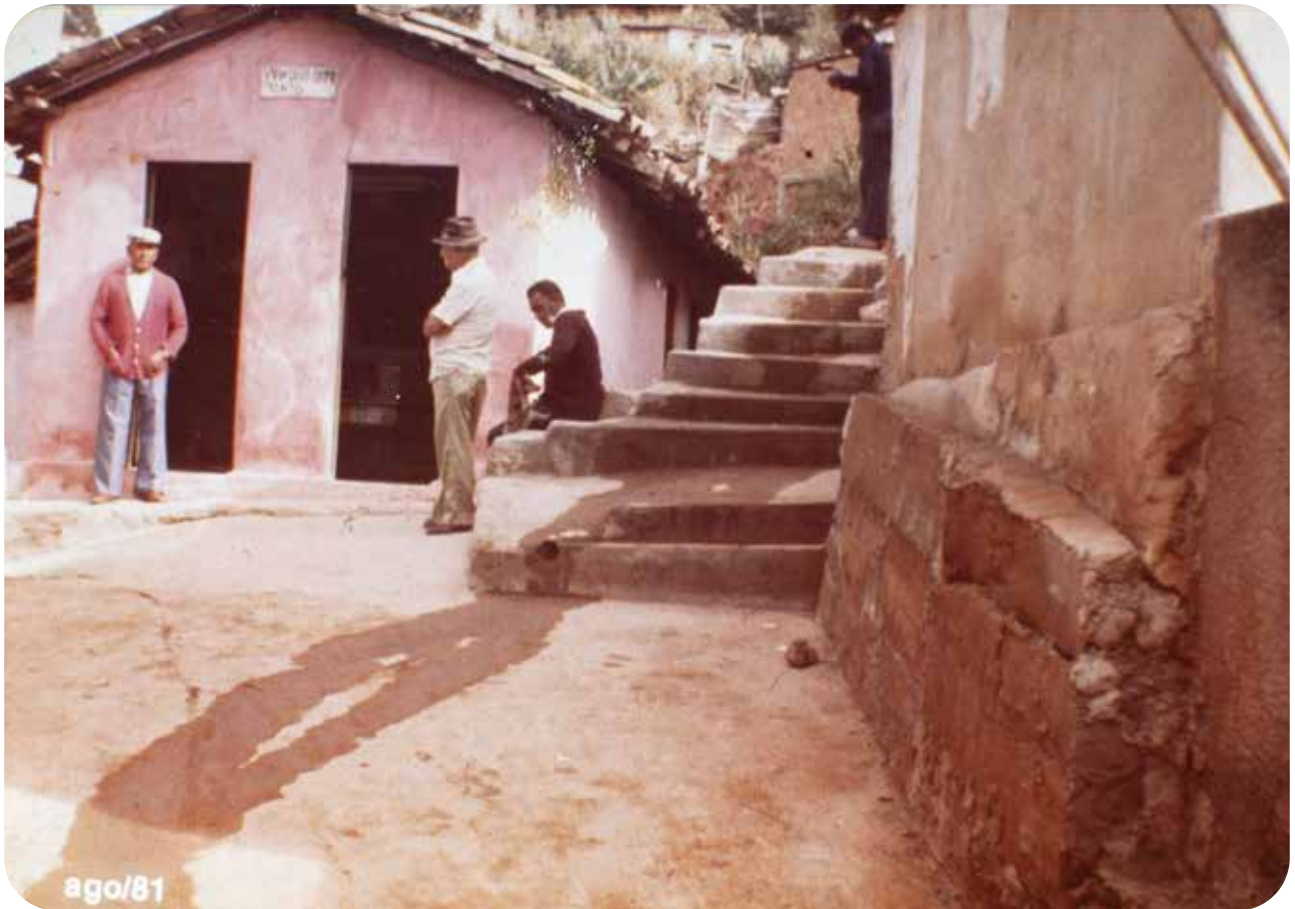
Essas crianças são da família Peixoto, a família que trouxe do Rio de Janeiro o tráfico para a Pedreira na década de 1990. Em Belo Horizonte inteira o tráfico chegou na década de 1990, antes a vida na favela era muito diferente. Nessa época o Rio de Janeiro queria tomar a Pedreira, mas nunca deixaram, a milícia nunca teve voz aqui, a comunidade nunca deixou ninguém ser dono da Pedreira. Esse negócio de ter um poderoso chefe, aqui nunca teve.





Quem vê a Pedreira hoje não sabe o longo caminho que foi para chegar até aqui. A prefeitura arranca as casas e as pessoas porque não sabe dessa história de luta. Quando a prefeitura tira minha casa com 14 cômodos, não entende o quanto custou para a casa chegar daquele jeito que estava. Não estou falando apenas de dinheiro, mas de vidas.





Esse bar era no Buraco Quente, porque nessa época a Pedreira era o Buraco quente, o Buraco Quente era a Pedreira, tudo uma coisa só. Foi no final de 1980 emancipou. Dividiu e virou duas favelas. Teve uma reunião porque para eles é importante desmembrar a favela, desmembrando ela perde força. Era Buraco Quente, Brejo e a Pedreira, Pedreira de Baixo e Pedreira de cima, e passou a ser Vila Senhor do Passos e Pedreira.





Esse senhor é o seu mané Ferrador, o dono do terreiro mais famoso que tinha aqui. Na Pedreira só tem um terreiro hoje, o de Dona Elza. No Buraco Quente é todo mundo de terreiro. Na Pedreira, a Igreja Batista veio com muita força e dizimou os terreiros, até o espírita aqui fala que é cristão.



Se você olhar para o céu de qualquer favela vai ver uma pipa.
Das criança às pessoas mais velhas é um lazer coletivo que colore os céus.



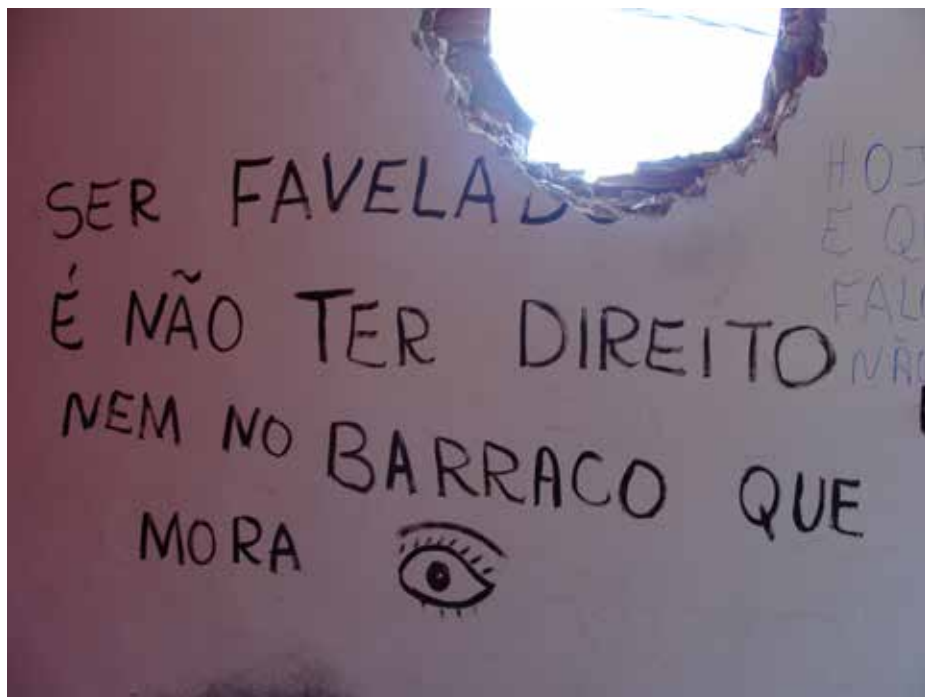
Essas são as crianças na creche.

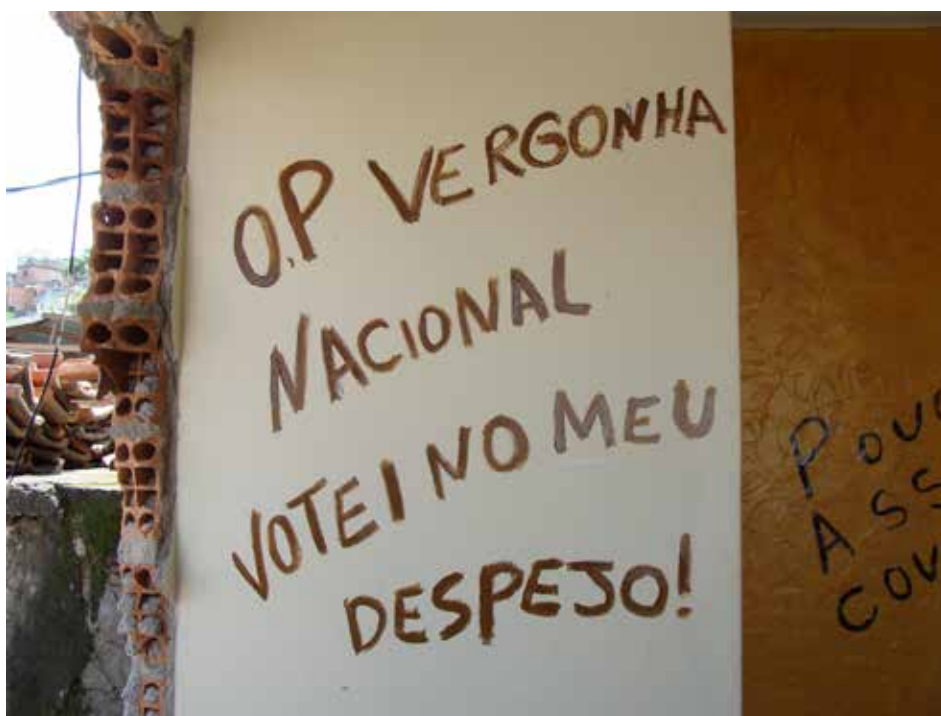


Essas são do tempo em que a Pedreira foi dizimada, muitas famílias foram removidas e se não falo o que é, se não explico, fica evidente que é um cenário de guerra.



Parte da Pedreira morreu nos despejos, com pessoas que foram embora, com as casas demolidas, com as fotografias que perdemos.





Eu comprava tinta e dava para as pessoas escreverem o que quisessem. Não foi só eu, não era só a minha casa, foram várias pessoas. Entregava a tinta e falava 'coloca seus sentimentos na parede'. O povo acha que sou louca, devo ser mesmo, minha mãe falava, 'não sei quem você puxou, Valéria. Esse povo vai te matar uma hora, menina'.





PPluta, a história aqui é de muita luta. Nessas fotos o que vemos é a luta pela reforma e abertura da creche. A luta para Prefeitura de Belo Horizonte finalizar as obras do Vila Viva que iniciou, tirar o lixo e os escombros que deixou por toda Pedreira.

Essa senhora morreu, deve ter uns dois anos, Dona Petrina, era dona de casa, foi só minha modelo, não só minha modelo, tiro foto da pessoa por quem ela é, também porque ela é da Pedreira.







Olha! Mariquinha, a história dela é tão forte. A casa dela foi removida, era uma casa simples, de madeira. Tiraram a casa e deram um apartamento. Todo dia ela punha a chave no pescoço, mas não sabia abrir nem fechar a porta, precisava que o filho que saía de manhã colocasse ela para fora de casa. Ela ficava o dia inteiro zanzando, quando o filho chegava colocava ela para dentro. A chave era uma coisa tão preciosa para ela. Já faleceu, foi atropelada há pouco tempo.



Na Pedreira, as crianças são livres e estão por todos os lados.



Esse menino de braços abertos tem uma história linda, foi adotado por uma família da Pedreira. A mãe virou pedrete, usuária de craque. Os meninos do tráfico pegaram e abraçaram ele, cuidaram dele, bonito né? Mas já mataram ele também.



Última foto de seu Zé e Dona Conceição, os últimos da família deles, a história deles não morreu porque fotografei e estou aqui contando. Eles não tiveram filhos, mas tinham sobrinhos, a família deles toda era daqui, desde do começo, quebraram pedras, eram da construção civil. Ele ajudou a construir Belo Horizonte, a construir a Igreja Batista da Lagoinha. Foi uma das poucas pessoas que se assumiu espírita na comunidade. Viviam os dois nessa casinha, depois que morreram a casinha ficou lá, a igreja católica pegou, não sei se doaram, e agora tem uma mulher fazendo um bazar na casinha deles, a igreja emprestou. Ele era o tio do Jaque Jaque, a família dele morava aqui na época em que eu era pequenininha. O Jaque Jaque se marginalizou, teve filho, e o filho também morreu, então morreu todo mundo. Eles foram os últimos que morreram.

Meu nome é Valéria Borges Ferreira. Nasci em 1964 na Pedreira Prado Lopes em pleno golpe militar, por isso sou assim, uma ativista social. Nasci, cresci, me criei, trabalho aqui, a Pedreira é minha vida. Sou uma mulher negra que nasceu em uma favela e aprendi que só a luta nos faz sobreviver. Brinco que antes de falar “mamãe” disse “luta, luta e luta”. Participo hoje do MTD, que é o Movimento de Trabalhadoras e Trabalhadores por Direitos. Sou professora, fotógrafa, jornalista, um pouco de muitas coisas. Vivi uma época em que a PPL estava passando por muitas transformações e eu queria que todo mundo soubesse e entendesse o que acontecia. Comecei a escrever, rodar no mimeógrafo e saía pela pedreira vendendo por 50 centavos e todo mundo comprava. Depois comecei a filmar e a fotografar, registrava tudo e todos, também colecionava fotografias que as pessoas da comunidade me davam. Hoje temos o jornal “Cê Viu Isso PPL?”, um jornal ambulante feito pelos moradores que percorre as ruas e os becos da comunidade. É jornal da Pedreira para a Pedreira, para informar, mas também mostrar as belezas da PPL, que chamo de PPLinda.

Quando alguém me fala sobre cidade, o que aparece na minha mente é o centro, a Praça 7, aquele pedaço ali, a cidade é o centro de BH. Até 10 anos atrás, a cidade era muito distante para mim. Dizia “vou lá na cidade”, mesmo a Pedreira estando a 10 minutos a pé do centro. Hoje ocupo esse espaço que é a cidade e vejo que a Pedreira também é a cidade, mas muitas pessoas que conheço ainda vão responder “A cidade é lá no centro!”. A referência é essa cidade central, construída ao longo do tempo e que aparece na foto e na cabeça das pessoas, a que está dentro da Avenida do Contorno, mesmo para quem está distante dessa realidade.

A fotografia é o que mantém a cidade viva. Quando vejo as fotografias que foram tiradas no século passado e aparecem essas pessoas como eu, como os trabalhadores que construíram a cidade (“Quem vê cara não vê ancestralidade_ Desvios (pp.144 a 166), vejo que estávamos lá, vejo que faço parte da cidade. Cai a ficha de que a cidade também sou eu, também é o lugar que moro, também é a Pedreira. Quando vejo a foto do ônibus São Cristóvão, em que eu vinha do centro para a Pedreira, é a história da cidade, mas é a minha também. A fotografia tem tudo a ver com a cidade. Para mim a fotografia é a própria cidade, ela é a história.

Já ouvi falar de alguns arquivos e museus da cidade, mas ir lá mesmo, não. A cidade é muito distante de nós mesmo estando tão perto, e esses lugares não são para nós. Quando você fala que não encontrou quase nada de favela ou da PPL nos arquivos e museus da cidade, isso não me estranha. Apesar da favela ter construído a cidade de Belo Horizonte, ela não era considerada cidade, não queriam que ela fosse

vista, assim, quanto menos ela aparecesse melhor era para algumas pessoas. Quanto menos nos derem visibilidade, que seja de fato boa para a comunidade ou seus moradores, melhor é para a burguesia, para essa gente do poder. Para essas pessoas, as favelas precisam ser vistas só pelo lado pejorativo, ou o que querem fazer pejorativo, criar preconceito, mas essa é uma parte tão pequenininha de nós.

Desde que me entendo por gente, sempre vi pessoas vindo nos fotografar, e até pedindo para fazer pose. Lembro quando tinha 7 anos a imprensa queria falar sobre piolho, dizer que os piolhos vinham da favela. O repórter falou para fazer de conta que tinha piolho. Eu era criança e para criança tudo é festa. Assim agachei e as meninas ficaram catando piolho que eu nem tinha. E eles fotografaram tudo. Acho muito louco isso, sabe, onde estão essas fotos que tiraram de mim? Onde elas foram parar?

Quando era adolescente, comecei a gravar e a fotografar a Pedreira. Fiz vídeos entrevistando pessoas da comunidade e também fotografei. Algum tempo depois, fiz uma parceria com a Secretaria Municipal de Cultura. A secretaria ia organizar as imagens, tinha um centro cultural na Pedreira para onde levei as imagens, mas eles acabaram com o centro cultural eu nunca mais vi nada das fotografias e dos vídeos que tinha entregado a eles. Ninguém sabe de nada. Então não é que os arquivos e museus, não têm fotografias e vídeos da favela. Essas fotografias e vídeos existiram aos montes. Ou consumiram com as imagens, ou estão escondendo. Quero acreditar que estão escondendo, afinal de contas, porque nos fotografaram e filmaram então?

Aqui na Pedreira tinha um rapaz que era fotógrafo e mora aqui até hoje, Maurício, ele tinha uma máquina fotográfica, era a sensação. Tinha também o Sérgio, que tinha uma câmera e filmava tudo. E o Samuel, que não morava na Pedreira, mas ganhava dinheiro fotografando a Pedreira. Todo mundo pedia para ele tirar foto e ele vendia essas fotos para as pessoas da comunidade. Já até bateram nele porque ele tirava foto dos bandidos e às vezes entregava a foto para o bando errado e aí acabava sofrendo retaliação, mas ele não desistiu da Pedreira, sempre fotografou a Pedreira.

Independente de quem tinha condições de fotografar, as pessoas da comunidade sempre tinham alguma fotografia em casa. Uma foto na parede, uma foto na carteira. Eu tinha um álbum de fotografia justamente do Samuel. Às vezes vinham aqueles homens para fotografar a pedreira e alguns mandavam fotos, então temos essas fotos, mas perdi algumas delas. Uma vez perdi o álbum dentro do ônibus ou sei lá o que aconteceu...

Quando vejo essas fotos da pesquisa (“As imagens por trás do sistema”_Embossada, pp.82 a 94), essas das demolições, eu me vejo nessas fotos. Quando vejo

toda essa quebradeira, vejo quando começou a urbanização da Pedreira, quando vieram com progresso para colocar asfalto e remover um monte de gente daqui. Essa palavra “progresso” significa retrocesso para mim. Porque progresso só é progresso quando a pessoa que está vivendo naquele tempo, naquele lugar, também come uma fatia do bolo, ou seja, o progresso não pode ser em cima da vida do outro. Quando me dizem que as fotografias de antigamente eram para vender a ideia de Belo Horizonte para atrair imigrantes gringos e turistas, é assim desde sempre. É sempre o capital, é sempre o lucro. O progresso não existe para a cidade inteira, a vida só melhora para uma parte pequena da população. Por isso muita gente não se entende como da cidade.

Na fotografia há essa relação entre lugar de poder e captura. Acho que depende de quem está retratando, em que lugar e em que momento. Às vezes o Sebastião Salgado, que é muito criticado, pode fazer isso mesmo, mas acho que tem alguns outros que não. No meu caso, só queria e quero manter a comunidade viva. Então é preciso ter consciência e diferenciar as coisas. Quando alguém faz uma pesquisa, temos a mania de fazer virar lei, não pode virar lei. Não pode ser uma verdade absoluta. Por exemplo, a sua pesquisa, pode ter uma outra pessoa que vai olhar essas fotos todas, mas vai pensar diferente, vai ter outra ideia, então não existe verdade absoluta. Eu mesma olho essas mesmas fotos que você viu e vejo coisas diferentes, não é?

No entanto pode ser que daqui a uns 10 anos alguém pode ver as minhas imagens e pensar que expunha a minha comunidade para o mundo, mas não é. Não estou nem aí para o que as pessoas falam. Sei o que quero e o que desejo agora, o que a pessoa vai fazer com isso, aí já é problema dela, mas o meu desejo com as fotografias e com os vídeos é de manter a comunidade viva. Porque desde que me entendo por gente escuto falar que a Pedreira vai acabar, que a favela vai morrer e isso me trouxe uma inquietação e me fez querer manter a favela viva através das fotos, das histórias, dos vídeos.

Fazendo na memória a foto que não pude fazer na realidade, tenho uma lembrança de quando os barracos da favela caíam, minha casa caía todo ano. Muito das coisas da Pedreira sumiu por causa disso, porque só de dar uma chuvinha os barracos caíam e aí enterrava tudo, fotografias, cadernos, histórias, objetos. Gostaria de ter tirado foto dessa época. As casas eram de adobe, tipo aquela casa que me mostrou da Dona Maria (p.144). Não tinha alicerce, as casas caíam. Minha mãe nos distribuía, cada irmão para um canto, para um vizinho diferente, até levantar a casa de novo no mutirão. Juntava bastante gente, não participei muito porque era pequena e ajudava

que nem as crianças que você mostrou das fotos da Mana Coelho (p. 340), levando um tijolinho, barro aqui e ali, mas nada muito grande.

Queria ter fotografado a luta das pessoas para levantar as casas de novo, o desespero das pessoas com ela no chão. Quem vê a Pedreira hoje não sabe o longo caminho que foi para chegar até aqui. A prefeitura arranca as casas e as pessoas porque não sabe dessa história de luta. Quando a prefeitura tira minha casa com 14 cômodos, não entende o quanto custou para a casa chegar daquele jeito que estava. Não estou falando apenas de dinheiro, mas de vidas. A prefeitura não consegue imaginar o que passamos. Se tivesse essas fotos elas iam ajudar a manter a história sabe, a foto tem uma força, de história, de luta, de resistência, mesmo porque, continuar em favela nessa época, na época da ditadura foi muita resistência, não foi brincado não.

E da ditadura para hoje, não vejo muita diferença. Acho que o estado, desde que a ditadura acabou, tem se fingindo de morto, sabe? Quando você entra numa mata, não vê a cobra, de repente ela te pica, na verdade ela está sempre lá na mata. O Estado esteve sempre lá, é como um jogo de xadrez, sempre movendo as peças. Vivemos uma época achando que não estava na ditadura, mesmo vivendo uma ditadura, muitas pessoas da comunidade eram mortas e levadas, não era na ditadura não, já tinha acabado ou falaram que tinha acabado. A ditadura na verdade, ela não acabou, pelo menos aqui na nossa comunidade. Sempre vivemos sob muita pressão da polícia e do estado.

Quando comecei com a fotografia, não comecei fotografando porque não tinha máquina, não tinha dinheiro para comprar a máquina fotográfica, comecei pedindo e juntando fotos. A comunidade me dava foto, às vezes as pessoas se retratavam para me dar para que eu guardasse as fotografias para elas e então começou assim. Outras pessoas que vinham, a Urbel, a prefeitura, trazia, fotógrafos, por causa da urbanização, então elas fotografaram, eu pedia, apontava o que deviam fotografar. Comecei a fazer alguns álbuns de fotografia. Depois consegui uma máquina e comecei a fotografar o que achava importante, o que podia manter a comunidade viva por mais tempo, e contar sua história

Consegui a câmera mais ou menos em 1980, era de filme. Não comprei, meu irmão roubava. Uma vez ele chegou com uma câmera e me deu, era pequena. Nunca falei isso com ninguém. Tinha uma mulher na Pedreira que roubava os filmes e me dava. Eu não sabia que os filmes eram roubados, a câmera eu sabia, mas os filmes não, só depois que fui saber. Aprendi a fotografar sozinha e, muitas dessas fotos, ao

serem reveladas não tinham nada, então aprendi a treinar o meu olhar. Depois, muito tempo depois, fiz um curso, que não me adiantou muito, porque não tinha máquina profissional com as funções que ensinavam no curso.

Chegar com uma câmera na Pedreira foi algo mágico, porque só tinha o Samuel e o Maurício, mas era uma coisa para eles, não para a comunidade. O Maurício era mais egoísta, ninguém nunca viu as fotos dele. O Samuel era um profissional, era de fora. Quando cheguei com uma máquina foi uma festa, porque muita gente vinha e tirava foto, mas ninguém nunca mais via. Quando era eu fotografando não, revelava as fotos, colocava nos álbuns e mostrava essas fotos para as pessoas, então era muito legal. Eu faço álbuns de fotografia e saio circulando com eles pela Pedreira, rapidinho se forma uma roda em volta deles, as pessoas pedem fotos e eu dou, mas além disso, as fotografias vão puxando as histórias e esses álbuns são uma festa.

Agora, essa coisa digital está ferrando tudo, porque todo mundo tira foto o tempo inteiro, mas ninguém tem as fotos. Vamos supor, o pessoal me chamava para fotografar porque tinha uma máquina legal e fotografava. Depois passava as fotos para eles. Hoje eles fotografam muito, mas perdem o celular, não salvam nada, não imprimem nada, então a foto que acontece em um instante se perde no outro. A memória vai embora.

Quando levava fotos para os meninos do tráfico, eles guardavam as fotos, era um presente para eles. Lembro que um dia estava na rua tirando foto, um menino estava sendo preso e a mãe dele estava chorando, “meu filho, meu filho!”. Ele tinha sido meu aluno na creche, peguei e tirei foto dele sendo algemado e a mãe dele chorando do lado. Quando ele saiu da cadeia mostrei a foto e falei: “é isso aqui que você faz com a sua mãe, com você, é isso que você quer?” Ele chorava, pegou a foto, chorou, e perguntou “posso rasgar?”, falei, “você que sabe, é sua” ele rasgou a foto e saiu da bandidagem.

Então essa é uma das coisas que gostava de fazer, gosto ainda, fotografar aquilo que pode mudar a vida do outro. Quando pegava e pego a câmera a ideia é exatamente a de manter a comunidade viva. Para não acontecer isso que você disse, que procurou as fotos da Pedreira nos arquivos e museus da cidade e não encontrou quase nada. A Pedreira veio antes da cidade, as pedras saíram daqui os trabalhadores que moraram aqui construíram essa cidade, seja empilhando pedra e tijolo, seja lavando a roupa, cozinhando e cuidando das crianças.

A fotografia tem uma importância, ela não mostra, ela é, ela também muda a história, até mesmo quando a fotografia não existe. Por exemplo, as fotos ou as coi-

sas que conto da Pedreira que as pessoas não estão acostumadas a ver, elas falam da história de Belo Horizonte de outro jeito. As fotografias que faço têm a capacidade de manter a pedreira viva, alerta, acordada, resistente. “Olha aqui o seu Zé na frente da sua casa, a luta do seu Zé não foi em vão” (p. 413). Quero que as pessoas vejam a Dona Ana, quando entrevistei ela tinha 103 anos, tem a Dona Rebeca, que chegou aqui em 1920, é para as pessoas saberem que a Pedreira não está aqui por acaso. Só estamos aqui hoje porque teve pessoas lá atrás que resistiram e que lutaram, porque imagina, uma comunidade inteira pegando fogo e mesmo assim ela foi reconstruída mais de uma vez, as pessoas ficaram aqui.

A comunidade começou onde é hoje o Conjunto Habitacional IAPI Lagoinha e aí a prefeitura queimou a favela para construir o conjunto de classe média (inaugurado em 1948, possui 9 blocos que hoje abrigam aproximadamente 5.000 pessoas). Eles quebravam pedras na pedreira para levar para lá. A Pedreira não acabou depois que expulsaram o povo para lá, ela ressurgiu. Depois pegou fogo na favelinha que é a parte alta, onde fica a pedreira mesmo, o paredão da pedreira. Aquela parte ali pegou fogo também porque a prefeitura não queria que as pessoas ficassem lá. A Pedreira pegou fogo essas 2 vezes, quando era no local onde foi construído o Conjunto Habitacional IAPI Lagoinha, foi quando expulsaram o povo para cima, e pegou fogo na favelinha, lá em cima, pouco tempo depois.

Não é só porque sou mulher e negra, o que me faz ter esse olhar para as coisas, é porque sempre aprendi que eu sou eu e algumas pessoas me ajudaram a ter uma visão política. A consciência é que te faz, você é branca e olha aí, eu vejo a sua luta. Então não é porque eu sou negra, favelada ou porque eu sou isso ou aquilo, não é só isso, é porque desde nova eu tive pessoas que me orientaram, que me ajudaram a ter essa consciência de luta, de resistência e a saber o meu papel, de saber o que eu queria.

Aqui tinha uma escola profissionalizante da FEBEM – Fundação Estadual do Bem Estar do Menor, o CIAME Maria Teresa – Centro Integrado de Atendimento ao Menor¹⁸. O governo antes pegava as crianças e internava, depois eles começaram a trazer a escola para as comunidades. Então, foram as pessoas dessa escola que mudaram as coisas para mim. Não foi a FEBEM, mas as pessoas da FEBEM, elas que

12. A FEBEM é de 1966, os CIAMEs são da década de 80. Este último visava a promoção de programas educativos para menores na faixa etária entre 6 e os 18 anos, seus grupos familiares e comunidades. Eram implantados em áreas de vulnerabilidade social, visavam o desenvolvimento de capacidade crítica e criativa através da vivência em grupo, coordenada por técnicos, desenvolvendo atividades recreativas, esportivas, artísticas, de iniciação profissional e de reflexão sobre a realidade dos grupos.

me falaram de direita, de esquerda, elas que me falaram de luta, que me levavam para as reuniões na cidade. Essas pessoas me ajudaram a ter consciência.

Nessa época aqui na Pedreira, início da década de 1980, não podia falar de jeito nenhum de comunismo. Uma vez só perguntei “mãe, o que é comunismo?”. Minha mãe me bateu e me fez lavar a minha boca com sabão ‘não fala isso pelo amor de Deus menina, eles matam você. Viu o Adão? Sumiram com Adão por causa disso, era comunista’. Mas aquilo ficou me inquietando. Tive sorte de ter pessoas que não me deixaram ficar estagnada. Tinham umas pessoas também que trabalhavam na prefeitura que vinham aqui e me ajudaram, Lúcia Formoso. A Lucinha veio para cá, ela era quase uma adolescente, acho que tinha acabado de formar, veio trabalhar na primeira urbanização da favela e eu andava com eles, mostrava tudo, contava as histórias e falava tirava fotos.

Outra coisa primordial na minha vida é que fui expulsa da escola com 9 anos de idade, então isso para mim foi muito bom. Parece que não, porque isso atrasou a minha vida acadêmica, não tenho nem vida acadêmica, falo isso só pra ficar chique! Isso atrasou a minha vida na escola por mais de 30 anos, mas pelo menos a minha cabeça não foi amassagada pela escola, pelo estado. Lembro que com 9 anos já estava no pátio, em fila, sendo obrigada a cantar o hino nacional, a rezar. Fui expulsa e a diretora chamou minha mãe e disse: “Não tem jeito para essa menina, vai ser prostituta ou ladra, essa menina está fadada ao fracasso, essa menina já era!”.

Foi bom para mim, porque comecei a me ocupar de reuniões. Às vezes existia reuniões da UTP – União dos Trabalhadores Favelados - você tem que ver o que os caras faziam comigo, falavam “não dá ideia para essa menina não, ela não sabe o que está falando”. Com 13 anos punha esses caras da UTP no bolso, soltava a voz, “Vocês estão pensando o quê?”. Se tivesse na escola ia continuar: - a vovó viu a uva, o vovô viu barquinho amarelo, isso não era vida por aqui.

Minha história no CIAME é curiosa, não podia estudar por lá, porque era muito nova para os cursos que tinham e muito velha para os cursos das crianças, não era nem criança nem adulta. Estava com 14 anos, e uma professora falou “se arrumar mais meninas para fazer o curso, criamos um curso para você”. Arrumei 10 meninas e fizeram um curso de tapeçaria. Lá todo mundo era politizado. Eles me abraçaram e viram que tinha futuro. O diretor e sua esposa me buscavam e me levavam para os eventos na casa deles, via muitos livros escondidos e já vi pessoas escondidas por lá também. “Esse quarto aqui não pode entrar não, Valéria”, porque às vezes eu dormia

lá, mas as vezes eles esqueciam a porta aberta e eu via movimento lá dentro.

O diretor do CIAME me incentivava a voltar para a escola dizendo que não poderia continuar no CIAME. Eu tinha um amor fora do comum por aquele lugar. Fui para a escola, estudei a primeira, segunda, terceira e quarta séries, e ele disse “agora vai para o ginásio, colégio municipal”. Quando estava na sétima série, parei de estudar de novo, o estado fechou o CIAME e não tinha mais porque estudar, estava estudando por causa do CIAME, saí da escola e só voltei de novo com 27 anos. Fecharam o CIAME do nada, ficou todo mundo desorientado. Olha, a geração que passou no CIAME, ninguém se marginalizou, ninguém. E eram muitas pessoas politizadas, deve ser por isso que eles acabaram com o lugar. Quem me apresentou a cidade foi o CIAME, nele éramos levadas a conhecer outros cantos da vida além da favela.

No CIAME eu era gente, morava na favela, mas não era favelada, no sentido do preconceito. As pessoas que trabalhavam lá nos enxergavam com o potencial. Era uma escola muito diferente. E no CIAME eles tiravam muitas fotos. Quando a escola fechou, me deram umas fotos, uns 4 álbuns e fui distribuindo as fotos para as pessoas que eu identificava. O contato com o CIAME podia ter me levado para fora daqui, para fora da PPL, mas foi o que me fez ficar – de outro jeito. Critico a escola e a faculdade quando falo que foi bom ter saído da escola, mas falo isso porque todas as pessoas que se formam vão embora da Pedreira. E quem fica, fica à margem.

O orgulho do favelado quando se forma é sair da favela. Sempre quis ser professora, com 13 anos escrevi isso, mas quis ser professora para trabalhar na Pedreira. A faculdade desconstrói o favelado e isso é triste porque é acabar com a comunidade. Quem poderia trazer consciência vai embora. A faculdade levou os meninos daqui, mas não se modificou para receber ninguém ou, se modificou, foi muito pouco.

A faculdade ensina os meninos a querer ser diferente do que são. Na verdade, ela reforça isso. O sonho de qualquer pessoa é subir, e para subir não pode ter uma vida miserável. A ideia de “ter uma casa legal, um carro, uma mulher ou um homem, sei lá, uma estrutura boa” podia ser na comunidade, morar na favela não tinha que ser por falta de opção. Você pode perguntar para qualquer universitário que vem de comunidade, e duas coisas acontecem: ou esse cara se anula enquanto favelado, e fica ali naquele meio acadêmico, como se nem fizesse parte da favela ou quando se mostra da favela fica se vitimizando “ralei muito pra chegar aqui!”. Não temos que baixar a cabeça para ninguém.

A luta da Universidade não é a minha luta. Posso lutar a luta deles, mas tenho que trazer eles para lutar a minha também. Se trago o MTD para cá e se o MTD quer que eu fique lutando só para bandeirão da UFMG, eu não vou, agora se ele vem aqui lutar minha luta, por urbanização justa, indenização justa, mais do que justo ir na Universidade e brigar pela bandeirão com ele.

Teve uma melhora na vida ao logo da história da PPL. Antes as casas de adobe caíam e agora tem tijolo, cimento, mas até a melhora é relativa. As pessoas na favela têm hoje um apartamento, você já entrou? Se você pega um apartamento daqui e vai ver o material que usaram e o processo de construção, nunca vai ser igual ao prédio que você morava no centro. Tem gente que toma banho em cima e a água cai no apartamento debaixo. Estou morando nessa casinha e podem dizer “Valéria está muito melhor”. Mas é melhor porque é para mim, que tinha uma coisa pior. Mas você moraria em uma casa em que a cozinha está caindo? Temos que olhar para aquele menino na foto com Juscelino Kubitschek e perguntar cadê esse menino? (Foto dos Desvios p: 154). Para quem está fazendo o progresso acontecer – que são os trabalhadores – não tem progresso nenhum, tem retrocesso.

Quando saio de um barraco de madeira e venho para um barraco desse que está “cai não cai”, que quando chove mofa e molha tudo, só não molha minha cama, algumas pessoas vão dizer que subi na vida. Formei como professora, mas não fiz concurso, não estudei porque queria trabalhar aqui dentro da Pedreira. Diziam “A Valéria é problemática, é comunista”. Fui para uma creche simples aqui dentro, onde não posso ser eu, “mas a Valéria subiu de vida, a Valéria estudou”. Estudei onde? Subi em relação a quem? Quando converso com você e quando me pergunta algumas coisas, preciso fazer um exercício para entender o que você está falando.

Essas fotos que tenho não chamo de nada, elas vão acontecendo. Não é “o acervo, não sei o que, são minhas fotos. Distribuo as fotos que tenho no papel, porque acho que não são minhas, são das pessoas que estão na fotografia. Quando falo que quero manter a Pedreira viva, quero muito que quando já não estiver mais aqui, as pessoas procurem alguma coisa nos arquivos e museus da cidade e vejam a Pedreira. Teve alguém na Pedreira que fotografou e colocou essa foto no olho da cidade: no arquivo, no museu. Queria muito que a Pedreira não morresse, primeiro para ela, depois para a cidade inteira. Quando você disse que não viu quase nenhuma foto da Pedreira nos arquivos, isso me dá uma tristeza, um desconforto, porque fui muito retratada nessa vida desde que nasci, a PPL também. Muitas pessoas chegaram aqui e me falaram “Valéria vamos andar comigo?”, “a Valéria é guia turístico”. Eu ia com as pessoas de

tudo quanto é lugar, da cultura, da saúde, do estado, do Ministério Público, dos direitos humanos, e elas tiravam fotos, mas cadê essas fotos?

Quero que tenham fotos da Pedreira nos arquivos e museus da cidade. Porque assim mais pessoas vão ter acesso ao que a Pedreira realmente era e é. Não só ouvir falar e olhar de longe, lá da cidade, “Olha tem um monte de barraco ali”, não é isso, esses arquivos precisam entrar na Pedreira. Tem gente que mora em Belo Horizonte a vida toda e ainda me pergunta olhando para Pedreira, aquela favela lá é qual? É por isso que eu pergunto, o que vou fazer nos arquivos e museus? O que tem meu lá? Que história conta lá da minha favela, da minha comunidade? Só conta a história desse povo branco que só nos escravizou. Queria muito, que quando não estiver mais aqui, todas as coisas que escrevo, fotografo e filmo, que a minha família não pegue e jogue fora, que fique por aí, circulando na Pedreira e fora dela.

Sobre as fotos que não fiz, gostaria de ter fotografado os velórios na Pedreira. Porque muitas pessoas morreram aqui e o velório fala muito da favela. A morte fala da vida porque a vida aqui vai muito cedo e vai aos montes, a vida na Pedreira é muito incerta. Quando pensamos na pandemia todo mundo começou “eu vou morrer e não sei o quê”. E todo mundo não entendia porque nas favelas as pessoas não usavam máscara, porque nas favelas as pessoas continuavam sentadas na rua, saindo de casa. Porque para nós a morte sempre foi muito cara a cara, muito presente. Imagina, na favela não podemos ter isolamento, tivemos que manter a cidade, levantar cedo, pegar ônibus, trabalhar a semana toda e no final de semana vamos ter que ficar isolados em casa? Isso não fazia sentido para o pessoal aqui.

A morte é a única certeza que temos. Para nós da favela, a morte é a única coisa certinha, que é nosso mesmo e que vai acontecer. Algumas pessoas que morreram aqui, a morte delas falou muito. É inadmissível um menino morrer com 9 anos porque deu um tiro na cabeça quando estava brincando. O Dudu (P. 401) morreu 1 ano ou 2 depois dessa foto. Brincando com outro menino, ele deu um tiro na cabeça. Para mim é inadmissível um menino desse morrer. Quando falo do Dudu hoje, ninguém sabe quem é o Dudu, ninguém conheceu o Dudu, eu queria ter a foto do Dudu, mas também queria ter o momento dessa dor para chegar no coração das pessoas.

Nem a morte que vocês veem é a mesma que vemos por aqui. Deixa eu te mostrar uma foto que circulou no whatsapp das pessoas aqui da favela, você tem peito para ver? Esse menino foi assassinado há uma semana, olha a cara estourada e o cérebro dele no asfalto. Isso é tiro de escopeta. As imagens que aparecem no jornal

meio de longe, com corpo meio coberto chocam o mundo, ou deveriam chocar, geram polêmica, mas aqui na favela a realidade da foto é outra. Algumas crianças cresceram vendo o cérebro no asfalto, não é aula de anatomia, às vezes é um irmão, um tio, um pai. Nem as fotos da morte são as mesmas, só nós que temos que ver isso?

Quando a Urbel - Companhia Urbanizadora e de Habitação de Belo Horizonte (Urbel) - chegou na Pedreira para implementar o Programa Vila Viva¹⁹, foram na minha casa e perguntaram se eu queria trabalhar na tão falada e querida obra que traria o progresso para a favela. Disseram que a comunidade ia passar por urbanização e aquilo apertou meu coração. Pensei, nossa, agora sim vão acabar com a pedreira, mas é melhor estar perto para ver o que é. Aceitei trabalhar com a Urbel, fui trabalhar por 15 dias, mostrei os pontos que precisavam melhorar, a situação complicada de alguns barracos. Depois na primeira reunião, me entregaram o contrato de trabalho e falam “a partir daqui você não pode falar nada com a comunidade, agora você trabalha para nós”.

Tinham dito que iriam abrir os becos insalubres, limpar as ruas, colocar as manilhas nos esgotos, mas quando fui ver o projeto era uma abertura descomunal em toda a Pedreira. Fiz um censo com um grupo de jovens, por nossa conta mesmo, dividimos a Pedreira entre nós e fomos barraco por barraco, anotamos tudo, nesse censo improvisado na década de 1990 contamos 21 mil pessoas. Quando vi o projeto que ia dizimar a pedreira falei “não posso fazer parte disto”. Falei com a que a Pedreira precisava saber do projeto que ia acontecer, que queria fazer reunião com todos os moradores e ver o que achavam do projeto. Se não, então estou fora!”.

Rasguei o contrato e falei “não quero trabalhar com vocês, porque não traio minha comunidade”. Tentaram me convencer achando que era boba e que precisava do dinheiro. Estava precisando de dinheiro sim, porque tinha operado da coluna e o médico não me liberava e o trabalho não estava me pagando, então já tinha sete meses sem receber, mas eu tinha minha casa, uma beleza, morava nela com meus irmãos. Rasguei o contrato e falei “nem os 15 dias de trabalho quero receber”. Não

13. Conforme a Prefeitura de Belo Horizonte, a Urbel é a empresa pública, criada em 1983, responsável pela implementação da Política Municipal de Habitação Popular. O Programa Vila Viva (PVV) foi uma intervenção feita em diversas Vilas e Favelas de Belo Horizonte. Segundo o blog da PBH, visava “uma intervenção estruturante com ações baseadas em três eixos: urbanístico, social e jurídico. São obras de saneamento, remoção de famílias, construção de unidades habitacionais, erradicação de áreas de risco, reestruturação do sistema viário, urbanização de becos, além de implantação de parques e equipamentos para a prática de esportes e lazer. (...) A origem do programa está diretamente relacionada com o Plano Global Específico (PGE), que é o instrumento de planejamento que norteia as ações a serem realizadas”. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/urbel/vila-viva>, pesquisado 20/03/2022.

trabalho por dinheiro, ainda mais entregando a minha comunidade. Aí começaram a me perseguir, minha casa não ia ser demolida, mas na semana seguinte foram lá e falaram que minha casa ia sair. Tiraram a minha casa e não construíram nada no local, nem rua, nem nada, lá hoje é um vazio.

Depois das obras sobraram cerca de 8 mil pessoas na Pedreira, a favela foi dizimada. Muita gente foi embora e está aí vivendo nas ruas porque no apartamento cabem 3 pessoas, mas a família era de 10 pessoas. Uma coisa que me chateou muito é que eles empregaram todos os meninos do tráfico. Todos os meninos do tráfico foram trabalhar para a prefeitura sem ter noção nem o que era uma colher de pedreiro, fizeram isso para intimidar a comunidade.

Incluíram a minha casa na lista de remoção, e quando fui negociar, me chamaram de invasora, acredita? Disseram: ‘Se você não gosta, chama um advogado!’. Fui na defensoria procurar saber o que estava de fato acontecendo com a Pedreira. Dois defensores públicos vieram me ajudar, explicaram o que era aquilo porque não sabíamos nada, fiz assembleias com um monte de gente da Pedreira. Na época a assistente social falou, “não é você que gosta de defensoria pública? Gosta de orientar a comunidade? Pede a eles para te ajudarem agora!” “Vou te instruir: arranja um advogado!”. Eu era muito crente naquela época e disse: “não, meu advogado é Deus”, então ela respondeu “arrume um advogado de carne e osso, porque nem deus vai te proteger”.

A Urbel negociava com meus irmãos e negociava comigo. Falava para ele “a Valéria falou que o dinheiro é só dela, que sua mãe deixou para ela”, e falava para mim “Seu irmão falou isso e isso”. Meu irmão falou até em me matar. Isso aconteceu não só comigo, teve um outro rapaz que caiu na deles e mandou a irmã para o CTI – Centro de Terapia Intensiva no hospital. Aí falei “não assino demolição, quero ficar aqui seja qual for o custo” porque minha casa era minha casa, tinha 14 cômodos e tinha um barraco de aluguel embaixo. Mas meu irmão precisava sair, ele queria tirar o Borginho da Pedreira (meu sobrinho que estava começando a se envolver com o tráfico). E aí teve uma briga entre nós. Eu queria ficar e ele não, e a Urbel caindo em cima. Então tive que negociar, falei que a casa de cima podia ser indenizada e a de baixo podia trocar por um apartamento, porque não queria sair da Pedreira.

Eles são muito covardes. Meu irmão assinou a indenização. Me chamaram na Urbel e falaram, “Você quer o apartamento? Estamos construindo um lá no Carlos Prates maravilhoso!”. Não queria mudar para o Carlos Prates. Falei que esperava outro bloco ficar pronto, disseram que ia sair um novo bloco de apartamentos perto

do colégio municipal, falei que por mim estava tudo bem, esperaria. Então assinei a demolição da minha casa porque iria receber o apartamento. No outro dia ela pegou e liberou a indenização da casinha para o meu irmão e falou comigo “Não queremos você aqui não, você só cria confusão”, e nunca recebi o apartamento.

A Urbel só pagava depois que demolia. Você tinha que sair da sua casa, procurar outra, tudo no escuro. “Tenho um dinheiro da prefeitura para receber, você me vende a sua casa que quando a prefeitura me pagar te pago” _ isso não existe. Só que o meu irmão conseguiu um cara que aceitou, que falou: “deixa as suas coisas aqui e quando eles te pagarem você vem”. Aí o meu irmão ocupou uma daquelas casas velhas da Lagoinha, levou a família e fui junto. Assim tiraram a minha casa e a do meu irmão. Então fui para a casa da minha irmã, tiraram a casa da minha irmã e aí a minha família nem me queria mais.

Todo mundo aqui na Pedreira falava “se você quiser que sua casa seja removida, põe a Valéria dentro dela”. Eu disse para minha irmã “não assina nada, só assina depois que você estiver com o dinheiro na mão”. Fiquei morando com ela e eles lá perturbando a ideia dela, falando na minha cabeça e eu sem lugar para ir. Meu irmão ligou para a Urbel aflito porque a indenização não saía. O proprietário da casa que ele estava comprando reclamou que as coisas dele já estavam na casa há 3 meses e ele ainda não tinha recebido nada, daí meu irmão deu o contato da assistente social para esse proprietário conferir se era mesmo verdade. A assistente disse “vocês vão vender a casa para uma família perigosa da Pedreira Prado Lopes.”, imagina, não tinha nada de perigoso na nossa família.

Era natal quando a nossa casa foi demolida, um homem me ligou e disse “Vem pegar suas coisas agora!”. Caía uma chuva forte. O homem falou “vem buscar agora, porque o Urbel falou que vocês são bandidos”. Meu irmão foi buscar as nossas coisas para levar para essa casa que ele tinha ocupado na Lagoinha, estava lá enquanto não conseguia comprar a outra. Quando chegamos para buscar as nossas coisas, estava tudo no meio fio em umas caixas improvisadas de papelão. Os cadernos com as coisas que eu escrevia da repressão e da luta na Pedreira, os negativos, as fotografias. Já estavam molhadas, tinha algumas coisas já sendo levadas na enxurrada porque as caixas rasgaram, perdi muita foto no despejo. As fotografias foram despejadas junto. Parte da Pedreira morreu nos despejos, com pessoas que foram embora, com as casas demolidas, com as fotografias que perdemos.

Consegui salvar algumas coisas antes, as que mexia mais tinha deixado na casa da minha irmã, os negativos e as coisas que não mexia muito ficaram, não tinha nem lugar para guardar as coisas na casa da minha irmã. Eram coisas importantes para mim, porque tinha uma pasta amarela com as coisas que escrevia sobre toda a arbitrariedade que vi da polícia, as truculências, com foto, tinham também as histórias da Pedreira, os moradores antigos, e nunca mais vi essa pasta. Era o livro que estava escrevendo, salvei algumas páginas desse livro porque tinha fotografado, estão no meu arquivo, mas são poucas páginas. Escrevia tudo, alguns gostei de manter no papel do jeito mesmo que escrevi com todos os erros, não sabia nem escrever.

Esse trabalho que você está fazendo é importante para o registro da história da cidade. A Pedreira já é muito marginalizada, por isso não quis colocar nenhuma foto dos meninos do tráfico no álbum, assim, do jeito que eles geralmente aparecem. Eles foram meus alunos na creche, vi eles crescendo, vi cada passo deles. Quando dou aula, falo do tráfico, levo fotos e vídeos, mas se é isso que querem, ao menos vão consciente, sabendo o que vai acontecer. Se coloco no meu álbum uma foto dessas dos meninos armados, ou com as drogas na mão, é como se estivesse reforçando a ideia que a cidade já tem deles. Muitas dessas crianças se envolveram com tráfico e foram assassinadas, ou pela polícia ou entre eles mesmo, mas não podemos olhar para elas e ver só tráfico, ou o destino trágico, elas são muito mais que isso.

Quando fotografo ou filmo esses meninos, estou querendo fazer o oposto do que o sensacionalismo barato da grande mídia geralmente faz. Quero mostrar que esse menino tem uma mãe, um pai, um tio, um irmão e ele não é só essa arma que tem na mão, entendeu? Quando te mostro o cara com uma arma na mão, eu vejo quem é esse menino, a história, a trajetória dele. O preconceito está antes da fotografia, então não gostaria de ver a Pedreira sendo retratada desse jeito.

Quando mostro o Ademir, mostro ele com a filhinha, com a mulher, não é só ele no tráfico. Uma vez alguém me perguntou “mas você gosta do bandido?”, “gosto!”, eu consigo separar o bandido da pessoa, o que ele faz eu odeio, abomino, mas ele não, ele eu vi nascer, vi crescer. Tem uma coisa importante, todo mundo acha que os meninos ganham muito dinheiro, que ficam ricos com o tráfico, nada! Conseguem comprar no máximo um tênis legal, uma moto, morrem e deixam os filhos sem nada. Essa ostentação de ter as coisas é o que acaba levando para o crime, é o que foi dado para eles sonharem.

Quando filmo as meninas que se envolveram com traficantes, não filmo para mostrar “olha lá são mais umas cachorras da favela”, não, são meninas que sonham. Poderia ter sido, mas não fui uma dessas meninas, quem me tirou disso foi o CIAME, que me levava para ver outras coisas e pude escolher. Mas de toda forma é sobre elas e eles, as crianças que cuidei e algumas que se envolveram com o tráfico a minha vontade de manter a Pedreira viva, a vida deles vai tão fácil, às vezes a foto que tirei é a única foto que vai existir desse menino e mantê-lo vivo, vai dizer que fez parte da cidade, da favela. Eu dava as fotos para as mães deles e dizia: “olha aqui a foto do seu filho”. Assim pude ajudar muita mãe, muito irmão a ter um pedaço do filho, do irmão... Com a fotografia pude ajudar esse menino a continuar vivo.

“FOTOGRAFO PARA MANTER A COMUNIDADE VIVA”
TRANSVISUALIDADES

PARA ADIAR O FIM DO MUNDO
É PRECISO CONTINUAR
CONTANDO HISTÓRIAS.

AILTON KRENAK

SEJA COMO FOR QUE A IMAGEM ENTRE
SUA FORÇA PERMANECE DENTRO
DOS MEUS OLHOS
CAVERNAS ROCHOSAS ONDE EVOLUI O PEIXE-DRAGÃO
SELVAGEM PELA VIDA, INCANSÁVEL E ÁVIDO
APRENDENDO A VIVER
ONDE NÃO HÁ COMIDA
MEUS OLHOS ESTÃO SEMPRE FAMINTOS
E LEMBRANDO-SE
SEJA COMO FOR QUE A IMAGEM ENTRE
SUA FORÇA PERMANECE.

PÓS-IMAGENS | ENTRE NÓS MESMAS • AUDRE LORDE

ESSE É UM POEMA SIMPLES.
PARA AS MÃES IRMÃS FILHAS
GAROTAS QUE EU NUNCA FUI
PARA A MULHER
QUE LIMPA O FERRY DE STATEN ISLAND
PARA AS BRUXAS LUSTROSAS
QUE ME ARDEM À MEIA-NOITE
EM EFÍGIE
PORQUE EU COMO EM SUAS MESAS
E DURMO COM SEUS FANTASMAS.

CICATRIZ | ENTRE NÓS MESMAS • AUDRE LORDE

NO FUNDO A RUPTURA NÃO É VENCER O INIMIGO,
MAS DEIXAR DE VIVER NO MUNDO QUE ESSE INIMIGO CONSTRUIU.

JACQUES RANCIÈRE

Nos percursos de pesquisa – o primeiro deles foi o mestrado *Movimentos Imagem*, em que pesquisei as fotografias dos movimentos sociais a partir de Belo Horizonte dos anos 2000 até 2015, seguido dos novos percursos apresentados desta pesquisa: *Emboscadas, Desvios e Movimentos* – foi possível compreender que a relação entre fotografia e cidade, no caso de Belo Horizonte, não está apenas atrelada à história do aparelho, à genealogia e à epistemologia que o conformam. Está vinculada à apropriação da tecnologia fotográfica por parte de diferentes pessoas e comunidades envolvidas no encontro fotográfico – na maneira com que a fotografia esparramou pelo território de Belo Horizonte e Região Metropolitana, no modo com que as pessoas e comunidades se colocaram diante de uma câmera e diante de uma fotografia – ou da possível existência delas - e na forma com que as pessoas passaram a fotografia de uma mão a outra, ou o imaginário decorrente dela de uma geração a outra.

Quando mais Belo Horizonte foi ocupada e potencializada por diferentes pessoas e comunidades, quanto mais a câmera fotográfica ou a fotografia circulou, maior foi a possibilidade de desestabilizar as hierarquias e as posições sociais previamente estabelecidas e menor a possibilidade de dominação do aparato e o controle ideológico do modo de ver que o inventou. A tecnologia da imagem fotográfica é composta por práticas de envolvimento no encontro fotográfico, práticas do olhar, práticas de arquivamento e criação de acervo e práticas de circulação da imagem. O engajamento no entorno de uma fotografia ou de uma possível imagem não fotografada possibilita, por vezes, a formação das comunidades da imagem. É o que Ariella Azoulay propõe, ao apontar as potencialidades e as forças que vão além da câmera:

A fotografia não pode ser reduzida a uma câmera como um instrumento nas mãos de uma única pessoa; é antes um aparelho que envolve um grupo mais ou menos contingente de participantes, bem como o estado e o mercado. A fotografia pode ser usada para exercer o poder, mas também pode ser usada para conter o poder e imaginar, às vezes até mesmo para criar novas formas de compartilhar o mundo. (2016: 11)

Desde a criação de Belo Horizonte, da nomeação da Comissão Construtora da Nova Capital e do seu Gabinete Fotográfico em 1895 até a década de 1940, a cidade foi fotografada principalmente por fotógrafos ligados à iniciativa privada – proprietários das casas de insumos fotográficos e de estúdios da capital –, por fotógrafos ligados ao campo institucional – agências de comunicação do município e do estado – e pela imprensa (CAMPOS, 2008). As fotos produzidas por esses agentes eram majoritariamente de dentro da área delimitada como zona urbana, tentavam mostrar a ordem e o progresso enaltecidos e materializados nos projetos arquitetônicos e urbanos, na

arquitetura de algumas edificações, nos monumentos, nos arruamentos, no transporte público recém chegado e na elite branca que pousou para a foto vestida com seus melhores trajes. As imagens evocavam uma cidade planejada, organizada e civilizada.

Como vemos nas fotografias em Emboscadas, no percurso “As imagens por trás do sistema”, essas fotografias compõem a vertente visual mais divulgada e reconhecida da história de Belo Horizonte. São fotografias da elite – política, econômica, social - fotografando a si mesma, o seu ideal de cidade, chamando essa imagem de Belo Horizonte e a guardando no arquivo e no museu como uma ilustre representação da história da cidade. Por certo o é, tem a sua importância, mas é apenas uma pequena parcela dela. Faz-se relevante pontuar que a elite, que podia se representar e ter a sua imagem perpetuada através da fotografia, era a instituída para representar o poder - que deveria ser – público, mas as suas imagens rememoram a cidade que existiu para poucas pessoas e poucas foram fotografadas nela.

No contexto de um país em que a história é várias vezes forjada e a memória é algo descartável, a preocupação em documentar e guardar as imagens de Belo Horizonte foi algo de notória relevância. Só é possível olhar para os acervos dos arquivos e museus colocando-os sob outra perspectiva, porque eles existiram, foram guardados e preservados a duras penas e são – com muitas dificuldades - continuamente colocados em circulação. A cidade fotografada sob a perspectiva elitista foi tomada e modificada pela ferocidade do mercado imobiliário, muitas vezes aliado ao estado, e quase desapareceu atropelada por obras estruturais empreendidas em vários ciclos de renovação urbana. Belo Horizonte vive um permanente estado de demolição e reconstrução – de edificações, de espaços públicos, de fotografias, de acervos. De maneira que parte significativa da cidade desses primeiros anos é apenas uma fotografia na parede, que não nos deixa esquecer da “Brutal Belo Horizonte”, como diria Carlos Drummond de Andrade, as pedras das edificações e a pedras da Serra do Curral “(...) que se vão desfazendo em forma de dinheiro”.

No campo da aparência, os seres outros-que-humanos, as pessoas outras-que-brancas e de classe média alta e de classe alta, as territorialidades outras-que-euro-centradas e os modos de vida outros-que-urbano-idealizado não foram esquecidos e sim excluídos do plano inicial de Belo Horizonte – junto com todo um cosmos excluído da polis – estes são de alguma maneira também excluídos das fotografias e dos arquivos e museus. Aquela que surgiu para ser uma Petit Paris¹ deixou transparecer a visão eurocêntrica quando tentou esconder, fora do plano e da fotografia, os seres, as

1. Escrevia o cronista Nemo (Azevedo Júnior), sob título Prosa Serrana, a 8 de julho de 1897, em A Capital - Belo Horizonte. Em uma nota que consta no livro de Abílio Barreto (1996 [1928]: 628).

peçoas, os modos de ser e estar que via como anacrônicos ou obstáculos e interferências para o seu progresso.

Gláucia Cristina, Dark Andrea, Isabel Casimira, Júlia Ferreira e Valéria Borges denunciam em suas narrativas que não possuem fotografias de conhecidos e/ou familiares que trabalharam na construção da cidade. Durante a pesquisa encontrei essa constatação diversas vezes, principalmente quando se tratava de famílias negras e/ou empobrecidas. Algumas vezes tentei em vão encontrar suas imagens entre os trabalhadores da construção da cidade nos arquivos e museus que pesquisei. Nas denúncias da ausência da fotografia, no vazio da imagem, está de um lado subentendida sua importância como algo que guarda e transmite memórias - e pode ajudar a reconstituir algumas lacunas dela. No entanto, o fato de não existir uma fotografia não significa que essas pessoas não permaneceram no imaginário e na memória familiar e comunitária. Assim, a fotografia compõe um fator importante na circulação e na transmissão de memórias, mas ela não é a única.

O movimento que partiu das elites mineiras de moldar uma nova cidade/capital, destinada a ser a referência física e simbólica da república e com ela forjar sujeitos urbanos civilizados, não conseguiu concretizar seu plano. Uma pluralidade de pessoas e modos de vida que estavam e chegaram em Belo Horizonte possuíam suas redes comunitárias de acolhimento, suas imagens e outras maneiras de guardá-las, transmiti-las e fazê-las circular, mesmo sem os arquivos e museus. Embora essas pessoas, de modo geral, não terem sido bem-vindas e bem-recebidas na nova capital, não foram de certa maneira fotografadas pelo poder público em suas imagens oficiais e suas fotografias praticamente não foram guardadas nos arquivos, elas tiveram seus modos de existir, permanecer, ocupar o espaço da aparência e assim também podemos vê-las com a força de seus olhares e gestos habitando, construindo, ocupando e potencializando algumas fotografias desses primeiros tempos de Belo Horizonte, como as imagens em *Desvios* que estão no percurso “Quem vê cara não vê ancestralidade”.

Na década de 1950, alguns fotógrafos, em geral amadores, fundaram o Foto Clube Minas Gerais, responsável pela defesa da fotografia como expressão artística (MENEZES, 2011). Expressão esta que acrescenta outra camada à produção da fotografia em Belo Horizonte, mas é ainda centrada nos lugares de mundo dos agentes fotográficos e na modernidade visual. O discurso então era o da democratização da fotografia, mas as imagens em geral abstratas focam na expressão plástica e no jogo de luz e sombras. Neste período, a profissão de fotógrafo, principalmente de imprensa, é desvalorizada, passa a ser vista como uma profissão menor, e passa a ser exercida

por pessoas de classe menos favorecida, como relata Mana Coelho. Ao lado do discurso de uma suposta democratização da fotografia, aparece de forma mais radical à tentativa do controle, vigilância e criminalização feita através da imagem. Ironicamente, os grupos sociais normalmente excluídas do repertório visual institucionalizados em acervos oficiais públicos como mulheres, camponeses, negros, integrantes de camadas mais populares começam a figurar nos registros policiais do Departamento de Ordem Política e Social (PATTO, 2015). De maneira gradativa, a cidade e a fotografia alcançam os tempos de radicalização do autoritarismo impostos pelo golpe que instaurou a ditadura civil-militar na década de 1960.

Para as pessoas e comunidades empobrecidas, a fotografia existiu com um fotógrafo que chegou ao bairro - como nos contou Valéria Borges sobre o fotógrafo Samuel que ia fotografar profissionalmente a Pedreira Prado Lopes – ou aquele estúdio com preço acessível no centro da cidade, ou ainda os fotógrafos lambe-lambe do Parque Municipal, da Praça Rui Barbosa e de outros espaços públicos². Nesse período, a fotografia é um acontecimento raro, onde as pessoas separavam suas reservas financeiras e se reuniam diante de uma câmera para fazer uma chapa ou um retrato. Para esses grupos sociais, a fotografia estava ainda reservada ao âmbito pessoal, sua força estava dentro do domínio íntimo e privado. Essas imagens adquirem um lugar de importância e vão compor a parede da sala, as prateleiras, são imagens feitas para guardar a memória daquilo que há de mais importante, as vidas. São transmitidas de uma geração a outra e a circulação é familiar e afetiva. Uma das únicas fotos datadas do álbum Ver com Isabel Casimira é de 1944, a primeira formação da Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário (p. 252)³.

2. Reconhecidos como Patrimônio Cultural de Belo Horizonte os fotógrafos Lambe-Lambe foram responsáveis por muitas das fotografias de rua e do cotidiano da cidade. As primeiras gerações de fotógrafos são de imigrantes vindos da Europa na década de 20, eles trouxeram novas técnicas de fotografar e revelar ao ar livre. Em 1925 nos registros do Parque Municipal figuram 5 deles. No entanto o custo das fotografias feitas em placa de vidro ainda era alto e só se populariza no final da década de 50 (ARROYO, SOUZA: 2011).

3. Primeira Formação da guarda de Moçambique. Local : Reino Treze de Maio. Data: 1944



O discurso de que essas comunidades não possuíam seus meios de se fazer fotografar e por isso suas fotografias não compõem os arquivos e os espaços museais é falho. Imagens como esta denunciam as políticas de invisibilização dos arquivos e museus pesquisados. Existiam fotografias como esta, assim como existiam as fotógrafas que circulavam por outros territórios, talvez seus territórios.

Foi apenas no final da década de 1970 que os fotógrafos se deslocam mais notadamente no território de Belo Horizonte e fotografam uma multiplicidade de pessoas, territórios, modos de vida, encontrando a desigualdade social e urbana. Surge a fotografia social, engajada com questões urbanas, sociais, econômicas e ambientais. Foi no final da década de 1970 e início da década de 1980 que Mana Coelho participou com sua câmera do cotidiano dos bairros populares, dos sindicatos e de greves operárias. Como aponta Maria Eliza Linhares Borges sobre esse momento em que os diferentes segmentos sociais partilham as ruas, “Das lentes fotográficas emerge uma cidade social e etnicamente mais plural e combativa. As imagens narram a campanha pelas Diretas Já, a luta pela anistia e o fim da ditadura civil-militar, dentre outros movimentos sociopolíticos” (2018: 63).

Da década de 1980 até os anos 2000 é possível perceber que a fotografia começa a se democratizar de fato, aparece então uma multiplicidade de pontos de vista com uma câmera e/ou com uma fotografia na mão – como Valéria Borges relata o fato de Maurício e Sérgio, moradores da PPL, terem uma câmera que eram a grande sensação. Neste período Valéria Borges aprendeu a fotografar, quando as pessoas e as comunidades começam a ter alguém com uma “camerazinha na mão”, como disse Júlia Ferreira. É quando a visibilidade se diversifica com a auto representação de uma gama maior de pessoas, como Júlia sempre diz: “Eis me aqui, ao vivo e na cor preta”. Cor que o aparato fotográfico só foi aprender a ver no final da década de 1990, como mostrou Lorna Roth no texto *Questão de Pele* sobre o racismo na indústria visual (2016). A fabricação de câmeras e os materiais utilizados para revelar as fotografias foi desenvolvida tendo como padrão a pele branca. Foram décadas até que as pessoas de diferentes tons de pele, principalmente as mais escuras, pudessem ser contempladas pela tecnologia fotográfica.

Para além das limitações e do contorno racial da tecnologia fotográfica, no encontro fotográfico aparece uma polifonia de olhares, anteriormente invisibilizados no campo da fotografia, que começam a dar a ver uma multiplicidade de imagens, revelam que o discurso visual totalizador de cidade não teve tanta eficiência assim. Visões críticas que podem ter sido apagadas de um senso comum dominante emergem com

suas imagens emboando a visão linear, dual e evolutiva típica da história, desafiando a percepção e o ideal de civilidade de sociedade homogênea, moderna e ocidentalizada.

A partir dos anos 2000 a fotografia explode, excede e se populariza. A câmera está no bolso de ainda mais pessoas e comunidades, passa a articular pontos de vista ainda mais plurais, infinitos, milhões. Belo Horizonte se mostra para além do ciclo repetitivo de exclusão da cidade, que é tanto do direito à cidade quanto do direito à imagem. Surge com mais força o direito de participar enquanto imagem da cidade dentro de institucionalidade pública. É quando o acervo de Mana Coelho entra para o Museu Histórico Abílio Barreto.

A fotografia se potencializa como o lugar de encontro/confronto, uma gama maior de pessoas pode fotografar e é este o momento que o giro para fora da fotografia acontece de forma mais visível. As cosmovisões transformam o aparato da modernidade não pela mudança tecnológica, mas pelo que as pessoas e comunidades fazem dela, tanto ao fotografar quanto ao ver uma fotografia. As fotografias por vezes compõem álbuns nas redes sociais, ocupam a visibilidade na rede mundial de computadores, mas surge outro paradoxo da memória, como aponta Valéria Borges: todo mundo fotografa, mas ninguém guarda a fotografia, ela se perde junto com os celulares. Há um diálogo entre os dois espaços, a fotografia que era guardada por pessoas mais velhas – guardiãs e entusiastas da memória – e pelas instituições de memória agora também é domínio da juventude e circula relativamente solta em várias plataformas digitais. Circula, mas não necessariamente se preserva.

Ao mesmo tempo, como me lembrou Mana Coelho em uma de nossas conversas, ainda é a Emboscada que aparece hoje quando buscamos fotografias da cidade. Quando procuramos as fotografias de Belo Horizonte no site da Prefeitura, quando digitamos “Belo Horizonte” nos sistemas de busca da rede mundial de computadores, o que vemos são fotografias dos lugares “mais ricos, mais chiques” como diz Mana Coelho. Como se a cidade fosse seus bairros “nobres” e o restante fosse essa ou aquela periferia, essa ou aquela favela, ou uma região mais empobrecida tratada como uma pequena parcela ou a exceção que faz parte da regra delineada de Belo Horizonte. “Não se mostram todas as suas partes como sendo Belo Horizonte, porque fora dos lugares ricos está o que é ainda considerado como a parte feia”, disse Mana Coelho. E são as figurações de poder da masculinidade branca com seus ternos e gravatas que compõem majoritariamente a imagem da política. Em um contexto de país ainda cresce a tirania da imagem, a absolutização do valor da fotografia e o imperativo para que tudo se torne um tipo específico de imagem.

Enquanto as imagens “representativas” da história da cidade parecem tentar - com as melhores das intenções - domesticar o seu passado, a sua pluralidade, simplificando-o em uma perspectiva monocultural. As imagens que estão no avesso do plano apontam para a irredutibilidade da experiência humana, para as infinitas fraturas da normatividade, mostrando como as coisas são, sem tentar fazê-las caber na caixa ou no quadro fotográfico do que deveriam ser. Enquanto a tecnologia de cidade e de arquivo pressiona e tende a obliterar as imagens e as memórias insurgentes e integrá-las a narrativas monológicas e desenvolvimentistas de progresso e modernidade. As fotografias que se esparramam por Belo Horizonte re-atualizam a força vital, múltipla, polifônica de um mundo e de uma cidade que são muitas outras. Como as imagens e os álbuns *Movimentos* que são o percurso “Se não tiver fotografia, se não tiver a história no livro, chama que nós vamos contar”.

A visibilidade, o modo de vida urbano e o regime de arquivo podem conter as emboscadas que o mundo ocidentalizado construiu, como discuti no primeiro percurso desta pesquisa “As imagens por trás do sistema”. Parte de sua eficiência está na cortina de fumaça lançada pelo regime de imagens que segmenta, separa e oculta as mais variadas formas de estar aparentemente dentro dela, mas transversalmente fora de sua lógica. Ailton Krenak, no livro *Ideias Para Adiar O Fim Do Mundo*, escreve:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. (2019: 13)

No livro *Cosmopoéticas do Refúgio*, Dénètem Touam Bona, citando Oliver Razac, conta que “O poder espacial da sociedade do controle não se caracteriza mais pela oposição entre dentro e fora, mas por uma gestão diferencial da permeabilidade dos espaços” (2020: 46). Em um fluxo contínuo que desafia a permeabilidade do regime de imagens, da cidade e do arquivo há – e sempre houve - constelações de pessoas manifestando e movimentando outras possibilidades de mundo que demandam outras ferramentas para ser apreendidas. Constelações que expandem infinitamente o aparato fotográfico, o regime de imagem contido da cidade e de suas fotografias e filmes. Como as trabalhadoras dos museus e arquivos que desdobram a burocracia estatal e as impossibilidades públicas e criam políticas instantâneas e afetivas de compartilhamento de acervo a fim de tornar uma pesquisa viável, como foi a minha experiência de pesquisar em companhia de Ana Paula Silva e Círllei Rocha no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, Marcia Alkmin no Arquivo Público Mineiro, Marcela Furtado

e Moacir Pena no Museu da Imagem e do Som e Álvaro Sales e Christiano Quadros no Museu Histórico Abílio Barreto.

Constelações de pesquisadores como Josemeire Alves, Simone Moura e Padre Mauro, mencionadas pela Rainha Isabel, que transformam as políticas institucionais, criando novos acervos e também desviando a rota dos antigos acervos levando a eles diferentes pontos de vista e modos de ver. Não apenas isso, ainda criam e mantêm outros arquivos e museus fora da institucionalidade. Constelações de pessoas que se movimentam dentro-fora dos arquivos e museus e transformam o aparato institucional em um meio operador e agenciador de inscrições de diversos processos simbólicos e possibilitam a multiplicação e a circulação de histórias e visualidades.

Constelações de pessoas fotografadas que se colocaram na frente de estranhos equipamentos audiovisuais lançando seus gestos e olhares para um futuro-presente como as pessoas que habitam, constroem, ocupam e potencializam as imagens. Constelações de pessoas que vão encontrar seus gestos, olhares, espacialidades e libertá-los da fotografia. Constelações de pessoas como as fotógrafas que transformam as suas câmeras em ferramentas de potencializar a colaboração e dinamizar a relação entre mundos singulares, como vemos nas fotografias de Mana Coelho. Constelações de pessoas como Isabel Casimira, Julia Ferreira e Valéria Borges que estão construindo e mantendo a cidade em um regime comunitário de compartilhamento, transformam as muitas limitações em potência, constroem pontes, estabelecem alianças, criam mutirões, mantêm quintais, vivem as ruas, fazem festas sagradas, populares, mas também param toda a maquinaria em uma necessária greve.

Essas constelações de pessoas criam territorialidades que estão aparentemente dentro do regime dominante de cidade, mas estão transversalmente fora de sua lógica. São espaços de fuga e de refúgio que desafiam e jogam com as permeabilidades de controle de Belo Horizonte constituindo uma vida comum compartilhada. Pessoas que, ao se reconhecerem, estabelecem espaços, permanentes e transitórios, onde cada uma e cada comunidade pode ser ela mesma e, sendo ela mesma, ainda abriga uma infinidade de diversidades. Como afirmou Beatriz Nascimento sobre a continuidade e a circularidade de um ethos quilombola - ou seja, conjunto de valores, comportamentos, cultura de uma determinada coletividade, época ou região – nos corpos que se movimentam criando espaços tão negros que os negros podem ser eles mesmos, em territorialidades quilombolas, em favelas, em espacialidades do hip hop, do soul, entre outros (2021). Espaços que também abrigam uma diversidade de pessoas. Como por

exemplo o Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, a Favela Pedreira Prado Lopes, o Quilombo dos Luízes e uma greve dos Peões no centro de Belo Horizonte.

A Rainha Isabel contou, em um de nossos encontros, que no Reinado Treze de Maio, quanto menos se tem, mais se doa. Mesmo quando a pessoa tem muito pouco, há sempre algo para doar, para compartilhar. Isso é possível porque a pessoa/comunidade entra em uma lógica e em uma rede interminável de compartilhamento - que necessariamente não implica em resultados objetivos ou comuns para as pessoas envolvidas. Rede esta que sempre existiu, reexistiu, mas é potencializada por alguns modos de vida e por algumas atividades. Uma lógica que se baseia na circulação de saberes, de fazeres e do que se tem. Onde se compartilha a comida, o material de construção, a casa, os objetos, a rua, o tempo, as histórias, as fotografias. Compartilhamento que se dá para além do humano, é multiespécie e envolve outros seres vivos e mortos, visíveis e invisíveis.

O compartilhamento é o que produz conexões no tempo, no espaço, no corpo político, na história. Assim Belo Horizonte é decomposta pela anti-lógica da acumulação, da distinção segregativa, do desencontro e da propriedade - que é o que talvez fundamenta a genealogia da cidade tal como a conhecemos. É no deslocamento dos corpos, no movimento de compartilhamento que se estabelece o contínuo processo de produção de relações, de imagens, de cidade. Um fazer comum-comunidade descontínuo, fragmentado, que se produz no entre. Como afirma Donna Haraway, combatendo a ideia de fim do mundo e do antropoceno, *“O Chthuluceno é feito de processos narrativos de multiespécies e de práticas de se-tornar-com que permanecem em jogo, em tempos precários, onde o mundo não tenha terminado e o céu não tenha caído – ainda”* (2016).

Nos percursos de pesquisa pelos arquivos de destinação pública e nos arquivos pessoais/comunitários de Isabel, Júlia, Mana e Valéria foi possível perceber que não se trata de uma questão apenas de trazer ou compor outras imagens-cidades-arquivos, mas como Jota Mombaça e Musa Mattiuzzi afirmam em Carta a uma Leitora Preta dos Fins dos Tempos, trata-se de fazer uma *“torção de perspectiva”* (2019: 21). Ao invés de olhar para dentro de uma câmera ou de uma fotografia, abrir uma janela em tantos muros visuais e, como afirmou Ailton Krenak, possibilitar o trânsito ou o transe entre *práticas de se-tornar-com*. Ver em companhia de outros olhares, perceber então os outros muros e abrir então outras janelas. Desta maneira, ver em companhia pode despertar *“uma decomposição do mundo-como-conhecemos a partir da força do que lhe cerca.”* (MOMBAÇA, MATTIUZZI 2019:19).

São facas para cortar as articulações de aço da Racionalidade Moderna, raios para atordoar a Consciência Autodeterminada do Sujeito, ventos para desviar a flecha do Tempo, explosivos para implodir os edifícios do Realismo Científico e sussurros para desorientar as leituras rumo ao limite do que conhecemos e, daí, ao domínio imprevisível daquilo que simultaneamente já está e está porvir (MOMBAÇA, MATTIUZZI 2019:19).

Em algumas fotografias e para fora delas há relações entre mundos, tempos e espaços que podem não ser visíveis ou só se tornam visíveis para alguns olhares. Para além da emboscada, a visibilidade desvia, movimentada, joga com o invisível, desafia o que Jaques Rancière chamou de máquina explicativa, a racionalidade dominante que reforça a ordem do mundo e “satura a totalidade do espaço social ao mostrar por que tal indivíduo X, localizado em tal ponto P, faz o que faz, diz o que diz e vê o que vê” (2020:4). Em cada fotografia uma topografia do perceptivo, do pensável, do possível podem afirmar uma diferente relação com o espaço e outra ideia de mundo.

Belo Horizonte se constituiu majoritariamente nas áreas mais permeáveis do plano - do projeto e da câmera fotográfica – na então nominada Zona Suburbana e para além dela. Existe na confluência de muitas trajetórias, de memórias, de territórios e de diversos modos de ver o mundo. A confluência foi um conceito que Nego Bispo elaborou observando o movimento das águas na terra, em como elas vão se juntando e nesse ajuntamento vão se fortalecendo, formando rios. No livro *Colonização Quilombos Modos e Significados*, Nego Bispo aponta que a confluência é “a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual” (2015: 19). Assim, sobre e em Belo Horizonte confluem existências diversas que se ajuntam, mas não se misturam, não se fundem em uma forma única de vida urbana, em uma única imagem, em um modo único de ver, em uma única cidade.

Nego Bispo nos narra sobre as sabedorias orgânicas e seu modo cíclico de ação, onde há renovação e não morte, onde há continuidade e não fim, onde há confluência: “começo, meio, começo” (2018). Assim elabora a ideia de transfluência, ao contrário do transporte dos colonialistas que fica restrito ao meio físico, é o que vai além dele, é o que atravessa as adversidades pelo cosmos. Nego Bispo explica que para elaborar esse pensamento precisou observar o movimento das águas através do céu, a que sua avó chamava rio no céu, e perceber que através da chuva, do ar, o rio São Francisco evapora no Brasil e chove no Nilo, também o rio Nilo evapora na África e chove no Brasil. Nesse movimento pelo céu, pelo cosmos, o rio transflui o oceano.

Neste sentido, pelo céu, a cosmologia de seu povo transfluiu o oceano, foi perpetuada no Brasil. “Nós tivemos essa capacidade porque os nossos mais velhos que estavam em África, apesar de sermos proibidos de voltar para lá, vieram pela cosmologia. Isso é o que nós chamamos de transfluência.” (2018).

A transfluência proposta por Nego Bispo me leva a pensar sobre as transfluências visuais, o que vou chamar de transvisualidades. As imagens que transfluem oceanos, correntezas de apagamentos, milímetros cúbicos de asfalto e sobrevivem às mais violentas adversidades. Em fotografias, em filmes, na oralidade, em performances corporais, em sons, elas circulam em aparatos diversos e atravessam gerações. Essas imagens múltiplas podem participar tanto de um acontecimento fotográfico quando de uma fotografia ou estabelecer-se no entorno delas, como por exemplo nos causos e histórias que surgem quando se tem uma determinada fotografia nas mãos, ou mesmo os sons, cheiros, movimentos que uma fotografia pode fazer vibrar. Elas conformam um regime transvisual de imagens onde Valéria pode manter viva nas imagens e transmitir a memória das pessoas, dos tempos, dos espaços e das histórias da Pedreira Prado Lopes. Assim Júlia Ferreira foto-escreve e transvisualiza a sua história no seu vasto e denso livro da vida. Desta maneira a Rainha Isabel fortalece e transmite as histórias de sua família. E Mana Coelho se junta com sua câmera e fotografias a tantas pessoas e comunidades. Os acervos e coleções íntimos, pessoais e comunitários são também legados culturais que podem potencializar outras realidades, como enfatiza Verne Wells-Bowie em conversa com bell hooks sobre os legados negros:

Em geral, temos que pensar profundamente sobre os legados culturais que podem nos sustentar, que podem nos proteger contra o genocídio cultural que está destruindo diariamente nosso passado. Precisamos documentar a existência de tradições vivas, passadas e presentes, que podem curar nossas feridas e nos oferecer um espaço de oportunidade onde nossas vidas podem ser transformadas (1995:162).

Transvisualidade é uma operação agenciada na visualidade de maneira que possibilita ir além dela. É algo que transpõe a visibilidade que o regime de imagem e de cidade estabelece. É como se pudessemos nadar no rio do céu enunciado pela avó de Nego Bispo, sendo este um rio de imagens composto por imagens-memórias que nos antecedem e imaginários-futuros que vão além da visibilidade. Seriam visibilidades sensíveis que pressupõem uma temporalidade que não é a da fotografia e do filme em si, são de um futuro ancestral, como afirmou Ailton Krenak. Assim também as vidas e as espacialidades que não são da fotografia em si, mas podem compô-la. A transvisualidade tece vínculos que articulam pertencimento, afeto, existências na

conformação de uma comunidade sensível. Como afirma Rancière no texto *O pensamento da borda*: “Trata-se de constituir, com as coisas que aparentemente pertencem a registros diferentes, os vínculos de um mundo comum que está sempre a ponto de desaparecer.” (2020: 13-14)

Quando mostrei as fotografias das *Figurações de Poder* pela primeira vez a Júlia Ferreira, ela logo disse: “Tem mais gente além dos homens brancos engravatados nas fotos, você é que não está vendo! Esses ternos que eles vestem quem fez? E os sapatos? Quem está em casa cuidando dos filhos deles para eles estarem aí? Quem fez a comida que eles estão comendo? Essa sala chique que eles estão, quem foi que construiu, quem limpou, quem arrumou?”. Transvisualizar é a capacidade de ver, com as fotografias e filmes, as visibilidades que vão além dela. Júlia Ferreira enxerga gente humilde, como ela diz, nas imagens onde não aparecem, porque como afirma, “o seu povo ela carrega no olhar”, mas ainda sinaliza que “Tem muita gente na matéria dessas fotografias, mais do que podemos ver ou pensar”. Ou seja, ela viu as pessoas que eu não fui capaz de ver, e ainda ultrapassa, tem ainda as pessoas que ela não enxerga, mas pode dizer que de alguma maneira estão sensivelmente nela.

Transvisualizar é a capacidade de ver algo que pode estar no fora de campo, no invisível, mas pode também estar em campo transmutado em coisas, gestos, olhares. Desta feita uma fotografia pode participar de um regime visual, mas pode também participar de um regime transvisual – isso depende de quem vê, como vê. Iniciei a pesquisa procurando as contra imagens de Belo Horizonte inscritas em fotografias e filmes dos arquivos e museus de destinação pública, e em princípio pareceu que essas imagens não existiam. No entanto, com as companheiras de pesquisa e suas cosmovisões, entendi que existe um inventário de possibilidades contidas nas imagens mais inesperadas dos arquivos e museus. Alguns olhares podem libertá-las de seus fantasmas e reinseri-las no universo expandido do vivido onde circulam as imagens e as histórias que são ausentes apenas para os arquivos e museus. O transvisual é o que pode transformar a cultura visual que o saber sintético construiu, pois não divide o mundo entre o visível e o invisível, o fotografado e o não fotografado - o tempo, o espaço e a história entre o antes e o depois de uma foto - é um rio de imagens em que a fotografia participa sem restringir, recortar, paralisar ou dividir um acontecimento, ela flui na correnteza do vivido, transvisualisa.

A transvisualidade é operada por imagens e por modos de produzi-las que desfiguram o modo de ver da modernidade - que separa, distingue e segrega: patriarcal, racista, classista, horizontal, individualista - agenciando conexões e encontros/

confrontos no tempo, no espaço, na história, no corpo político e nas formas diferentes de ser e estar no mundo. Não mais o corpo separado do espaço, não mais o visível separado do invisível, não mais a polis separada do cosmos. Um modo de ver-com e um fazer cidade que é talvez a decomposição da modernidade no seu âmago, um desmanche – momentâneo e ou permanente - das cisões. E se foi este o modo de ver e de se relacionar que edificou e acentuou o modo de vida urbano, talvez podemos falar de um desmanche da crosta de cidade tal como a conhecemos. Como se essa crosta pudesse se decompor por dentro de forma processual e gradual. Nas favelas, nas comunidades quilombolas, nos Reinados Negros, nos universos femininos aparecem mundos plurais que compartilham imagens como uma prática política continuada de estar junto. Estar junto entre seres humanos e para além deles.

Donna Haraway chama de fazer mundo ou mundificação, a multiplicação de modos de existir e de construir territórios, processual e aberta, com interações diversas de agências não só humanas (2008). Em uma de nossas conversas, Júlia Ferreira apontou que não se trata apenas de uma questão de cor da pele e sim de cultura sendo que “a cultura branca costuma ser excludente, a negra, ao contrário, vai ajuntando gente, ajuntando bichos, ajuntando plantas, ajuntando vidas, ajuntando casas, ajuntando objetos que os brancos descartaram, vai recolhendo vidas”. É sutil, como ela diz, mas está aí “para quem souber ver”. No seu álbum ver com na página 299 Júlia nos mostra três fotografias “Minha casa em BH” “no Bairro Grajaú Quilombo dos Luízes”⁴, nas imagens o que vemos não é a arquitetura de sua casa, mas três ângulos de suas várias plantas. Nas fotografias a sua morada compartilhada com as plantas, o seu bioma íntimo, se expande ao infinito.

4. “A minha casa... olha que beleza essas plantas! Só fotografei as plantas.”



No álbum *Ver com Isabel Casimira*, as imagens que fazem parte da memória do Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário foram fotografadas por pessoas diferentes – o que pode incluir fotógrafos contratados – muitos não voltam com as imagens como denunciou a Rainha, mas alguns retornaram com as fotografias ampliadas ou impressas, ou retornaram para fotografar uma vez mais, alguns viraram devotos de Nossa Senhora do Rosário. Duas fotografias guardadas no reino eram imagens de outras guardas, uma delas tinha a dedicatória no verso “À D. Maria Cassimiro, lembrança do Reinado e Congado de Esmeraldas” e, ao lado, uma outra foto de uma guarda no interior de Minas. As fotografias preservadas por três gerações de rainhas – Maria, Isabel (mãe) e Isabel (filha) - movimentam, ajuntam pessoas não só diante da câmera, mas também diante delas, são imagens que podem sinalizar a construção de uma comunidade sensível – momentânea e/ ou permanente - no entorno delas, uma mundificação, uma expansão de mundo que opera outros sentidos no entre lugares diferentes. Entre Rainhas, entre Reinados, entre devotos de Nossa Senhora do Rosário, entre as rainhas e pesquisadoras, entre o Reinado e suas agentes fotográficas – devotas ou não.

No álbum de Valéria Borges, um movimento similar, as fotografias foram feitas por agentes fotográficos diversos. Além dela própria, o álbum tem fotografias de pessoas do SIAME, projeto que Valéria participou, de poucas pessoas que iam fotografar a favela e retornavam com as fotos, também de moradores da Pedreira que faziam imagens, ampliavam/imprimiam e levavam para Valéria guardar e contar a sua história que é também a história da favela, que é também a história de Belo Horizonte. Um movimento e um olhar comunitário reconhece o trabalho de Valéria e conforma as práticas fotográficas e as práticas de transmissão de suas imagens, de tal maneira que a identificação do fotógrafo ou da fotógrafa é algo pouco relevante. A autoria das imagens no álbum de Dona Júlia também não é identificada ou, como ela me disse: “não importa muito. Talvez uma criança?”. A propriedade da imagem é algo que também não importa muito, como diz Valéria, a imagem é de quem está nela, por isso ela sai distribuindo as fotografias quando circula com seus álbuns. Diferente da frase de Godard “A imagem é de quem vê”, para Valéria a fotografia é de quem participa dela, sendo que o regime de participação é ampliado, de maneira que quem vê pode talvez participar de suas imagens.

No álbum de Mana Coelho vemos fotografias como janelas abertas pelo deslocamento de Mana na cidade-muro e seu encontro com perceptivas e realidades diferentes de vida. Junto com seu corpo em movimento, algumas violências na relação

entre lugares sociais diferentes por certo aconteceram e acontecem. Como ela mesma narra o “choque de realidade” quando uma moradora lhe disse que a sua fotografia pode contribuir para valorização do seu bairro e essa valorização aumentaria os custos de moradia e lhe expulsaria de sua casa. No entanto, também podemos ver nas fotos de Mana uma imagem onde corpos femininos, masculinos, infantis, diversos puderam se apropriar dessas janelas e jogar com o movimento de captura da fotografia – ou o controle de permeabilidade dela e da cidade – e lançaram seus expressivos corpos, olhares e gestos para a câmera de Mana e para além dela. Diante da câmera, dentro do Museu, diante dos nossos olhos, essas pessoas dialogam, resistem e formam alianças, como Júlia nos ensinou, “para quem souber ver”. Assim, para além da autoria demarcada de suas fotos, que diz do inegável privilégio de seu lugar social, é preciso ver que a agência das imagens se faz também do lado que não está com a câmera nas mãos.

A mundificação em que a fotografia participa aparece também no gesto generoso delas abrirem suas coleções, seus acervos, não apenas para mim, não apenas entre elas, não apenas para um museu público no caso de Mana, mas também para um público desconhecido que pode se conectar a este trabalho, ver suas fotografias e ouvir suas narrativas. A circulação da imagem também constrói memórias, narrativas e imaginários. As imagens de Isabel, Júlia, Mana e Valéria podem agir possibilitando a expansão de mundo, não apenas o delas, mas o que está em seu entorno. Álbuns fotográficos íntimos/comunitários se conectam e se complementam entre eles, constroem um “ver com” polivisual e polifônico neste trabalho coletivo. Para além da agência de cada uma delas, essas fotografias amplificam uma gama de significados quando aparecem publicamente de maneira que cada fotografia e todas elas, cada álbum e todos eles se abrem para a possibilidade de uma “Imaginação Cósmica” como afirmou Achille Mbembe (2019), uma vez que a cosmovisão “não é uma visão total, ela é uma visão aberta” como nos ensina Ailton Krenak (2016: 171).

“A terra não pertence às pessoas, elas é que pertencem à terra”, afirmou Nego Bispo no texto *Somos da Terra* (2018). No Fórum Negro de Arte e Cultura, na Universidade Federal da Bahia (2019), Bispo diferenciou o pensamento sintético - a forma de conhecimento ocidental colonizadora - do pensamento orgânico - cosmovisão contra-colonial de povos afro pindorâmicos (povos Negros brasileiros de ascendência africana, afro diaspóricos e indígenas nascidos no território também conhecido como Brasil). O saber sintético parte do integrado para o segmentado, é o pensamento que separa, divide, pertence àqueles que enxergam o mundo a partir de si, de um lugar privilegiado ou que desejaria assim ser, individualizado. O saber orgânico é referente a

uma noção cosmológica de mundo, parte do segmentado para o integrado, é coletivo, comunitário. De maneira que cada pessoa contém em si e em suas práticas o todo que compõe os mundos que a antecedem.

A cidade, o arquivo e a fotografia são uma invenção do saber sintético, como sabemos, e em sua genealogia serviu para criar falaciosas divisões entre um antes e um depois, entre quem é cidadão e quem não é, entre quem está na imagem e quem não está, entre o que deve ser lembrado e o que não. No entanto, há uma transformação radical - radical em termos de raiz, de mudança de episteme - quando o seu aparato é habitado, construído, ocupado e potencializado por perspectivas de mundo que podem partir de cosmovisões. Algumas pessoas fotografadas que vemos nas imagens pesquisadas nos arquivos de destinação pública, as fotógrafas e as colecionadoras de fotografias que as compartilharam com esta pesquisa sugerem que a fotografia não mostra apenas um acontecimento, mas juntas, em espaços, tempos e corpos políticos distintos, aproximam imagem e fala e nos possibilitam agir.

Para além de descrever ou representar uma realidade, a fotografia traz à existência aquilo sobre o que se mostra e se fala mesmo que não esteja necessariamente representado nela. Como Valéria Borges demarcou sobre a fotografia do viaduto de Santa Tereza da Coleção João Almeida Ferber do Arquivo Público Mineiro em que aparecem seus construtores (p.164)⁵, o Sr. Roberto estava nela, mesmo não estando ou não podendo ser nela identificado. O mesmo que Glaucia Cristine, referência do Quilombo Souza, falou sobre a ausência-presença de seu avô Petronillo na fotografia da construção da Igreja de Boa viagem, no do Fundo Olegário Maciel do Arquivo Público Mineiro. Essas duas fotografias, mesmo estando dentro de regimes de imagens aparentemente estanques, foram atravessadas por essas cosmovisões que transformaram as suas limitadas visualidades em transvisualidades.

5. Trabalhadores na Construção do Viaduto de Santa Tereza 1928 - Data provável. Fotografada por João Almeida Ferber. Coleção João Almeida Ferber. Notação: JAF-009. Arquivo Público Mineiro



Nesse sentido, podemos falar de uma cosmopolítica em que a imagem também participa. Para Isabelle Stengers, a proposição cosmopolítica é o movimento em que o cosmos opera sobre a política e refaz as conexões perdidas na separação entre o cosmos e a política. Entre o universo da política, exclusiva dos humanos, e o outro composto por tudo o que foi expulso da polis e não participa da política na sua acepção ontológica grega: as mulheres, as crianças, as pessoas escravizadas, a natureza, as divindades. Uma insistência do cosmos contra a cegueira constitutiva, a que Marisol de la Cadena chamou de antropo-cego (2018), aquele que reduziu a visibilidade e turvou a visão não apenas para os corpos que habitam, constroem, ocupam a cidade, mas também as conformações de tudo aquilo que foi deixado fora da polis, a natureza, as outras formas de conhecimento, de imagem. Há todo um cosmos separado da polis no que Nego Bispo denominou de cosmofobia, a doença que torna a percepção de mundo restrita a um modo de vida antropocentrado (2020).

A cosmopolítica da imagem talvez seja a que torna possível o cruzamento inesperado de mundos sem que o movimento seja fóbico, destitutivo e imaginicida. São imagens que podem nos permitir ver além das materialidades e ordenamentos instituídos e enxergar a diversidade de vidas que resistem na imagem e na cidade, algumas vezes contra a materialidade reducionista de fotografias e filmes. Ailton Krenak pontua que “Não existe cosmopolítica sem cosmovisão” (2020) e Marisol de la Cadena defende a rejeição dos mundos à sua destruição, o momento em que o outro lado da cerca direciona o olhar ao mundo antropo-cego, pode ser o momento que pontou Warner Michael quando “emergem histórias que podem trazer à tona um público que ainda não existe” (2018: 105). Seria possível criar elos de ligações perdidas, reativar mundos incomum, potenciais, com narrativas estilhaçadas em fotografias e filmes?

As comunidades da imagem têm processos internos de ruptura e tensionamento também infinitos e constantes. A fotografia pode agir como uma ferramenta de agregação na desestabilização que ocorre no encontro entre lugares diferentes de mundo, na passagem entre gerações, entre territórios, entre cidades. Entre uma foto e outra, entre um álbum fotográfico e outro, entre elas, entre seus próprios universos, entre eu e elas, entre a pesquisa e seus universos, entre a cidade e as cidades se desdobram uma comunidade da imagem repleta de paradoxos, de descontinuidades, de impermanências e de conflitos. Diante de fragmentos fotográficos - pedaços de tempo, espaço, história e corpos políticos - e da difícil e contraditória construção de sentidos entre. Há o desejo de que a memória possa sustentar seus fragmentos, mas não se esfacele. Como afirmam Luiz Simas e Luiz Rufino, “Sob a inteligibilidade dos esquemas de ter-

ror do colonialismo, há o reconhecimento da memória e a ancestralidade como plano de reconstituição existencial” (2019: 21). As fotografias contribuem na construção e perpetuação de um sentido histórico-político-comunitário-sagrado da Rainha Isabel e o Reinado Treze de Maio, de Júlia Ferreira e o Quilombo dos Luízes, de Valéria Borges e a Pedreira Prado Lopes e de Mana Coelho com os bairros populares, com o movimento operário e sindical.

Carla Akotirene, no livro *Interseccionalidade*, escreve que “A única cosmovisão a usar apenas os olhos é a ocidental” (2020:24). A autora defende uma concepção de mundo do feminismo negro que lança mão de todos os sentidos de maneira que “não socorre as vítimas do colonialismo moderno prestando atenção à cor da pele, ao gênero, à sexualidade, à genitália ou à língua nativa. Considera isso, sim, humanidades.” Para a autora, o orixá ilustra a base civilizatória onde “o corpo se relaciona com a alteridade, baseado na memória, na informação ancestral do espírito, e não na marcação morfofisiológica, anatômica, fenotípica (2020:25). Para além das visões restritas ao olhar, da fotografia como um simples objeto de análise, mecanismos de construção da imagem e da cidade irrompem dos fragmentos e transformam uma fotografia em uma possível experiência de produção de conhecimento, de sentidos, de memória afetiva e de dilatação do tempo. Um olhar que refaz a imagem, a imagem que refaz o olhar, em campo e no avesso impermeável de sua genealogia.

Nego Bispo, no texto *A Influência das Imagens na Trajetória das Comunidades Tradicionais* (2018), nos conta sobre a importância e a potência da imagem narrada, contrapondo a ideia de a imagem existir apenas fixada em papéis, películas, telas, apenas enquanto fotografia. Segundo o autor, a narrativa é uma forma de criar imagens. Uma vez que, no caso das comunidades tradicionais (e em tantos outros) as imagens fixadas em papel, película, sensores, discos de memória, algumas vezes atuam em defesa dos povos, outras atacando. Atuam levantando a autoestima, como afirmou Nego Bispo, mas também atuam tentando anular e negar sua existência.

Nego Bispo destaca a capacidade dos povos em lidar com as adversidades da imagem. Neste sentido, elas podem ser construídas e vistas das mais diferentes maneiras através do olhar circular das matrizes cosmovisivas que permitem enxergar a todos e conviver em densa diversidade. E pontua “pensamos muito através de imagens, porque este é o ambiente onde a gente vive e realiza a nossa vida. Não pensamos através de teorias; existe até uma dúvida muito grande sobre se é a forma que determina o conteúdo ou o conteúdo que define a forma. Eu digo que são as duas coisas” (2018: 114). Por fim Nego Bispo deixa a mensagem:

Então neste momento, a nossa luta é para usar nossa capacidade de interpretar as imagens como instrumento de poder; compreendendo esse poder como a pressão que uma imagem exerce contra a outra. A partir disso quero dizer que vim aqui trazer uma perspectiva contra colonialista e fazer um diálogo com as pessoas que queiram, através das imagens, de todas as formas de linguagem, avançar no poder para participação da humanidade (2018: 118).

E qual seria o poder de uma imagem contra a outra? Elas por certo podem lançar por terra as certezas, os pactos, as verdades, os modelos, os padrões, a normatividade, a normalidade, a história única. Também podem ser uma forma de reinvenção e perpetuação de mundos, “a resistência pela imaginação”, como disse Ailton Krenak (2019), que modifica o sentido do comum e do comunitário. As transvisualidades friccionam e produzem um jogo de cintura insistente desviando das formas de governo da vida do qual falava Lélia Gonzalez (1988). A memória insurgente seria neste sentido aquela que resiste, forma alianças, joga com os pressupostos dos discursos visuais conhecidos e constrói suas narrativas. São imagens que sopram areia nos olhos da monohistória oficializada e despertam outros imaginários. O presente que invade o passado e o coloca em estado crítico. Opera contra inscrições. Olha no olho, vêm de bairros distantes da centralidade comemorativa mais reconhecida de Belo Horizonte, implode as centralidades, é diversa, dança, pratica o seu sagrado, carrega faixas e cartazes, protesta, enfrenta a conjuntura policial, a morte, busca melhores condições de trabalho e de vida, ergue pontes em tábua de madeira, é o cotidiano da maior parte da população, da maioria.

Vladimir Safatle, na palestra Presente, pós verdade e experiência de passado (2019), retoma Walter Benjamin em suas reconhecidas Teses Sobre o Conceito de História onde afirma que “O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (1940). Segundo Safatle, Benjamin sugere que dentro de um processo histórico nada é completamente inscrito, nada está completamente vencido, tudo pode ser transformado através das pressões do presente. A história é assim composta de uma processualidade contínua. Para Safatle, o tempo histórico não é o tempo do documento, é o tempo de quem procura saber da ocorrência do testemunho do vivido. Desta maneira, a memória seria os traços em constante recomposição. Assim sendo, a noção subjetiva de memória não aparece apenas enquanto arquivamento, não é apenas um processo de recuperar arquivos, não é apenas um processo de es-

tocástica, de guardar objetos, a memória é um processo contínuo de reinscrição de acontecimentos que envolvem todos e muitos destes elementos.

Nos percursos da pesquisa, algumas memórias e narrativas se movimentam. São reinscritas no cronoespço das experiências presentes para estabelecer conexões com aquilo que talvez esteja invisível a muitos campos de visão. Ou o que está escancarado em algumas imagens e não é visto. A memória, neste sentido, não preserva um passado em certa medida conquistado, finalizado, acabado. Ela é o potencial de transformação do passado que algumas fotografias e filmes podem desencadear, mas também o potencial de transformação do presente. A potência está nesta capacidade de operar, incidir nos tempos e transformar as percepções, a visualidade. Desta maneira, a memória é uma condição para a transformação do presente e nenhuma transformação do presente acontece sem a transformação do passado.

O tempo da fotografia é também o tempo futuro, onde ela produz outros encontros e pode acolher outros olhares e com eles transformar histórias, cidades, comunidades. As pessoas e comunidades que aparecem nas fotografias, em um gesto de consciência máxima ou de absoluta intuição, conversam com o futuro. Como algumas fotografias desse trabalho, 127 anos após terem sido fotografadas. Em um futuro-passado, as transvisualidades fragmentadas em fotografias podem construir outro sentido de comum de comunidade da imagem. Podem expandir o tempo, o espaço, a história. Podem contribuir na construção de um sentido na qual a heterogeneidade sócio espacial é reconhecida não como um obstáculo, mas como uma fonte enriquecedora. Como aponta Silvia Cusicanqui, “Um jogo de interpretações do passado, não como algo dado, acabado e morto, mas o passado como futuro”. (2010: 90 – 91)

Diana Taylor, no livro *O arquivo e o repertório*, reflete sobre a fratura historicamente construída entre “o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, danças, esportes, ritual)” (2013: 49). A memória “arquivada” existe através de materialidades, nas quais podemos incluir o próprio espaço urbano e a fotografia. Trabalha à distância, acima do tempo e do espaço, separa a fonte de conhecimento do conhecedor e assim sustenta e elabora o poder em sua genealogia. É aparentemente estável, no entanto guarda materialidades que podem ser reinscritas, reinterpretadas e transformadas (2013: 49). O repertório encena memórias incorporadas – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto – requer presença em que as pessoas participam da transmissão e produção de conhecimento. É instável e ao mesmo tempo “guarda e transforma as coreografias

de sentido” (2013: 50). “A memória incorporada está ‘ao vivo’ e excede a capacidade do arquivo em captá-la” (2013: 51). Tanto o arquivo quanto o repertório são mediados, existem em constante estado de interação. No entanto, a relação entre eles não é sequencial e frequentemente eles têm se mostrado antagônicos na luta pela sobrevivência ou afirmação de uma suposta supremacia cultural.

Se de um lado a fotografia está presa a sua condição de imagem fixa, a uma materialidade analógica ou digital, ao mesmo tempo é possível perceber que algumas vezes ela também ritualiza e performa a memória. Quando Valéria circula com seus álbuns pela Pedreira Prado Lopes e cria um acontecimento no entorno dele, onde as pessoas veem-mostram-contam histórias sobre as fotos. Quando a fotografia de Mana Coelho se despreza do computador do Museu e vai circular no Reinado Treze de Maio. Quando Júlia Ferreira passa as páginas do seu livro e vai apontando fotografias e narrando acontecimentos a partir delas. Quando a Rainha Isabel vai preenchendo as lacunas da memória ao rever algumas das fotografias de seu álbum fotográfico. A fotografia aparentemente estanque, e algumas vezes de fato o é, guarda e transforma as coreografias de sentido.

Nos percursos de pesquisa, os regimes de visibilidade estabelecidos por modos distintos de guardar e transmitir a imagem geram múltiplas camadas. Sinalizam algumas interconexões, mas também mostram pontos de tensão e fricção entre eles. As fotografias que ocupam as prateleiras dos arquivos e museus de destinação pública, entre elas as imagens de Mana Coelho, e as fotografias que estão nas prateleiras pessoais/comunitárias de Isabel Casimira, Júlia Ferreira e Valéria Borges encenam diferentes formas de transmissão da memória entre públicos e comunidades. Como afirma Diana Taylor, “não se trata de um conjunto claramente binário – com o escrito e o arquivado constituindo o poder hegemônico e o repertório oferecendo o desafio anti-hegmonico” (2013:53).

As imagens do arquivo podem transgredir as hierarquias de poder, por exemplo, quando elas circulam fora dele e são reinscritas, reinterpretadas e transformadas. Vão performar memórias dentro dos álbuns de Valéria pelas ruas da Pedreira. Ou quando a Rainha Isabel nos conta da relevância de ter o seu sagrado e o sagrado de seu povo dentro da exposição “NDÉ! Trajetórias Afro-brasileiras em Belo Horizonte” no MHAB. Mas ainda é preciso que os arquivos e museus sejam transformados – de maneira contra-colonial -, se desdobrem e se tornem lugares também para pessoas como Valéria, como ela aponta em seu texto. Que tenham acervos polifônicos, contem múltiplas histórias e reescrevam as histórias que acumulam ao longo dos anos.

Ao mesmo tempo, para além das fronteiras da institucionalidade, uma diversidade de imagens circula nos álbuns de Valéria, nos livros de Júlia, nas fotos de Isabel, três pequenas e estrondosas experiências dilatam a personalidade de seus álbuns, dilatam o tempo, o espaço, a política e nos dizem de experiências vivas de fazer, guardar e transmitir imagens. Essas imagens e seus regimes particulares de circulação nos mostram não apenas que a visibilidade de Belo Horizonte não pode ser definida pelas imagens armazenadas em arquivos e museus, mas é potencializada no avesso deles. A possibilidade de ativação da memória como consciência crítica, circula em uma constelação de coleções e arquivos permeáveis, pessoais, populares, comunitários. Como nos conta Ailton Krenak no vídeo-entrevista *Vozes da Floresta*:

A memória te autoriza a narrar uma história sobre o mundo em que você vive. A memória te autoriza a criar uma narrativa sobre o mundo. Se não se tem memória, o que se tem é a bibliografia. E nesse sentido acho que vale a pena pensar em produção de memória. (...) Se você vê um povo que foi segregado, que foi humilhado, como os negros com a escravidão ou como uma grande parte do povo Brasileiro que vive na pobreza mais predatória e que perdem a memória de si. Produzir memória sobre si, como coletivo, como ser social é um fenômeno, é uma ação política ativa. A memória tem a capacidade de te colocar de pé diante das afrontas de maneira crítica. A memória é a consciência crítica. Você não consegue capturar a memória, colocar ela em um arquivo, em um museu. Ela escapa a nossa própria observação, nós nos surpreendemos quando conseguimos alcançar um sentido de memória ativa, crítica, nos surpreendemos com nossa capacidade de ação, de reação e a ausência de memória nos deixa refém de qualquer discurso manipulador. (2020)

A assimetria de posições no fazer imagem pode dizer de uma vibração plural que articula lugares diferentes não redutíveis a uma única imagem, ou posição do fazer imagem, ou posição de mundo. A imagem fotográfica e fílmica pode ser também um modo de agregação comunitária, que se junta a outros modos de agregação como falou Júlia Ferreira “Sou como essas fotografias antigas, guardo histórias, posso falar sobre elas, posso escrever, posso cantar, posso dançar memórias.” (p.319). Depois que uma fotografia é vista ou imaginada, mesmo que ela desapareça a sua força pode se manter na memória, como Júlia ainda pontuou que talvez, aos 88 anos, sua memória seja forte porque ela tem as suas fotografias. E como escreveu Audre Lorde “seja como for que a imagem entre, sua força permanece.” (2019: 231)

Algumas fotografias reatualizam a memória, a força vital com movimentos sensíveis que se desdobram a partir dela. Ligam o presente e o passado, aquela pessoa que está na imagem e aquela que está com a fotografia nas mãos ou diante dos olhos, um giro que enlaça a própria ideia de comunidade, através dessa troca de olhares,

um mundo comum se irrompe. A cidade que foi, a cidade que é e a cidade do vir a ser, ressoa na e através de suas imagens, um continuum espiral de potencialidades infinitas. As práticas fotográficas refazem, constroem memórias, como afirma Ecléa Bosi no livro *Memória e Sociedade- Lembrança dos Velhos*:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (1987:55)

Luzia Sidônio, matriarca do Quilombo dos Luízes, em uma das aulas que ministrou no Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais, nos contou sobre a sabedoria das sementes. Caminhando por entre as árvores na mata úmida da Estação Ecológica da UFMG, em busca do Baobá — como é chamada a árvore mais antiga no quilombo—, ela nos contou que aquele era o ano de Dandalunda, a rainha da fertilidade; e as primeiras chuvas fizeram misteriosamente brotar algumas plantas medicinais nos quintais do quilombo.

A chuva quebrou a dormência das sementes que talvez estivessem no solo há anos. Não apenas a chuva, mas uma condição que mistura a temperatura, a posição da lua, do sol, toda uma energia cósmica confluiu para que as sementes pudessem brotar. Desta maneira, o solo do quilombo guarda sementes-memórias que chegaram transportadas das mais diferentes maneiras, no bico de aves, no fim do ciclo digestivo de alguns animais, com o vento, com as plantas precedentes, no reboco e nos tijolos de terra, presa no sapato e nas vestimentas de algumas pessoas, e algumas delas, talvez, semeadas pelos ancestrais de Luzia. No solo, elas se preservam aguardando uma conjuntura específica para poderem brotar.

Penso nas fotografias e filmes como imagens-sementes, com o potencial germinativo de outros passados-futuros. Esparramadas em várias partes de Belo Horizonte, supostamente inexistentes, elas foram tramadas em narrativas contadas de uma geração à outra, foram feitas em câmeras emprestadas, improvisadas, adquiridas na impossibilidade, surgiram de um encontro com aquela fotógrafa que apareceu não se

sabe de onde, aquele morador que montou uma loja de fotografia no bairro, na favela, ou aquela moradora entusiasta que gostava de reunir fotografias e contar histórias.

Imagens-sementes que foram guardadas em reservas técnicas e no fundo de computadores dos arquivos de destinação pública, como as imagens do descompromisso da Rainha Maria Cassimira do acervo Mana Coelho que ressurgiram para seu bisneto Schelton. As imagens guardadas no ponto mais alto do armário do Reino que a Rainha Isabel reuniu. As imagens cuidadosamente recortadas e coladas nos livros de Júlia Ferreira. As imagens que caminham pela Pedreira Prado Lopes nos álbuns que Valéria fez para circular. Supostamente invisíveis elas circulam nas mãos, nos olhos, nas narrativas, no cotidiano de pessoas que, como a chuva, fazem essas imagens despertar a dormência-esquecimento. Imagens-sementes que não deixaram de existir, reconectam histórias, fortalecem territórios, possibilitam o trânsito entre mundos em — tempos, espaços, histórias — do aqui e agora.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Rayanne Nunes. (2011) **Manifestações coletivas: O Regime Civil-Militar contestado nos espaços públicos da região central de Belo Horizonte, de 1964 a 1968**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307905181_ARQUIVO_Artigo-ANPUH-Manifestacoescoletivas.pdf. Acesso: 14 abr. 2022.

AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues de. (2006) **Vastos subúrbios da nova capital: formação do espaço urbano na primeira periferia de Belo Horizonte**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

AKOTIRENE, Carla (2020). **Interseccionalidade: Feminismos Plurais**. São Paulo: Sueli Carneiro. Editora Jandaíra.

ALMEIDA, Marcelina das Graças; FARIA, Carlos Araújo Pimenta de; SILVEIRA, Anny Jackeline Torres; MELLO, Ciro Flávio Bandeira de; CHACHAM, Vera, JULIÃO, Letícia. (1996) **BH Horizontes Históricos**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte.

ALONSO, Angela; ESPADA, Heloisa (organizadoras) (2017) **Conflitos - fotografia e violência política no Brasil 1889-1964**. São Paulo: Instituto Moreira Sales - IMS.

ALVES, Josemeire Pereira. (2015) Dos que vão e dos que ficam: migrantes negros em Belo Horizonte (1897- 1950c.). **Anais do XI Encontro Regional Sudeste de História Oral**. Niterói, 10 a 12 de julho.

_____. (2015) Histórias familiares, trajetórias e experiências de liberdade de afrodescendentes em Belo Horizonte. **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 27 a 31 de julho.

_____. (2016) Os herdeiros negros da “Fazenda Bom Sucesso” e a população negra na história de Belo Horizonte (MG). **Revista história, histórias – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB**. Brasília, V. 4, n.8.

_____. (2016) Personagens negras em narrativas sobre Belo Horizonte. **Anais do V Encontro de Pesquisa em História/UFMG**. Belo Horizonte, 6 a 10 de junho.

_____. (2019) **Para Além do Horizonte Planejado: Racismo e Produção do Espaço Urbano em Belo Horizonte – Séculos XIX e XX**. Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

_____. (2021). **A Eloquência dos Silêncios: memória das experiências negras na história**. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/11/19/interna_pensar,1323917/a-eloquencia-dos-silencios-memoria-das-experiencias-negras-na-historia.shtml. Acesso: 14 abr. 2022.

ANDRADE, LWuciana Teixeira. (1987) **Ordem Pública e Desviantes Sociais em Belo Horizonte (1897/1930)**. Dissertação de Mestrado (Departamento de Ciências Políticas) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. (1997) **Engenheiro Aarão Reis: O progresso como missão**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro.

_____. (2007) Da natureza ao construído. **Belo Horizonte: Revista do Arquivo Público Mineiro**. v. 43, n. 2, p. 44-59, Jul./ Dez, p. 44-59.

_____. (2020|1997|) **A Casaca de Arlequim – Belo horizonte, uma Capital Eclética da Século XIX**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

ANTELO, Raul. (2011) O tempo do arquivo não é o tempo da história. In: DE SOUZA, E.; MIRANDA, W. (org). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG. pp. 155-175.

ARAÚJO, Laís Corrêa de (Org. pesq., intr.). (1996) **Sedução do Horizonte**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro.

ARDEVOL, E. (1998) **Hacia una Antropologia de la Mirada**. En Revista de Dialectología y tradiciones populares. Pp217-240. Madrid.Csic.

ARREGUY, Cintia Aparecida Chagas; RIBEIRO, Raphael Rajão (Coord.). **Histórias de bairros de Belo Horizonte: regional nordeste**. Belo Horizonte: APCBH, 2008.

ARRUDA, Rogério Pereira de. (org). (2003) Álbum **Bello Horizonte – Edição Fac-similar com Estudos Críticos**. Belo Horizonte Editora Autentica.

AZOULAY, Ariella Aïsha. (2008) **The Civil Contract of Photography**. Brooklin, NY: Zone Books.

_____. (2010) **What is a photograph? What is photography?**, Philosophy of Photography 1: 1, pp. 9–13, doi: 10.1386/pop.1.1.9/7

_____. (2014) **Historia potencial y otros ensayos**. Ciudad de México: Conacultura.

_____. (2016) Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay in **Camera Obscura Feminism Culture and Media Studies**. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Ariella-Azoulay-Wendy-Ewald-and-Susan-Meiselas-in-association-with-graduate-students_fig1_301718016. Acesso: 14 abr. 2022.

_____. (2019) **Desaprendendo Momentos Decisivos**. ZUM Revista de Fotografia 17. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora.

_____. (2019) **Potential History Urlearnig Imperialism**. London: Verso Books.

_____. (2020) **Desaprender**, entrevista por Filipa Lowndes Vicente, trad. Luís Lima, ed. e rev. João Francisco Figueira, Vítor Silva e Marta Vidal, Lisboa, KKYM e P.OR.K.

_____. (2020) **Photography on Strike: Dialogue Between Carles Guerra**. Disponível em: <https://correspondencias.fotocolectania.org/en/photography-on-strike/>. Acesso: 2 abr. 2022.

BARRENCO, Mariscal. (2008). **Por uma pedagogia das ausências: diferentes lógicas no ensinar e no aprender**. Disponível em: <https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=175&doc=13227&mid=2>. Acesso: 2 out. 2021.

BARRETO, Abílio. (1996 [1928 e 1936]) **Belo Horizonte: memória histórica e descritiva - história antiga e média**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro, 2 vols.

BARTHES, Roland; tradução GUIMARÃES, Júlio Castañon. (1984) **A Câmera Clara: Nota Sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BARTHOLL, Timo. (2018) **Por uma Geografia em Movimento – A ciência como ferramenta de luta**. Rio de Janeiro: Consequência.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. (2003) Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte: o Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897). In **Varia História – Revista do Departamento de História**, Belo Horizonte, n 30, p. 37-66.

BEIGUELMAN, Giselle. (2015) Como Construir um arquivo que não existe. **7 Seminário Mestres e Conselheiros: Agentes Multiplicadores do Patrimônio. Belo Horizonte**. Disponível em: https://www.academia.edu/31620063/COMO_CONSTRUIR_UM_ARQUIVO_QUE_N%C3%83O_EXISTE. Acesso: 20 maio 2020.

BENJAMIN, Walter. (1986) **Documentos de Barbárie, Documentos de Cultura**. São Paulo: Cultrix.

_____. (1994) Sobre o conceito de história. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7a. - Ed. São Paulo: Brasiliense (Obras escolhidas; v. 1).

BETTO, Frei (1997) **Paulo Freire: a leitura do mundo**. Texto publicado originalmente no jornal Folha de São Paulo em 3 de maio de 1997.

BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**. 4ª ed. RJ: Sextante, 1999.

BONA, Dénètem Touam Bona (2020). **Cosmopoéticas do Refúgio**. Desterro, Portugal: Cultura e Barbárie

BORGES, Maria Eliza Linhares. (2002) "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.

_____. (2007) Uma visão da capital cinquentenária. In: **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano XLII, no 02, jul./dez. p.76-91.

_____. (2008) **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Coleção História & Reflexões)

_____. (2018) A Belo Horizonte dos Ofícios entre Lembrar e Esquecer. In **Estudos sobre Belo Horizonte e Minas Gerais nos trinta anos do BDMG Cultural**. Belo Horizonte: BDMG Cultural. p. 53-80.

BOSCHI, Caio César (org.), DUTRA, Eliana de Freitas (org.). (2018) **Estudos sobre Belo Horizonte e Minas Gerais nos trinta anos do BDMG Cultural**. Belo Horizonte: BDMG Cultural.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, EDUSP, 1987.

BRASIL, André. (2011) A performance: entre o vivido e o imaginado. In: XX Encontro anual da Compós, 2011, Porto Alegre. **Anais do XX Encontro Anual da Compós.**

_____. (2016) Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. In: **Novos Estudos CEBRAP** (USP), São Paulo, v.35, n.3, nov.

BUTLER, Judith. (2015) **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.** Belo Horizonte: Autêntica.

_____. (2015) Vida precária, vida passível de luto. In: **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. (2019) **Corpos que Importam.** São Paulo: N-1 Edições.

CAMPOS, Luana Carla Martins. (2008) **“Instantes como esse serão seus para sempre”: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939).** Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CAMPOS, Paulo Mendes. (1982) **Belo Horizonte de Curral Del Rei à Pampulha.** Ibérica Editora Gráfica e Encadernadora, Belo Horizonte.

CANÇADO, Wellington. (2014) Contra-Plano Piloto. In: TORRES, Junia (org.). **Forumdoc: Festival do filme documentário e etnográfico - Fórum de antropologia e cinema.** Belo Horizonte: Filmes de Quintal. p. 209-213.

_____. (2019) **Sob o Pavimento a Floresta.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CAÑÓN, Isabel Cadenas. (2019) **Poética de la ausencia – Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporânea.** Madrid: Cátedra Signo e Imagem.

CARNEIRO, Sueli (2021). **Sete aspectos da abolição inconclusa na visão de quatro lideranças negras.** Disponível em: <https://www.ibirapitanga.org.br/historias/sete-aspectos-da-abolicao-inconclusa-na-visao-de-quatro-liderancas-negras/>. Acesso: 20 mar 2022.

CASTRIOTA, Rodrigo. (2019) Estudos Urbanos ou Estudos da Cidade? Notas sobre o Citadismo, ou Cidade-Centrismo. **Anais do XVIII Encontro da ANPUR** (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional).

CHAMON, Carla Simone; GOODWIN, James William Jr. (2012). **A incorporação do proletariado à sociedade moderna: a Escola de Aprendizes Artífices de Minas Gerais (1910-1941).** Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/NC8tZwjzwQBRYWkkm5Wx-vcv/?lang=pt>. Acesso: 20 mar. 2022.

COELHO, Maria Beatriz (2012). **Imagens da Nação: Brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; EDUSP, 2012.

CONNERTON, Paul. (1989) **How societies remember.** New York: Cambridge University Press.

CORREA XAKRIABÁ, Célia Nunes. (2018) **O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada**, Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) Universidade de Brasília.

CORREIA, Edgar Nunes. (2020) **Siwëttê: resistência**. Disponível em: <https://medium.com/culturaufmg/siw%E1%BA%BDtt%C3%AAat-resist%C3%AAncia-963b37dc999a>. Acesso: 16 set. 2020.

COULANGES, Fustel de; tradução AGUIAR, Fernando. **A Cidade Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CUSICANQUI, Silvia Riviera (2010). **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores** - 1a ed. - Buenos Aires : Tinta Limón

_____. (2015) **Sociología de la imagen : ensayos** . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Tinta Limón.

_____. (2019) **Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano**. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>. Acesso: 2 out. 2020

DE LA CADENA, Marisol. (2018) Natureza incomum: histórias do antrope-cego. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 95-117.

DIDI-HUBERMAN, George (org.); tradução BASROS, Jorge; ASSIS CARVALHO, Edgar; BOSCO, Mariza P.; HENEULT, Eric R.R. (2017) **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

DUARTE, Mariana Falcão. (2017) **Figuras do dissenso: a subjetivação política na construção de novas memórias para a cidade de Belo Horizonte**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

EVARISTO, Conceição. (2017) **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas.

_____. (2020) A Escrivência e seus subtextos/ Conceição Evaristo. In: **Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo/** organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. 1. Ed. Rio de Janeiro Mina Comunicação, 2020.

FARGE, Arlette. (2017) **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp. pp. 9-23.

FERRARI, Junia Maria de Lima. (2009) **Bairro Concórdia em Belo Horizonte: entrave ou oportunidade à cidade-negócio?** Dissertação Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FERRO, Sérgio. (1979) **O canteiro e o desenho**. São Paulo: Editora Projeto Editores Associados.

FONTCUBERTA, Joan. (2016) **El Beso de Judas Fotografía e Verdad**. Editora Gustavo Gili, SI, Barcelona.

_____. (2016) **La Cámara de Pandora La fotofrafi@ después de la Fotografía**. Editora Gustavo Gili, SI, Barcelona.

FREITAS, Kênya. (2018) **Cinema Negro Brasileiro: Uma Potência de Expansão Infinita. Catálogo 20 FESTCURTASBH**. Disponível em: <https://www.festcurtasbh.com/catalogos>. Acesso: 20 dez. 2021.

_____. (2019) **Fabulações críticas em curta metragens negros brasileiros**. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>. Acesso em: 20 dez 2021.

_____. (2021) **Movimentos Fabulares**. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhar-7-kênia-freitas>. Acesso em: 20 dez 2021.

GARCIA, Cecília. **Beatriz Nascimento: Corpo negro produzindo História nos quilombos do passado e do agora**. Disponível em: <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/beatriz-nascimento-corpo-negro-produzindo-historia-nos-quilombos-do-passado-e-do-agora/>. Acesso: 20 mar. 2022.

GOMES, Maria do Carmo Andrade. (2010) **Aventura cartográfica na cidade nascente**. Belo Horizonte, Revista do Arquivo Público Mineiro, D12, p. 89-106.

GONZALEZ, Lélia. (1988) **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun.

_____. (2020). **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar.

GROSSI, Yonne de Souza. Belo Horizonte: qual pólis. In: **Cadernos de História**. Belo Horizonte: PUCMinas, (V.2/N;3), out/1997, p. 12-24.

GUIMARÃES, Berenice Martins. (1991) **Cafuas, barracos e barracões: Belo Horizonte, cidade planejada**. Tese de doutorado. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Rio de Janeiro.

_____. (1992) **Favelas em Belo Horizonte – Tendências e Desafios**. Disponível em: <http://anpocs.com/index.php/encontros/papers/16-encontro-anual-da-anpocs/gt-16/gt23-13/7226-bereniceguimaraes-favelas/file>. Acesso: 20 mar. 2022.

GUIMARÃES, Berenice Martins (org); AZEVEDO, Sérgio (org). (1995) **Belo Horizonte em Tese**. Belo Horizonte: Editora Imprensa da UFMG.

HARAWAY, Donna. (1987) **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso: 2 out. 2020

_____. (2008) **When species meet**. Posthumanities, Volume 3. University of Minnesota Press: Minneapolis.

_____. (2016) Tentacular Thinking: **Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene**. E-flux Journal #75 – September.

_____. (2019). **Seguir con el problema - Generar parentesco en el Chthuluceno**. Milano: Edición Consonni.

HARTMAN, Saidiya; Tradução Sousa, Fernanda Silva e, RIBEIRO, Marcelo R.S. (2020) **Vênus em dois atos**. Revista Eco-Pós, 23(3), 12 - 33.

_____. (2020) **Intimate History, Radical Narrative**. Disponível em: <https://www.aaihs.org/intimate-history-radical-narrative/>. Acesso: 2 dez. 2021.

_____. (2020) **Wayward Lives, Beautiful Experiments – Intimate Histories of social Upheaval**. New York|London. W.W. Norton & Company.

HOOKS, bell, BORGES, Stephanie (trad.). (2019) **Olhares Negros – raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante

_____. (1995) **Art on My Mind – Visual Politics**. New York: The New Press.

HUYSSSEN, Andres. (2014) **Culturas do Passado-Presente** modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.

JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (organizadoras). (2018) **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar**. Salvador: EDUFBA.

KILOMBA, Grada. (2019) **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó.

KOPENAWA, DAVI; ALBERT, BRUCE. (2015) **A Queda do Céu – Palavras de um Xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras.

KOSSOY, Boris. (1980) **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil - século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte.

KOSSOY, Boris. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (2002) **O Olhar Europeu - O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX**. São Paulo: Edusp.

KOSSOY, Boris. (cord.). (2012) **Um Olhar sobre o Brasil – A fotografia na construção da imagem da nação 1833-2003**. Rio de Janeiro: Fundación Mapfre/Editora Objetiva.

KRAHÔ, Creuza. (2017) Mulheres-cabaças. **PISEAGRAMA**. n. 11. Belo Horizonte.

KRENAK, Ailton. (1999) O eterno retorno do encontro. In: **A outra margem do Ocidente**. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2019) **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2020) **O Amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras.

LASO, François. (2015) **La Huella Invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de Jose Domingo Laso 1870-1927**. Montevideo: Centro de Fotografias de Montevideo.

LE GUIN, Ursula K (2021 |1986|). **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: n-1 edições.

LE VEN, Michel Marie. (1977) **As Classes Sociais e o Poder Político na Formação Espacial de Belo Horizonte (1893 – 1914)**. Dissertação Mestrado Departamento de Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

_____. (1996) Belo Horizonte: Trabalho e Sindicato, Cidade e Cidadania (1897 – 1990). In **Belo Horizonte Poder, Política e Movimentos Sociais**. Belo Horizonte: Editora C/Arte.

LEFEBVRE, Henri. (2006) **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão.

LORDE, Audre. (2019) **Irmã Outsider ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

LORDE, Audre; NASCIMENTO, Tatiana; LIMA, Valéria. (2020) **Entre nós mesmas – Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 224p.

MACHADO, Gabriela Pires. (2019) O Fotolivro e as contra narrativas urbanas na América Latina pós 1960. **II Congresso Iberoamericano de Historia Urbana**. Disponível em: https://www.academia.edu/41225750/O_FOTOLIVRO_E_AS_CONTRA_NARRATIVAS_URBANAS_NA_AM%C3%89RICA_LATINA_P%C3%93S_1960. Acesso: 20 dez. 2021.

MAGALHÃES, Beatriz de Almeida; ANDRADE, Rodrigo Ferreira. (1989) **Belo Horizonte um espaço para a República**. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

MARQUEZ, Renata Moreira. (2019) **Geografias Portáteis**. Belo Horizonte, Piseagrama, 2021.

MARTINS, Leda Maria (2021). **Performances do Tempo espiralar, poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó.

MBEMBE, Achille. (2008) **Necropolítica - biopoder, soberania, estado de excessão, política de morte**. Rio de Janeiro: n1 edições.

_____. (2018) **A ideia de um mundo sem fronteiras**. In: Serrote 32. São Paulo, IMS. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe>. Acesso em: 27 maio 2020.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. (2007) Os paradoxos da Memória. In: **Memória e Cultura A importância na formação cultural humana**. São Paulo: SESC SP.

MENEZES, Lucas Mendes. (2011) **Prática fotográfica amadora em Belo Horizonte – entre aficionados e apertadores de botão (1951-1966)**. In Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH São Paulo.

MIGNOLO, Walter D. (2011) **Geopolitics of Sensing and Knowing On (De)Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience**. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13688790.2011.613105>. Acesso: 21 set. 2020.

MIGNOLO, Walter D.; QUINCOCES, Fernando (tradução). (2014) **Activar los archivos, descentralizar a las musas**. Disponível em: <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/activar-archivos-descentralizar-musas>. Acesso: 27 maio 2020.

MIRANDA, Wander (Org.). (1996) **Belo Horizonte; a cidade escrita**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa. (2019) CARTA À LEITORA PRETA DO FIM DOS TEMPOS. In: FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo. Edição: Oficina de Imaginação Política e Living Commons.

MONDZAIN, Marie-José; HADDAD, Mariângela (trad.) (2012). **O que você vê? Uma conversa filosófica**. Belo Horizonte: Autentica Editora.

_____. (2018) A imagem *zonarde* ou a liberdade clandestine. **Mundo Imagem Mundo – Caderno de reflexões críticas sobre fotografia**. Belo Horizonte: Malagueta Produções.

MONTAIGNE, Michel de (1980). **Ensaio**. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Abril Cultural.

MONTE- MÓR, Roberto Luís de Melo; LEMOS, Celine Borges; COSTA, Heloisa Soares de Moura; MARQUES, Yara Landre. (1994) **Belo Horizonte: Espaços e tempos em construção**. Belo Horizonte, MG : Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Assessoria de Imprensa : Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Ciências Econômicas, Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional.

MONTE-MÓR, Roberto Luís de. (1994) **Urbanização extensiva e lógicas de povoamento: um olhar ambiental**. Capítulo de livro publicado em SANTOS, Milton et. al. (orgs.) *Território, globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur (pp. 169-181). Disponível em: http://www.dpi.inpe.br/Miguel/AnaPaulaDAlasta/MonteMOr_UrbExtensiva&Povoamento_1994.pdf. Acesso: 27 maio 2020.

MORTIMER, Junia C. (2018) Pensar por imagens. In: Margareth da Silva Pereira; Paola Berenstein Jacques. (Org.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico: Modos de Pensar**. 1ed. Salvador: EDUFBA , v. 1, p. 148-175.

MORTIMER, Junia C., DRUMMOND, Washington (org.) (2020). **Entre Imagem Escrita Aracy Esteve Gomes e a Cidade de Salvador**. Salvador: EDUFBA

MUIANDÊ, Mаметu N’Kise; KIDOIALE, Makota. (2018) Senzala, terreiro, quilombo. **PISEAGRAMA**. n. 12. Belo Horizonte, Agosto.

MUSA, Priscila Mesquita. (2015) **Movimentos Imagem**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura Urbanismo e Design da Universidade Federal de Minas Gerais.

NASCIMENTO, B.; RATZ, A. (org.) (2006) **Eu sou Atlântica, sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kwanza e Imprensa Oficial.

_____. (2021) **Uma história feita por mãos negras: Relações Raciais, quilombos e movimentos/Beatriz Nascimento**. Rio de Janeiro: Zaar.

NEGRISOLI, Lucas. (2019) **Em 121 anos, BH foi uma das cidades que mais destruíram seu patrimônio**. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2019/01/18/noticia-e-mais,240386/em-121-anos-bh-foi-uma-das-cidades-que-mais-destruiram-seu-patrimonio.shtml>. Acesso: 22 set. 2020.

NERES, Vilma. (2021) **A Escrita com a Luz das Foto escrivências**. Salvador, BA : Ed. Da Autora.

NEVES, Magda de Alvmeida, DULCE, Otávio Soares (org.). (1996) **Belo Horizonte Poder, Política e Movimentos Sociais**. Belo Horizonte: Editora C/Arte.

OLIVEIRA, Carlos Alberto. (2018) **Prescrições para o futuro: Belo Horizonte entre processos de modernização**. 2018. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

OLIVEIRA, Laís Grossi de (2016). **Ativismos e a Cidade – Redes de Resistência na Produção do Urbano**, Dissertação Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

OLIVEIRA, Ricardo Cordeiro de. (2006) **A memória da construção e a construção da memória: a greve dos operários da construção civil de Belo Horizonte em 1979**. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

OLIVEIRA, S. S. R. de. (2007) **As passeatas do movimento de favelas de Belo Horizonte: a instituição da ação coletiva (1961-1964)**. Associação Nacional de História – ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Disponível em: <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Samuel%20S%20Rodrigues%20de%20Oliveira.pdf>. Acesso: 12 set. 2020.

_____. (2012) **O movimento de favelas de Belo Horizonte e o Departamento de Habitação e Bairros Populares (DHBP)**. Revista Mundos do Trabalho, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 100-120.

_____. (2014) **“Trabalhadores Favelados”: identificação das favelas e movimentos sociais no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte**. Tese de Doutorado. FGV. Rio de Janeiro, Setembro.

_____. (2018) **Associativismo de trabalhadores de favelados no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 31, n. 65, p. 349-368. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/q6JNwzSgSLPnWJW3tDkFb-4v/?lang=pt>. Acesso: 28 março 2020.

_____. (2021) **A Comissão de Desfavelamento e as representações da pobreza Belo Horizonte na década de 1950**. Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional – ANPUR. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/6635>. Acesso: 28 março 2020.

OLIVEIRA, S. S. R. de, CAMISSACA, Marina Mesquita. (2020) **O auditório da Secretaria de Saúde e Assistência Pública de Minas Gerais: lugar de memória dos trabalhadores em Belo Horizonte (1961-1964)**. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180313342021e0302/13713>. Acesso: 28 março 2020.

PATTO, Rodrigo Sá Motta; MONTEIRO, Marlène (trad.). (2015) **Les images de la police politique (DOPS) : utilisations, appropriations et controverses**. Disponível em: <https://journals.openedition.org/bresils/1673>. Acesso: 12 set. 2020.

PAULA, João Antônio de. (2000) **Raízes da modernidade em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Autêntica.

PENNA, Alcía Duarte. (1997) **Belo Horizonte: um espaço infiel**. VARIA HISTÓRIA, Belo Horizonte, p.101-121.

_____. (2001) **Na cidade brasileira entre os séculos XIX e XX: periferias e centros, pobres e riquezas**. Tese de doutorado. Belo Horizonte, UFMG/IGC.

PENNA, Octavio (1997). **Notas Cronológicas de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos Culturais.

PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães (2002). **Flor do não esquecimento – Cultura popular e processos de transformação**. Belo Horizonte: Autêntica.

PEREIRA, Miriam Aprigio. (2018) **Luízes, Um Quilombo em Contexto Urbano: História, Memória, Travessia e Re-Existência dos Pretos das Piteiras**. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação Profissional em **Desenvolvimento Sustentável** (PPG-PDS), Área de Concentração em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais. Brasília.

_____. (2021) **Afrofotografias - oralidade e exercício de memória das matriarcas do Quilombo dos Luízes**. Mostra da Diversidade Cultural Imagens da Cultura Popular RMB. Quilombo dos Luízes.

POLLAK, Michael. (1989) Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3.

PRECIADO, Paul B. (2020) **Por um monumento à necropolítica**. Disponível em: <https://bixaloka.noblogs.org/por-um-monumento-a-necropolitica-de-paul-b-preciado/>. Acesso: 6 jun. 2022.

RANCIÈRE, Jacques; BRITO, Vanessa; CACHOPO, João Pedro (trad.) (2014 [1998]). **Nas Margens do Político**. KKYM, Lisboa, Portugal.

RANCIÈRE, Jacques; tradução MARQUES, Ângela. (2020) **Caderno n.132 – O pensamento das bordas**. Editora Chão de Feira, 2021. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno132/>. Acesso: 27 ago. 2021.

_____. (2021). **O Trabalho das Imagens Conversações com Andrea Sonto Calderón**. Belo Horizonte: Chão da Feira.

REIS, Aarão. (1997|1898) **Álbum de vistas locais e das obras locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade sob a direção do engenheiro chefe Aarão Reis**. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte Projeto “Momentos de Uma Capital Centenária”.

RIBEIRO, Andréia. (2008) **Representações e práticas cotidianas de um bairro belorizontino: o Concórdia**. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RIBEIRO, Djamila (2020). **Lugar de Fala: Feminismos Plurais**. São Paulo: Sueli Carneiro. Editora Jandaíra.

RICOER, Paul. (2014) **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicampo.

RODRIGUES, Carla (s/d). **Mulheres em estado de emergência**. Disponível em: <https://revistaserrrote.com.br/2020/05/mulheres-em-estado-de-emergencia-por-carla-rodrigues/>. Acesso : 30 maio 2020.

ROLNIK, Raquel. (2015) **Guerra dos Lugares**. Editora Boitempo, São Paulo.

ROLNIK, Suely. (2018) **Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetizada**. São Paulo: n-1 edições.

ROSA, Eleonora Santa (Cord. Editorial). (1997) **Bello Horizonte Bilhete Postal Coleção Octávio Dias Filho**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais Fundação João Pinheiro.

ROSA, Guimarães. (2006) **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira

ROSE, Gillian (2016 [2001]). **Visual methodologies an introduction to researching with visual materials** (4th edition). London: Sage Publication.

ROTH, Lorna. (2016) **Questão de Pele - Os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual**. Revista Zum 10.

RUFINO, Luiz (2019). **Pedagogias da Encruzilhada**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.

SAFATLE, Vladimir. (2015) **O Circuito dos Afetos Corpos Políticos desamparo e o Fim dos Indivíduos**. São Paulo, Editora Autêntica, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo. (2018) A Influencia das Imagens na Trajetória das comunidades tradicionais. **Mundo Imagem Mundo – Caderno de reflexões críticas sobre fotografia**. Belo Horizonte: Malagueta Produções.

SANTOS, Antônio Bispo. (2018) Somos da terra. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 12, pp. 44-51.

_____. (s/d) **Quilombo Modos e Significados**. Saco/ Curtume - São João do Piauí – PI.

SANTOS, Boaventura de Souza. (2012) **Para uma Sociologia das Ausências e uma sociologia das emergências**. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, Outubro 2002: 237-280

SANTOS, Carlos Modanês dos. (2017) **Trabalho Infantil no Brasil**. Anais do VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est, p. 148. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/ufesupem>. Acesso: 20 mar. 2022.

SCHAWARCZ, Lilia. (2020) **O dirigente a criança e o futuro**. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/o-dirigente-a-crianca-e-o-futuro/>. Acesso: 2 jun. 2021.

SCHWARCZ, Lilia. MACHADO, Maria Helena. (2018) **Emancipação, inclusão e exclusão**. Desafios do passado e do presente. São Paulo: Edusp.

SEBALD, W. G., BARRENTO, João. (s/d) **Caderno n.11 – Sebald: o viajante da pós-memória + Por contar**. Belo Horizonte Editora Chão de Feira. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno11/>. Acesso: 2 out. 2020.

SIDÔNIO, Maria Luzia. (1988) **Os Luízes**. Belo Horizonte, FAT Editores.

SILVA, Cidinha da (2018). **Um Exu em Nova York**. Rio de Janeiro: Pallas.

SILVA, Mônica Eulália da. (2011) **CRIANÇAS INVISÍVEIS: Reflexões Sobre O Percurso histórico de construção da Política Pública de Saúde Mental para crianças e Adolescentes em Minas Gerais**. *Perspectivas em Políticas Públicas* 4, no. 7. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/revistappp/article/view/934>. Acesso: 20 mar. 2022.

SIMAS, Luiz Antonio (2020). **O Corpo Encantado das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz (2019). **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Mórula _____ (2021). **Encantamento Sobre Política de Vida**. Mórula Editorial. Edição do Kindle.

SOARES, Pedro Brito. (1999) **A fotografia em estado latente — um retrato sem arquivos**. In: Minas: minas - Memorial e Contemporânea. [sl]: Casa da Serra (MG) e Museu da Imagem e do Som (SP), maio, p. 7-9. (Catálogo de exposição).

SOCIK, L. (2004). **Aqui ninguém é branco: hegemonia branca no Brasil**. In V. Ware (Org.), Branquidade, identidade branca e multiculturalismo (V. Ribeiro, trad., pp. 363-386.). Rio de Janeiro: Garamond.

SODRÉ, Muniz (2019). **O terreiro e a cidade - a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda.

SOMARRIBA, Maria das Mercês G; VALADARES, Maria Gezica; AFONSO, Maria Rezende. (1984) **Lutas Urbanas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora vozes.

SONTAG, Susan; tradução Rubens Figueiredo. (2005) **Sobre a Fotografia**. São Paulo, Companhia das Letras.

STARLING, Heloisa M. (s/d) **Se o impensável acontecer, mantenha a calma**. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2020/05/se-o-impensavel-acontecer-mantenha-a-calma-por-heloisa-m-starling/>. Acesso: 20 maio 2020.

STENGERS, Isabelle. (2018) A proposição cosmopolítica. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr.

TAYLOR, Daiana. (2013) **O Arquivo e o Repertório – Performance e Memória Cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

TEIXEIRA, Carlos M. (1998) **Em Obras: História do Vazio em Belo Horizonte**. Cosac e Naif Edições, Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi.

TEULIÉRES, Roger. (1957) **Favelas de Belo Horizonte**. In: Boletim Mineiro de Geografia. Belo Horizonte, n.1 p.7-37, jul.

TORRES, Júnia. (2020) **Rainhas de Ngoma - Três Gerações de Coroas no Reino Treze de Maio**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

TURAZZI, Maria Inez. (1996) **Os melhoramentos da nação e a documentação fotográfica das obras públicas no Brasil**. Disponível em: <http://www7.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Turazzi01.htm>. Acesso: 20 jan. 2022.

TURAZZI, Maria Inez. (1999) Missão fotográfica: documentação e memória das obras públicas no século XIX. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro:UERJ, Núcleo de Antropologia e Imagem, volume 8, p. 37-63.

_____. (2006) Paisagem construída, fotografia e memória dos melhoramentos urbanos na cidade do Rio de Janeiro. **VARIA HISTÓRIA**, Belo Horizonte, vol. 22, nº 35: p.64-78.

URVOY, Philippe.(2020). **Cidade em Disputa: Lutas de Moradores e Urbanismo Autoritário em Belo Horizonte (Brasil) e Porto (Portugal) – 1960-1980**. Tese Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

VELLOSO, Rita. (2022) **Urbano – Constelação**. Belo Horizonte: Cosmópolis.

VILELA, Bruno (org.). (2018) **Mundo Imagem Mundo – Caderno de reflexões críticas sobre fotografia**. Belo Horizonte: Malagueta Produções.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (2016) **Involuntários da Pátria**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4865765/mod_resource/content/1/140-257-1-SM.pdf. Acesso: 20 março 2021.

WILLIS, Deborah. (2022) **A Luta Contínua**. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-luta-continua/>. Acesso: 20 março 2022.

WYNTER, Silvia. (1994) On the Blackness of Blackness: No Humans Involved. **Forum N.H.I. Knowledge for the 21st Century**. San Francisco: Institutr N.H.I.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Abertura dos Saberes Tradicionais UFMG (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V8R9ap4ji2I>. Acesso: 15 fev. 2022

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. (2009) **O Perigo da História Única**. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso: 2 out. 2020.

ALVES, Josemeire Pereira. (2021) **Africanidades em Belo Horizonte**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3qc84v1YbgQ&list=PLgGfWv5rG2GLE2km6W-Z3AEdQd6ADgZN9w&index=54>. Acesso: 20 maio 2021.

BALDWIN, James. (1990) James Baldwin: How Much Time Do You Want For Your "Progress?". Trecho do documentário, **James Baldwin: The Price of the Ticket**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCUIE5ldPvM>. Acesso: 20 jun. 2020.

GERBER, Raquel. (1989) **Orí**, 100 min.

HARAWAY, Donna. (2015) **Colóquio Os Mil Nomes de Gaia**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHOIA8>. Acesso: 29 jun. 2020.

HIRSZMAN, Leon. (1976) **Cantos de Trabalho – Mutirão**, 13 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a7lvubHceHQ>. Acesso: 22 fev. 2022.

KILOMBA, Grada. (2016) **Descolonizando o Conhecimento**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>. Acesso: 20 maio 2022.

_____. (2019) **Illusions Vol. III, Antigone**, 54 min. Disponível em: <https://www.goodman-gallery.art/grada-kilomba>. Acesso: 20 jun. 2020.

_____. (2020) **Pinacoteca de casa - Grada Kilomba, conversa com Jochen Volz**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XMMex7AsXck>. Acesso: 20 jun. 2020.

KRENAK, Ailton; CANÇADO, Wellington. (2020) XV Seminário Internacional Espaços para respirar| **Ailton Krenak e Wellington Cançado**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qS7JidpuN2s>. Acesso: 20 jun. 2020.

KRENAK, Ailton. (2020) **Entrevista com Ailton Krenak**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ehppi9uxD0Y>. Acesso: 20 jun. 2020.

_____. (2020) **Vozes da Floresta**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJlh1os4w>. Acesso: 20 maio 2022.

MBEMBE, Achille. (2019) **Life Futures and the Future of Reason**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uv11y10XaLY&fbclid=IwAR1zpT3q6PryV8uLS8B4e-x10m--pK3nSD3DVIEHcTG6QEH0BBlddLD-244>. Acesso: 13 março 2020.

MOMBAÇA, Jota. (2021) **Cerimônia de abertura da IX Semana de Saúde Mental e Inclusão Social da UFMG**. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=vF-d2aetWccg>. Acesso: 23 maio 2021.

NASCIMENTO, Beatriz (2021 [1988]). **Cultine Beatriz Nascimento entrevista exclusiva de Januário Januário Garcia e Vik Birkbeck**. Disponível em: <https://www>.

youtube.com/watch?v=6VmPjhOTozl&list=PLgGfWv5rG2GLE2km6WZ3AEdQd6ADg-ZN9w&index=92. Acesso: 20 jul. 2021.

OTTO, Renata. (2000) **A Concórdia de Dona Isabel** | 55 min. | Mini-Dv

PEREIRA, Miriam Aprigio. (2021) **Afrofotografias - oralidade e exercício de memória**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=77SuSjXJx2w>. Acesso: 23 maio 2021.

PIYÃCO, Francisco. (2020) **Vozes da Floresta**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOGsMaxLTc4&list=PLA3X67fcWnBvdw77nmDZWWW8ujvLwkGec&index=14>. Acesso: 20 maio 2020.

SAFATLE, Vladimir. (2019) **Presente, pós verdade e experiência de passado**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E9GWv_ymJeQ. Acesso: 20 maio 2020.

SANTOS, Antônio Bispo (2019). Saberes Quilombolas - Parte 1 - **Fórum Negro de Arte e Cultura, na Universidade Federal da Bahia**, dia 21 de março de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ByWld8Gonr8>. Acesso: 2 out. 2020.

_____. (2020) **Metafísica na Rede Debate: Cosmopolítica e Cosmofobia**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBlhkKzzHmo&app=desktop>. Acesso: 2 out. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (2020) **80 Anos da morte de Walter Benjamin**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92OI2h548JA>. Acesso: 2 out. 2020.

TERRANOVA, Fabrizio. (2019) **Story Telling for Earthly Survival**, 132 min. Disponível em: <https://lalulula.tv/cine/100076/donna-haraway-cuentos-para-la-supervivencia-terrenal>. Acesso: 20 maio 2020.

VELLOSO, Rita. (2020) **Resistências e Lutas Urbanas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Li7BgwRbvpk>. Acesso: 20 maio de 2021.

DOCUMENTOS

Arquivo Público Mineiro. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arquivo_P%C3%BAblico_Mineiro. Acesso: 30 jan. 2020.

Carta dos Direitos do Trabalhador Favelado. (1962) Em Arquivo Público Mineiro Fundo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS): Pasta 0119 [Movimento de Favelas].

Histórico do Arquivo Público Mineiro. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=4>. Acesso: 30 jan. 2020.

Inventário do Fundo de Assessoria de Comunicação Social do Município – 1947 a 2010. (2011) Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Divisão de Acervos Permanentes.

Inventário dos Monumentos de Belo Horizonte. (2008) Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte – BELOTUR. Volume III, p. 489.

ANEXO 1 – FUNDOS E COLEÇÕES PESQUISADOS

No **Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte** – APCBH¹, que fica na rua Itambé no Bairro Floresta, fui recebida por Círcle Aparecida Rocha e Ana Paula Silva que solícitamente me acompanharam em vários dias de pesquisa na sala de consultas e em muitas trocas de e-mail. Acessei as imagens que compõem o acervo fotográfico e fílmico da instituição sendo os itens que listo a seguir. Uma pasta no computador com 18.657 fotografias digitalizadas do Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município - ASCOM (1947-2015). As pastas físicas e a pasta de computador com 704 fotografias digitalizadas da Coleção de Fotografias do Arquivo de José Góes (1896-1980). A tabela em Excel com 2.718 itens das Fotografias positivadas da Gestão Eduardo Azeredo (1990-1993), 210 itens da tabela em excel Fotografias Belotur - Gestão Prefeito Sérgio Ferrara – Período (1986-1988), 2.934 da Listagem de negativos 35 mm da ASCOM (1986-1992), estas não estão digitalizadas, mas pude acessar 13 ampliações que selecionei olhando um a um os títulos atribuídos destas tabelas. Também tive acesso aos 35 filmes da Relação de Filmes do APCBH (1957-1994).

No **Arquivo Público Mineiro** - APM² fiz a pesquisa em duas modalidades: presencial e on-line. No arquivo que fica na Av. João Pinheiro, 372, fui acolhida por Márcia Alkmin, quem me acompanhou durante os anos de pesquisa na sala de consulta, na troca de muitos e-mails e generosamente me apresentou a estrutura do arquivo. Na sala de consulta tive acesso a uma pasta com 21.747 fotografias de todo o Estado de Minas e 56 filmes do acervo filmográfico Imagens em Movimento. Na modalidade on-line optei por buscar as fotografias pela localidade, em “Acervo Iconográfico”, “Pesquisa Avançada”, selecionei como local Belo Horizonte, aparecem 7 itens “Belo Horizonte” com o total de 2.864 fotografias. Sendo estas de diferentes fundos e coleções a que listo em seguida³. Fundo Privado: AB- Arthur da Silva Bernardes, ABF- Arthur Bernardes Filho, DJP – Dermeval José Pimenta, FM- Folha de Minas, JAO- José Aparecido de Oliveira, JDF-João Dornas Filho, OM – Olegário Maciel, PA -Pedro Aleixo e PCG- Paulo Campos Guimarães. Fundo Público: DOPS – Departamento de Ordem Político Social,

1. O APCBH tem o site/banco de dados on-line onde disponibiliza parte do acervo, mas este esteve fora do ar por motivo de manutenção durante todo o tempo em que estive no doutorado 2017-2021, deixo o link caso no futuro ele venha a funcionar: <http://www.acervoarquivopublico.pbh.gov.br>. Informações sobre o que é o APCBH e como ele se constitui podem ser encontradas em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/arquivo-publico>

2. O sistema integrado de acesso do Arquivo Público Mineiro - APM fica disponível no site: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br>

3. A ficha descritiva de cada um dos fundos e das coleções está disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fundos_colecoes/listagem.php.

SA- Secretaria de Agricultura, SI – Secretaria do Interior. Coleções: ETC – Emília Teixeira de Carvalho, JAF - João de Almeida Ferber, MM- Municípios Mineiros, NCS – Nelson Coelho Senna, PE – Personalidades e TG-Tipografia Guimarães.

No **Museu Histórico Abílio Barreto** – MHAB⁴ que fica na Av. Prudente de Moraes, 202, fui acolhida por Christiano Ribeiro Quadros na Biblioteca do Museu e Álvaro Américo Moreira Sales quem me apresentou parte do acervo físico, o acervo digital do MHAB e me permitiu acessar as imagens fotografadas entre 1894 e a década de 1990 que compõem as seguintes coleções: Coleção Aarão Reis, Coleção Abílio Barreto, Coleção André César, Coleção Barão Tiesenhausen, Coleção Belo Horizonte – que apresenta 16 álbuns da cidade-, Coleção Comissão Construtora da Nova Capital - CCNC, Coleção Celso Melo Azevedo, Coleção Clóvis Salgado, Coleção Gapa – Grupo de Apoio e Prevenção da Aids, Coleção Gilberto César Castro, Coleção Hélio Gravatá, Coleção Jair Brandão, Coleção João Gusman Junior, Coleção Julia Dreysler, Coleção La Plata, Coleção Lia Salgado, Coleção Luiz Olivieri, Coleção Maria das Neves, Coleção Otavio Dias Filho, Coleção Raffaello Berti e Coleção Romeo Di Paoli.

No **Museu da Imagem do Som** – MIS BH⁵, que fica na Rua Álvares Cabral, 560 Marcella Furtado e Moacir Ricoy Pena foram os que me receberam em longas tardes de pesquisa. Primeiro acessei 136 filmes disponibilizados no canal MIS BH no youtube e 300 filmes telecinados dos Cinejornais disponíveis na consulta no próprio museu que vi um a um. Os demais registros fotográficos e filmicos do MIS não foram digitalizados, parte significativa dele está em película e é acessível apenas por moviola sendo que a película perde um pouco a integridade física cada vez que é vista. Atenta à delicadeza dos filmes, concentrei os esforços em entender qual a natureza do ma-

4. Houve uma perda no banco de dados do MHAB e não foi possível datar cada uma das coleções separadamente.

5. O canal do MIS BH no youtube fica no endereço: <https://www.youtube.com/CanalMISBH>. Mais informações sobre estão disponíveis em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/imagemesom>

6. É uma tabela em Excel em que cada coluna apresenta um item – contendo Localização Tipográfica, Temas, Título, Ano Produção/data, Sinopse, Palavras- Chave, Código do Material, Cromo, Som, Formato, Índice Material Telecinado, Metragem/Minutagem, Rolos, Fundo.

7. Deixo esta tabela que elaborei no anexo, talvez possa contribuir com pesquisas futuras no link: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1D5RVpJ3V54aG9wUvFVtrd7BQnUuGxXJk/edit?usp=sharing&oid=116000815537919429760&rtpof=true&sd=true>

8. O Sistema de Pesquisa de Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas está disponível no site: <http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br>

9. O site do Laboratório de Foto documentação Sylvio de Vasconcelos está disponível no <https://forumpatrimonio.com.br/laboratorio/site.html>.

terial disponível, através de uma decupagem da tabela de *Pesquisa ao Acervo MIS*⁶. A tabela contém 6.411 itens na aba *Fundo Globo Positivo*, 11.312 itens na aba *Fundo Globo Negativo*, 611 itens na aba *Cine jornais*, 9.170 itens no *Acervo filmico - CRAV* e 1.450 itens na aba acervo *Fotográfico*. Passei os meses de Janeiro até Março de 2020 lendo esta tabela no MIS, selecionei 309 itens para assistir, mas o museu interrompeu as atividades presenciais devido à Pandemia, reabriu parcialmente em junho de 2021 de maneira que só consegui assistir a 9 filmes e vi 42 fotografias⁷.

Nos acervos disponíveis para consulta on-line, optei por pesquisar em “busca avançada”, selecionei o filtro de “documento audiovisual”, ou “documento fotográfico”, ou “iconografia” e “imagens em movimento”, inseri o nome da cidade e olhei todas as imagens. Foram 202 fotografias disponíveis no **Sistema de Pesquisa de Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas**⁸ (acervo fotográfico de 1894 a 1897), cerca de 4.000 fotografias (não foi possível estabelecer o número preciso de imagens porque o site saiu do ar em 2020) no **Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos**⁹ (acervo fotográfico de 1954 a 1964), 3.497 fotografias no Sistema de Informações do **Arquivo Nacional**¹⁰ - sendo elas do Fundo Jornal Correio da Manhã (1901 a 1974) e do Fundo Agência Nacional (1938 a 1982) -, 212 na **Biblioteca Digital Luso Brasileira – BDLB**¹¹ (s/d), 208 fotografias e na **Brasileana Fotográfica Digital**¹² (1840 até cerca de 1930), e 394 fotos do **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas**¹³ (s/d) - CPDOC – FGV.

10. O sistema de Informação do Arquivo Nacional está disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br>

11. O Portal da Biblioteca Digital Luso Brasileira está disponível em: <http://bdlb.bn.br>

12. A Brasileira Fotográfica Digital está disponível no site: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>

13. O acervo do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas está disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/arquivospessoais>

ANEXO 2 – IMAGENS-VESTÍGIOS NOS ARQUIVOS & MUSEUS PESQUISADOS

O **Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte** - APCBH no Fundo da Assessoria de Comunicação Social do Município - ASCOM, apresenta algumas fotografias do Departamento de Assistência e Saúde, a Assistência Social, do Departamento de Habitação e Bairros Populares - DBP e de atos públicos de prefeitos de trajetória mais voltada para o campo popular em visita à inauguração de conjuntos habitacionais e obras periféricas ou mesmo vilas e favelas que podem dar a ver uma espacialidade um tanto diversa da visibilidade majoritária dos acervos. Datas festivas e atos públicos viabilizados pelo Serviço de Recreação e Turismo, a atual Belotur - Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte, como o dia das crianças no parque municipal, as Ruas de Lazer da PBH, o carnaval oficial promovido pelo município e uma inesperada apresentação de congado na década de 1960 também apontam na mesma direção. Por fim encontrei na tabela de Fotografias Positivadas da Gestão Eduardo Azeredo 1 fotografias de uma “Manifestação de Professores da Rede Estadual na Praça Sete” em 1985, 3 fotografias “Manifestação de professores na PBH” em 1992 e 1 fotografia “Manifestação Popular no Bairro Lindéia”. Na Listagem de negativos 35 mm encontrei 1 tira de fotogramas com a inscrição “Manifestação Prefeitura Ferrara/ 3x4 Oscar” de 1996 e 1 tira de fotogramas “Manifestação do funcionalismo em 1987”.

No Arquivo Público Mineiro - **APM** – encontrei duas fotografias e um desenho de “pessoa índio” uma delas com o título “Índio da Tribo Botocudos” pertencente a Coleção Personalidades, “sem local”, “sem autoria”, “entre 1890 e 1910”. Apesar de não ter local, mantive a imagem na pesquisa porque a região onde hoje se encontra Belo Horizonte foi habitada pelos botocudos. Encontrei ainda uma fotografia “Índios Visitam Secretaria de Agricultura” na coleção José Aparecido Oliveira datada de 1962. Além desta imagem, chamo atenção para a coleção de fotografias do Departamento de Ordem Política e Social - DOPS-MG com alguns registros de greves, manifestações, reuniões sindicais onde podemos ver os grupos sociais normalmente excluídos do repertório visual institucionalizados em acervos oficiais públicos, como mulheres, camponeses, negros, integrantes de camadas mais populares (PATTO, 2015).

No **MHAB** - Museu Histórico Abílio Barreto, está a Coleção Mana Coelho com 18.424 fotogramas e 50 fotografias de foto documentação de Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho, a Mana Coelho, que contém fotografias de movimentos, greves, passeatas, vilas, favelas e bairros periféricos em Belo Horizonte. O acervo do MHAB,

como das outras instituições listadas no Anexo 1, está em constante modificação, sendo que há um empenho do Museu na dinamização do seu acervo. Destaco duas entradas recentes: a Coleção GAPA – Grupo de Apoio e Prevenção da Aids e as fotografias feitas na Ocupação Dandara pelo fotógrafo Ciro de Almeida que passaram a integrar a Coleção Belo Horizonte.

No **Museu da Imagem e do Som** – MIS BH, antigo **CRAV** - Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte. Esta instituição além de zelar pela preservação do acervo audiovisual de Belo Horizonte também fomenta a sua produção através de editais direcionados a cultura popular e a diversificação de seu acervo, assim é possível também encontrar algumas séries como *Anônimos Ilustres* e *Salve Maria – Memória da Religiosidade Afro-Brasileira*, que deslocam o olhar institucional para outros locais da cidade. Na coleção de Cinejornais podemos encontrar festas populares oficiais empreendidas pelo poder público como carnaval e um registro inesperado de congado na década de 1960 - mesmo acontecimento que compõe o acervo ASCOM – APCBH - com “músicas exóticas e danças frenéticas” como narra a voz em off, também podem deixar escapar outras narrativas, mesmo que inseridas neste contexto institucional, filmado e fotografado talvez com a intencionalidade que lhe escapou. O **MIS BH** guarda também o Fundo Rede Globo Minas com imagens produzidas entre os anos de 1963-1983, com registros de rua, embora com legendas muitas vezes inteligíveis, ou contrárias às imagens que apresenta, possui alguns filmes de algumas greves sindicais e operárias, dos movimentos contra a ditadura e algumas manifestações pelas Diretas já.

O **Sistema de Pesquisa de Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas** reúne os acervos do **APCBH**, **APM** e do **MHAB** sendo que algumas fotografias se repetem nos três acervos. Chamou a minha atenção as fotografias de residências e casas mais afastadas da centralidade do Curral Del Rei principalmente as que revelam seus e suas moradoras na porta.

No **Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos**, na Escola de Arquitetura da UFMG, encontrei fotografias da Favela da Avenida Bias Fortes, a Favela Bom Serra, Favela Ilha dos Urubus, Favela Morro dos Papagaios, Favela Pindura Saia. O cotidiano da população em situação de rua no centro de Belo Horizonte. Bem como cartazes do *Movimento de Alunos da EA em 1965* (Escola de Arquitetura da UFMG).

No **Arquivo Nacional** no Fundo Jornal Correio da Manhã encontrei 1 fotografia de uma manifestação estudantil em 1967, 2 outras do movimento estudantil em 1968, uma sequência de 5 fotos do que parece ser o movimento estudantil na Praça Sete sem

data e sem nenhuma identificação, 1 fotografia da Feira Hippie na Praça da Liberdade e 5 fotos de um homem negro sobre uma canoa na beira de um córrego em 1970, mas sem identificação. No Fundo da Agência Nacional as visitas dos presidentes à Belo Horizonte em inauguração de obras em áreas periféricas mostram um público mais diversificado do que as imagens dos arquivos geralmente apresentam, com destaque para Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart. Encontrei surpresa entre as várias fotografias do I Congresso Brasileiro de Proteção da Infância em Belo Horizonte 3 fotos de 1952 que mostram uma visita ao Hospital Neuropsiquiátrico Infantil - HNPI, onde aparecem as crianças no casarão que hoje abriga o Espaço Comum Luiz Estrela, imagens estas que procurávamos há muitos anos.

Na **Biblioteca Digital Luso Brasileira**, na **Brasiliana Fotográfica**, e no **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas** - CPDOC – FGV não encontrei registros que poderiam contribuir com a proposta de pesquisar fotografias e filmes que destoassem de um corpo hegemônico de imagens de Belo Horizonte.

ANEXO 3 – DINÂMICAS DE APROXIMAÇÃO PARA DIÁLOGOS VISUAIS

- Fale um pouco de você. Nome completo, quando e onde nasceu, quanto tempo vive nesse território e qual sua relação com a fotografia.
- Quando falo *cidade de Belo Horizonte*, qual imagem vem a sua cabeça? De imediato mesmo. Quem são as pessoas que aparecem nessa imagem, como elas são? E os espaços?

APROXIMAÇÃO 1 – AS IMAGENS POR TRÁS DO SISTEMA

Compartilhar os três conjuntos de fotos dos arquivos do primeiro percurso: foto-monumento, figurações de poder e terra arrasada. Uma pequena coletânea de fotos da narrativa hegemônica.

- Você pensa que existe alguma relação entre fotografia e cidade? Será que de alguma forma a fotografia ajuda a consolidar a ideia ou o ideal que temos de cidade?
- Na pesquisa, trabalho com 8 arquivos e 2 museus, queria saber se você conhece e já esteve em alguns deles, por nada específico, só para entender onde nós circulamos e qual a abrangência ou a relevância desses espaços na vida, na conformação da memória, nas territorialidades. São eles: o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, o Arquivo Público Mineiro e o Museu Histórico Abílio Barreto ou o Museu da imagem e do Som.
- Também o Sistema de Pesquisa de Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas, no Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos da UFMG, no Arquivo Nacional, na Biblioteca Digital Luso Brasileira, na Brasiliana Fotográfica e no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC.
- Se conheceu e visitou, você sentiu que esses museus e arquivos contam também a sua história? Você se viu nesses espaços? Encontrou o que procurava?

APROXIMAÇÃO 2 – QUEM VÊ CARA NÃO VÊ ASCESTRALIDADE

Compartilhar fotos dos arquivos que têm pessoas que ocupam as imagens e

atravessam os acontecimentos oficiais (crianças, trabalhadores, mulheres). Também os acontecimentos que em si atravessam e vazam os arquivos.

- Muitas pessoas falam de uma relação com a imagem como se o fotógrafo tivesse um lugar de poder, poder de ter a câmara em mãos, de tirar uma fotografia e levar consigo, capturar a imagem de uma pessoa. Como você vê essa relação nas imagens? Podemos dizer que as pessoas estão capturadas ou que quem fotografa é alguém que captura uma imagem?

APROXIMAÇÃO 3 – VER COM AS COMPANHEIRAS DE PESQUISA

Compartilhar o Álbum de Imagens de cada uma delas.

- Essas fotos que você guarda, quem as fotografou? Algum fotógrafo na família? Você se lembra da presença de fotógrafos e fotógrafas nos acontecimentos de sua comunidade?

- Quando você fotografa, qual relação estabelece com o que foi fotografado, com esses territórios e pessoas que aparecem nas fotografias? (direcionada a Mana Coelho)

- Para você, qual o lugar das imagens na luta para reconhecimento e afirmação da casa, da sua cultura? (direcionada a Isabel Casimira e Júlia da Silva)

- Para você, qual o lugar da fotografia nos movimentos populares, nas lutas urbanas, na luta pelo reconhecimento e pela afirmação das territorialidades? Você pensa que a fotografia conseguiu contribuir para de alguma forma transformar essas realidades ou mesmo potencializar as lutas urbanas? (direcionada a Mana Coelho e Valéria Borges)

- Sobre o espaço que você está vendo nas fotos, a sua casa, a cidade, será que dessa vida para a de hoje algo mudou? Agora que talvez para o tempo dessa foto a gente esteja vivendo o futuro, o progresso.

- Quando não estiver mais por aqui, o que você faria com as fotos que têm? Gostaria que suas fotos fizessem parte dos arquivos e museus da cidade? Como e onde gostaria que as fotos fossem compartilhadas, vistas?

- Como foi a proposta do Museu Histórico Abílio Barreto para adquirir o seu acervo? Como foi a escolha de deixar as suas fotos no museu? Como foi o processo de criação da Coleção Mana Coelho? (direcionada a Mana Coelho)

APROXIMAÇÃO 4 – NARRATIVAS SEM FOTOGRAFIAS OU FILMES

- Tem alguma foto ou acontecimento fotográfico que participe de suas memórias antigas, alguma imagem-lembrança?
- Tem alguma imagem que você guarda na memória, mas que não foi gravada em uma película, não foi impressa em uma fotografia? Alguma imagem que você ouviu falar de seus antepassados e que existe apenas na palavra? O que vemos quando não há o que ver? Ou o que imaginamos quando não há a imagem?

Fiz um significativo esforço no sentido de identificar e localizar as fotografias, os titulares dos direitos autorais e das fotografias e vídeos que aparecem neste trabalho. No entanto, algumas vezes não obtive sucesso. Assim sendo, algumas imagens possuem créditos parciais e apresentam apenas o endereço virtual de onde foram retiradas. No caso de alguma inapropriada omissão, peço minhas sinceras desculpas e solicito para que entre em contato para que o equívoco possa ser devidamente corrigido. Busquei também identificar as pessoas fotografadas, o que se apresentou uma tarefa ainda mais delicada. Caso você identifique alguém nessas imagens, peço que entre em contato: priscilamusa@gmail.com

priscila musa
BELO HORIZONTE • 2022