

ARTE & MODA EM BELO HORIZONTE: EXISTÊNCIA ESTÉTICA & REINVENÇÃO DOS MODOS DE VIDA

Data de Submissão: 11/11/2019
Data de aceite: 12/12/2019

Angélica Oliveira Adverse

PhD; Universidade Federal de Minas Gerais,
Belo Horizonte, Minas Gerais
<http://lattes.cnpq.br/7834837062630931>
adverseangelica@gmail.com¹

RESUMO: O presente artigo propõe uma abordagem sobre a relação entre a arte e a moda, elegendo como objeto de estudo a relação dos artistas e de suas obras com os modos de vida na cidade de Belo Horizonte. A abordagem metodológica consistiu em pesquisas sobre a história e memória da fundação da cidade de Belo Horizonte a partir do ideário da modernidade e do ideal da vida moderna nos centros urbanos.

PALAVRAS-CHAVE: Moda; Arte; Modos de Vida.

ART & FASHION IN BELO HORIZONTE:

AESTHETIC EXISTENCE & REINVENTION OF MODES OF LIFE

ABSTRACT: This article proposes an approach on the relation between art and fashion, choosing as object of study the relation of the artists and their works with the ways of life in the city of Belo Horizonte. The methodological approach consisted of researches on the history and memory of the founding of the city of Belo Horizonte, taking as reference the ideals of modernity and the ideal of modern life in urban centers.

KEYWORDS: Fashion; Art; Lifestyle.

As ruínas formaram outra cidade em ordem definitiva.

Carlos Drummond de Andrade

INTRODUÇÃO

Os projetos urbanísticos modernos reconfiguraram a forma de habitar o espaço público, problematizando as experiências e os modos de vida nas cidades. A produção do espaço urbano tornou-se uma questão

1 Residente Pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História (FAFICH/UFMG). Doutora em Artes Visuais (EBA/UFMG), Professora da Escola de Belas Artes (EBA/UFMG), Professora do PPGD / PPG Artes (UEMG). O artigo é parte do processo de pesquisa da Residência de Pós-Doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. A pesquisa recebeu apoio da CAPES no ano de 2018/2019 por meio da Bolsa do Prêmio CAPES de Teses 2017.

importante para pensar as práxis relacionadas ao processo de criação e consumo na arte, moda e design. O presente estudo analisa a complexidade dessa relação entre a cidade, a arte e o fenômeno da moda. Embora o objetivo seja analisar a práxis artística e sua relação com a temporalidade da moda, gostaríamos de pontuar que a cidade é o lugar onde podemos perceber com intensidade as transformações históricas. Pois a cidade envolve múltiplos problemas concernentes a uma complexa rede tecida por ações e acontecimentos relacionados aos costumes culturais. Nossas reflexões partem dessa techedura de interações do mundo fenomênico que envolvem as identidades cidadinas, o imaginário da arte, a temporalidade da moda e o estilo que reconfigura a experiência estética por meio das imagens. Nosso ponto de partida é pensar como os movimentos de estilo exprimem a transformação histórica da cidade por meio das imagens da arte. O fulcro desse movimento é o fenômeno da moda porque nele concentra-se a potência da experiência do novo, reconfigurando assim o sentido que atribuímos ao estilo. O aspecto essencial da pesquisa detém-se sobre a ideia de como a transformação temporal fomentada pelo fenômeno da moda impacta na experiência estética da arte na cidade.

1 | AS IMPUREZAS DO BRANCO [MOVIMENTO DO TEMPO E ESTILO]

Quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime em nossa memória.²

Na arte e na moda, a leitura dos movimentos de estilo aponta, em geral, para a relação entre o tempo e a forma. Trata-se de pensar como o tempo é incorporado às questões conceituais das criações, tornando-se um elemento essencial para a estruturação da história tanto da arte quanto da moda. A palavra estilo aponta para uma unidade de medida temporal a partir do qual podemos pensar uma certa composição identitária e, por meio dela, pensar como diversas práxis ou pensamentos críticos tornam-se modelos para designar grupos ou referências coletivas históricas³. Para a moda, o sentido do estilo assinala um anacronismo, pois a ideia do estilo em moda sugere uma espécie de atravessamento temporal.

Apesar das distinções relacionadas ao estilo para ambas, a arte e a moda, podemos citar um ponto em comum: a ideia de originalidade como elemento norteador para sublinhar as idiossincrasias que a noção de estilo orienta. A palavra estilo nos fornece questões para pensarmos a singularidade dos corpos, a aparência, a materialidade e a identidade. Nesse sentido, a ideia de estilo é constitutiva das questões relacionadas ao gênio e à autoria. O estilo é determinante para identificarmos as singularidades (marcas

² A Modernidade. In: BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 28.

³ Cabe lembrar que algumas vanguardas artísticas do início do século XX (Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo) incorporaram à discussão artística o aspecto conceitual da temporalidade da moda para problematizar tanto a perenidade das obras de arte quanto a experiência artística. Para esses movimentos artísticos, era justamente o estilo de uma determinada metodologia ou construção de visão de mundo que poderia orientar a unidade dos movimentos históricos.

registradas), contemplando, assim, o traço distintivo de determinadas linguagens, imagens e técnicas. De uma maneira ou de outra, quando utilizamos a palavra estilo estamos denotando um tipo de código normativo. Compagnon (2001, p. 172) nos lembra que o sentido da palavra estilo diz respeito à constância das qualidades de expressão que indicam o reconhecimento cultural. Estilo seria, igualmente, a percepção de um traço familiar característico no seio de uma comunidade.

Por “estilo” compreende-se a forma constante – e às vezes, os elementos, as qualidades e a expressão constantes – na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. O termo se aplica também à atividade global de um indivíduo ou de uma sociedade, como quando se fala de um “estilo de vida” ou do “estilo de uma civilização”. (SCHAPIRO apud COMPAGNON, 2001, p. 172).

De acordo com Compagnon (2001, p. 172), o estilo também poderia ser compreendido como uma manifestação cultural expressa por diversos signos que dão visibilidade aos afetos ou sentimentos coletivos. É, por conseguinte, a expressão de uma essência plástica identificável através de elementos visuais relacionados a um conjunto de normas sociais ou estéticas, sejam elas constituídas por um indivíduo ou por um grupo. Por isso, do ponto de vista antropológico, podemos utilizar o termo “movimentos de estilo” para analisarmos o traço identitário de alguns modos de vida nas sociedades modernas. Os movimentos de estilo designam uma forma de ethos que orienta os costumes e os hábitos de diferentes práticas sociais.

O estilo como assinatura aplica-se tanto ao indivíduo quanto ao movimento ou à escola e à sociedade: em cada um desses níveis, ele permite resolver as questões de atribuição. Consiste num traço familiar que reconhecemos mesmo se não estamos em condições de descrevê-lo, detalhá-lo ou analisá-lo. (COMPAGNON, 2001, p. 189).

Do ponto de vista histórico, o estilo está associado aos movimentos temporais que cartografam as transformações dos valores plásticos ou linguísticos de uma determinada época. A partir do surgimento das vanguardas artísticas em meados do século XIX, a noção de movimento de estilo apresentou ainda uma nova ideia, ou seja, ele começou a indicar a produção imaginária de outro tempo social. Os movimentos de estilo das vanguardas artísticas criaram não somente fundamentos para a teoria da arte; eles também passaram a manipular as narrativas históricas fabulando novas experiências temporais. A manipulação das relações entre espaço e tempo provocaram algumas cesuras intempestivas, idealizando as direções temporais do presente e passado a fim de afirmar uma utópica promessa de transformação para o futuro. A arte adentrou o espaço da História para produzir uma nova perspectiva sobre o tempo social. Assim, os movimentos de estilo figuraram-se como produtores de acontecimentos por intermédio de rupturas e discontinuidades.

Os movimentos artísticos passaram a ser compreendidos como parte dos

fenômenos sociais que apresentavam as evidentes transformações culturais, exprimindo as inovações dos modos de vida que questionavam as normas sociais, as instâncias políticas e as relações de poder, o conservadorismo dos papéis sociais relacionados ao gênero e, evidentemente, os próprios fundamentos da arte que institucionalizavam as convenções estritas da experiência estética. Movimentos de estilos indicam a experiência temporal que é explicitada pela superfície das linguagens artísticas. A alternância dessas mudanças são alicerçadas pelo ritmo do fenômeno da moda nas sociedades modernas.

Nesse sentido, a noção dos movimentos de estilo passou a problematizar o sentido da própria história, elencando as inquietações de cada época. Eles representam a dinâmica das transformações dos traços familiares que compõem os fundamentos plásticos, as normas performativas e os gêneros a partir das mais variadas formas de escritura. Por isso, podemos estender o seu campo de interpretação conectando-o ao sentido da moda em sua dimensão conceitual, isto é, em seu entendimento filosófico que a condiciona como uma expressão das coisas em movimento e das transformações históricas. Por isso, o estilo poderia ser compreendido como um elemento próprio à substância do movimento temporal na história dos gestos. Nessa linha de pensamento, o estilo nos permite pensar a cronologia e a periodização por intermédio de suas estruturas significantes criadas pela moda. A moda expressa a moral estética do tempo por meio de um jogo temporal a fim de controlar o espectro anacrônico da fusão entre passado e presente. A aproximação entre a arte e a moda pode ser pensada por intermédio da ideia dos movimentos de estilo porque dá visibilidade ao sentido da transitoriedade. A moda é uma alegoria do tempo orientado⁴, portanto, sua presença é intrínseca ao acontecimento fundador da nova era: a modernidade.

A experiência da modernidade contempla tanto uma nova percepção dos acontecimentos temporais quanto o sentido do lócus, sendo essencial para compreender as relações sócio-espaciais. O espaço onde a vida cotidiana se realiza alicerça as reflexões sobre as transformações históricas dos lugares que habitamos. Sendo assim, a memória das cidades⁵ estaria intimamente associada à inseparabilidade dessa

4 Nos referimos ao texto “Os Tempos da História” de Antoine Prost (2017, p. 100) para pensarmos a relação da moda com a invenção do tempo nas sociedades modernas. Pois é válido ressaltar que há uma íntima relação entre a moda e o processo de secularização da história.

5 Segundo Abreu (2018, p. 27), a retomada da memória das cidades não pode, então, se limitar à recuperação das formas materiais herdadas de outros tempos. Ela também deve considerar as relações intersubjetivas que ligam os indivíduos, os grupos e as famílias aos lugares. Os movimentos de estilo oriundos dos espaços citadinos cumprem um duplo papel. Primeiramente, eles são responsáveis por fabular as singularidades locais, dando visibilidade aos estilos relacionados às mais diversas manifestações culturais. Em paralelo, esses movimentos de estilo organizam os grupos a partir dos quais podemos perceber como se organizam as práticas socialmente identificáveis, estabelecendo códigos e novos significantes classificadores que revelam o capital cultural ou o habitus. Podemos designar as disposições que determinam as classificações dos bens culturais levando em conta o plano da cognoscibilidade cotidiana regulada pela moral estética do fenômeno da moda. É preciso levar em conta, portanto, que a moda participa dessa experiência sociocultural porque contribui para delimitar as práticas distintivas, ainda que, para alguns autores, essa noção do movimento de estilo seja progressivamente obsoleta porque em nossa contemporaneidade as tendências são ad infinitum.

experiência do estilo em movimento no espaço-tempo. Nesse caso, a temporalidade da moda não é apenas um elemento classificador do novo ou do antigo, mas uma condição de experiência própria para o entendimento da relação entre espaço e tempo na história. E se a história serve à ação, a moda encontra seu lugar como agente de enunciação das transformações cotidianas, enraizando-se na produção de imaginários intempestivos entre o hoje e o ontem.

Para Benjamin (2006, p.907), a moda pode ser compreendida como uma medida do tempo, ela é a experiência temporal que designa o ethos histórico das sociedades modernas. A moda, segundo Benjamin, introduz uma consciência de estrutura temporal de maneira a gerar as noções topológicas do in e do out. Podemos considerar que as expressões adverbiais que refletem o “ainda não” ou “tarde demais” remetem às condições da duração de uma experiência temporal, em geral, associadas ao princípio de inclusão ou exclusão social referentes ao “dentro” ou “fora” da moda.

Ora, essa dimensão do tempo presente é associada à moda e à modernidade. Para Benjamin (2006, p. 105), a dimensão da contemporaneidade seria a dimensão mais secreta e apaixonada que a moda nos oferece: “ela era contemporânea de todo mundo”. Agamben (2009, p. 66), encontra na moda uma experiência temporal muito particular, é uma cesura sutil que instaura a percepção de tudo o que é atual ou inatual. Essa peculiar descontinuidade temporal refere-se ao sentido de estar na moda ou estar fora da moda. A moda é a pura experiência da contemporaneidade porque revela o traço do agora.

Um bom exemplo dessa experiência do tempo que chamamos a contemporaneidade é a moda. Aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua inatualidade, o seu estar ou seu não-estar-mais-na-moda (na moda e não simplesmente da moda, que se refere somente às coisas). Essa cesura, ainda que sutil, é perspícua no sentido em que aqueles que devem percebê-la a percebem impreterivelmente, e, exatamente desse modo, atestam o seu estar na moda; mas, se procuramos objetivá-la e fixá-la no tempo cronológico, ela se revela inapreensível. (AGAMBEN, 2009, p. 66-7)

Os movimentos de estilo expressam exatamente essa cesura do tempo porque para além de apresentar as variações sazonais ou alternâncias estéticas, eles nos apresentam as novas condições de sociabilidade em uma determinada comunidade criativa. Tal como Fassin (2018, p. 29) nos explica, a vida manifesta a sua forma nos modos de existência que podem contextualizar a nossa história de vida. Logo, não se pode transformar o movimento de estilo em um conceito para apreender os traços estéticos de uma determinada produção artística. Os movimentos de estilo são as estruturas significantes constituídas pelas ações dos agentes históricos em um determinado espaço-tempo. Como fenômenos sociais, eles expressam as transformações históricas dos costumes e, em particular, a mudança das atividades humanas manifestas pela produção de obras de arte.

De maneira geral, os movimentos de estilo representam uma cadeia de eventos

que aguçam por meio das mais variadas linguagens as experiências históricas e temporais. O movimento introduz as mudanças determinando um ritmo dinâmico nos estilos que compõem cada época. Como nos explica Bollon (1993, p. 223), os movimentos de estilos são projeções simbólicas, como uma espécie de fantasmagoria criada pelo artifício da arte e pelo imaginário social.

Para Warburg (2015, p. 84), o reconhecimento dessa iconografia intervalar dos gestos chama atenção para o difícil problema das artes em capturar as imagens da vida em movimento. A imagem mnêmica é uma energia de disposição mimética da história no tempo. Essa concepção constelar do tempo aproxima as diferentes idades da vida da humanidade. Diante das imagens da arte nos deparamos com a experiência da heterocronia, pois há em seu cerne um elemento temporal que alicerça as noções de proximidade e distância. Sendo assim, cada vez que experienciamos uma imagem, nós vivenciamos o sentido da duração e do instante. A repetição dos gestos a partir do movimento temporal e reconhecimento das semelhanças permite que compreendamos a fabulação dinâmica das memórias sociais.

A temporalidade da moda na experiência da arte desvela como a experiência estética é tangenciada pela energia do movimento que modifica nossa leitura do contemporâneo. Acreditamos que algumas manifestações artísticas que elegem a experiência cidadina em Belo Horizonte como input são essenciais para compreendermos o sentido da heterocronia. Os artefatos do tempo (a cidade, a roupa, os objetos artísticos) designam, como nos explicou Warburg (2015, p. 40), a morfologia dos afetos por meio da qual podemos compreender a experiência sensível que nos leva a pensar a respeito das coisas perdidas ou esquecidas pelo tempo.

O trabalho *Nuova Arquittetura*, da artista Marina RB (2014), busca repensar a noção do espaço e do tempo, edificando em seu próprio corpo a imagem da Grisalha. A performance apresentada no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais em 2014 problematizou exatamente o alargamento da experiência do tempo nas imagens. A questão da fragilidade da memória das coisas e das pessoas é configurada por uma dupla tensão: de um lado a finitude da existência e do outro lado a resignificação da imagem da precariedade da vida pela arte. A artista construiu uma narrativa performática apresentando o ressurgimento de referências históricas que se confundiam em semelhança com as temáticas contemporâneas. Tais questões permeavam os temas da temperança e da justiça oferecidas pelo espaço da cidade de Belo Horizonte a partir do seu próprio corpo. A experiência do acromatismo da poeira branca figura-se como uma alegoria para discutir o poder do tempo sobre os seres humanos e sobre os seus artefatos. A experiência do tempo que passa foi apresentada pela alegoria da descoloração das coisas no tempo-espaço. A figuração da Virtú, expressa a partir de um palimpsesto performático, retoma os arcanos da justiça, da temperança e da liberdade. Para cada uma delas, a justiça, a temperança e a liberdade, podemos refletir sobre a política da memória analisando o poder das pautas que elegem que o que será ou não encoberto ou apagado pela poeira do tempo.

Ainda, podemos refletir sobre a paciência da ação de salvar as coisas e os fatos do esquecimento e desaparecimento. E, por fim, podemos tentar responder à pergunta: é possível vivenciar a experiência da liberdade sem memória? Nesse aspecto, o trabalho Nuova Architettura aborda o poder soberano do tempo em decompor ou apagar as imagens. A imagem da Grisalha, retomada por Marina RB, remonta a ideia de uma história agitada pelo vento do tempo.

Nuova Architettura é uma construção dentro da construção. Como em uma encenação teatral, seus personagens nos confundem sobre os seus desejos genuínos. Eles encenam os cheios e os vazios de sua existência. Vícios e virtudes latejam por debaixo do gesso que recobre os seus corpos. Gesso, esse, tão branco, fugaz e sensível que, à menor rotação do corpo que oscila nos portais, estará fadado à ruína e nos revelará quão frágil e breve é a própria existência. (GARCIA-WAISBERG, 2014, sem paginação)

O corpo da artista é a própria matéria agitada pela poeira do tempo, seus gestos retomam o movimento dos estilos da arte, compondo uma nova arquitetura do vazio que resiste ao apagamento da memória. O branco e o pó apresentam-se como a materialidade da ruína, desvelando assim a fragilidade existencial das imagens da arte na temporalidade da moda. A Nuova architettura nos apresenta a posição do sujeito, da artista belo-horizontina que manipula a poeira do tempo, criando as cadeias de significação por correspondências temporais.



Figura 1- Nuova Architettura, Marina RB, 2014.

Fonte: <http://www.marinarb.com/exposicoes/item/56-nuova-architettura>

A proposta de pesquisarmos os movimentos de estilo assenta-se nessa ideia de pensarmos os *intermezzos* temporais, que assinalam não somente os processos de socialização entre grupos, mas essencialmente a dinâmica do tempo social a partir do qual a expressão da cultura baliza. Pretendemos pensar, tal como Marina RB, a construção das imagens na arte a partir de uma determinada topologia temporal

na cidade de Belo Horizonte. O trabalho de Marina RB (2014) explicita a questão apresentada por Bourriaud (2018, p. 30): seria a experiência da arte um tipo de *gerador eidético*? Seria a arte uma espécie de máquina a partir do qual se produzem atitudes, gestos, cenários, discussões, relações humanas ou elementos mais vagos suscetíveis a tornarem-se formas? Ou ainda, seria uma produção mental, estando fadada a ser uma atividade sem restos, sendo portanto uma produção imaterial. As imagens de Marina RB revelam a fusão do teatro e da usina, parafraseando aqui as palavras de Deleuze e Guattari⁶, pois a artista instaura a fusão desses dois momentos produzindo uma experiência artística em nosso espaço-temporal com os resíduos da história da arte. Ela figura o vazio da memória de uma arquitetura belo-horizontina que sempre evoca a duração do porvir. A temporalidade que se figura é sempre a de um *futuro que dura um longo tempo*⁷.

Resta-nos diante do presente espetáculo encontrar a nossa face feroz refletida nesse instante mesmo, partindo do esquecimento para fabricar as ficções da nossa própria história. Resta-nos a pergunta: transformaremos em pó os dejetos do nosso passado? A impureza do branco seria, então, a circulação da história sem memória, forma autônoma de nossa atual circunstância. O vazio é a nossa mais pura poesia.

2 | FACE À HISTÓRIA [HORIZONTES DA MODERNIDADE]

Belo Horizonte? Onde?
Para quem? Quando?, pergunto.
Melhor mudar
de assunto,
pois ninguém me responde.
(ALEIXO, 2018, p. 163)

A sensibilidade temporal moderna é marcada pela experiência do porvir. Essa expectativa em relação ao futuro é apresentada por diversas linguagens: música, artes visuais, literatura etc. No entanto, esse movimento temporal é ambivalente porque

6 Retomamos a passagem do texto na qual Bourriaud (2018, p. 31) nos explica o sentido de ex-forma ao utilizar uma metáfora dos autores sobre o inconsciente: “teatro ou usina”? O autor nos explica que uma usina produz bens materiais, gerando resíduos e sobras. A questão relativa à arte é: podemos produzir algo sem sobras? Seria a arte um espetáculo sem rejeitos? No campo da experiência estética e da criação artística as sobras estão relacionadas com o tempo presente porque não existem começos absolutos a partir do nada. O passado é constantemente modificado pelo presente, não o contrário. As narrativas que se constituem são ficções que lidam caoticamente com múltiplas temporalidades. Assim o que está em jogo é sempre a manipulação de uma memória social coletiva. Diz Bourriaud: “Partindo além do inconsciente, que doa (a nosso conhecimento) forma concreta a nossas obsessões ou aos traumatismos da vida cotidiana, representa para o artista uma ferramenta de predileção, um modelo operatório, uma exforma típica. A arte de nossa época se inscreve tão bem e verdadeiramente dentro da prolongação da polêmica sobre a metáfora para descrever o inconsciente, que opõe Deleuze e Guattari aos psicanalistas freudianos: teatro ou usina?” In: BOURRIAUD, Nicolas. L’Exforme. Paris: Puf, 2018, p. 31-33.

7 Referimo-nos ao texto póstumo de Althusser (1992), L’Avenir dure longtemps, citado por Bourriaud para pensar as questões sobre gênese, origem, criação e tempo. In: BOURRIAUD, Nicolas. L’Exforme. Paris: Puf, 2018, p. 31-48.

ele consiste em alimentar-se de referências do passado para a projeção de um certo ideário direcionado à projeção do futuro. A partir de algumas estratégias discursivas o movimento perpétuo do tempo configura-se como um traço, ou seja, como uma característica que exprime a relação da moda com o movimento da história⁸. As cidades materializam a imagem do movimento, pois expressam por meio dos modos de ocupação do espaço o desejo pelo novo dinamizado por processos de inovação. A história da cidade de Belo Horizonte apresenta de modo concreto tais transformações, o movimento dos estilos é uma alegoria do fenômeno da moda e da modernidade. O projeto urbanístico de Aarão Reis expressa o planejamento racional com linhas retas acentuando a homogeneidade da malha urbana, o seu uso hierarquizado pela separação entre as classes sociais e a simetria estratégica que separa as fronteiras entre o centro e a periferia. Além disso, o ideal urbanístico adota um desenho de cidade que fratura a relação do sujeito com o lugar, impõe aos moradores do antigo arraial um novo desafio: participar da nova experiência da cidade moderna. Fato que faz emergir no seio desse horizonte de expectativas os conflitos que marcam a violência do Estado para com os antigos moradores do arraial⁹. Esse conflito entre o novo e o antigo é a imagem da tensão temporal que delimita as mudanças culturais nos espaços republicanos modernos das novas cidades no Brasil.

Do local onde seria construída a capital (o tímido e singelo Curral del Rey), a comissão resolve erradicar as coisas que pudessem lembrar o bairrismo daquele lugar – ou seja, tudo. 'Ele contou-me a curta estória de Belo Horizonte. Fê-lo em poucas palavras, num apanhado (...) Pintou-me, com tintas muito exatas, o velho arraial desaparecido, e a fantasmagórica cidade que, entre uma população pitoresca de engenheiros, arquitetos, empreiteiros e operários, pouco a pouco surgiu do meio dos destroços daquilo que havia sido o Curral del Rey (...) Que diabo! Façam-me ver alguma coisa velha! Disse aos seus obsequiosos cicerones. Pois bem, vamos fazer-lhe a vontade mostrando a velha matriz da freguesia do Curral del Rey. E, é contentar-se com isso; não temos mais nada velho. (AZEVEDO apud ANDRADE, 1989, p. 80)

A cidade de Belo Horizonte foi planejada sob os princípios utópicos e universais da modernidade. O projeto urbanístico da cidade atentou-se pouco para os princípios relacionais dos habitantes com o espaço e, menos ainda, com a sua memória topográfica. O projeto da capital foi constituído a partir da representação idealizada do progresso e sob a lógica da temporalização moderna. Em virtude da experiência de aceleração e mudança, a organização sociocultural assentou-se no ritmo contínuo que envolvia uma acentuada relação espaço-temporal. O desenho urbanístico da cidade

8 Pretendemos pensar a moda como uma experiência temporal que instaura a crença das mudanças geracionais, quase sempre amparadas por uma perspectiva heterocrônica. Para a moda, a perspectiva do futuro é determinante para potencializar a mutabilidade das coisas, ainda que seu ritmo acentue uma espécie de contração do tempo criando uma fusão de múltiplas referências espaciais e temporais.

9 O projeto da cidade é tangenciado pela querela entre tradição e inovação. A partir desse embate tornam-se visível as tentativas de resistir às mudanças a fim de conservar os costumes e as tradições locais de modo paralelo ao desejo de adotar o ritmo veloz dos processos de modernização do novo espaço citadino idealizado pelos urbanistas.

baseou-se no processo de atualização modernizadora embasada nas proposições da destruição criativa.

Para que a nova capital se apresentasse como símbolo do espaço citadino moderno foi preciso destruir tudo que expressava um vínculo com o passado. Instituiu-se um violento processo de transfiguração geográfica no lugarejo, compondo um traçado geométrico como um tabuleiro de xadrez que organizava sistematicamente a divisão topográfica da cidade. Como resultado, a cidade foi redesenhada sem respeitar ou estabelecer qualquer vínculo com a cartografia do antigo vilarejo. O traçado sinuoso da cidade foi substituído por uma malha geográfica desvinculada da sua natureza. A identidade fabricada tinha por objetivo desvincular a imagem da cidade da vila de um aspecto provinciano e atrasado. Sua cartografia delimitou, precisamente, a nova territorialidade da cidade expressando com precisão o limiar entre o antes e o depois.

Os republicanos mineiros construíram a nova capital de Minas Gerais na tentativa de unificar política e culturalmente um estado de economia decadente e marcado pela divisão de poder entre as diferentes facções da oligarquia regional que disputavam o controle político na antiga capital, Ouro Preto. O projeto de Belo Horizonte foi imposto de modo autoritário, repressivo e violento: exigiu a destruição total do povoado do Curral del Rey, a expulsão da população pobre para a zona suburbana e a distribuição ordenada por bairros (...) Essa elite desenhou Belo Horizonte com um curioso sentido de modernidade: largas avenidas que permitissem maior fluência de tráfego, muitas praças e uma noção de hierarquia da área urbana. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 328)

O planejamento de Belo Horizonte foi fundamentado pelo eixo temporal que delimitava precisamente o novo e o antigo¹⁰. Nesse contexto, emerge um tipo de percepção no qual a cidade depende de processos de inovação para dar visibilidade à experiência de transformação desejada pelo Estado Republicano. Baseada no ideal urbanístico das reformas do Barão Haussmann na Paris do Século XIX, Belo Horizonte foi pensada a partir das linhas de fuga que configuram a trama de um tecido urbano geométrico. Tais visões em perspectivas manifestavam uma tendência das produções técnicas que visavam aproximar a experiência estética do cotidiano. Para Walter Benjamin (2006, p. 49), “isso corresponde à tendência continuamente manifesta no século XIX de enobrecer necessidades técnicas por meio de objetivos artísticos.”

O ethos da cidade passa a ser determinado por uma supressão da memória do passado. A dimensão temporal do presente torna-se esquiva, abrindo-se continuamente à espera do futuro. Configura-se uma experiência singular da novidade porque ela se estende numa intermitente relação do passado com o presente conforme a reflexão da artista. Isabela Prado (2016) expõe o sentido desse fluxo temporal dos processos de modernização da cidade de Belo Horizonte a partir da história dos rios da cidade. Entre os anos de 2009 e 2016, a artista inventaria o movimento de nascentes e rios

10 Diante disso, impõem-se uma acirrada divisão entre os defensores da preservação do Arraial e, conseqüentemente, de seus modos de vida versus os chamados “mudacionistas”, ou seja, o grupo que pretendia transferir a antiga capital de Vila Rica para a nova cidade denominada por Belo Horizonte. A tensão entre conservação e progresso orienta o núcleo experiencial desse processo histórico.

encobertos pelos processos de modernização da cidade. A experiência proposta pelo trabalho apresenta o sentido da presença-ausência dos rios nas ruas de Belo Horizonte.

O rio se apaga da paisagem, em nome da chamada Linha Verde – Boulevard Arrudas. Havia propagandas na mídia local, nas traseiras dos ônibus, vendendo uma cidade feliz que enterrava seu rio. Achei que ali havia um ponto para reflexão. De repente, o rio desapareceu da paisagem – embora de fato continuasse lá, como poeira embaixo do tapete (PRADO, 2013, p. 300)

Esses rios só se fazem ouvir por um delicado processo de encontrá-los durante a noite no silêncio da cidade. A atitude de escuta da artista emerge do sentimento da perda e portanto a experiência de escutar o rio assegura o sentido de sua continuidade e existência. A atitude da artista é plástica porque revela uma imagem acústica dos rios encobertos em Belo Horizonte.

Desse processo ela concebe um joia, uma clara alegoria sobre a perenidade das relíquias. Dentre todos os artefatos, as joias sobrevivem aos corpos. Parafraseando Stallybrass (1999, p. -14), as joias duram para além do momento imediato.



Fig. 2- Projeto Entre Rios & Rios, Isabela Prado, 2013.

Fonte: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/15> acesso 29 de março 2019.

Aqui as joias assumem a forma da história dos nossos rios. É desse fluxo de transformação da cidade moderna que alguns artistas extrairão reflexões sobre a experiência de limiar entre o passado e o futuro na cidade de Belo Horizonte. Alguns trabalhos contemporâneos participam desse processo de apresentação do fluxo mnemônico, a experiência temporal potencializa a ideia da historiografia como uma prática artística.

3 | ARTE & MODA: ONDE A CIDADE COMEÇA?

Habitamos a cidade ou a cidade nos habita? Eis uma pergunta clássica para compreender as conexões que estabelecem com o tema da pesquisa. A moda, os movimentos de estilo e os modos de vida estetizados são fenômenos que respondem ao processo de ocupação criativa dos espaços urbanos. Essas manifestações

são o alicerce para se pensar a comunicação estética dos grupos sociais em uma comunidade. O planejamento estético dos espaços públicos de lazer torna-se o solo para o aparecimento de manifestações propiciando a coexistência do ideário estético com a realidade social. Além disso, a emergência dos movimentos de estilos nos centros urbanos explicita os tipos de expressão e linguagens que organizam as relações sociais.

A aparência idealizada do sujeito no espaço urbano está associada à promoção da individualidade mundana que, por sua vez, é estimulada pelo fenômeno da moda a partir de um processo de performatização das aparições públicas. Para Mara Rúbia Sant'Anna (2017, p. 201) as relações entre os diferentes grupos sociais, étnicos, econômicos e sexuais, se estabelece através do olhar e, por isso, a idealização da aparência deve ser analisada como uma ação discursiva que identifica o indivíduo ao seu território de pertencimento.

Nesse sentido, é importante relacionar a construção de uma vida pública ao ideário do planejamento urbano, pois a qualidade física do espaço urbano cria o cenário onde floresce a vida social na cidade. O projeto urbanístico de Belo Horizonte, desde sua fundação, delimitou os espaços de circulação e sociabilidade dentro de limites centrais, privilegiando o centro ou as zonas intermediárias onde vivia a classe média belo-horizontina. Os espaços destinados ao lazer estavam relacionados aos moradores que estabeleciam vínculo com o poder político e financeiro. Assim, essas relações que se construía em torno do poder iam tecendo a identidade do uso dos espaços urbanos no centro da cidade.

Em consequência disso, os habitantes das regiões periféricas foram excluídos e a cidade sendo gradativamente esvaziada. O resultado dessa política de ocupação dos espaços públicos conduz à restrição dos processos de socialização na cidade com o aumento dos espaços vazios e subutilizados. A identidade da paisagem urbana era artificial e planejada, pois apenas uma parte da população se integrava ao cenário urbano. A destruição dos laços com a história dos seus primeiros habitantes e também com a topografia da cidade é produto de um ideal racionalista incapaz de pensar as cidades para a vida real das pessoas que nela habitam.

As casas perdidas nas ruas. O silêncio. Bondes, lá um na vida outro na morte (...) os grandes colégios. E as ruas vazias, as enormes ruas vazias, pelas quais passava, ainda, o eco de Nabuco, a perguntar a João Pinheiro, quase chegando ao Palácio da Liberdade: quando começa a cidade? (ATAÍDE; 1999, p.11)

O poeta Carlos Drummond de Andrade nos apresentou vários poemas a partir dos quais exprimia a experiência do poeta na cidade. O poema “Anoitecer”, publicado no livro *A Rosa do Povo*, em 1945, cria um plano visual cujo objetivo é apresentar a transformação da urbs pela modernização pastoral. O sujeito é desvinculado do espaço e de si mesmo, pois a noção de identidade é intrínseca à conexão ativada com o espaço. A experiência de vida depende da qualidade das conexões realizadas pelos

sujeitos e a construção dos ambientes em que vivem. O sujeito descrito no poema de Carlos Drummond desenvolve para com a cidade uma relação de medo, fundamentada pelo ciclo trágico do castigo prometeico, isto é, o mito da Tekné, aludindo à catástrofe resultante da tentativa de domínio da natureza.

O poema *A Mulher Vestida de Homem* apresenta-se como a voz de uma comunidade: “dizem que à noite Márgara passeia vestida de homem da cabeça ao pés.” (DRUMMOND; 2017, não paginado) A voz do autor é atravessada pela polifonia da memória dos habitantes de uma cidade. A mulher vestida de homem explicita a postura vestimentar insurgente para se questionar a tensão da vivência do espaço pelo viés do gênero, nas relações de poder estabelecidas entre os homens e as mulheres no espaço malformado das cidades modernas. No corpo da personagem, a vestimenta masculina apresenta um discurso não-verbal valioso para examinar as relações dos discursos marginais e hegemônicos sobre liberdade e gênero que se constituem no espaço urbano. O percurso adotado de “cortar a procissão” sinaliza a postura insubmissa e marginal contra as normas comportamentais religiosas. Os poemas de Drummond exprimem as tensões entre Tradição e Modernidade nos centros urbanos.

Nesse sentido, uma pergunta faz-se necessária: como reinventar um modo de vida diante de uma complexidade que fragmenta a potência da existência? O ensejo dessa questão é pensar em que medida as expressões artísticas e sensíveis (re) constroem não somente um modo de percepção do mundo, mas igualmente um território no qual é possível compartilhar de forma delicada outros afetos e significados intersubjetivos de como viver-juntos. A dimensão política da experiência reside nessa capacidade de se colocar em discussão a possibilidade de transformação e devir. Estas operações transformacionais alinham-se à ideia de uma existência estética que pretende se apropriar da percepção sensível do mundo para que, a partir dela, se possa reinventar um espaço para novos modos de vida.

O gesto artístico é uma tentativa de partilhar as experiências relatadas pelos enunciados, formando através delas uma comunidade constituída por um tipo de politicidade sensível, processo que fundamenta a discussão sobre a dimensão política da arte. A arte politizada não é, portanto, a arte socialista ou partidária, é aquela que estabelece laços por meio dos quais surgem uma aliança entre a obra e o público de maneira a instaurar uma revolução momentânea no modo do espectador perceber a correspondência entre o mundo real e a arte. Esse processo de interface é responsável por criar um jogo de aproximação e distância desenhando sensivelmente o processo de autonomia tanto da arte quanto do espectador. A criação de um outro espaço a partir do qual uma nova experiência de mundo possa se configurar inicia-se pela extensão da prática artística à vida. Essa problematização é concernente à aproximação das duas instâncias: percepção e ação, sendo essas experiências concernentes ao artista e ao espectador. Assim, as manifestações estéticas estabelecem uma conexão vital entre o sensível, o imaginário e o contexto social. Essa questão impacta as fronteiras que

separavam a arte do espaço social, pois a partir dessa acepção a dimensão estética da arte apontará para um novo sentido: a experiência.

A ideia da transformação de si a partir da apropriação dos modos de uso dos espaços da cidade expressa um tipo de utopia no qual cada indivíduo encontra seu próprio ritmo e movimento para ocupar seu lugar. Ele seria essencial para se constituir as narrativas biográficas que criam um ritmo particular capaz de estruturar novas realidades ou fantasias comunais que remetem às transgressões sutis dos modos de vida. Para Roland Barthes (2013, p. 16), está em questão aí o “idiorritmo (...) o modo como sujeito se insere no código social (ou natural).” A reinvenção de si numa vida comunitária estaria, segundo Barthes, plenamente associada às tensões da divisão do espaço, à manutenção dos territórios e limitação das fronteiras para a construção e vivência dos lugares. Em resumo, o ritmo pessoal e a identidade não se formariam apenas pela tensão ou disputa de poder nessas três instâncias, mas pela experiência do não-pertencimento a qualquer uma delas. A idiorritmia seria uma questão de marginalidade a partir das tensões com relação ao poder.

A artista Camila Buzelin pesquisa continuamente a aparição e a aparência do artista no espaço público. A série desenvolvida em 2009 intitulada *Lantejoulas no Meu Tédio* tenta chamar a atenção para os modos de relação do artista e as ações cotidianas. Nesse trabalho, ela sublinha as reflexões em torno do amor, da solidariedade e do diálogo no espaço público. A artista criou uma ação em diversas linhas de ônibus tendo como propósito o espaço da amizade e interação.



Figura 3- Camila Buzelin, *Lantejoulas no Meu Tédio*, 2009

Fonte: <https://camilabuzelin.com/lantejoulas-no-meu-tedio> acesso 2/10/2017

O dispositivo dessa relação inter-humana é apontado pela cena cotidiana de uma pessoa que carrega consigo um saco de laranjas e as deixa cair em um ônibus. Através da ação inicia-se um processo de comunicação não-verbal a partir do qual os momentos de convívio instantâneos são colocados em relevo. No tempo real dessa experiência, a roupa da artista (extremamente conectada às tendências da moda no período) apresenta-se como um interstício para as ações subsequentes

da performance. A roupa é um índice para se pensar a experiência estética e as possibilidades de experiências de vida no seio de uma grande metrópole.

A aproximação da arte e moda designa uma tentativa de se fazer perceber a moda como um fenômeno mais amplo e relacionado à dinâmica da percepção do tempo. A moda permite que se pense as experiências que são articuladas entre o sujeito e a história, possibilitando que se observe novas experiências estéticas pela compreensão da impermanência das ações e dos modos de vida no que diz respeito à transformação permanente da história e da cultura. A estetização da vida e seu jogo lúdico aponta para a transposição de limiares entre o sujeito, o mundo, a arte, a moda e a vida. Tal experiência-limite não deixa de ser uma transgressão ontológica que coloca em questão o Eu, o Si, o Outro e a cidade.

O espaço em que se apresentam suas obras é o da interação, o da abertura que inaugura (Georges Bataille diria: “dilacera”) todo e qualquer diálogo. O que elas produzem são espaço-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa, de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construídos (BOURRIAUD; 2009, p. 62)

A moda é responsável por colocar em evidência o jogo identitário, fazendo circular os hábitos relacionados às maneiras de vestir, às questões simbólicas que determinam os valores estéticos, aos padrões e aos gêneros. A arte e a moda são dois meios de expressão plástica que colocam em evidência a ambivalência e a complexidade das relações entre a cultura local e a cultura de massa globalizante. Estudar as manifestações locais da arte e da moda possibilita compreender as tensões relativas ao jogo de reconhecimento social e as linguagens e expressões que se afirmam pela vivência de manifestações efêmeras. A cidade começa na medida em que se efetuam processos de sociabilidade, pois a cidade começa dentro do sujeito por meio de fabulações que permitem reinventar as identidades.

A representação estilizada de si adentra esse novo campo sugerido por meio das mais diversas formas de intervenções artísticas como as performances, as batalhas de MCs, as ações dos pichadores (ou pixadores de acordo com a escrita vernacular), das revoltas ou manifestações sociais. Artistas, designers, ativistas, Artivistas, músicos, poetas, editores, pensadores etc, oferecem bens ou serviços simbólicos, enfatizando a importância de um nova experiência dos modos de se viver o cotidiano nas cidades.

Poética das ruas, semiose do asfalto. Em Belo Horizonte, há um lugar em que grafiteiros, Djs, B-boys, MCs e público são capazes de transformar concreto armado em arena de poesia, num palco semanal para a celebração da cultura urbana. O teto do encontro é o viaduto de Santa Tereza, um dos cartões postais mais antigos da capital mineira e símbolo da modernidade. O lugar não poderia ser mais apropriado. É que, reza a lenda, os escritores Carlos Drummond de Andrade e Fernando Sabino, na juventude, costumavam escalar os arcos parabólicos que dão identidade ao viaduto. (JÁCOME, 2013, p. 73)

A (re)apropriação dos espaços esquecidos ou abandonados da cidade conduzem a uma reinvenção mútua que consolida a dimensão humana dos espaços urbanos. A cidade começa no lugar onde ganha vida, envolvendo a paisagem humana e os seus espaços relacionais: “a cidade viva emite sinais amistosos e acolhedores com a promessa de interação social” (GEHL; 2013, p. 63).

A transfiguração da relação entre o sujeito e o espaço transforma os modos de vida no cotidiano, sendo portanto o acontecimento matriz para se pensar a apresentação de novos movimentos de estilo que relacionam arte e moda. Aparência e aparição são vetores expressivos que se impõem para a performatividade identitária dos grupos sociais no espaço da cidade de Belo Horizonte. Podemos exemplificar através das intervenções urbanas promovidas pelo Instituto Undió, a partir das quais os artistas locais propõem diversas ações com os passantes moradores do Baixo Centro. No fim de 2015, foi promovido um desfile de moda com as pessoas que transitavam na rua com o objetivo de colocar em questão a invisibilidade social.



Figura 4- Pessoa Muito Importante, Intervenção Artística, Marta Neves, 2015.

Fonte: <http://www.institutoundio.org/nessa-rua-tem-um-rio> acesso 2/10/2017

Pensar os movimentos de estilo a partir das representações da arte e da moda é refletir sobre os processos de subversão e resistência aos mecanismos de segregação ou da fabricação de condutas disciplinadas. A tarefa de nossa leitura consiste em observar a aparência/aparição como processo desencadeador de questionamentos éticos sobre a presença dos sujeitos e a experiência estética por eles vivenciada nos espaços citadinos. O ato de vestir reconfigura não somente a individualidade, ele demarca o seu lugar de pertencimento na paisagem da cidade. Corpo e cidade compõem um território que contextualizam a trama de vida do tecido urbano.

As imagens produzidas pela arte não descrevem o real, mas orientam as noções de forma de vida por meio das mais diversas práticas cotidianas que contemplam os processos de socialização ou de novas texturas éticas que evidenciam a relação do

sujeito com o mundo que o cerca. Podemos dizer que os movimentos de estilo são expressões das formas de coexistência humana que se sedimentam a partir da arte, da moda, da arquitetura e do urbanismo, dos sistemas políticos, jurídicos e ainda por meio de manifestações de cunho identitárias, dentro das quais se condicionam os atos e as condições de vida.

Movimentos de estilos indicam a experiência temporal que é explicitada na superfície das linguagens artísticas. A alternância dessas mudanças é alicerçada pelo ritmo do fenômeno da moda nas sociedades modernas. O movimento que se constitui no âmbito do campo social produz uma nova perspectiva da ação da temporalidade da moda na vida social. Ora, é notório que as representações coletivas que correspondem ao tempo dominante nas organizações sociais são tangenciadas por uma moral estética histórica, pois a cultura temporal se interioriza nas representações coletivas ou nas práticas individuais.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A temporalidade da moda na experiência da arte desvela como a experiência estética é tangenciada pela energia do movimento que modifica nossa leitura do contemporâneo. Acreditamos que algumas manifestações artísticas que elegem a experiência citadina em Belo Horizonte como *input* são essenciais para compreendermos o sentido da heterocronia. Os artefatos do tempo (a cidade, a roupa, os objetos artísticos) designam a morfologia dos afetos por meio do qual podemos compreender a experiência sensível que nos leva a pensar a respeito das coisas perdidas ou esquecidas pelo tempo. A moda é responsável por fundar o ethos temporal na sociedade moderna. É justamente desse ethos que se constitui os valores e princípios éticos-estéticos que nos permitem adotar uma postura particular com relação ao mundo que nos cerca. As condições materiais da nossa existência são tangenciadas por esse efeito do tempo, isto é, por um tipo de *metanarrativa* em perspectiva cruzando temporalidades múltiplas e hétero-espacialidades.

Lembremo-nos que no texto *As Regras da Arte* (1992), Bourdieu nos diz que a produção do valor está intimamente relacionada com a percepção temporal e cartográfica do mundo. Nesse aspecto, não podemos pensar em moda sem pensar em sua dimensão espaço-temporal. O fenômeno da moda orienta essa experiência estética topológica, em particular, por possibilitar o espaço possível para agenciamentos da visibilidade das formas do passado ou do presente.

Assim, é possível reconhecermos, no campo da experiência histórica, as diferentes extensões temporais que problematizam as aproximações e distanciamentos geracionais, as épocas e, mais propriamente, os estilos. Essas estruturas históricas e suas transformações podem ser (re)convertidas em experiência quando seu período de duração não ultrapassar a unidade de memória das gerações contemporâneas de então. Por isso, o que se apresenta hoje como uma reflexão metodológica ou cultural

para a arte indica um movimento transversal desencadeado por um fluxo da história, sendo possível, conforme o ângulo de perspectiva, verificar a permanência dos gestos de imagens artísticas do passado no presente. Tal processo diz respeito à fabulação das memórias sociais que pressupõem a sobrevivência dos gestos no movimento próprio da história.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. **Pesado Demais para a Ventania**. Antologia Poética. São Paulo: Todavia, 2018, p.163.
- AZEVEDO, Artur. Minas Gerais, Belo Horizonte, 11 dez. 1901. In: ANDRADE, Rodrigo, MAGALHÃES, Beatriz de. **Belo Horizonte, um espaço para a República**. Belo Horizonte: UFMG, 1989, p.80.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Crônicas de Antônio Crispim (1930-1934)**. Belo Horizonte: Editora Formato, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião: 19 livros de poesia**. vol. 1. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- ANDRÉS, Roberto; RELGADO, Fernanda. **Guia Morador Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Pise a Grama, 2013. ARAUJO, Ivan et all. **Casa e chão; arquitetura e histórias de Belo horizonte**. s.n.t. 2016.
- ARAUJO, Laís Corrêa de. **Sedução do Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.
- BARRETO, Abílio. Belo Horizonte: Memória Histórica e descritiva. História Antiga. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos, 1995.
- BARTHES, Roland. **Como Viver Juntos**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- _____. **Inéditos vol.3: Imagem & Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. **As Formas da Moda: Comportamento, Estilo & Artisticidade**. São Paulo: Annablume, 2013.
- FÓSCOLO, Avelino. **A capital**. Belo Horizonte: imprensa Oficial, 1979.
- JULIÃO, Leticia. **Sensibilidades e Representações Urbanas na Transferência da Capital de Minas Gerais**. HISTÓRIA. São Paulo. V.30, NI, p.126-127, Jan/Jun, 2011.
- LIMA, B. **Pequena história contemporânea de Belo Horizonte (1910-1950)**. Belo Horizonte: CL Assessoria em Comunicações, 1996.
- MAGALHÃES, Beatriz de Almeida & ANDRADE, Rodrigo Ferreira. **Belo Horizonte: um espaço para a República**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades: Geografia de Rebeldes I*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MIRANDA, Wander Melo. **Narrativas da Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MUSEU Histórico Abílio Barreto. **Um ensaio sobre a moradia no Curral Del Rei**. Belo Horizonte: MHAB, 1997.

PRADO, Isabela. **(In)Visível sobre a Cidade**. In: rev. ufmg, belo horizonte, v. 20, n.1, p.298-305, jan./jun. 2013.

PROST, Antoine. **Doze Lições sobre História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: ed.34, 2009.

SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de Moda: Sociedade, Imagem & Consumo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

_____. **Sociabilidades Coloniais: Entre o Ver e o Ser Visto**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

TEIXEIRA, Carlos M. . **Em Obras: História do Vazio em Belo Horizonte**. São Paulo: Cosac Naif, 1999.