

Histórias, Memórias e fotografias: disputas pela Cidade.

PÂMELA APARECIDA VIEIRA SIMÃO*

Esta comunicação intitulada “*Histórias memórias e fotografias: disputas pela cidade*” versa sobre a minha pesquisa a partir da qual busco investigar as memórias produzidas sobre a cidade de Uberlândia.

Moro na região e guardo na memória referenciais (fala dos moradores, notícias dos periódicos, reportagens televisivas) produtores de uma imagem de cidade idealizada nos marcos do progresso/modernidade. Sendo assim, me instigava refletir sobre esta cidade no contrapelo destes referenciais da cidade moderna/progressista, investigando uma cidade que, assim como qualquer outra, comportava problemas a partir do quais se evidencia os conflitos/tensões dos sujeitos na disputa pela/na cidade.

Nesse sentido, a minha proposta tem como objetivo investigar os processos de produção de memórias/histórias trazendo para foco as possíveis ações que se articularam na disseminação desta cidade idealizada e materializada na transformação urbana, no progresso material em contrapartida às experiências sociais de outros sujeitos históricos que vivenciaram as transformações da cidade de forma diversa. “Trata-se, então, de pensar a relação entre a cidade e o seu patrimônio histórico, como expressão de memórias em disputas por direito à cidade.” (CALVO, 2006, P. 75).

Na investigação das outras memórias de Uberlândia utilizo como linguagem (WILLIAMS, 1979) as fotografias produzidas pelo fotógrafo Oswaldo Naghettini¹ nos anos 1940-1970. Suas fotos são diversas (ruas, avenidas, praças, prédios, instituições, construções, etc) retratando, principalmente, as transformações urbanas/materiais da cidade. A coleção deste

* Este trabalho é fruto das minhas investigações e reflexões preliminares referentes à pesquisa de mestrado, sob a orientação da professora doutora Célia Rocha Calvo. Mestranda no Programa de Pós Graduação em História, Linha trabalho e Movimentos Sociais. NUPHECIT. Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista CAPES.

¹ O fotógrafo Oswaldo Naghettini (1921-1988) viveu em Uberlândia, desde o seu nascimento e, documentou o crescimento desta cidade a partir de suas fotografias, que eram em sua grande maioria encomendadas. Os temas de suas fotografias são diversos, contudo, de acordo com a minha pesquisa, me interesse por aquelas que registram os espaços da cidade. O seu acervo possui em torno de 4473 fotos reveladas e muitos filmes ainda para serem revelados. Em meio este acervo há fotos também de seu pai, Ângelo Naghettini, do qual herdou a profissão de fotógrafo.

fotógrafo encontra-se resguardada no Arquivo Público de Uberlândia (ArPU), implantado em 1988. Esta instituição preserva documentação pública, documentos ligados à prefeitura e, coleções constituídas por documentos iconográficos, cartográficos, manuscritos, jornais, revistas, provenientes de instituições ou pessoas da comunidade.

A coleção de Naghettini está disponibilizada para o público eletronicamente e organizada por eixos temáticos, por exemplo, a praça Tubal Vilela, a avenida Afonso Pena, o mercado municipal. Quando se acessa determinado eixo temático aparecem todas as fotos disponíveis sobre o tema, inclusive, o processo de construção dos lugares retratados. Tal forma de organizar despersonaliza o processo de produção destas fotos além de trazer a imagem de uma cidade segregada aos espaços físicos e ligada ao processo material de construção/evolução da cidade. Neste sentido, a documentação fotográfica se transforma em monumento enquanto prova irrefutável de uma perspectiva histórica que se busca difundir sobre a cidade de Uberlândia.

A maneira pela qual o arquivo organiza o acervo e disponibiliza para o público que o utiliza em diversas práticas, trabalhos escolares e/ou acadêmicos, exposições culturais, dentre outras, compõem uma rede de produção de significados sobre a história da cidade.

Segundo Paolli, os critérios utilizados pela política de preservação não são naturais, pois, selecionam aquilo que deve ser lembrado afastando o sentido de história do da memória social, aposta-se que não há memórias alternativas nas quais versões se contrariam porque saídas de lugares sociais conflitantes. (PAOLLI, 1992: 25-28). Dessa forma, a história difundida pelo acervo, refletida na forma de organização e usos das fotos, articulada a uma conjuntura que buscava disseminar a memória de uma cidade desenvolvida, é de uma história fechada aos significados sociais ao eleger critérios de preservação e seleção dos documentos.

Vale ressaltar que, no percurso da investigação, as minhas escolhas teóricas e metodológicas não são meramente intelectuais, como assinalou Felon em seus escritos, são ações políticas que refletem o lugar do qual eu falo, na busca de produzir uma história social atenta aos conflitos inerentes à sociedade. (FENELON, 1993).

De acordo com Louzada, é possível falar de outras memórias na construção de outras histórias porque houve uma ruptura da hierarquia entre as modalidades de registro, “o escrito com

carimbo institucional começa a deixar de ser a única fonte “fidedigna” “. (LOUZADA, 1992, p. 14). O uso de novos suportes promoveu ao primeiro plano, narrativas, interpretações, experiências sociais até então negligenciadas. Porém, as novas linguagens, enquanto evidências na produção de outras histórias, não podem ser consideradas de forma isolada, se não, estaremos fazendo o mesmo tipo de história positivista, só que de forma inversa. O reconhecimento da cidade como espaço de lutas sociais só ocorrerá num trabalho no qual as versões sejam confrontadas e as contradições sejam explicitadas nos conflitos entre os sujeitos pelo direito à memória da cidade.

A diversidade de materiais na produção historiográfica rompeu com o monopólio da fabricação de versões ditas como “oficiais” e “verdadeiras” e, ao mesmo tempo, trouxe a tona questões de cunho acadêmico e político. Na academia se verificou que a heterogeneidade de registros históricos não foi acompanhada pela reflexão sobre os procedimentos teórico-metodológicos adequados. Em *A Lógica Histórica*, Thompson destaca a importância da investigação de método e teoria próprios ao material proposto na investigação. As evidências não falam por si, a sua transformação em fonte requer um tratamento adequado conforme a sua natureza atenta à sua historicidade. Todo documento é suporte de uma prática social, e por isso, fala de um lugar social e da necessidade de dialogar com esses lugares como sendo o da visibilidade de outros agentes sociais. Dessa forma, as linguagens não podem ser consideradas de forma isolada e estática e sim articuladas ao processo social e aos sujeitos históricos que produzem neste processo os significados de suas ações de acordo com a sua experiência social. (WILLIAMS, 1979).

Por outro lado, tais discussões em torno da utilização de outros suportes para a memória não são só metodológicas mas, sobretudo, políticas porque daria credibilidade a outras narrativas até então marginalizadas.

A seleção do suporte fotográfico enquanto evidência histórica exige a construção de um complexo processo de análise/investigação. A capacidade de congelar determinado aspecto do real, “tal como ocorreu”, garante à imagem fotográfica o *status* de prova irrefutável. Essa credibilidade da imagem, experimentada por quase todo mundo, é o que serve de base ao seu enorme poder e a sua massiva utilização capaz de ocultar sua periculosidade como instrumento de manipulação para criar necessidades, vender mercadorias e modelar pensamentos. (FREUND, 1993). Nesse sentido, a objetividade da imagem não é mais que uma ilusão, uma vez em que, pode

ganhar sentidos diversos de acordo com as intenções políticas, seus agentes financiadores, abordagem do fotógrafo, experiências sociais dos sujeitos que as vêem, lugares onde foram disseminadas, etc.

Tais manipulações/interpretações, que muitas vezes se confundem em uma só atitude, envolvem: o fotógrafo, que registra – e cria – o tema; o cliente ou contratante, que lhe confia a missão de retratar ou documentar; a casa publicadora – (se é que a imagem foi veiculada, seja na época de sua produção, seja posteriormente em qualquer outra época), que a utiliza segundo determinada orientação editorial; os diferentes receptores (contemporâneos à sua produção, ou que tomarem contato com ela posteriormente à sua realização), que a vêem – seja em sua forma original, seja impressa – e reagem de formas totalmente diversas – emocionalmente ou indiferentemente – na medida em que tenham ou não alguma espécie de vínculo com o assunto registrado, na medida em que reconheçam ou não aquilo que vêem (em função dos repertórios culturais individuais), na medida em que encarem com ou sem preconceitos os que vêem (em função das posturas ideológicas de cada um). (KOSSOY, 2001).

Reconhecer esta documentação não como ilustrativa mas narrativa, como portadora de significados, traz em si a necessidade de decodificação deste material na busca da percepção dos conflitos que engendram a constituição e instituição de determinadas memórias sobre a cidade.

Antes mesmo de uma pesquisa sobre os lugares nos quais as fotos foram disseminadas, ou até mesmo, sobre os agentes financiadores das fotos, a percepção sobre os tipos de fotos produzidas por Naghettini evidencia as relações que o fotógrafo estabeleceu no seu lugar social. Suas fotos da cidade² quase sempre retratam a transformação material de Uberlândia, registrando inaugurações de praças, avenidas, ruas, conjuntos habitacionais, prédios, ou até mesmo, transformação dos mesmos, com ampliações e calçamentos de avenidas, reformas urbanas e etc. Grande parte destas transformações materiais urbanas era acompanhada no seu processo de construção computando fotos diversas da mesma construção como, por exemplo, a construção do aeroporto, de algumas praças, da rodoviária e etc. Muitas destas fotos eram áreas o que me leva a questionar sobre o lugar social deste fotógrafo e a quais grupos sociais estava articulado, afinal, não é qualquer fotógrafo que tem acesso a transporte aéreo. Pensar nesta perspectiva implica em refletir

² Estou chamando de fotos da cidade as fotografias nas quais aparece o espaço urbano (ruas, avenidas, praças, edifícios públicos e privados, etc.).

o fotografar como prática social, as escolhas de enfoques e momentos de um registro não são aleatórias mas, selecionados como forma de veicular naquela produção os seus interesses ou aqueles de quem representa. Dessa forma, “para a produção da memória são eleitos poucos fotógrafos, segundo critérios políticos (feitos e personagens rigorosamente enquadrados, selecionados e legendados) e estéticos (a codificação de enfoques e estilos tampouco é casual e muito menos a sua aceitação/difusão)”. (LOUZADA, 1992: 13-16).

No acervo de Oswaldo Naghettini pretendo refletir sobre as fotos produzidas na década de 40 a 70, entretanto, para realizar esta seleção, é preciso olhar todo o acervo, pois, este não se encontra organizado de acordo com a data³. Apesar do trabalho oneroso, não posso deixar de constatar, para alguém do trabalho de decodificação das imagens enquanto historiadora, da beleza de suas imagens. Até o presente momento da escrita deste texto, analisei em torno de 700 fotos e pude perceber certo “estilo de fotografar” de Naghettini. Estou chamando de “estilo de fotografar” determinadas características recorrentes nas fotografias.

Nas inúmeras fotos existentes das praças de Uberlândia, há um “padrão” de tiragem. O enfoque selecionado coloca a vegetação (árvores de pequeno porte, flores, arbustos) num primeiro plano e as construções de alvenaria existentes na praça em segundo plano. São fotos tiradas em perspectiva nas quais a beleza da praça é realçada e raramente aparecem pessoas. A escolha de um foco e momento adequado, no qual os sujeitos daquela cidade que utilizam aquela praça como percurso não estejam presentes, sugere, talvez, a preocupação do fotógrafo em atender uma encomenda. Afinal, muitas destas fotos foram transformadas em cartão postal e/ou lembranças oferecidas aos clientes no comércio de Uberlândia. Uma de suas fotos da Praça Tubal Vilela, da década de 60, foi utilizado na produção de um cartão-brinde oferecido aos clientes da loja de tecidos Tita. O cartão dizia: “Aos nossos amigos e fregueses um Feliz Natal e próspero Ano Novo.

³ As fotos de Naghettini foram compradas da família em 1993 pela Secretaria da Cultura de Uberlândia e posteriormente, encaminhadas ao arquivo público da cidade. As fotos recebidas não possuíam nenhum tipo de identificação, nem mesmo data. O trabalho de identificação das fotos ainda é realizado pelos funcionários do arquivo através da análise dos elementos do retrato em consonância com o cruzamento de informações com outras fontes que atestam sobre a história de Uberlândia e com a colaboração da própria comunidade. Muitas fichas de identificação das fotos possuem apenas o número.

Tecidos Tita Ltda. Uberlândia – Minas”. Outras fotos panorâmicas da Praça Tubal Vilela e também de outras praças ou pontos da cidade, foram transformados em cartões postais.

As fotos aéreas de Uberlândia, geralmente publicadas nos materiais de propaganda, encomendadas por empresários, ou até mesmo pela prefeitura, através de empresas publicitárias, transformadas em cartões postais e/ou calendários, evidenciam as relações através das quais estava sendo produzida e significada a cidade. O enquadramento da imagem no centro da cidade, a partir do qual, se vislumbra uma grande quantidade de construções, avenidas em perspectiva a se perderem de vista, os quarteirões simetricamente divididos, remete a ideia de uma cidade urbanisticamente ordenada, desenvolvida e moderna, propícia ao investimento. Mesmo que nestes cartões postais aos quais me refiro, produzidos no final da década de 60, prevaleça a abordagem de uma cidade desenvolvida, moderna e organizada, isto não anula a reflexão/debate sobre os conflitos que as transformações/construções geram num espaço composto por diversos sujeitos. Os planejamentos urbanos, principalmente os referentes a parte central, onde se tem acesso aos “melhores serviços”, não são orientados visando a acomodação de todos os cidadãos mas, de acordo com os interesses daqueles que são “fortes” na produção da cidade. Esta perspectiva está presente nos escritos de Mônica Velloso ao analisar a produção de Fenelon referente às cidades.

Resulta daí um painel instigante para pensarmos o processo de modernização das nossas cidades, notadamente os seus elevados custos sociais (desterritorialização, deslocamento forçado de mão de obra e violência de todo tipo com relação às camadas populares). Ponto de encontro permanente, lugar de cultura, de criatividade, de memórias, de modos de vida, de trabalho, mas sobretudo lugar de conflitos pela ocupação do território, a cidade aparece aqui configurada em toda a sua gama complexa de significados. (VELLOSO, 2000: 186)

Segundo a historiografia que versa sobre o crescimento urbano, a partir do final da década de 60 acentua-se a migração da população rural para as cidades, em razão da alocação e acentuação do espaço urbano enquanto lugar para a produção, em contrapartida, da diminuição da produção rural, articulada à projeção da cidade como lugar de oportunidades. A construção desta imagem de cidade aparece veiculada às fotografias, a partir da escolha de enfoques, na forma pela qual a cidade era noticiada nos periódicos locais (muitas vezes utilizando as fotografias de Naghettini) e, também, nas falas dos empresários e políticos difundidas em diversas mídias. Entretanto, quando a população rural vai para a cidade, aquela a experimenta enquanto lugar de

trabalho e não enquanto lugar desenvolvido, organizado e moderno. Mesmo porque poder viver aquela cidade projetada pela classe dominante exige certos “atributos/poder”.

Refletir, ou pelo menos tentar, em outras perspectivas históricas através das imagens, mesmo que elas apontem para uma determinada abordagem, implica em reconhecer que estes documentos fotográficos possuem ligações significativas com as constantes modificações da cidade e das formas de vida que ela comporta. A partir das quais, se estabelecem os conflitos entre os sujeitos pelo direito à memória e espaço da/na cidade. Segundo Fenelon, dar voz e visualidade a essa multiplicidade de perspectivas significa perceber o espaço urbano na inteireza da sua inteligibilidade forjada pelas experiências sociais. (FENELON, 1999).

No final da década de 70, Oswaldo Naghettini registrou, através de uma imagem aérea, a construção do conjunto habitacional Luizote de Freitas.

As origens deste bairro remontam ao final da década de 1970, época em que Uberlândia passou por um grande crescimento populacional, o que acarretou um déficit habitacional na cidade, levando ao surgimento de vários conjuntos habitacionais, entre eles o que hoje é o bairro Luizote de Freitas. (RIBEIRO; SOUZA, 2009, p. 79)

A fotografia demonstra o conjunto habitacional sendo construído numa região afastada não só do centro urbano de Uberlândia, mas da cidade de forma geral. Esta imagem, provavelmente, foi utilizada com o intuito de propagandear e “registrar” o projeto da prefeitura de construção de casas para os trabalhadores de baixa renda. Tal projeto não era estritamente local, fazia parte de uma política habitacional do governo brasileiro que visava, de acordo com o modelo de crescimento econômico proposto, gerar moradias para a classe trabalhadora e concomitantemente movimentar o ramo da construção civil. Nesta perspectiva, foi criado o Banco Nacional de Habitação (BNH) em 1964 que paradoxalmente ao seu objetivo de origem, gerir o processo de construção facilitando a aquisição das casas pela classe trabalhadora de baixa renda, acabou atuando a favor dos interesses empresariais locais promovendo a especulação imobiliária.

A escolha do lugar para a construção deste conjunto habitacional, distante da cidade, não é aleatória, pelo contrário, estrategicamente pensada e orientada conforme os interesses da elite local. Trata-se de um projeto de cidade que institui quais lugares devem ser ocupados, como devem

ser ocupados e por quem devem ser ocupados. Esta ideia é compartilhada por outras áreas do conhecimento como demonstra o trecho da monografia do curso de geografia.

A busca do lugar para instalar o conjunto habitacional partiu da necessidade política e econômica de uma minoria elitista que controlava e controla o poder local, com a finalidade de manter a exclusão social e também o enriquecimento ilícito. A localização sob a perspectiva urbana habitacional foi totalmente imprópria, uma vez que foi construído em uma área periférica fora da área urbana na qual se encontrava a “cidade”. Esta questão refletiu no custo final da construção do conjunto, aumentando o valor de venda das casas e onerando principalmente a classe trabalhadora, a qual o conjunto foi destinado. (ISIDORO, 2006. P. 6)

Tais políticas urbanas marginalizam a população pobre para fora da cidade contrariando o direito a uma moradia adequada a partir da qual esta ofereça, além da casa com infraestrutura, a inserção urbana⁴. Dessa forma, a remoção dos trabalhadores de baixa renda, para áreas afastadas significa uma violação ao seu direito à cidade fruto de uma definição do espaço urbano para servir aos interesses de uma minoria da elite.

Refletir sobre circuito social do retrato aéreo do conjunto habitacional Luizote de Freitas, remete pensar na construção da imagem da cidade acoplada à construção material, capaz de dar visibilidade aqueles que “financiaram” esta construção, imprimindo os seus objetivos enquanto classe dominante. Desta forma, o conjunto habitacional esteve presente nos discursos de diversos políticos do período que objetivavam angariar votos através da divulgação da construção das casas.

O uso da fotografia enquanto monumento, estatuto de uma verdade anunciada e relato dos feitos de determinados sujeitos, exige um processo de desnaturalização da representação fotográfica onde possam estar inscritas, se não todas, outras significações de que é feita uma cidade. (PAOLLI, 1992). Mesmo que o retrato de Naghettini do C. H. Luizote tenha sido utilizado como símbolo das políticas urbanas da cidade de Uberlândia, preocupada em “acomodar” os seus moradores, os conflitos entre os diversos sujeitos que experimentam tais mudanças de formas

⁴ Estou chamando de inserção urbana o acesso a transporte público, assistência médica, lazer, comércio, e etc.

diversas porque pertencentes a lugares sociais também diversos, emergem na disputa pelo espaço na/da cidade. A partir dos quais é possível produzir outras memórias, outras histórias.

Em outra foto selecionada da coleção de Naghettini, de acordo com o recorte cronológico (40 – 70) estabelecido para a investigação das *memórias* da cidade, o fotógrafo registrou um episódio que ficou conhecido como o Quebra-Quebra de 1959. A população indignada com o aumento do custo de vida e do conseqüente aumento de uma das poucas opções de lazer, o cinema, invade e depreda os quatro cinemas existentes na cidade de Uberlândia no período: Cine Uberlândia, Cine Éden, Cine Regente e Cine Paratodos). As manifestações populares atingiram também alguns estabelecimentos comerciais, como a Casa Capparelli, que foi invadida e saqueada. Tal manifestação popular teve grande impacto na cidade de Uberlândia, necessitando inclusive, do auxílio policial de cidades vizinhas e também da capital mineira para restabelecer a “ordem e o progresso”⁵. As fotos de Oswaldo Naghettini dos cinemas invadidos, principalmente, do Cinema Regente, são de um cenário de destruição. A imagem que fica referendada nestas fotografias, pelo menos na investigação realizada até este momento, é de violência e vandalismo. Alias, foi assim que o movimento de 1959 passou a ser caracterizado nos diversos materiais produzidos naquele período sobre o episódio, principalmente, naqueles nos quais as autoridades versavam sobre o ocorrido, como um protesto de vândalos e desocupados, esvaziando o seu sentido político.

Entretanto, este protesto popular evidenciou os conflitos que se estabeleciam entre os sujeitos históricos no espaço urbano pelo direito à cidade, no sentido mais amplo desta categoria, indo além do sentido de morar, reivindicando sua inserção urbana e acesso a tudo que a cidade comporta. Nesse sentido, o Quebra-Quebra de 1959 não significava somente a destruição física dos patrimônios atacados mas, sobretudo, uma contestação ao que eles representavam, a segregação social dos espaços da cidade que não podiam ser usufruídos por determinados sujeitos.

“O Quebra constituiu-se num marco de explicitação das diferenças sociais e da capacidade de protesto de grande parte da população que se encontrava excluída de direitos e expectativas que considerava legítimo possuir”. (SANTANA, 2005, p. 160).

⁵ Esta expressão é recorrente nos discursos da elite local, nos quais a cidade de Uberlândia aparece como lugar pacífico, da ordem e, portanto, propício ao progresso.

O processo de repressão, posterior ao movimento, foi violento e intimidador. A coerção policial incluía desde toque de recolher a buscas nas casas das regiões periféricas, na tentativa de recuperar materiais que foram saqueados durante os dois dias de manifestação. A região central da cidade dificilmente era vasculhada deixando “entrever o tratamento diferenciado dado aos moradores destas localidades e exteriorizando uma hierarquia entre as pessoas, a partir do espaço por elas ocupado na cidade”. (SANTANA, 2005, p. 160).

As diversas fotografias produzidas por Naghettini sobre o Quebra-Quebra significam aquele momento numa perspectiva de destruição material, vandalismo e depredação. Porém, questionar sobre os possíveis sentidos de construção desta memória ajuda a refletir/investigar sobre as outras possíveis memórias que estavam sendo silenciadas neste processo e os lugares sociais dos sujeitos envolvidos neste episódio, inclusive do próprio fotógrafo.

Como já mencionado anteriormente, este trabalho é resultado do início das minhas investigações e reflexões sobre a minha pesquisa de mestrado. Com o avanço e amadurecimento das reflexões, outras perspectivas surgirão, outras serão resignificadas. Entretanto, sigo com o desafio de construir outros horizontes historiográficos, a partir dos quais, a prática social dos diversos sujeitos históricos seja considerada na produção de outras memórias na vivência do espaço urbano.

Referências Bibliográficas:

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: História e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

BRITES, Olga. Retratos de infância. Infancia, história e fotografia: São Paulo nos anos 1930. In: MACIEL, Laura Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara Aun (orgs.).

Outras histórias: memórias e linguagens. São Paulo: Olho d' Água, 2006.

CALVO, Célia Rocha. Uma praça, numa cidade: patrimônio histórico e cidadania cultural. In: MACIEL, Laura Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara Aun (orgs.).

Outras histórias: memórias e linguagens. São Paulo: Olho d' Água, 2006.

_____. MUITAS MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DE UMA CIDADE: Experiências e Lembranças de Viveres Urbanos – Uberlândia 1938-1990. São Paulo: PUC, Tese de doutorado, 2001.

CARRIJO, Gilson Goulart. Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre estética e política. Uberlândia, MG, 2002. Dissertação (mestrado em História) Universidade Federal de Uberlândia, UFU.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FERREIRA, Edilaine Custódio Ferreira. Imagens da cidade, imagens construídas: as contradições da modernidade. In: **Domínios da Imagem**, Londrina, ano III, n.5, p. 59-66, novembro de 2009.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: Sovik, Liv (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG/Brasília: representação da Unesco no Brasil, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. **Sobre a história**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

ISODORO, Marcos Paulo. Monografia apresentada ao Instituto de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia (MG), 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. Ed. Ver. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LIMA, Venício A. de. Crise e poder no Brasil.

LOUZADA, Nilson Moulin. Diferentes suportes para a memória. In: **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania/ DPH**. São Paulo: DPH, 1992.

MACIEL, Laura Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara Aun (orgs.). **Outras histórias: memórias e linguagens**. São Paulo: Olho d' Água, 2006.

PAOLLI, Maria Célia. Memória, história e cidadania: o direito ao passado. In: **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania/ DPH**. São Paulo: DPH, 1992.

SANTANA, Eliene Dias de Oliveira. Cultura urbana e protesto social: o Quebra-Quebra de 1959 em Uberlândia-MG. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em História. UFU. Uberlândia, 2005.

TURAZZI, Maria Inez (org.). **Fotografia**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN: 1998, N° 27.

VELLOSO, Mônica. **Tempo**, Rio de Janeiro, Vol. 5, n° 9, 2000, pp. 185-189

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**, cap. I – “Conceitos básicos”. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.