



Entre arquivo, fabulação crítica e cidade: prática documental e memória negra na construção urbana

Entre archivo, fabulación crítica y ciudad: práctica documental y memoria negra en la construcción urbana

SIMPÓSIO E4_07 Fabular Arquiteturas: reescrever a história e reaver futuros

Apollo Gustavo Silva Cardoso

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil, apollogustavo22@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa a prática documental como campo de disputa entre arquivo, memória e cidade, a partir do documentário *o (preto)gonismo urbano do meu avô*, que narra a trajetória de Bernardo José da Silva, pedreiro negro responsável por parte significativa da construção urbana de Serra do Salitre (MG). Parte-se do entendimento de que o apagamento das contribuições de trabalhadores negros se inscreve nos próprios dispositivos de registro e validação da memória urbana. Ancorado no conceito de fabulação crítica, de Saidiya Hartman, o trabalho adota essa abordagem como procedimento metodológico diante de arquivos ausentes, fragmentados ou racializados, expondo suas falhas e silêncios sem pretensão de substituí-los. A pesquisa articula entrevistas, caminhadas urbanas, cartografias afetivas e análise documental, colocando em diálogo arquivo e repertório. Ao mobilizar o documentário como método, o artigo evidencia o cinema como ferramenta de resistência ao esquecimento institucionalizado e de produção de uma memória urbana mais inclusiva.

Palavras-chave: fabulação crítica; documentário; memória; arquivo; urbanização.

Resumen: Este artículo analiza la práctica documental como un campo de disputa entre archivo, memoria y ciudad, a partir del documental *o (preto)gonismo urbano do meu avô*, que narra la trayectoria de Bernardo José da Silva, albañil negro responsable de una parte significativa de la construcción urbana de Serra do Salitre (MG, Brasil). El trabajo parte del reconocimiento de que la invisibilización de las contribuciones de los trabajadores negros se inscribe en los propios dispositivos de registro y validación de la memoria urbana. Anclado en el concepto de fabulación crítica, formulado por Saidiya Hartman, el estudio adopta esta perspectiva como procedimiento metodológico frente a

archivos ausentes, fragmentados o producidos desde lógicas racializadas, exponiendo sus fallas y silencios sin pretensión de sustituirlos. La investigación articula entrevistas, recorridos urbanos, cartografías afectivas y análisis documental, poniendo en diálogo archivo y repertorio. Al movilizar el documental como método, el artículo evidencia el cine como herramienta de resistencia al olvido institucionalizado y de producción de una memoria urbana más inclusiva.

Palabras-clave: *fabulación crítica; documental; memoria; archivo; urbanización.*



A memória como resistência

Entre as práticas documentais voltadas à memória social e os silenciamentos históricos, “quem lembra?” emerge como a pergunta que inaugura este artigo, pois delimita sua urgência: se a cidade insiste em esquecer aqueles que a construíram, quem assume a responsabilidade de lembrar? O documentário sobre Bernardo José da Silva, meu avô materno, nasce dessa inquietação. A história de um pedreiro negro, que ergueu com as próprias mãos partes e lugares de Serra do Salitre, no interior de Minas Gerais, nunca foi escrita nos arquivos municipais, tampouco celebrada em monumentos e/ou nomeações de coisas públicas, como outros seres de destaque municipal. Diante desse apagamento, o cinema se torna um dispositivo de memória capaz de reverter o destino reservado às vidas que o poder não considerou dignas de registro.

Esse movimento se materializou no documentário “o (preto)gonismo urbano do meu avô”, que nasce não apenas como um produto audiovisual do meu Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, mas como um gesto político de reinscrição da presença negra na cidade. O filme adota a fabulação crítica, como propõe Saidiya Hartman, não para imaginar o que não existiu, mas para reconstruir aquilo que foi impedido de permanecer. Diana Taylor (2013) nos ajuda a compreender essa lacuna: a história oficial privilegia o arquivo, aquilo que pode ser fichado, carimbado e guardado, enquanto as culturas sustentadas pelo repertório - pela fala, pelo corpo, pelas performances do cotidiano - são empurradas para o esquecimento. No repertório, a memória não se fixa: ela se transforma e se atualiza na ação, e é justamente nesse movimento vivo que Bernardo permaneceu, ainda que invisível aos olhos do Estado.

Dessa maneira, o documentário não apenas registra uma vida, mas reinscreve no arquivo aquilo que por décadas existiu somente no repertório, nos gestos de trabalho, na força do corpo, nas histórias contadas em volta da mesa, na calçada após o expediente, ou nas lembranças dos antigos amigos. O filme é, ao mesmo tempo, reparação e disputa: ao deslocar uma existência do limiar do esquecimento para o centro da cena, ele devolve agência ao protagonista e questiona quais memórias são legitimadas e quais são descartadas pela lógica seletiva da preservação.

Essa seletividade é parte do que Michel de Certeau (1995) denuncia: os planejadores urbanos imaginam cidades vazias, projetadas sem a experiência de quem as habita. Para o urbanista, o espaço é controle, cálculo, delimitação. Mas, assim que os moradores chegam, eles subvertem o plano: inventam atalhos, modos de uso, maneiras de estar que não cabem na prancheta. “Ele pensa em uma cidade vazia e a fabrica; retira-se quando chegam os habitantes, como diante dos selvagens que perturbarão os planos elaborados sem eles” (Certeau, 1995, p. 233).

Esse gesto de imaginar cidades sem corpos concretos tem um paralelo direto com o modo como a construção civil foi historicamente estruturada no Brasil, não apenas invisibilizando seus trabalhadores, mas organizando o próprio canteiro como espaço de hierarquia, silenciamento e exploração. Nesse sentido, Gabriela Pereira e Mariana Pereira (2023), com o projeto “O Fabuloso Inventário das obras do meu avô”, exposto na 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo em 2022, evidenciam como a

[...] cadeia produtiva da construção civil traz consigo as violências históricas e estruturais inscritas e incorporadas no cerne da cultura escravista e capitalista. Os canteiros de obra reproduzem hierarquias, ao mesmo tempo em que não se encerram nelas. *Trazer à tona histórias e trajetórias familiares e profissionais de trabalhadores e trabalhadoras da construção civil, é um caminho para re-*

humanizar, reposicionar e complexificar as nuances da vida multifacetada de sujeitos subalternizados que cotidianamente articulam labor, criação, inventividade, práticas insubmissas e projetos de emancipação. (Pereira & Pereira, 2023, p. 39-40, grifo meu)

É nesse contexto que a prática documental, fenomenológica e situada no caminhar, se coloca como epistemologia encarnada: uma produção de conhecimento que nasce da experiência e inclui quem geralmente é excluído. Caminhar, escutar, registrar e montar não se configuram apenas como gestos estéticos, mas como práticas eminentemente políticas. O filme não se limita à narração biográfica de um sujeito específico; ele opera como um dispositivo crítico que tensiona o pacto de esquecimento que sustenta as narrativas oficiais da cidade. Ao intervir nos modos de ver, lembrar e significar o espaço urbano, a obra desestabiliza a memória institucionalizada e evidencia que o caso local não é exceção, mas expressão de uma lógica estrutural que atravessa inúmeras cidades brasileiras.

Panorama teórico sobre memória, cidade e fabulação crítica

Perguntar “quem lembra?” implica, necessariamente, interrogar quem tem o direito de ocupar o espaço e quem teve esse direito historicamente usurpado. No Brasil, a distribuição de terras pelas sesmarias, desde o período colonial, consolidou a exclusão das populações negras do acesso à propriedade urbana e rural. Enquanto grandes porções foram concedidas a colonizadores e elites, pessoas negras - mesmo após a abolição - permaneceram relegadas à informalidade espacial e à invisibilidade social. Assim, as bases materiais da cidade já nascem de um gesto de apagamento: uma urbanização construída sobre desigualdade fundiária, que define quem pode permanecer e quem deve ser empurrado para as margens.

Esse processo continua hoje sob outras formas. Boaventura de Sousa Santos (2006) formula o conceito de epistemicídio para nomear a destruição sistemática dos saberes produzidos por povos historicamente racializados e subalternizados pelo projeto colonial e capitalista. Em seu livro, o sociólogo desenvolve a ideia do pensamento abissal (que separa o conhecimento válido - científico - de meras crenças ou costumes - conhecimentos populares, tradicionais, indígenas, etc. -, localizando estes últimos na “zona colonial” do pensamento e, assim, negando sua legitimidade e relevância) e a necessidade de uma nova cultura política, que implica o reconhecimento e a valorização de saberes que foram historicamente suprimidos ou desacreditados pela ciência moderna ocidental.

Partindo dessa elaboração, este trabalho propõe uma aproximação analítica com o campo urbano, entendendo a cidade como espaço privilegiado de produção desse apagamento. Quando o território não reconhece aqueles que o construíram, instaura-se uma dinâmica de silenciamento que opera simultaneamente no plano simbólico e material: apaga-se o saber construtivo, invisibilizam-se os corpos negros no planejamento, interditam-se memórias nos arquivos e consolidam-se narrativas oficiais que reafirmam hierarquias raciais e sociais. Pedreiros como Bernardo carregam saberes técnicos e culturais fundamentais, porém não são reconhecidos como produtores de conhecimento sobre a cidade. Há urbanismo sem arquiteto, mas quase nunca há memória sem poder.

A fabulação crítica¹ de Saidiya Hartman confronta esse desaparecimento, oferecendo um método para resgatar vidas deslocadas do arquivo. Em vez de aceitar a ausência como destino, ela nos convida a reinterpretar pistas, rastros e silêncios para reconstituir histórias interditadas. Aqui, a fabulação não fantasia, ela restitui. A pesquisadora estadunidense afirma:

[...] a minha própria escrita é incapaz de ultrapassar os limites do dizível ditados pelo arquivo. Ela depende dos registros legais, dos diários dos cirurgiões, dos livros de contabilidade, dos manifestos de carga dos navios e dos diários de bordo, e nesse aspecto ela vacila diante do silêncio do arquivo e reproduz as suas omissões. (Hartman, 2020, p. 30)

É nesse contexto que a fenomenologia se torna uma ferramenta política. Para Christian Norberg-Schulz (1980), ao desenvolver o conceito de *Genius Loci*, compreende o lugar como uma dimensão existencial, que só se revela plenamente quando é vivido, sentido e incorporado por aqueles que o habitam. Conforme elucidado por Ricardo Chaves (2019), ao interpretar o pensamento de Norberg-Schulz, o autor norueguês, influenciado por Martin Heidegger, “procurou compreender a arquitetura à luz do traço existencial no mundo” (Chaves, 2019, p. 26). Nesse sentido, nomeou o termo *Genius Loci* para designar um conceito que identifica a particularidade de um lugar na procura de revelar o que é ou quer ser através da arquitetura, entendendo que a “arquitetura significa visualizar o *genius loci*, isto através da criação, por parte dos arquitetos, de “lugares significativos” (espaços com carácter distintivo) que “ajudem o homem a habitar” (Norberg-Schulz, 1980, p. 5 apud Chaves, 2019, p. 26).

Assim, a cidade não pode ser entendida apenas como materialidade ou infraestrutura, mas como um campo de relações simbólicas, afetivas e políticas. No contexto colonial brasileiro, essas relações são atravessadas por hierarquias raciais que determinam quem é autorizado a pertencer, ser lembrado e monumentalizado. Bernardo caminhava, trabalhava e transformava a cidade ao mesmo tempo. Sua vida reescrevia rotas, criava acessos, conectava existências. Dito isso, a ausência de reconhecimento não é falha, é projeto. Vidas negras são tornadas descartáveis, tanto nas ruas quanto na memória. Precisamente contra essa engrenagem, este filme intervém recusando o descarte.

A cidade e o apagamento estrutural

Serra do Salitre foi moldada por camadas históricas que atravessam lutas, expulsões e resistências. Como em tantas cidades brasileiras, sua formação está ancorada em estruturas fundiárias herdadas das sesmarias, acarretando em pessoas negras sendo transformadas em força de trabalho, mas não em sujeitos do espaço. A cultura local costuma se orgulhar do título de terra do Queijo Minas Artesanal, com práticas reconhecidas pelo IPHAN como patrimônio nacional. No entanto, os saberes das mãos que moldaram a cidade com tijolos e concreto (como os pedreiros da geração de Bernardo) não foram nem ao menos considerados como parte da memória cultural brasileira. O queijo tem sua história conservada porque representa economia e orgulho regional; já os modos de construir, baseados na força bruta e no conhecimento empírico, foram descartados como se fossem apenas trabalho. Mas Ouro Preto e tantas outras cidades coloniais só existem porque

¹ A fabulação crítica é uma metodologia cunhada por Hartman, que pode ser lida como um modo de contar a história partindo de um olhar humano e atento que dá possibilidade de existências plurais para figuras homogeneizadas pelo registro histórico. Em outras palavras, a autora aponta a fabulação com um gesto crítico capaz de compreender os sentimentos e as verdades vividas daqueles a quem foi negado espaço no arquivo, bem como dar a esses indivíduos a oportunidade de se tornarem os agentes de suas próprias histórias.

corpos negros as ergueram pedra por pedra: não há patrimônio sem trabalhadores, mas há patrimônio que exclui seus trabalhadores.

A economia do café, durante décadas, comandou o fluxo migratório e a própria lógica territorial do município. As fazendas, que definiram a festa mais popular da cidade, também estruturaram relações hierarquizadas, racializadas e marcadas pela exploração. Essa história não é distante da trajetória da minha família: o café foi, ao mesmo tempo, lugar de desgaste e de sobrevivência. Foi por meio dele que muitas vezes havia comida na mesa para uma casa com doze filhos. Enquanto garantia a subsistência, o trabalho nos cafezais impunha ao corpo um regime de exaustão que naturalizava a dor como parte do cotidiano.

Lúcio Kowarick (1979) denomina de espoliação urbana esse processo de exploração estrutural (aqui deliberadamente deslocado para o meio rural) em que vidas subalternizadas são sistematicamente consumidas em benefício direto das elites econômicas. Serra do Salitre é celebrada pela pujança cafeeira, mas silencia sobre os corpos que a sustentaram. Pouco se fala daqueles que perdiam a saúde sob o sol e a geada, sustentando a prosperidade alheia. Em 2018, essa lógica atingiu uma visibilidade brutal: o município foi denunciado como a terceira cidade do país em registros de trabalho em condições análogas à escravidão (figura 01), justamente vinculados à cadeia do café, tornando explícito o que por muito tempo foi naturalizado como “trabalho duro”.



Figura 01: Notícia que coloca Serra do Salitre em destaque nacional de escravidão. Fonte: G1 Triângulo e Alto Paranaíba, outubro de 2018.

Nos últimos anos, o território passou por aceleração urbanística: a chegada de uma mineradora provocou transformações profundas. O que é discursado como progresso ampliou desigualdades: especulação imobiliária, novos fluxos, novas fronteiras internas. Essa urbanidade que se expande rapidamente convive com uma ruralidade que resiste, confirmando o que defendem Candiottto e Corrêa (2008): não há cidade aqui sem o campo; ambos se imbricam produzindo identidades híbridas, práticas que se chocam e se completam. Em Serra do Salitre, botas sujas de barro dividem espaço com capacetes e crachás industriais; paralelamente o carro de última geração que anda sob o mesmo asfalto que as ferraduras dos cavalos.

Vale destacar que, em termos morfológicos, o traçado urbano não é neutro: ele opera como tecnologia de separação. A construção de um viaduto, por volta de 2010, não apenas reorganizou o fluxo viário, mas instituiu uma fronteira simbólica, social, visual e material na cidade: de um lado, os bairros periféricos, historicamente afastados dos equipamentos públicos; do outro, os

bairros considerados “tradicionais”, majoritariamente brancos. Essa divisão (figura 02) não é abstrata. Ela atravessa diretamente a minha história familiar, onde a casa dos meus avós permaneceu do lado mais tradicional da cidade, enquanto os filhos foram empurrados para o outro lado, transformando o parentesco em geografia e a segregação em cotidiano.



Figura 02: Divisão de Serra do Salitre pelo viaduto da BR 146. Fonte: Google Earth (junho de 2024), editado pelo autor (novembro de 2024).

Diga-se que a partir dessas fronteiras que a cidade também decide quem merece ser lembrado. No ano de 2024, ao percorrer ruas, praças, prédios públicos e monumentos para mapear as homenagens oficiais, encontrei uma paisagem quase inteiramente branca. Os nomes que ocupam a cidade são, em sua maioria, figuras de poder político e econômico, como levantado e demonstrado na figura 03. A única presença negra que aparece nos espaços de nomeação é o CAPS José Vitor, batizado com o nome de um homem negro marcado pelo sofrimento mental, cuja memória pública foi construída não a partir de sua humanidade, mas do medo que despertava.



Figura 03: Mapa de levantamento de prédios públicos, praças e ruas nomeados por figuras serralitrenses. Fonte: Google MyMaps (2025), elaborado pelo autor (atualizado em dezembro de 2025).

Essa violência da nomeação também aparece no livro “Minha terra natal”, de Pedro Oliveira Cortes, e de grande influência local. Em um capítulo que celebra “personagens reverentes”,

apenas um é negro - e descrito de modo perverso: “um homem de estatura mediana de cor negra só que de alma branca” (destacado na figura 04). Aqui, a brancura não é cor, é valor. A negritude não é identidade, é defeito. Esse trecho, em sua simplicidade, revela uma estrutura inteira: quem pode ser lembrado, precisa antes ser embranquecido.

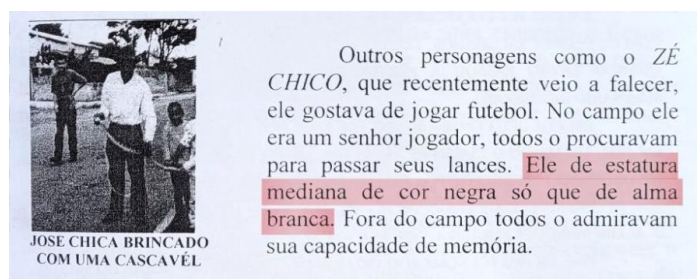


Figura 04: Trecho do livro “Minha Terra Natal”, de Pedro Cortes, definindo o personagem Zé Chico com meu destaque para uma frase racista. Fonte: do autor, maio de 2024.

Quando abro os mapas coloridos que representam a Serra - bairros, limites, áreas rurais, zonas de mineração, curvas de nível - percebo que, por trás de cada linha rígida, há vidas. Cada cor esconde histórias de quem pode ou não pode estar ali. A cartografia técnica tenta neutralizar conflitos, mas o mapa sensível revela o que realmente estrutura esse território: a luta por existir.

O personagem: Bernardo entre o íntimo e o político

Bernardo José da Silva emerge do filme como um homem de força incomum, mas também de profunda ternura. Pai de doze filhos, pedreiro respeitado e presença fundamental em sua comunidade, ele estruturou fisicamente partes de Serra do Salitre. Mas antes de debruçar sua trajetória profissional no serviço público (como mostra sua ficha trabalhista na figura 05), já foi vaqueiro, lavrador, e peão de fazenda. As entrevistas revelam cenas que se repetem na memória coletiva: Bernardo carregando manilhas enormes, de 60 ou 80 centímetros de diâmetro; abrindo valas intermináveis sob sol forte; se apoiando nas extremidades de uma viga de aço para construção de mata-burros; voltando para casa com a roupa coberta de terra, mas com um sorriso discreto... aquele sorriso raro que só aparece quando o corpo sabe que transformou algo. Não há rua antiga, praça pública, mata-burros, pontes intermunicipais, repartição municipal que não traga, ainda que silenciosamente, os rastros dessa força.

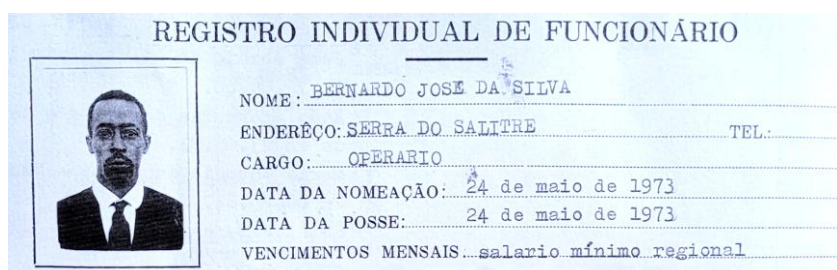


Figura 05: Fotografia do registro trabalhista do meu avô na Prefeitura Municipal. Fonte: do autor, abril de 2024.

Mas ele também era um homem vivo, imperfeito, com suas durezas e contradições. A ideia deste trabalho não é romantizar a sua figura, até porque ele não foi o melhor dos pedreiros nem aquele que detinha das melhores técnicas construtivas. Ele não foi um herói acima da humanidade, quicá justamente por isso mereça ser lembrado e dignificado. Era digno porque resistiu. Era digno

porque amou. Era digno porque construiu. Seu valor não está em ter sido “bom”, mas em ter existido em um país que historicamente não planejou futuro para pessoas de cor.

Nessa dimensão múltipla, encontro eco no pensamento que ouvi no Seminário Afroestéticas (*seminário entre samples e remixes: construções e desconstruções afroestéticas*, 2021), organizado pelo artista Marcos Deusdedit e disponibilizado como um canal na plataforma YouTube, quando a gestora cultural Karla Danitza cita: “Eu sou muitas Karlas além do trabalho” (2021, 08:16 a 08:20), critiquei em muitos momentos que Bernardo também era muitas pessoas: trabalhador, devoto, marido, pai e avô rígido, homem de risadas baixas, sujeito que se irritava, que sonhava, que errava e que insistia em continuar. E cada uma dessas versões dele conta uma parte da história que a cidade tentou reduzir a uma só: a de apenas mais um trabalhador negro.

Em nossa família, há também uma beleza que transborda: uma tradição de fartura afetiva que dialoga com o documentário “Fartura”, de Yasmin Thayná. Onde antes minha avó, Vó Nigrinha, sobrevivia com feijão e farinha (comida de guerra e de sobrevivência), hoje nossas festas servem mesas compridas, panelões que nunca esvaziam, alimentos que no final sempre são divididos, e portas sempre escancaradas. Uma hospitalidade tão pulsante que as pessoas chegam, se aconchegam e sentem que pertencem. O elogio é simples, mas diz mais do que parece. Porque servir, na nossa história, nunca foi submissão: é gesto ancestral de cuidado. É Congado, é Folia de Reis, é Nossa Senhora e, ao mesmo tempo, é o corpo negro que sempre sustentou o coletivo para continuar existindo. O quão comum é esse cenário onde os negros estão sempre nesse lugar de subserviência?

Se por um lado existe uma fartura nessa performance, por outro, mais uma vez nos arquivos como defende Diana Taylor, as fotografias contam a história de um vazio. Tenho poucas imagens do meu avô. Homens negros de sua geração aprenderam que sorrir em retratos não era prioridade; muitas vezes, nem ao menos havia a possibilidade de fazer retratos. Quando havia câmera, era no mutirão (várias famílias reunidas, compartilhando um único registro, quase nunca um clique íntimo de afeto exclusivo). Talvez fosse falta de dinheiro, talvez fosse a vida dura que não deixava tempo para posar, talvez fosse porque suas memórias mais importantes estavam na rotina, e não em papéis que poderiam se perder.

Nesse processo, me reconheci profundamente no trabalho de Eustáquio Neves, “Retrato Falado” (2020), que construiu a imagem do próprio avô sem jamais tê-lo conhecido. A partir de relatos de familiares, ele passou a desenhar, imaginar e materializar um rosto que o arquivo havia negado. Nesse trabalho, tudo é meticulosamente instigante, desde o título - que faz menção aos retratos criados por autoridades policiais, que muitas vezes incriminam cidadãos negros sem comprovação -, até a construção final dessas imagens. Não se tratava de inventar uma história, mas de reivindicar o direito de reconstruir um corpo, uma presença, um legado. Essa aproximação me ajudou a compreender que fabular não é distorcer o real, mas aproximar-se dele quando as estruturas oficiais falham.

Bernardo, portanto, não é um personagem do passado. Ele é um capítulo vivo da cidade. Um mapa humano que insiste em permanecer mesmo quando tentam apagar os traços. Um homem que, em silêncio, nos ensinou que dignidade também se constrói com calos. Quando olho para tudo que ele ergueu (figura 06) - e tudo que permanece sem seu nome - percebo que sua história não cabe numa parede, num diploma ou numa estátua. Ela está na própria arquitetura da vida que herdamos.



Figura 06: Mapa das localidades onde meu avô construiu em Serra do Salitre. Fonte: do autor, outubro de 2024.

A prática documental como caminho

Um documentário é um gesto de tocar o invisível com os olhos: transformar memória em imagem antes que ela se dissolva em esquecimento. Escolhi o documentário porque queria que minha família visse o que a cidade escolheu não olhar. Um texto acadêmico ninguém ali iria ler; mas a imagem emociona, alcança quem nunca pôde abrir um livro, e devolve à comunidade aquilo que ela mesma me entregou: histórias vivas. O filme nasce como partilha: eu recebo memórias e devolvo pertencimento.

O processo envolveu entrevistar minha mãe Auxiliadora, seu irmão e também colega de profissão Deusdete (tio Dete), minha avó Maria do Carmo, carinhosamente apelidada de Nigrinha (guardiã das lembranças mais íntimas) e amigos do meu avô, como Ernandes Pereira (inclusive pesquisador local) e Geraldo Rafael, que não apenas recordam sua força, mas também sua humanidade. Cada depoimento exigiu escuta demorada, transcrição completa e organização das entrevistas. A falta de fotografias, a ausência de arquivos e os fragmentos de lembranças me empurraram para um método que não se deixa conduzir apenas pela técnica: filmar tornou-se investigar, mas também cuidar.

Esse caminho foi inspirado por artistas e pesquisadores que descobriram na própria família o seu arquivo mais potente. Como Gabriela Pereira e Mariana Pereira, que criaram “O fabuloso inventário das obras do meu avô” (2022), tornando monumento aquilo que parecia cotidiano (a mão negra que moldou o concreto na Concha, em Vitória). Como Aline Motta, que em “Filha Natural” (2019) vasculha arquivos, encontra rastros da tataravó escravizada e recria linhagens que o colonialismo tentou enterrar. Como Massuelen Cristina, que nas “Margens do Velha” (2022) retorna às águas que banharam sua história e de sua família. Como Mayara Smith, com a série “Quem vivia ali” (2022), que pinta os quintais da infância preta para que o lugar continue existindo. Como Nayara Leite, que com “Umbigo” (2022) busca no corpo os vínculos que a terra retém (prática que também existe na minha família). Também como Vinícius Oliveira, que me filmou em “Jovens Jornadas no ensino médio integrado” (2023) e me fez perceber que minha própria história já merecia ser narrada. Essas obras, atravessadas pela crítica racial e pela

autobiografia política, mostram que o arquivo pode começar dentro de casa, e que o afeto é um método.

A fabulação crítica não surgiu como um recurso estético escolhido desde o início, mas como uma necessidade metodológica. Ela entrou no processo quando, ao realizar o fichamento dos documentos trabalhistas de Bernardo (figura 07), percebi que datas não batiam, cargos estavam descritos de forma imprecisa e informações fundamentais simplesmente não existiam. Foi nesse momento que compreendi que o arquivo não era neutro: ele era falho, incompleto e atravessado por silenciamentos. Fabular, então, deixou de ser alternativa e passou a ser método: uma forma ética de lidar com o que o Estado, as instituições e a própria cidade decidiram não registrar.

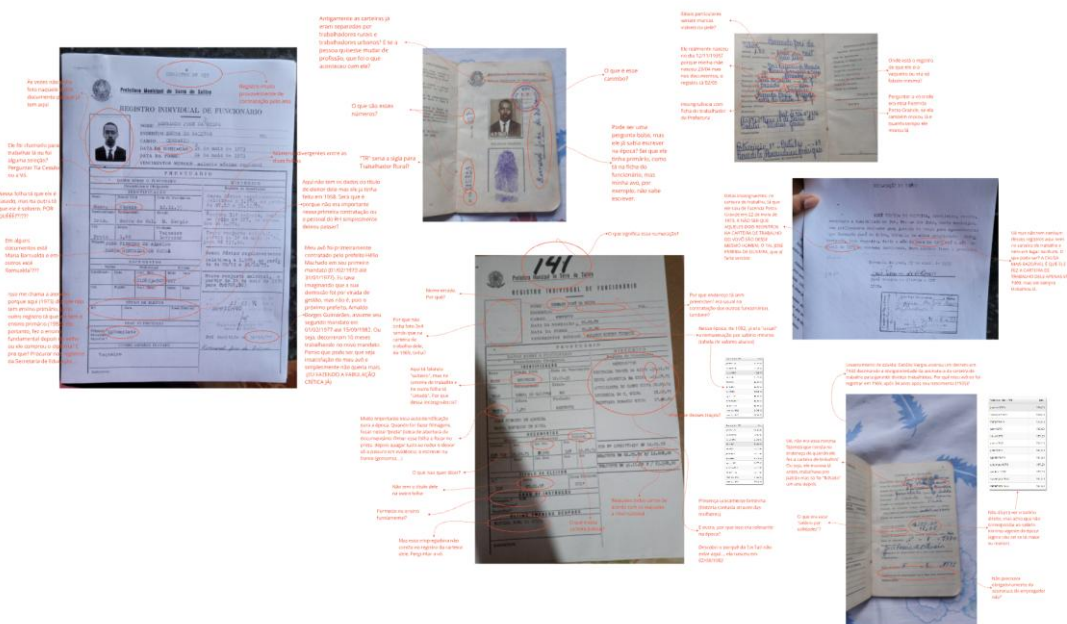


Figura 07: Fichamentos dos documentos trabalhistas e fabulação crítica a partir deles. Fonte: do autor (novembro de 2024).

Na cidade, caminhei. Como Careri (2013 apud Alves & Monte, 2019), entendi que andar é a primeira forma de habitar o mundo. Em cidades aceleradas pela lógica neoliberal, caminhar é desacato: é se recusar a que a pressa silencie o olhar. Tornei-me um flâneur² atento aos detalhes que o planejamento urbano não enxerga: o banco da praça que alguém pintou por conta própria, o vaso de flores improvisado de pneu pintado, a calçada remendada. Cada passo recolhia uma partícula de memória, sendo que esses gestos de registrar em filme o inobservado aos olhos da população é também uma maneira de reumanizar, diversificar e rever o olhar atento à cidade.

A deriva situacionista se tornou bússola: sem destino fixo, permiti que o acaso guiasse minha pesquisa. O mapa afetivo se revelava conforme a cidade me mostrava: uma senhora que lembrava de um muro construído por Bernardo; uma vizinha que tinha muitas histórias a serem contadas; um jovem que nunca ouviu seu nome, mas caminha sobre sua obra todos os dias. Era a própria Serra do Salitre dizendo: “Quem lembra?”. Portanto, produzir o documentário não foi apenas gravar imagens. Foi errar, no duplo sentido do verbo: vagar e assumir a incerteza como método.

² Flâneur é “aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade” (Careri, 2013, p. 74 apud Alves & Monte, 2019, p. 633 e 634).

Porque para conhecer o território da minha família e do meu avô, precisei primeiro reaprender a andar nele, enquanto a cidade me recontava suas camadas de memória.

As lacunas, os silêncios e o trabalho do imaginário

A remanescência de poucas fotografias, documentos e registros oficiais não apenas dificulta o trabalho, mas redefine o próprio sentido de pesquisar. A busca por imagens do meu avô e de outros construtores revelou, desde cedo, um dos principais impasses deste trabalho. Nas fotografias familiares, Bernardo não aparece. O gesto de registrar a própria imagem não fazia parte de uma cultura cotidiana atravessada pela urgência do trabalho e pela sobrevivência, um sintoma histórico de quem foi sistematicamente excluído do direito de se ver e de ser visto.

Na tentativa de ampliar esse arquivo inexistente, percorri acervos institucionais e informais: o museu local, as coleções familiares, e também os artefatos digitais que hoje funcionam como arquivos contemporâneos da memória, especialmente o Facebook, que durante anos foi o principal meio de circulação de fotografias em Serra do Salitre. Nesse percurso, encontrei o perfil de Janes Menezes, locutor e morador da cidade, responsável por reunir um volume significativo de imagens históricas do município, além de uma página chamada “Serra do Salitre”. Ainda assim, mesmo nesses acervos mais amplos, quase não há fotografias que registram diretamente os processos de construção da cidade ou os corpos que a ergueram. Das poucas imagens localizadas, apenas três mostram trabalhadores em atividade (figuras 08, 09 e 10). Todas de baixa qualidade, borradas, com os rostos apagados ou ilegíveis, tornando impossível identificar com precisão quem são aquelas pessoas.



Figuras 08, 09 e 10: Trabalhadores construindo pavimentação, estádio municipal e poliesportivo, respectivamente.
Fontes: Serra do Salitre, 2012; Menezes, 2023; Menezes, 2023.

É também nesse ponto que a fabulação crítica se impõe. Diante de imagens imprecisas, sou convocado a interpretar: pela estatura dos corpos, pelo tipo de obra, pelo período dos registros, reconheço ali, com convicção afetiva e histórica, meu avô e meu tio. Não se trata de afirmar identidades como fato incontestável, mas de assumir que, quando o arquivo falha, a memória precisa operar por aproximação, por reconhecimento sensível, por saberes que não cabem na nitidez fotográfica. A fotografia, longe de oferecer certezas, torna-se um campo de disputa interpretativa, como aponta Junia Mortimer (2018) ao afirmar que

Dessas considerações sobre este objeto que tomamos como ponto de partida de nossa reflexão, uma fotografia, ficam algumas provocações para trabalhar a imagem fotográfica como lugar de problematização para apreender a malha de urbanidade de outros momentos históricos. (Mortimer, 2018, p. 164)

Similarmente nos arquivos oficiais, até o pouco que resta de Bernardo apresenta erros e desencontros com a sua verdade, como se a burocracia também insistisse em inventá-lo ao

contrário, negando-lhe até o direito de existir corretamente no papel. Inspirado por Gabriela Leandro Pereira (2022), que relata a busca por vestígios de seu avô nas oficialidades quilombolas, também mergulhei em documentos institucionais em busca de meu avô. Tive acesso, para fins desta pesquisa, ao processo de aquilombamento da família Teodoro de Oliveira e Ventura, composto por cerca de 800 páginas, nas quais encontrei seu nome citado em um registro cartorial de transferência de terras da prefeitura para ele. Essa informação já havia sido mencionada por minha avó e por Geraldo Rafael, que também se beneficiou dessas doações.

Esses documentos, encontrados de forma fortuita, confirmam titularidades vinculadas ao nome de meu avô e ganham densidade quando situados na história fundiária brasileira, que, como aponta Pereira, “responde a um projeto colonial de expropriação da terra e do território” (Pereira, 2022, p. 55). Mesmo após a Lei de Terras de 1850, práticas excepcionais continuaram a operar à margem da norma. É nesse intervalo que se insere o caso de meu avô, que chegou a possuir quase dez terrenos, não por herança ou capital, mas pelo reconhecimento de seu trabalho na construção da cidade. As doações realizadas pela prefeitura durante a gestão de Hélió Machado (figura central na trajetória da minha família), além de acelerar a urbanização, funcionaram como um mecanismo informal de reparação e justiça social, ao reconhecer materialmente aqueles historicamente excluídos do direito à terra.

Quando há uma insistência histórica em relegar vidas negras, produz-se o que pode ser compreendido como um legado emocional que atravessa gerações. Existe uma herança que não é de bens, mas de afetos (e também de feridas). O que nossos avós viveram marca nossas reações hoje: o medo de ocupar espaços de poder, a hesitação em exigir direitos, a crença silenciosa de que devemos agradecer pelo mínimo. Somos educados a não incomodar, a contentar-nos com o restolho, como se dignidade fosse privilégio de poucos, pois historicamente fomos colocados neste lugar de menos. E quando perguntamos “Qual é o nosso lugar?”, a resposta, muitas vezes, ecoa com a voz do opressor que internalizamos: “Qualquer um... desde que não incomode os outros e seja menor que o deles”.

Essa engenharia do apagamento explica por que a fabulação crítica também é uma tarefa árdua. Para preencher os vazios da história, precisamos buscar referências em mundos que não vimos, mas herdamos. Contudo, ao tentar reconstruir essas narrativas, corremos o risco constante de projetar nossos valores de hoje sobre vidas que resistiram sob outras lógicas. O método, então, exige cuidado: o que se cria não pode violentar aquilo que se tenta restaurar. Sigo, portanto, nesse território de fronteira entre o que se lembra e o que falta lembrar, sabendo que o que está ausente também fala, também pulsa, também insiste em retornar.

A construção do filme: estética, escolhas e política

A estética do documentário nasce de um compromisso que ultrapassa a técnica: nasce da emoção. Se este TCC parte da fabulação crítica - a força combinada entre arquivo, história e imaginação - acrescento aqui uma vertente que considero inseparável: o afeto. Minha obra não busca apenas informar, ela deseja sentir. Porque a memória, quando negada, machuca; mas quando compartilhada, cura.

Ao se recusar a seguir os protocolos tradicionais da escrita acadêmica e das formas documentais convencionais, o filme também se configura como um ato de rebeldia. Essa ideia dialoga diretamente com o pensamento da propositora da fabulação crítica, para quem a rebeldia não é desvio, mas um método muito caro e valioso, como ela desenvolve em “Vidas rebeldes, belos

experimentos”. O documentário desobedece a expectativa de neutralidade, rompe com a obrigação de distanciamento e assume a memória como escolha política. Ele não pede permissão para existir: ele se impõe como gesto insurgente.

Por isso, as escolhas visuais e sonoras não são adornos, são ferramentas de reparação. O som das teclas de uma máquina de escrever antiga, a fonte *Typewriter*, vídeos em sons e em silêncios, os momentos em preto e branco, todos esses elementos tensionam a ausência de arquivo histórico. Se documentos não existem, que ao menos os gestos estéticos produzam a sensação de que eles poderiam (e deveriam) existir. Estabeleço, assim, uma outra forma de arquivamento: não o da prova, mas o do reconhecimento. Faço, também, a correção dos erros arquivísticos ao final do documentário, como um belo gesto de reparação.

Pelo reconhecimento e reparação, recorro a vozes negras para abrir os capítulos (aliás, aqui não são chamados de capítulos mas sim de *passos*, onde cada memória funciona como alicerce, viga, parede, telhado). Cada frase escolhida, dita ou reescrita, faz parte de uma constelação de pensadores e artistas que lutam por existir nos espaços que lhes foram negados. No entanto, esses enunciados não são usados para excluir, muito pelo contrário. Eles apontam como os lugares de fala se relacionam com os lugares de poder, e como o corpo branco, historicamente beneficiado, precisa também se implicar nesse debate para que haja transformação.

Os títulos dos passos (Sonhar, Planejar, Enraizar, Erguer, Solidificar, Pulsar, Conectar, Revestir, Acolher, Florescer, Habitar, e Eternizar, respectivamente nesta ordem), todos inspirados nos doze filhos de Bernardo, estruturam uma linha do tempo afetiva. Doze como marca biográfica - o dia do registro de seu nascimento, 12 de outubro - e como marca espiritual: dia de Nossa Senhora Aparecida, pela qual ele tinha devoção profunda. O número ressoa ainda na simbologia bíblica: os apóstolos, as tribos, a coroa da Mãe Aparecida com as doze estrelas no Apocalipse. Criar essa arquitetura narrativa significa assegurar ao meu avô um lugar que lhe foi negado em vida: o de figura de centralidade.

Já o processo de realização do filme foi também um percurso ético que atravessa diversas etapas: as pesquisas iniciais, depois a construção dos referenciais teóricos e audiovisuais, a reunião dos dados e memórias, as entrevistas com familiares e amigos para descobrir quem foi Bernardo, as caminhadas pela cidade para reconhecer sua marca no espaço, a escrita do roteiro, novas gravações da cidade já atravessadas por outra sensibilidade, a narração feita no corpo, a edição como construção de sentido, as revisões, a defesa... e agora a circulação do filme em mostras, festivais, escolas, ruas, até que ele retorne à cidade como monumento de afeto coletivo.

As influências estéticas que me acompanham são também parte de uma linhagem de cinema que enfrenta o apagamento: o documentário “BH é Afroindígena” (2023), do TeAto do Amanhã; o teaser de “7 Giras Passageiras” (2022), da Renca Produções; “Nossa Mãe Era Atriz” (2023), da Filmes de Plástico; “AmarElo - É tudo para ontem” (2020), do cantor Emicida; “Marighella” (2012), de Isa Grinspum Ferraz; e “Holocausto Brasileiro” (2016), de Daniela Arbex. Todas essas obras me ensinaram que não basta apontar o apagamento. É preciso inventar modos de ver que recusem o desaparecimento.

Hoje, ao revisitar o meu próprio filme, percebo também suas ausências. Uma das mais dolorosas é a falta de uma nomeação mais direta da minha proximidade com Bernardo. Embora o afeto atravessasse cada escolha estética, não há, no filme, um momento em que eu diga explicitamente o quanto éramos próximos, o quanto ele também foi abrigo, referência e presença na minha

formação. Reconhecer isso aqui é parte do próprio gesto crítico: o documentário também é atravessado por silêncios, inclusive aqueles que foram produzidos por mim.

Cada gesto do filme é político porque restitui presença onde o silêncio foi norma. Escolhi um ritmo lento, que respira como quem caminha. Silêncios que não escondem... denunciam. Narração íntima que afirma: esta memória é coletiva, mas é também minha. A montagem costura fissuras, rasgos, lacunas, e dessa costura nasce a prova de que Bernardo existiu em cada muro, em cada rua, em cada vida que tocou.

O documentário como ferramenta de reinserção na memória urbana

O documentário articula três camadas temporais em tensão — um passado apagado, um presente invisibilizado e um futuro ameaçado pelo esquecimento. Ao resgatar Bernardo, o filme também aponta para os trabalhadores atuais que constroem a cidade sem serem inscritos em sua história, perguntando se eles também serão esquecidos. Diante disso, o gesto artístico deixa de ser apenas rememoração e passa a ser interrupção do ciclo do apagamento. Essa articulação começa antes mesmo do lançamento do filme, com um vídeo público em que apresento a pesquisa e lanço a pergunta: “se meu avô foi tão importante para a cidade, por que eu não o vejo na cidade?”. Ao circular por escolas, redes e rodas de conversa, a memória deixa o âmbito familiar e transforma a própria cidade em início do cinema.

No campo dos estudos sobre memória e audiovisual, o trabalho de Cássio Tomaim tem sido fundamental para pensar o documentário como um dispositivo legítimo de produção histórica. Dialogando com Guy Gauthier, o autor propõe a noção de “documentário de memória”, compreendendo o filme “como um espaço de reconfiguração de significados e experiências das identidades de grupos sociais” (Tomaim, 2019, p. 122). Tal perspectiva desloca o documentário da função de simples registro factual para entendê-lo como um espaço de interpretação sensível do mundo vivido.

Tomaim também destaca que a resistência ao cinema como método de conhecimento esteve, por muito tempo, associada a disputas epistemológicas no campo historiográfico. Conforme sistematiza Rossini (1999) citada por Tomaim (2019), essa recusa se explica pela oposição entre razão e sensibilidade, pelo preconceito cultural que relegava o cinema a uma arte menor e pela própria complexidade da linguagem cinematográfica, construída pelo entrecruzamento de múltiplos elementos expressivos. Reconhecer o documentário como prática válida, sobretudo em áreas como arquitetura e urbanismo, implica afirmar que o conhecimento sobre a cidade também se constrói por meio da percepção, do afeto e da experiência estética.

Ao ler: “É como se o filme valesse apenas pelo registro das recordações, quando na verdade a própria maneira como este registro é feito já diz muito sobre a autenticidade do ato de recordar” (Tomaim, 2019, p. 128), rememorei que a condução das entrevistas seguiu a premissa ética da não-anulação, de respeitar o modo de existir de cada pessoa. Os depoimentos foram registrados nos espaços cotidianos dos entrevistados, sem a construção de cenários artificiais, respeitando seus modos de habitar e suas temporalidades. As conversas foram organizadas em camadas: iniciei por perguntas da vida pessoal e lembranças mais gerais, e com o relaxamento na voz e no corpo, avancei para o terreno afetivo que era a relação com meu avô para que, apenas ao final, eu pudesse abordar sua morte - momento de maior densidade emocional. Esse percurso permitiu que a memória emergisse de forma gradual, sem imposição ou espetacularização da dor. As imagens

de choro presentes no filme não são resultado de manipulação, mas da confiança construída ao longo do encontro.

Após as filmagens, todas as entrevistas foram transcritas e reorganizadas em um roteiro estruturado simbolicamente em passos, em referência tanto às etapas da construção civil quanto aos modos de edificar uma vida. Essa arquitetura narrativa, inicialmente intuitiva, revelou-se um procedimento metodológico potente: recordar alguém é também construir um lugar para que sua memória permaneça. A decisão de apresentar o documentário finalizado aos próprios entrevistados, antes de sua divulgação pública e da defesa de TCC, integrou esse mesmo princípio, reafirmando o pacto ético e devolvendo a palavra àqueles que a haviam oferecido.

O impacto do filme ultrapassou o campo da obra audiovisual. A partir dele, iniciou-se a produção de um segundo documentário, agora voltado às histórias de outros construtores invisibilizados da cidade, além de uma articulação institucional junto à Câmara Municipal para o reconhecimento simbólico desses trabalhadores. O que começou como memória familiar transformou-se em ação política e projeto de pesquisa de mestrado, ampliando a escala do debate e reinscrevendo essas trajetórias no espaço público.

Como afirma Tomaim (2019) concordando com Gauthier, “a genialidade de um documentarista reside na maneira como ele leva o documento [...] a existir filmicamente, colocando-o “[...] à disposição da história sem retirar nada de sua fatura artística” (Gauthier, 2011, p. 202 apud Tomaim, 2019, p. 129). É nesse entrelaçamento entre memória, ética e estética que este trabalho se insere, entendendo o filme não apenas como obra, mas como prática de reinscrição histórica e disputa de narrativas, pois além de mostrar o que a cidade esqueceu, ele quer ensinar a cidade a lembrar.

Quem lembra?

“Quem lembra?” é a pergunta que abre e encerra este trabalho, funcionando como eixo ético e político da pesquisa. Em Serra do Salitre, onde 58% da população se declara negra, os homenageados oficiais que ocupam praças, prédios e placas de ruas são majoritariamente brancos. Isso demonstra que a questão da memória urbana não está relacionada à relevância histórica de alguém, mas à posição que essa pessoa ocupa dentro de estruturas raciais de poder. Portanto, discutir nomeações não é discutir vaidade: é discutir quem tem o direito de permanecer na história, de inspirar futuras gerações, de se reconhecer como parte legítima da cidade em que vive.

Esse processo de apagamento também se expressa em outras violências urbanas que seguem em curso no país. Dados recentes indicam que o Brasil tinha, em maio de 2025, 345 mil pessoas em situação de rua, sendo que 240 mil são negras, equivalente a 70% (Freitas, 2025). A mesma população historicamente responsável pela construção das cidades se vê, ainda hoje, empurrada para fora delas quando seu corpo não serve mais como força de trabalho explorável. A lógica da exclusão permanece ativa: quem edifica a cidade não é a mesma pessoa que tem garantias para habitá-la. Retomo Gaia e Mariana, ao concluírem:

Defendemos que os trabalhadores da construção civil, através do desempenho de seus ofícios, deixam marcas permanentes nas cidades, inscrevendo suas presenças apesar do apagamento de seus nomes, biografias e autorias, que não constam nos livros, placas, registros e documentos que salvaguardam a memórias das obras e arquiteturas. (Pereira & Pereira, 2023, p.38)

Lembrar Bernardo é, portanto, enfrentar essas continuidades de apagamento que atravessam passado e presente. Não se trata apenas de reconstituir a trajetória de um indivíduo, mas de atuar sobre um sistema de negação coletiva que, por séculos, decidiu quem deve ser registrado e quem deve ser esquecido. Se hoje existe uma rua com o nome de um fazendeiro ou político, mas nenhuma placa menciona os pedreiros que trabalharam nessa rua, então a disputa não é apenas por espaço físico, mas também por disputa narrativa, que determina quem é reconhecido como autor da cidade.

Contudo, é fundamental reconhecer que este trabalho não inaugura essa discussão, mas se inscreve em uma trajetória mais ampla de lutas por reconhecimento e dignificação de trabalhadores negros historicamente apagados. Um exemplo recente e emblemático ocorreu na reinauguração do Auditório Central da Universidade Estadual de Feira de Santana, rebatizado como Teatro da UEFS, em 10 de dezembro de 2025, quando foi dedicado um espaço exclusivo aos operários responsáveis por sua construção; a imagem desses trabalhadores lendo, com orgulho, seus próprios nomes na “Placa de Homenagem aos Operários” comoveu as redes sociais e evidenciou a força simbólica do gesto. É a partir da potência dessas iniciativas que este trabalho se posiciona, compreendendo que tornar visível quem construiu os espaços não é apenas um ato memorial, mas uma ação política capaz de deslocar narrativas, produzir pertencimento e afirmar, mesmo à distância, que lembrar também é uma forma concreta de justiça histórica.

O fato de que, no contexto específico de Serra do Salitre, esta seja a primeira iniciativa a reivindicar a memória desses construtores me coloca em um lugar de responsabilidade e também de realização: é o início de uma reparação que precisa se ampliar. Como provoca Angela Davis, ao afirmar que “um negro na Casa Branca não compensa um milhão de homens negros na Casa Grande”, não podemos confundir conquistas individuais com justiça coletiva. Do mesmo modo, o que faço aqui não é uma solução definitiva, mas um passo necessário entre tantos que ainda virão.

Ao realizar um filme que reinscreve Bernardo como sujeito histórico, busco devolver à cidade aquilo que ela mesma já me deu: pertencimento, formação, referência, horizonte. O documentário se torna, assim, não apenas um gesto individual de homenagem, mas parte de um movimento maior de reivindicação. O que está em jogo não é somente o passado: é o direito ao futuro, e sobre isso, finaliza o professor de comunicação, Cássio Tomaim:

Esses filmes cumprem o mesmo papel de arquivos, museus, monumentos, patrimônios e comemorações na atualidade, *existem por uma vontade de memória. Lugares e mídias “de memória”, esses documentários são o refúgio de uma memória viva, experiencial que traduz no filme (enquanto suporte midiático) uma memória cultural.* Toda memória cultural é artificial, portanto, produzida. Este é um aspecto que não podemos perder de vista ao abordar o filme documentário, como lugar e mídia “de memória”. Mas reside na sua artificialidade a forma como as memórias individuais superam épocas, são transmitidas por gerações. (Tomaim, 2019, p. 126, grifo meu)

Se este trabalho produzir em alguém a vontade de perguntar o nome do pedreiro que está construindo sua rua; se fizer uma criança negra entender que sua vida também merece ser contada; se provocar uma escola a questionar seus materiais didáticos; se evocar nos colegas de arquitetura e urbanismo a rever o conteúdo programático das disciplinas; se estimular o poder

público a corrigir seus esquecimentos; então ele já terá cumprido sua função enquanto gesto de memória, política e afeto.

No fim, esta pesquisa reafirma que quem lembra é quem decide não deixar morrer. E ao fazer este filme, eu escolhi lembrar... por mim, pela minha família e por todos os construtores que ainda esperam ser vistos. Afinal, quem lembra?

Referências

ALMEIDA, Bárbara. **Serra do Salitre é a 3ª cidade do país com número de infrações de trabalhadores em situação análoga à escravidão**. G1 Triângulo e Alto Paranaíba, outubro de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/2018/10/26/serra-do-salitre-e-a-3a-cidade-do-pais-com-numero-de-infracoes-de-trabalhadores-em-situacao-analoga-a-escravidao.ghml>. Acesso em 22 de maio de 2023.

ALVES, Lahys Barros; MONTE, Luiz. **Vivenciando paisagens e lugares: O caminhar como a arte de habitar a cidade**, In: Imaginário: Construir e Habitar a Terra - ICHT 2019, São Paulo, 2019.

AMARELO: é tudo pra ontem. Direção de Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix, 2020. 1 vídeo (89 minutos). Documentário. Disponível em: www.netflix.com. Acesso em 27 de abril de 2023.

CANDIOTTO, Luciano Zanetti Pessoa; CORRÊA, Walquíria Kruger. **Ruralidades, urbanidades e a tecnicização do rural no contexto do debate cidade-campo**. Revista Campo-Território, Uberlândia, v. 3, n. 5 Fev., p. 214–242, 2008. DOI: 10.14393/RCT3511839. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/campoterritorio/article/view/11839>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: G. Gili, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Caminas-SP, Editora Papirus, 1995.

CHAVES, Ricardo. **Fenomenologia de arquitetura**. Discursos de Christian Norberg-Schulz e Juhani Pallasmaa. REVISTARQUIS. 8. 23-35. 10.15517/ra.v8i2.37928, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334476094_Fenomenologia_de_arquitetura_Discursos_de_Christian_Norberg-Schulz_e_Juhani_Pallasmaa. Acesso em 09 de dezembro de 2025.

CRISTINA, Massuelen. **Mostra Terreiros - Às Margens do Velha, de Massuelen Cristina**. YouTube: BDMG Cultural, setembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-WjLx103BdM>. Acesso em 17 de junho de 2024.

FILMES DE PLÁSTICO. **Nossa mãe era atriz (Our mother was an actress, 2023, 26 min)**. YouTube: Filmes de Plástico, janeiro de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CtcXdu448aU>. Acesso em 19 de junho de 2024.

FREITAS, Rosiane. **População em situação de rua é 70% de homens negros adultos**. Plural Curitiba, julho de 2025. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/populacao-2/>. Acesso em 12 de dezembro de 2025.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Revista ECO-Pós, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020b. Trad. Marcelo R. S. Ribeiro e Fernanda Silva e Sousa. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Acesso em 25 de abril de 2024.

HOLOCAUSTO BRASILEIRO. Direção de Armando Mendz e Daniela Arbex. Barbacena, Minas Gerais: Netflix, 2016. 1 vídeo (90 minutos). Documentário. Disponível em: www.netflix.com. Acesso em 9 de outubro de 2024.

KOWARICK, Lucio. **Espoliação urbana**. São Paulo, Paz e Terra, 1979. Capítulo “A lógica da desordem”, p. 19-54.

LEITE, Nayara. **Umbigo | Mini Documentário**. YouTube: Nayara Leite, novembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TIKmRiwlkGs&t=7s>. Acesso em 17 de junho de 2024.

MARIGHELLA. Direção de Isa Grinspum Ferraz. Netflix, 2012. 1 vídeo (94 minutos). Documentário. Disponível em: www.netflix.com. Acesso em 29 de setembro de 2024.

MENEZES, Janes. **Construção do Estádio Machadão, provável inauguração 1976**. Gestão: Hélio Machado da Silveira. Serra do Salitre, 8 de março de 2023. Facebook: @janes.menezes. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5780212092096005&set=pb.100003218133272.-2207520000>. Acesso em 04 de maio de 2024.

MENEZES, Janes. **Construção do Estádio Machadão, provável inauguração 1976**. Gestão: Hélio Machado da Silveira. Serra do Salitre, 8 de março de 2023. Facebook: @janes.menezes. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5780215825428965&set=pb.100003218133272.-2207520000>. Acesso em 04 de maio de 2024.

MORTIMER, Junia. **Pensar por imagens**. In: Jacques, Paola; Pereira, Margareth. *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Tomo I: Modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018. P. 146 a 175.

MOTTA, Aline. **Filha Natural / Natural Daughter**. 2019. Disponível em: <https://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>. Acesso em 20 de maio de 2024.

NEVES, Eustáquio. **Retrato falado**. Bolsa de Fotografia ZUM/IMS 2019, Instituto Moreira Sales, 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/eustaquio-neves/>. Acesso em 9 de janeiro de 2025.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**. London: Academy Editions, 1980.

OLIVEIRA, Vinicius. **Produto Educacional ProfEPT IFB - Jovens Jornadas - Documentário - Vinicius Felipe Oliveira**. YouTube: ProfEPT IFB, dezembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cHGpddfU-Xw>. Acesso em 17 de outubro de 2023.

PEREIRA, Gabriela Leandro. **A cidade-concha do meu avô: microensaio sobre legado e sobre tempo**. Guaicurus. – n. 5. – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Diretoria de Ação Cultural, Centro Cultural, 2022. Bianaual. ISSN: 978-65-88671-00-9. Disponível em:



<https://www.ufmg.br/centrocultural/wp-content/uploads/2022/07/guaicurus-digital-5-miolodigital.pdf>. Acesso em 06 de abril de 2024.

PEREIRA, Gabriela Leandro; PEREIRA, Mariana Leandro. **Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô**: a cidade como legado da arte de construir. Farol, [S. l.], v. 18, n. 27, p. 37–43, 2023. DOI: 10.47456/rf.v18i27.40097. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/40097>. Acesso em 17 de abril de 2024.

RENCA PRODUÇÕES. **7 GIRAS PASSAGEIRAS - TEASER**. YouTube: Renca Produções e Interações Culturais, setembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QjmF1-Un4lo>. Acesso em 17 de junho de 2024.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Gramática do Tempo**: Para uma Nova Cultura Política. São Paulo: Cortez, 2006.

SEMINÁRIO AFROESTÉTICAS. **Mesa 01 | Viabilizando Pontes - Entre ideias e corres | Karla Danitza**. YouTube: Seminários Afroestéticas, setembro de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pR5mfvKRn_Y&t=4349s. Acesso em 12 de agosto de 2024.

SERRA DO SALITRE. **Pavimentação**. Serra do Salitre, 27 de abril de 2012. Facebook: @serradosalitreng. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=302005849875482&set=a.135911293151606>. Acesso em 03 de maio de 2024.

SMITH, Mayara. **Quem vivia ali - Mayara Smith**. YouTube: Teatro Universitário - UFMG, agosto de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cn_iqi2Qwes. Acesso em 17 de junho de 2024.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEATO DO AMANHÃ. **BH é Afroindígena**. YouTube: TeAto do Amanhã, setembro de 2023. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLAepovB87ohuq1nyFj6A2Q3dkaO3ahTVe&si=X7ubQTxdQnWhEa_E. Acesso em 17 de junho de 2024.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **Documentário, história e memória**: entre os lugares e as mídias “de memória”. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 46, n. 51, jan.-jun.2019, p. 114-134. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/10968>. Acesso em 11 de dezembro de 2025.