

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

ISADORA PARREIRA RIBEIRO

**EXPERIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO URBANO DE OURO PRETO: fotografias e
regimes de visibilidade**

JUIZ DE FORA

2026

ISADORA PARREIRA RIBEIRO

EXPERIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO URBANO DE OURO PRETO: fotografias e regimes de visibilidade

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Christofolletti

JUIZ DE FORA

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ribeiro, Isadora.

EXPERIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO URBANO DE OURO PRETO
: fotografias e regimes de visibilidade / Isadora Ribeiro. -- 2026.
278 f. : il.

Orientador: Rodrigo Christofolletti

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2026.

1. paisagem histórica urbana. 2. fotografia. 3. Ouro Preto. I. Christofolletti, Rodrigo, orient. II. Título.

ISADORA PARREIRA RIBEIRO

EXPERIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO URBANO DE OURO PRETO: fotografias e regimes de visibilidade

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder

Aprovada em 23 de março de 2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Christofolletti – Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Mateus Rezende de Andrade

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Maria Leonor César Machado de Sousa Botelho

Universidade do Porto

Prof. Dr. Raul Amaro de Oliveira Lanari

Universidade Federal de Goiás

Profª. Dra. Simone Scifoni

Universidade de São Paulo

ASSINATURAS

À minha mãe, que me deu asa e chão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus guias, que acompanharam cada etapa desta caminhada e sustentaram meu espírito.

Ao Prof. Rodrigo Christofolletti, pela orientação atenta, pela generosidade e pela confiança. À Prof. Maria Leonor Botelho, por acreditar no potencial das minhas perguntas e ampliar meus horizontes com rigor e sensibilidade. Aos demais mestres que calçaram meu caminho com pedras fortes, um abraço carinhoso e meu reconhecimento profundo.

À minha mãe, que fez do amor uma casa — e, nessa casa, um mundo ao qual sempre pude voltar. Obrigada por soltar a minha mão e confiar em mim. Vencemos mais uma vez.

À Nina e ao Lucas, raízes que me seguram e alimentam. Obrigada por compreenderem as minhas ausências e acreditarem nesse voo.

À Bia, Pedro, Matheus e Gab por serem a alegria no descanso. Que esta vitória possa, um dia, ser motivo de orgulho. Didi ama vocês.

À Érika, companheira de travessias, obrigada pela mão firme, pelos gestos decisivos e encorajadores em mais uma etapa desse nosso caminho.

À Jana e Gustavo, por serem abrigo e farol. Por compartilharem a graça da vida.

À Dani e à Carol, pela parceria tão bonita e genuína. Que sorte a minha ter encontrado vocês.

Ao Pedro e ao Mauro, minhas Natashas: vocês são meu Porto. Obrigada por estarem sempre presentes e vibrarem comigo.

A todos os amigos que compreenderam as ausências, que celebraram os encontros, que me salvaram quando precisei, que me sustentaram mesmo quando não pedi.

À Universidade Federal de Juiz de Fora e a CAPES pelo incentivo e confiança. À Revista *Faces de Clio*, pelo aprendizado contínuo e pela parceria.

À Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pela terceira acolhida — generosa e fundamental — para esta pesquisa e para o meu desenvolvimento pessoal.

Aos amigos da FAOP, pelo privilégio do acolhimento como professora e aluna, pelos ouvidos atentos e pela escuta sensível das minhas infinitas perguntas. Em especial, à Rachel Falcão, grande amiga e apoiadora deste trabalho.

Ao Coletivo Palma Preta, por abrir portas e formular perguntas antes nunca feitas — hoje estruturantes desta pesquisa.

E, por fim, a Ouro Preto — essa além-cidade generosa e imensa, corpo vivo. Drummond já sabia: “Ouro Preto bole com a gente. É um bulir novo, diferente.” Que esta pesquisa possa inquietar a cidade. Uma janela aberta para a paisagem. Para imaginar — e exigir — uma cidade plural e participativa, onde ver, habitar e decidir sejam gestos inseparáveis, e onde a paisagem possa, outra vez, ser experiência e direito coletivo.

Paisagem: Como se Faz

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço vacante, a semear de
paisagem retrospectiva.
A presença da serra, das imbaúbas, das fontes, que presença?
Tudo é mais tarde.
Vinte anos depois, como nos dramas.
Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe fibrilhas de caminho,
de horizonte, e nem percebe que as recolhe para um dia tecer
tapeçarias que são fotografias de impercebida terra visitada.
A paisagem vai ser. Agora é um branco a tingir-se de verde,
marrom, cinza,
mas a cor não se prende a superfícies, não o modela.
A pedra só é pedra no amadurecer longínquo.
E a água deste riacho
não molha o corpo nu:
molha mais tarde.
A água é um projeto de viver.
Abrir porteira. Range. Indiferente.
Uma vaca-silêncio. Nem a olho.
Um dia este silêncio-vaca, este ranger baterão em mim perfeitos,
existentes de frente,
de costas, de perfil,
tangibilíssimos.
Alguém pergunta ao lado: O que há com você?
E não há nada
senão o som porteira, a vaca silenciosa.
Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo, à margem de gravuras,
documentos,
quando as coisas existem com violência mais do que existimos:
nos povoam e nos olham, nos fixam. Comtemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem.

Carlos Drummond de Andrade (1973)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Praça da Independência (Praça Tiradentes), 1835	21
Figura 2 Praça da Independência (Praça Tiradentes), 1881.....	22
Figura 3 Praça Tiradentes, 1894	22
Figura 4 Praça Tiradentes, 1950	23
Figura 5 Cidade Imperial de Ouro Preto, 1824	38
Figura 6 Igreja São Francisco de Assis.....	41
Figura 7 Belo Horizonte, 1902	44
Fig 8 Cartão-postal Praça Tiradentes, 1892.....	46
Fig 9 Cartão-postal Praça Tiradentes, 1923.....	47
Figura 10 Cartões postais da década de 1920.....	48
Figura 11 Cartões-postais início do século XX.	48
Figura 12 Cartão postal início do século XX	49
Figura 13 Cartão postal início do século XX	50
Figura 14 cartão-postal Vista de Ouro Preto, 1923	51
Figura 15 Paisagem de Ouro Preto, 1924.....	54
Figura 16 : Vista de Ouro Preto, 1924.....	55
Figura 17 Paisagem de Ouro Preto	56
Figura 18 Ouro Preto	57
Figura 19 – Guia de Ouro Preto.....	61
Figura 20 – Paisagem Imaginante, 1950	65
Figura 21 – Paisagem, 1947	66
Figura 22 Roteiro histórico e turístico e alcoólico e anônimo e revolucionário de Ouro Preto, 1967	68
Figura 23 Os dragões amarelos	69
Figura 24 A festa de Santa Efigênia.....	71
Figura 25 – Telhados de Ouro Preto	72
Figura 26 Revista 8 (1944) – Texto Modelos europeus na pintura colonial - Hannah Levy....	84
Figura 27 Revista 19 (1984) – Texto Centros históricos - Augusto C. da Silva Telles	85
Figura 28 Revista 24 Texto Cidadania: um olhar feminino - Nair Benedicto	86
Figura 29 Marca Ouro Preto	92
Figura 30 Marca Porto.....	92
Figura 31 Campanha Brasil Sensacional – Embratur.....	97
Figura 32 Conjunto de imagens da paisagem do patrimônio cultural brasileiro	98
Figura 33 Caminho dos Diamantes	102
Figura 34 – Caminho Novo	103
Figura 35 – Caminho do Sabarabuçu	104
Figura 36 – Caminho Velho.....	105
Figura 37 Captura de tela do site da Estrada Real.....	106
Figura 38 Gráfico Paisagens Culturais classificadas por continentes.	114
Figura 39 Desenvolvimento do conceito de Paisagem Histórica Urbana (HUL).	119
Figura 40 Categorias de ferramentas da abordagem da Paisagem Histórica Urbana (HUL).	121
Figura 41 Avenida Central, Rio de Janeiro (1906)	148

Figura 42 Construção do Prédio anexo The Rio de Janeiro Tramway, Light & Power co.Ltd. (1928)	150
Figura 43 Paraisópolis, São Paulo (SP), 2004.	152
Figura 44 Vista do Farol da Barra, Salvador (BA).	153
Figura 45 Centro histórico de Paraty (RJ)	154
Figura 46 Carnaval no centro histórico de Olinda (PE).	154
Figura 48 Taxonomia de valores da paisagem histórica urbana	163
Figura 49 Eixos analíticos para a leitura crítica da paisagem urbana nas imagens	167
Figura 50 - Conformação do núcleo urbano de Ouro Preto	174
Figura 51 Vista panorâmica da Praça Tiradentes em contexto de circulação turística e urbana contemporânea.....	179
Figura 52 Vista panorâmica da Praça Tiradentes e do núcleo histórico de Ouro Preto, a partir de ponto de vista elevado.....	180
Figura 53 Vista panorâmica da Praça Tiradentes.....	181
Figura 54 Vista panorâmica da Praça Tiradentes (1950).....	183
Figura 55 Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos s/d.....	185
Figura 56 Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos s/d.....	185
Figura 57 Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, década de 1950	187
Figura 58 Procissão da Semana Santa, Praça Tiradentes, Ouro Preto (MG), 1929.....	189
Figura 59 Procissão da Semana Santa, Largo do Rosário, Ouro Preto (MG), 1930.	190
Figura 60 Procissão da Semana Santa, Ouro Preto (MG), 1956.	191
Figura 61 Procissão da Semana Santa, Ouro Preto (MG), s/d.....	193
Figura 62 Corpus Unesco	195
Figura 63 Corpus IPHAN.....	196
Figura 64 Corpus Secretaria Municipal de Cultura de Ouro Preto 2025.....	198
Figura 65 Corpus Ballarat	200
Figura 66 People & Places through time: Recreate a Photo Competition.....	202
Figura 67 Mapa fotográfico - Ballarat.....	203
Figura 68 Largo de Coimbra (1880).....	206
Figura 69 Largo de Coimbra (década de 1920).....	208
Figura 70 Largo de Coimbra (década de 1970).....	209
Figura 71 Vista panorâmica do bairro Antônio Dias a partir de percurso com o Circuito Palma Preta.....	212
Figura 72 Vista a partir da Igreja do Carmo em direção às áreas periféricas da cidade, a partir de percurso com o Circuito Palma Preta	213
Figura 73 Infraestrutura urbana sob ponte histórica no centro de Ouro Preto, a partir de percurso com o Circuito Palma Preta	214
Figura 74 Visita à Gruta do Fogão, no Vale do Ojô (2025).....	216
Figura 75 Visita à Gruta do Fogão, no Vale do Ojô (2025).....	217
Figura 76 Visita ao Vale do Ojô (2025).....	218
Figura 77 Vista de Ouro Preto em percurso com a Geotur (2025)	221
Figura 78 Página da Secretaria de Turismo de Ouro Preto no Instagram - Fevereiro (2025)	224
Figura 79 Página da Secretaria de Turismo de Ouro Preto no Instagram – Abril (2025).....	225
Figura 80 Página da Secretaria de Turismo de Ouro Preto no Instagram - Novembro (2025)	226
Figura 81 Página institucional da Prefeitura de Ouro Preto – Código das Cruzes (2025)	227
Figura 82 Cruz de Três Pontas - Padre Faria (1920 e 2025)	228

Figura 83 Resultados de hashtags sobre Ouro Preto no Instagram (2025).....	231
Figura 84 Reapropriação digital de fotografia histórica de Ouro Preto (1969).....	233
Figura 85 Fotografia histórica de carnaval em circulação no Instagram.....	234
Figura 86 Publicação do perfil “arco_ouopreto” no Instagram.....	236
Figura 87 Perfil “padrefariaop” no Instagram	238
Figura 88 Práticas cotidianas na paisagem urbana de Ouro Preto (2025)	240
Figura 89 Camadas e ocultamentos na paisagem histórica urbana (2025).....	241
Figura 90 Marcel Gautherot: cotidiano e materialidade na paisagem urbana (década de 1950)	243
Figura 91 Devoção e camadas simbólicas na Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (2025)	245
Figura 92 Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e São Benedito, Ouro Preto (MG), 2025.	247
Figura 93 Igreja de Santa Ephigenia, s/d.....	249
Figura 94 Ouro Preto, Igreja Santa Efigênia ou Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz, 1956	250
Figura 95 Altar da Igreja de Santa Efigênia	251
Figura 96 Tapetes devocionais no centro histórico de Ouro Preto (MG), 2025.....	253

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 Planta de Ouro Preto, 1888.....	19
Mapa 2 Planta de Belo Horizonte, 1895	43

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Bens brasileiros atualmente inscritos na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial da Unesco de acordo com a última revisão, de 19 de dezembro de 2025. Fonte: Elaboração da autora a partir do World Heritage Centre/ Unesco (consulta em 19 de dezembro de 2025). .	130
Quadro 2 Etapas metodológicas de leitura das imagens da paisagem urbana.....	160

LISTA DA TABELAS

Tabela 1 Menções a Ouro Preto nas revistas do IPHAN sem uso de imagens.....	78
Tabela 2 Menções a Ouro Preto nas revistas do IPHAN com uso de imagens	81
Tabela 3 Projetos, programas e iniciativas de turismo envolvendo Ouro Preto (1930–2020)	274

LISTA DE SIGLAS

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

EMBRATUR – Instituto Brasileiro de Turismo

ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property

ICOM – International Council of Museums

ICOMOS – International Council on Monuments and Sites

ICMBio – Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IUCN – International Union for Conservation of Nature

HUL – Historic Urban Landscape (Paisagem Histórica Urbana)

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

VUE – Valor Universal Excepcional

WHITRAP – World Heritage Institute of Training and Research for the Asia and the Pacific Region

RESUMO

Esta tese investiga a construção visual da paisagem urbana histórica de Ouro Preto, tomando como referência analítica a Recomendação da Paisagem Urbana Histórica (Historic Urban Landscape – HUL), aprovada pela Unesco em 2011. Parte-se da premissa de que a paisagem não constitui um dado natural do território, mas uma construção histórica mediada por regimes de visibilidade que selecionam, reiteram e estabilizam determinados enquadramentos da cidade ao longo do tempo. A pesquisa articula uma abordagem teórico-crítica inspirada em Walter Benjamin — especialmente nas noções de imagem dialética e constelação — à análise de um corpus visual que abrange relatos de viajantes, gravuras, cartões-postais, pintura modernista, fotografia institucional e conteúdos digitais contemporâneos. A organização dessas imagens em constelações visuais permite evidenciar continuidades, deslocamentos e silenciamentos na produção da paisagem histórica, revelando como certos elementos foram reiteradamente legitimados enquanto outros permaneceram à margem. Em diálogo com as etapas propostas pela HUL — que incluem identificação, mapeamento, integração de valores, participação social e instrumentos de gestão — a tese examina como os dispositivos normativos e as práticas institucionais incorporam, tensionam ou reproduzem regimes de visibilidade historicamente sedimentados. Argumenta-se que a centralidade simbólica de Ouro Preto resulta de um processo prolongado de estabilização imagética, no qual a cidade foi progressivamente convertida em ícone patrimonial e ativo turístico. Conclui-se que a aplicação crítica da abordagem HUL exige explicitar os enquadramentos visuais que sustentam a governança contemporânea do patrimônio urbano, abrindo espaço para leituras mais plurais, reflexivas e socialmente situadas da paisagem.

Palavras-chave: paisagem histórica urbana; fotografia; HUL; Ouro Preto

ABSTRACT

This thesis investigates the visual construction of the historic urban landscape of Ouro Preto, using as an analytical reference the Historic Urban Landscape (HUL) Recommendation, approved by UNESCO in 2011. It argues that the landscape is not a natural attribute of territory, but a historical construction conditioned by regimes of visibility that select, reiterate, and stabilize specific representations of the city over time. The research articulates a critical-theoretical approach inspired by Walter Benjamin — especially his concepts of dialectical image and constellation — through the analysis of a visual corpus that includes travelers' accounts, engravings, postcards, modernist paintings, institutional photography, and contemporary digital content. By organizing these materials into visual constellations, the study highlights continuities, displacements, and voids in the formation of the historical landscape, revealing how certain elements were repeatedly legitimized while others remained marginalized. In dialogue with the stages proposed by the HUL approach — which include identification, mapping, value integration, stakeholder participation, and management instruments — the thesis examines how normative devices and institutional practices incorporate, challenge or reproduce historically established regimes of visibility. It argues that the symbolic centrality of Ouro Preto results from a long-term process of imagistic stabilization, through which the city was progressively transformed into a heritage icon and tourism asset. The study concludes that a critical application of the HUL approach requires making explicit the visual frames that underpin contemporary heritage governance, fostering more pluralistic and reflexive understanding of urban landscape.

Keywords: historic urban landscape; photography; HUL; Ouro Preto

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 MODOS DE VER OURO PRETO: IMAGENS, VISUALIDADES E FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM HISTÓRICA	33
1.1 VIAJANTES OITOCENTISTAS E A LEITURA DA PAISAGEM	35
1.2 VISTAS E POSTAIS NA CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA VISUAL DE OURO PRETO (1890–1930)	45
1.3 A INVENÇÃO MODERNISTA DE OURO PRETO	52
1.4 CRÔNICAS, GUIAS E POÉTICAS DA PAISAGEM.....	58
1.4.1 Visualidades e narrativas da cidade histórica	59
1.4.2 Artistas brasileiros e a reinvenção visual de Ouro Preto	64
1.5 A FOTOGRAFIA NO PATRIMÔNIO: USOS INSTITUCIONAIS, IMAGINAÇÃO GEOGRÁFICA E REGIMES DE VISIBILIDADE	73
1.5.1 Arquivo, enquadramento e regimes de visibilidade: o caso de Ouro Preto nas Revistas do IPHAN.....	76
1.6 OURO PRETO COMO PRODUTO TURÍSTICO: CAMPANHAS E MATERIAIS PROMOCIONAIS	88
1.6.1 A construção da marca-destino: imagem, governança e consumo cultural	91
1.6.2 Campanhas nacionais e a inserção de Ouro Preto	95
1.6.3 A gestão local da imagem: a Prefeitura de Ouro Preto e a circulação das imagens turísticas	99
2 PAISAGEM HISTÓRICA URBANA, PATRIMÔNIO E IMAGEM: FUNDAMENTOS CONCEITUAIS, NORMATIVOS E METODOLÓGICOS.....	108
2.1 PAISAGEM HISTÓRICA URBANA: FUNDAMENTOS E TRAJETÓRIAS DE CONSOLIDAÇÃO.....	109
2.1.2. Paisagem como dimensão implícita do patrimônio urbano	112
2.2 DA PAISAGEM CULTURAL À EMERGÊNCIA DA PAISAGEM HISTÓRICA URBANA	115
2.3 A FORMULAÇÃO DA PAISAGEM HISTÓRICA URBANA (2005–2011).....	117
2.4 A POSIÇÃO BRASILEIRA FRENTE À PAISAGEM HISTÓRICA URBANA (PÓS-2011).....	126
2.4.1 Breve percurso da paisagem nas políticas patrimoniais brasileiras.....	127
2.4.2 A paisagem urbana como campo de experimentação patrimonial	132
3 OURO PRETO E A LEITURA DA PAISAGEM HISTÓRICA URBANA: FOTOGRAFIA, REGIMES DE VISIBILIDADE E CONSTELAÇÕES VISUAIS	136

3.1 IMAGEM, TÉCNICA E REGIMES DE VISIBILIDADE.....	137
3.1.1. A fotografia e o urbano	141
3.1.2 Imaginários urbanos e a estabilização visual da paisagem histórica.....	146
3.1.3 Ler imagens em circulação: montagem, fragmento e paisagem	155
3.2 OPERAÇÕES DE LEITURA DAS IMAGENS DA PAISAGEM URBANA	157
3.2.1 Valores, atributos e HUL	161
3.2.2 Constituição do corpus	165
3.2.3 Montagens e constelações visuais.....	166
3.2.4 Desmontagem dos enquadramentos	169
3.2.5 Remontagem de constelações interpretativas	170
3.3 A PAISAGEM HISTÓRICA URBANA DE OURO PRETO: CAMADAS, PERMANÊNCIAS E DISPUTAS DE VISIBILIDADE	172
3.3.1 Formação urbana, permanências morfológicas e estrutura da paisagem	172
3.3.2 Estagnação, homogeneidade e a construção visual da cidade histórica	175
3.4 CONSTELAÇÕES VISUAIS DA PAISAGEM URBANA DE OURO PRETO	177
3.4.1 Paisagem cênica estabilizada.....	178
3.4.2 Centralidades consagradas.....	184
3.4.3 Cotidianos visíveis	188
3.4.4 Imagens institucionais.....	194
3.4.5 Margens e ausências.....	205
3.4.6 Imagens em circulação social	222
3.4.7 Fissuras no regime visual: ensaios de uma leitura da Paisagem Histórica Urbana	239
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	256
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	263
APÊNDICES	274

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa insere-se no debate contemporâneo sobre a conservação do patrimônio urbano como dimensão estratégica das políticas de desenvolvimento das cidades, propondo um reposicionamento crítico dessa discussão por meio da leitura das imagens produzidas sobre a paisagem urbana de Ouro Preto. A partir do final do século XX, as transformações econômicas e políticas que moldaram o mundo globalizado também redesenharam o destino das cidades. A lógica do mercado, ao penetrar na esfera urbana, converteu ruas, praças e memórias em signos de valor, deslocando o patrimônio do campo da preservação para o da performance. A paisagem tornou-se vitrine e promessa: cenário para o investimento, matéria-prima para o turismo, emblema de distinção. Nesse movimento, o passado passa a ser continuamente reinterpretado como marca e mercadoria, enquanto as cidades aprendem a se promover por meio de suas imagens — belas, coerentes, mas frequentemente descoladas das vidas que nelas insistem em resistir.

Em grande parte das inscrições urbanas na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco, o reconhecimento concentrou-se no valor arquitetônico e paisagístico dos conjuntos edificados, em detrimento da complexidade social e territorial que sustenta a vida urbana. Essa abordagem tende a cristalizar as cidades em imagens idealizadas do passado, obscurecendo suas dinâmicas e conflitos cotidianos. Daí a urgência de perspectivas mais integradas, capazes de compreender o patrimônio como parte ativa dos processos urbanos contemporâneos e de reconhecer que, mesmo sob pressões de mercantilização, a cidade permanece como experiência sensível, contraditória e socialmente disputada.

Os espaços urbanos apresentam sistematicamente sintomas e características dos tempos, denunciando as mazelas da humanidade e, simultaneamente, anunciando suas alegrias. As cidades reagem e se intrometem nas nossas vidas. Fazemos parte delas e vivemos nelas. Elas reúnem poesias de diferentes estilos, elaboradas no cotidiano e expostas nos distintos tipos de arquitetura, nas falas dos cidadãos, nas pichações e nos grafites. (Freitas, 2017, p. 50)

Essa dimensão poética da experiência urbana, marcada pela instabilidade e pela transformação constante, convive com disputas de memória, representação e uso do espaço urbano. É justamente nas cidades que as tensões entre memória e modernização, continuidade e mudança, valores culturais e demandas sociais se tornam mais agudas. A Recomendação sobre a Paisagem Histórica Urbana (HUL), de 2011, surgiu como resposta a esses impasses, ao reconhecer que as cidades precisam se transformar para garantir qualidade de vida, mas que tal processo deve apoiar-se em uma leitura informada e participativa de seus valores históricos e

culturais, capaz de orientar a regeneração urbana sem romper com suas identidades acumuladas (Pereira Roders, 2012). Nesse contexto, Ouro Preto adquire relevância singular, tanto pela condição de objeto patrimonial consagrado, quanto pela sua ampla mobilização pela historiografia e pelos estudos urbanos.

A literatura sobre a cidade ressalta sua importância na configuração territorial do Brasil colonial, especialmente a partir da mineração. Situada na região central de Minas Gerais, a antiga Vila Rica¹ articulou em 1711 as antigas freguesias do Pilar e de Antônio Dias cujos moradores, identificados historicamente como “mocotós” (arraial do Pilar) e “jacubas” (arraial de Antônio Dias), protagonizavam disputas pela apropriação simbólica, administrativa e religiosa do território (Ribeiro, 2021). Apesar das dificuldades impostas pela topografia acidentada e pela dispersão dos núcleos mineradores, a cidade atingiu, em meados do século XVIII, o auge da produção aurífera, consolidando-se como centro articulador de atividades econômicas e de uma ampla rede territorial vinculada ao ouro (Villaschi, 2014). A partir da segunda metade do século XVIII, contudo, o declínio da mineração produziu transformações graduais na dinâmica urbana, marcadas por esvaziamento populacional, permanências espaciais e tentativas de reorganização da centralidade regional.

Ao longo do século XIX, Ouro Preto manteve sua função administrativa mesmo diante do declínio da mineração, em um contexto marcado pelo esvaziamento populacional e, ao final do período, pela transferência da capital para Belo Horizonte em 1897. Paralelamente, a cidade passou por transformações urbanas significativas, como a expansão em direção às áreas mais baixas — impulsionada pela chegada da ferrovia em 1889 — e a realização de intervenções de caráter modernizante, voltadas à adequação do tecido urbano e à sustentação de sua permanência como centro político.

Apesar dessas transformações, determinados elementos estruturantes da paisagem urbana permaneceram relativamente estáveis ao longo do tempo. As irmandades que floresceram na antiga Vila Rica desempenharam papel decisivo na organização do espaço e na conformação do imaginário barroco, cujo repertório simbólico — marcado por contrastes, ornamentação e jogos de profundidade — contribuiu para a construção de uma paisagem de forte carga visual e cenográfica. Tal arranjo privilegiou determinados valores estéticos e representações culturais, frequentemente em detrimento das práticas cotidianas e das formas populares de construção da memória social.

¹ Chamada nesse período de Vila Rica d’Albuquerque é, posteriormente, em 1823, após a Independência do Brasil, rebatizada por D. Pedro I como Imperial Cidade de Ouro Preto, capital da província de Minas Gerais.

Entretanto, Ouro Preto não se consolidou apenas como espaço urbano historicamente construído, mas também como objeto de representação e produção de sentidos. As dinâmicas que conformaram sua formação territorial e urbana contribuíram igualmente para estabelecer determinadas maneiras de descrevê-la, interpretá-la e inscrevê-la na historiografia.

Mapa 1 Planta de Ouro Preto, 1888



Expansão da malha urbana de Ouro Preto, observa-se a ainda incipiente ocupação dos morros. Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Foi nesse horizonte de permanências materiais, simbólicas e narrativas que Ouro Preto se consolidou, ao longo do século XX, como um dos principais símbolos do patrimônio nacional. Essa consagração patrimonial esteve frequentemente associada à ideia de unidade estética, autenticidade histórica e preservação de um suposto urbanismo barroco homogêneo, contribuindo para a fixação de determinadas leituras sobre a cidade e sua paisagem urbana.

Entretanto, interpretações mais recentes têm tensionado leituras dessa natureza, Celina Borges Lemos e Paula de Souza Carmo Lobato (2022) por exemplo, argumentam que a formação urbana da cidade se estrutura a partir de “organismos dinâmicos, policêntricos e abertos” (2022, p. 33), marcados por contrastes, continuidades e sobreposições espaciais. Segundo as autoras, os

diferentes pontos e eixos da paisagem urbana expressam, de maneira paradigmática, as formas de coexistência entre grupos socialmente instituídos e destituídos de poder. Permeada por materialidades, artifícios e soluções construtivas diversas, a cidade evidencia processos contínuos de apropriação sociocultural e reinvenção do espaço urbano, afastando-se de leituras homogêneas ou estáticas sobre sua constituição histórica.

Ainda assim, apesar da densidade dessas contribuições, nota-se que grande parte dessa produção permanece ancorada em regimes de leitura que privilegiam a materialidade urbana, os processos históricos ou as estruturas socioespaciais, conferindo menor centralidade às formas pelas quais a cidade é vista, representada e construída imagetivamente. É a partir dessa lacuna que esta pesquisa se insere, ao propor um deslocamento do olhar para a fotografia entendida como regime de visibilidade capaz de revelar, tensionar e reconfigurar as leituras consolidadas sobre a paisagem urbana.

Sob essa perspectiva, a organização espacial da cidade — e, em particular, seus espaços de centralidade — adquire nova relevância analítica. Como observa Villaschi (2014), o núcleo estruturador das vilas coloniais organizava-se em torno da praça central, onde se concentravam os principais edifícios do poder civil e religioso, a partir da qual se articulavam as vias de circulação. No caso de Ouro Preto, a Praça Tiradentes consolida-se como esse espaço privilegiado de condensação simbólica e política — e, não por acaso, também como um dos principais focos de produção imagética ao longo do tempo. É por meio dessas imagens que se torna possível observar como determinados enquadramentos, ausências e repetições contribuíram para fixar leituras específicas da cidade.

Figura 1 Praça da Independência (Praça Tiradentes), 1835



Pintura de José Rosário. A obra representa o espaço central da cidade com um jardim de inspiração neoclássica, então delimitado, além da Coluna Saldanha Marinho — primeiro monumento dedicado aos inconfidentes. Inaugurada em 1867, a coluna foi posteriormente deslocada para a Praça Cezário Alvim, junto à Estação Ferroviária, após a instalação do Monumento a Tiradentes em 1894, e transferida novamente, em 2005, para o cais da Barra. Fonte: <http://joserosarioart.blogspot.com.br>

Figura 2 Praça da Independência (Praça Tiradentes), 1881



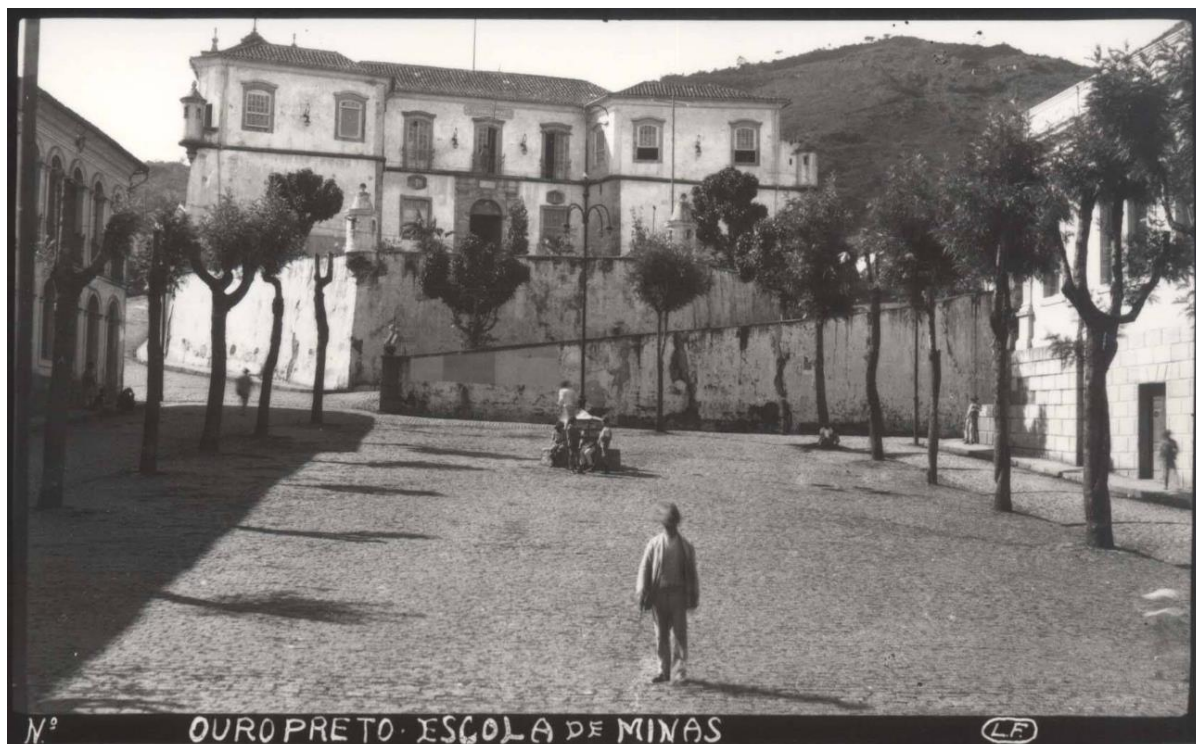
Jardim da Praça da Independência com o Paço Municipal. Autor: Guilherme Libeneau. Reprodução: Rogério Vicente da Costa. Data: 1881. Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional

Figura 3 Praça Tiradentes, 1894



Inauguração do Monumento a Tiradentes, quando a praça é renomeada. Autor: desconhecido. Fonte: IFAC/UFOP

Figura 4 Praça Tiradentes, 1950



A praça já arborizada e com iluminação pública. Autor: Luiz Fontana. Fonte: Acervo IFAC/UFOP

Ao longo do século XX, esse repertório seria apropriado pelas políticas de preservação, participando da construção de uma imagem oficial da cidade. Ainda na década de 1930, no contexto de institucionalização das políticas patrimoniais no Brasil, a cidade é reconhecida como Monumento Nacional, tornando-se um dos principais símbolos do passado colonial brasileiro e objeto privilegiado das ações do recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Nesse processo, consolidam-se leituras que privilegiam sua dimensão arquitetônica e formal, em diálogo com os valores então atribuídos ao patrimônio histórico.

Esse percurso culmina, décadas depois, em seu reconhecimento como a primeira cidade brasileira inscrita na Lista do Patrimônio Mundial (1980), quando Ouro Preto passa a ocupar também um lugar de destaque no cenário internacional. Tornou-se, assim, um espelho das próprias contradições do patrimônio: celebrada por suas formas e silhuetas, mas frequentemente silenciada em sua vida social e em suas desigualdades. Reconhecida sobretudo por seu valor arquitetônico, a cidade foi convertida em emblema — “a distinção simbólica” apontada por Peixoto (2000) — que a consagrou como ícone do patrimônio nacional, mas também a fixou em um tempo idealizado. Nessas tensões se condensam os conflitos entre a conservação simbólica do passado e as transformações materiais e sociais que continuamente redefinem o espaço urbano.

Tais processos tornam-se particularmente evidentes em cidades históricas como Ouro Preto, sobre as quais se projetam ideais de autenticidade, memória e identidade coletiva. Fotografias, mapas, registros audiovisuais e, mais recentemente, imagens digitais participam ativamente da construção de regimes de visibilidade do patrimônio, influenciando aquilo que se torna visível, legitimado ou marginalizado nas narrativas sobre a cidade. Nesse contexto, a incorporação da noção de paisagem aos debates patrimoniais representou um importante deslocamento conceitual, ao ampliar o foco da preservação para além do monumento isolado e reconhecer as múltiplas relações entre espaço, memória e experiência urbana. Ao incorporar as múltiplas camadas temporais e simbólicas da cidade, a noção de paisagem também dialoga com a ideia benjaminiana de constelação, entendida aqui como articulação crítica entre fragmentos, imagens e temporalidades heterogêneas que tensionam narrativas lineares sobre o patrimônio urbano. Mais recentemente, a abordagem da Paisagem Urbana Histórica aprofundou essa ampliação ao propor leituras integradas entre patrimônio, dinâmicas urbanas e cotidiano social. Como lembra Peter Burke (1985), todo ato de seleção e enquadramento é também um ato de poder, que evidencia tanto o que se escolhe representar quanto o que se exclui. Laurajane Smith (2006), ao definir o Discurso Autorizado do Patrimônio (DAP), aponta que a legitimação institucional de certas narrativas implica o silenciamento de outras. E, conforme Baczko (1985), o controle do imaginário e do simbólico constitui uma das formas mais eficazes de exercício do poder.

É justamente nesse horizonte que esta pesquisa formula seu problema central. Busca-se compreender, ainda, de que maneira a abordagem da Paisagem Histórica Urbana (HUL) permite tensionar essas construções e em que medida seus pressupostos dialogam com as dinâmicas visuais que atravessam a cidade. Pergunta-se também o que a fotografia pode oferecer a essa leitura e como ela amplia a capacidade de revelar dimensões sociais, temporais e conflituosas da paisagem. Por fim, investiga-se como determinadas imagens — oficiais, artísticas ou cotidianas — passam a ser legitimadas como representações da cidade, evidenciando ou reconfigurando os impactos do desenvolvimento urbano.

Discutir a paisagem urbana de Ouro Preto, portanto, implica compreender os regimes de representação que a estruturam, as instituições que os produzem e os públicos que os reproduzem. Trata-se de reconhecer que toda paisagem urbana carrega camadas de significados que revelam modos distintos de narrar o espaço habitado. Nesse sentido, Ouro Preto adquire relevância particular também por situar-se em um contexto do Sul Global, onde a aplicação e a crítica de políticas internacionais de conservação demandam leituras situadas. É sob essa perspectiva que a fotografia se afirma como ferramenta metodológica desta investigação: não apenas como

registro do visível, mas como linguagem que participa da construção dos sentidos atribuídos ao patrimônio urbano.

Essa compreensão aproxima-se da abordagem da Paisagem Histórica Urbana (HUL), formulada pela UNESCO. Ao deslocar o foco do objeto monumental para o contexto urbano ampliado, a HUL busca integrar conservação e desenvolvimento sustentável por meio de instrumentos de planejamento, gestão e participação social, orientando processos de definição de valores e negociação das transformações urbanas:

a área urbana entendida como resultado de uma sobreposição histórica de valores e atributos culturais e naturais, que se estende para além da noção de ‘centro histórico’ ou ‘conjunto’ para incluir o contexto urbano mais amplo e seu entorno geográfico. Esse contexto abrange a topografia, a geomorfologia, a hidrologia e as características naturais do local, o ambiente construído — histórico e contemporâneo —, infraestruturas, espaços abertos, padrões de uso do solo e organização espacial, percepções e relações visuais, bem como aspectos sociais, culturais e econômicos, valores simbólicos e dimensões intangíveis do patrimônio em relação à diversidade e à identidade (Unesco, 2011).

Desde o Memorando de Viena (2005), as discussões em torno da HUL mobilizaram uma comunidade internacional de especialistas e impulsionaram experiências-piloto em diferentes cidades, consolidando a abordagem como um campo simultaneamente teórico e prático (Van Oers, 2010). Essas experiências — estimuladas por redes de cooperação e projetos apoiados pela Unesco e instituições parceiras, como o WHITRAP — evidenciaram tanto a flexibilidade da abordagem quanto seus limites e tensões operacionais (Unesco; Whittrapp; City of Ballarat, 2016). Nesse contexto, a literatura recente tem ressaltado que a efetividade da HUL depende da incorporação de valores locais, do reconhecimento da diversidade cultural e da participação comunitária nos processos de definição e gestão do patrimônio urbano (Rey-Pérez; González Martínez, 2018; Rey-Pérez; Sigüencia Ávila, 2017; Rey-Pérez; Astudillo Cordero; Sigüencia Ávila, 2019; Lage, 2023).

Entretanto, em cidades submetidas a processos de neoliberalização, valores hegemônicos guiados por agendas de mercado e turismo podem obscurecer práticas cotidianas e modos de vida que também compõem a paisagem urbana. Soma-se a isso um ponto ainda pouco explorado: embora a fotografia seja um meio potente para revelar camadas temporais, usos e sensibilidades urbanas, sua mobilização em processos patrimoniais costuma restringir-se a registros técnicos ou ilustrativos. Falta explorá-la como instrumento crítico capaz de iluminar narrativas menos visíveis e ampliar a leitura sobre o que importa para quem vive a cidade.

Diante desse conjunto de desafios, o problema central desta pesquisa consiste em investigar de que modo os regimes de visibilidade participam da constituição e legitimação dos

valores atribuídos à paisagem urbana, evidenciando como determinadas imagens se consolidam como referências dominantes, enquanto outras permanecem marginalizadas. Nesse contexto, a pesquisa analisa como a abordagem da Paisagem Histórica Urbana (HUL) dialoga com essas dinâmicas e em que medida a fotografia pode ser mobilizada como operador analítico capaz de revelar tensões, mediar percepções e ampliar o campo de leitura da paisagem histórica urbana.

Essas questões tornam-se particularmente visíveis em Ouro Preto, cidade cuja relevância como “laboratório de práticas patrimoniais brasileiras” (Ribeiro, 2021, p. 43) se articula à ampla circulação de imagens que historicamente moldaram sua percepção pública. Registrada e reinterpretada por artistas, fotógrafos e instituições, a cidade consolidou-se também como objeto de disputas visuais e simbólicas sobre memória e patrimônio. Nesse horizonte, a fotografia é compreendida não apenas como documento, mas como linguagem que produz e orienta modos de ver a paisagem urbana.

Conforme discute John Berger (1999), a fotografia participa ativamente da construção do olhar, ao reorganizar aquilo que pode ser visto e significado. Em seus desdobramentos históricos, a imagem fotográfica amplia as possibilidades de percepção ao tornar visíveis dimensões que escapam à experiência imediata e, ao mesmo tempo, configura modos específicos de interpretação do mundo. Nesse processo, ver implica enquadrar, selecionar e atribuir sentido, evidenciando que a fotografia se constitui como resultado de uma perspectiva situada:

Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro a você um mundo de uma maneira que só seu posso vê-lo. Liberto-me por hoje e para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento. Eu me aproximo e me separo dos objetos. Agacho-me debaixo deles. Movo-me onde se situa a fonte segura. Caio e me levanto com a queda e o levantar dos corpos. Isto sou eu, a máquina, manobrando entre movimentos caóticos, registrando um movimento após outro, nas combinações as mais complexas. Liberto das fronteiras do tempo e do espaço, coordeno qualquer um e todos os pontos do universo, onde quer que eu deseje que eles estejam. Meu caminho direciona-se no sentido de criar uma nova percepção do mundo. Dessa maneira explico, de uma forma nova, o mundo que é para você desconhecido (Vertog, 1923, apud Berger, 1999, p. 19).

Aqui a fotografia assume papel central ao possibilitar leituras ampliadas da Paisagem Histórica Urbana e sua mobilização permite observar continuidades, rupturas e disputas presentes na paisagem, evidenciando dimensões sociais e cotidianas muitas vezes invisibilizadas pelos discursos patrimoniais institucionalizados. Em Ouro Preto, onde patrimônio, conflitos urbanos e regimes de visualidade se articulam continuamente, definem-se os objetivos e o desenho metodológico desta investigação.

Como objetivo central, propomos analisar o papel da fotografia na aplicação da abordagem da Paisagem Histórica Urbana (HUL), tomando o caso de Ouro Preto como campo empírico. Parte-se da hipótese de que as construções visuais que sustentam a paisagem urbana não são neutras, mas resultam de regimes de visibilidade que moldam as percepções sobre a cidade. Nesse sentido, a pesquisa busca evidenciar como esses processos operam na constituição da paisagem patrimonial e discutir de que modo a incorporação de outras imagens — especialmente aquelas vinculadas às práticas cotidianas — pode ampliar e qualificar a leitura e a gestão da paisagem urbana no âmbito da HUL.

Os objetivos específicos são:

- i. Analisar a constituição histórica dos regimes de visibilidade que moldaram a paisagem urbana de Ouro Preto, a partir da circulação de imagens, narrativas e práticas visuais.
- ii. Examinar a abordagem da Paisagem Histórica Urbana (HUL) como referencial conceitual, discutindo seus pressupostos à luz das dinâmicas visuais que atravessam a construção da paisagem urbana.
- iii. Explorar o potencial da fotografia como ferramenta metodológica para revelar valores, conflitos, camadas temporais, usos cotidianos e sensibilidades que compõem a paisagem histórica urbana.
- iv. Investigar de que modo a fotografia permite evidenciar tensões e contradições do desenvolvimento urbano contemporâneo, iluminando vulnerabilidades socioespaciais, pressões imobiliárias e desigualdades territoriais.
- v. Articular os resultados obtidos em Ouro Preto com experiências nacionais e internacionais, identificando possibilidades de ampliação metodológica na leitura da paisagem urbana em diálogo com a abordagem da HUL.

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa e comparativa voltada à análise crítica da Paisagem Histórica Urbana (HUL) no contexto de Ouro Preto. Articulando revisão bibliográfica, análise documental, estudo de caso e leitura crítica de imagens, a investigação mobiliza a fotografia como operador analítico dos regimes de visibilidade que conformam a paisagem urbana. As constelações visuais construídas ao longo da pesquisa permitem observar disputas de representação e reconfigurações da cidade. Paralelamente, o estudo dialoga com experiências internacionais que relacionam imagem, participação e gestão patrimonial.

A dimensão visual da pesquisa implica uma distinção metodológica importante. “Imagem” é entendida como um repertório amplo de visualidades — incluindo pinturas modernistas, gravuras, cartões-postais, mapas turísticos, fotografias institucionais e conteúdos digitais —

que historicamente moldaram o imaginário patrimonial de Ouro Preto. A fotografia, por sua vez, configura um recorte específico dentro desse universo e constitui a principal ferramenta metodológica da tese. Por sua materialidade técnica, inscrição temporal e performatividade, a fotografia permite registrar simultaneamente materialidades, usos cotidianos, tensões, sensibilidades e transformações da paisagem, funcionando como instrumento crítico capaz de revelar dimensões frequentemente invisibilizadas pelos instrumentos tradicionais de gestão urbana.

Os procedimentos metodológicos combinam quatro dimensões articuladas entre si: a análise documental (1) inclui o estudo da Recomendação da HUL, relatórios da UNESCO e do ICOMOS, legislações patrimoniais, planos urbanos, inventários e dossiês técnicos que compõem o aparato institucional de referência. Paralelamente, realiza-se uma revisão bibliográfica (2) sobre paisagem histórica urbana, valores patrimoniais, imaginários urbanos, fotografia, visualidade e experiências internacionais de implementação da HUL, buscando compreender de que maneira a imagem participa — ou não — desses processos.

A leitura crítica de imagens (3) constitui o núcleo empírico da pesquisa e é conduzida em duas frentes complementares. A primeira envolve o estudo de imagens históricas e institucionais com o objetivo de identificar os regimes de visibilidade que estruturaram a patrimonialização de Ouro Preto. Nesse conjunto, destaca-se um recorte específico de aproximadamente 50 imagens provenientes de acervos institucionais, especialmente da UNESCO e do IPHAN, selecionadas por sua centralidade na consolidação de uma visualidade patrimonial oficial da cidade. A segunda frente corresponde ao uso da fotografia como método, envolvendo a produção de um levantamento fotográfico próprio, a construção de séries comparativas, o registro de práticas cotidianas e a análise de imagens produzidas por moradores, visitantes e coletivos, incluindo conteúdos digitais em circulação nas redes sociais.

Por fim, a dimensão comparativa (4) fundamenta-se na análise de experiências internacionais relacionadas à implementação da HUL, especialmente aquelas que articulam imagem, participação social e gestão patrimonial. Essas experiências não são tomadas como modelos replicáveis, mas como referências capazes de evidenciar possibilidades, tensões e limites da abordagem no contexto brasileiro.

O levantamento inicial sobre as imagens relativas a Ouro Preto reuniu aproximadamente 2000 itens, provenientes de diferentes acervos, com destaque para o conjunto fotográfico de Luiz Fontana (cerca de 1300 imagens), o acervo do Instituto Moreira Salles (aproximadamente 400 imagens) e imagens institucionais vinculadas à Prefeitura de Ouro Preto e ao Arquivo Municipal (cerca de 200 registros). A partir desse universo, foi constituído um corpus analítico

mais restrito, definido a partir de critérios analíticos claros e não por exaustividade, com base na capacidade das imagens de evidenciar permanências, recorrências e deslocamentos nos regimes de visibilidade que conformam a paisagem urbana.

As imagens, nesta pesquisa, são mobilizadas como operadores analíticos, permitindo identificar recorrências de enquadramento, seleções do visível, processos de estabilização simbólica e também zonas de invisibilidade, revelando como determinados elementos foram reiteradamente legitimados enquanto outros permaneceram à margem. No âmbito da abordagem da Paisagem Urbana Histórica (HUL), essas imagens são mobilizadas para tensionar a própria identificação dos atributos da paisagem, demonstrando que tais atributos são construções historicamente mediadas por práticas de representação, circulação e legitimação visual.

Os parâmetros de comparação são definidos a partir de uma lógica relacional, que permite colocar em análise fotografias institucionais e registros do cotidiano, imagens consagradas e visualidades periféricas, a partir de sua inserção em distintos regimes de produção, circulação e legitimação. Ao articular essas imagens em séries e constelações visuais, a pesquisa explicita os mecanismos de estabilização da paisagem urbana, ao mesmo tempo em que identifica seus pontos de inflexão, tensionamento e reconfiguração.

A lacuna que esta pesquisa enfrenta reside na ausência de uma problematização sistemática do papel da imagem — e, mais especificamente, da fotografia — na operacionalização da HUL. Embora a abordagem reconheça a importância dos valores, percepções e camadas da paisagem, ainda carece de instrumentos analíticos capazes de explicitar como esses elementos são visualmente construídos, estabilizados e disputados. Nesse sentido, a contribuição central desta tese consiste em propor a fotografia como operador analítico no interior da abordagem HUL, articulada à construção de constelações visuais como procedimento metodológico. Ao fazê-lo, a pesquisa amplia o escopo da HUL, incorporando a análise dos regimes de visibilidade como dimensão fundamental para a leitura, interpretação e gestão da paisagem urbana, e oferece um caminho metodológico que pode ser adaptado a outros contextos urbanos, respeitando suas especificidades históricas e sociais.

Ainda que não se identifiquem estudos brasileiros que articulem de forma sistemática a abordagem da Paisagem Histórica Urbana (HUL) à análise crítica das visualidades, a pesquisa dialoga com contribuições fundamentais do campo dos estudos da fotografia no Brasil. Destaca-se, nesse contexto, o trabalho de Boris Kossoy (1989; 2002), que consolidou a fotografia como documento histórico e construção cultural, chamando atenção para sua produção, circulação e

interpretação, bem como para a relevância dos acervos fotográficos dos séculos XIX e XX como fontes de investigação.

Esse deslocamento da fotografia como mero registro para sua compreensão enquanto construção social, insere-se em um movimento mais amplo da produção brasileira, no qual a imagem deixa de ser mobilizada apenas como ilustração ou evidência e passa a demandar problematizações de ordem teórica e metodológica. Como indicam Carvalho et al (1994), o uso da fotografia como fonte histórica envolve questões epistemológicas centrais, como memória, representação e realidade, exigindo o reconhecimento das mediações implicadas na produção, circulação e leitura das imagens, em contraposição à noção recorrente de que o documento fotográfico conteria, por si só, a verdade histórica.

Na mesma direção, os estudos de Ana Maria Mauad (1996) propõem categorias analíticas como os espaços fotográfico, geográfico, do objeto, da figuração e da vivência — evidenciando a dimensão social da imagem e os códigos que estruturam sua produção e leitura. Ao propor categorias analíticas voltadas à leitura das fotografias da sociedade burguesa carioca, Ana Maria Mauad (1996) demonstra que a observação sistemática das imagens permite identificar padrões de representação social, recorrências formais e mecanismos de exclusão. Sua abordagem evidencia a possibilidade de construir instrumentos analíticos a partir da própria materialidade visual das imagens. Em diálogo com essa perspectiva, a presente pesquisa desenvolve categorias próprias para a leitura da paisagem urbana de Ouro Preto, especialmente a partir dos contrastes entre diferentes circuitos de produção e circulação imagética da cidade. Ao articular esse procedimento à abordagem da HUL, a pesquisa contribui para deslocar o foco da identificação normativa de atributos para uma leitura crítica e situada da paisagem urbana, na qual diferentes experiências e formas de ver passam a integrar — e também a tensionar — os processos de construção patrimonial.

É a partir desse conjunto de contribuições que se evidencia a potência da imagem como campo de produção de sentido e de disputas simbólicas — dimensão que, embora amplamente explorada nos estudos visuais, permanece pouco incorporada à abordagem da Paisagem Histórica Urbana. Nesse sentido, a relevância científica da pesquisa reside menos na reafirmação desse potencial e mais na sua operacionalização no campo do patrimônio, ao explicitar como regimes de visibilidade participam ativamente da constituição dos atributos da paisagem. Ao deslocar a fotografia de um lugar ilustrativo para um procedimento analítico, a tese propõe um enquadramento metodológico capaz de apreender também assimetrias, dissensos e zonas de invisibilidade, evidenciando que os valores atribuídos à paisagem não são

dados, mas produzidos a partir de processos historicamente situados de seleção, enquadramento e circulação de imagens.

Seu caráter diferenciador reside, portanto, na articulação entre análise visual e teoria patrimonial, ao compreender a paisagem a partir de regimes de visibilidade e ao propor um instrumental analítico que permite tensionar os modos pelos quais determinadas imagens — e, conseqüentemente, determinados sentidos — se estabilizam como legítimos. No caso de Ouro Preto, a ausência de estudos que articulem de forma sistemática a HUL a uma análise crítica das visualidades posiciona a pesquisa como a abertura de um caminho investigativo que aproxima teoria patrimonial, estudos visuais e práticas de leitura da cidade. No que se refere à sua aplicabilidade, a pesquisa contribui para uma compreensão mais crítica dos processos de preservação, ao evidenciar as distâncias entre a cidade institucionalmente promovida e as experiências cotidianas que a constituem. A visibilização dessas lacunas favorece a incorporação de outras práticas, territorialidades e formas de vivência nos processos de leitura e gestão, contribuindo para abordagens mais inclusivas, sensíveis e situadas.

Sendo assim, a estrutura da tese organiza-se em três capítulos, articulando progressivamente a construção histórica da paisagem urbana como imagem, a fundamentação conceitual da abordagem da Paisagem Urbana Histórica (HUL) e sua aplicação crítica ao caso de Ouro Preto, tendo a fotografia como operador analítico central.

Nesta introdução apresenta-se o problema de pesquisa e situa a investigação no campo das transformações contemporâneas da conservação urbana. Discute-se a emergência da HUL como marco normativo internacional e introduz-se Ouro Preto como estudo de caso privilegiado para examinar as tensões entre valores patrimoniais, imaginários urbanos e dinâmicas territoriais. Serão explicitados os objetivos, as hipóteses e os procedimentos metodológicos, destacando a fotografia como dispositivo de leitura e interpretação da paisagem.

Após esta introdução, o Capítulo 1 reconstrói a genealogia visual de Ouro Preto, examinando como viajantes, artistas, intelectuais, políticas patrimoniais e estratégias de promoção turística contribuíram para estabilizar determinados enquadramentos da cidade. Inspirado na noção benjaminiana de constelação, o capítulo evidencia como regimes de visibilidade foram sedimentados ao longo do tempo, convertendo a cidade em ícone patrimonial e ativo simbólico.

O Capítulo 2 desloca o foco para o campo normativo, analisando a trajetória da conservação urbana até a formulação da Recomendação da Paisagem Urbana Histórica (2011). São examinados seus fundamentos conceituais, suas seis etapas e quatro ferramentas

operacionais, bem como as experiências internacionais que buscaram implementá-la, discutindo seus alcances e ambiguidades frente às transformações urbanas contemporâneas.

Por fim, o capítulo 3 desenvolve a aplicação crítica da abordagem HUL a Ouro Preto, articulando análise territorial, institucional e visual. Em diálogo com as etapas propostas pela Recomendação, investigam-se os valores atribuídos à paisagem, os conflitos e disputas simbólicas, as vulnerabilidades socioespaciais e os desafios de governança. A leitura das imagens — organizadas em constelações visuais — permite tensionar os enquadramentos estabilizados e evidenciar lacunas entre cidade vivida e cidade promovida, apontando caminhos para uma aplicação mais reflexiva da HUL.

1 MODOS DE VER OURO PRETO: IMAGENS, VISUALIDADES E FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM HISTÓRICA

Ver uma cidade nunca é uma ação neutra. Cada olhar é atravessado por posições sociais, afetos, desigualdades, repertórios estéticos e interesses que orientam aquilo que é percebido e a forma como é narrado. No caso de Ouro Preto, cuja imagem foi reiteradamente mobilizada como emblema de identidade nacional, essa articulação entre imagem e paisagem ganha densidade histórica singular. Antes de ser preservada, planejada ou regulamentada, a cidade foi imaginada, desenhada, fotografada, descrita e amplamente divulgada, constituindo um vasto repertório visual que ainda hoje orienta modos de percepção e usos políticos do território.

Nesse processo, não se trata apenas de acumular representações, mas de reconhecer que certos modos de ver se tornam dominantes e passam a operar como regimes de visibilidade. Como sugere Camiel van Winkel (2005), a cultura contemporânea é atravessada por um imperativo de visualização que não se restringe aos meios de comunicação, mas perpassa instituições, práticas e sujeitos, “de cima a baixo, do centro à periferia” (Van Winkel, 2005, p. 1). Regimes de visibilidade, nesse sentido, não designam somente a presença de imagens, mas as condições sociais, técnicas e simbólicas que tornam determinadas aparições desejáveis, legíveis e reconhecíveis, enquanto outras permanecem marginalizadas ou invisíveis. Em contextos nos quais visibilidade se converte em valor, também a cidade tende a ser continuamente traduzida em signos visuais estabilizados — e aquilo que não se inscreve nesses enquadramentos corre o risco de não contar como paisagem legítima.

Este capítulo parte da premissa de que a paisagem histórica urbana é também uma construção visual. As imagens produzidas sobre Ouro Preto, das aquarelas e descrições dos viajantes oitocentistas aos cartões postais da virada do século XX, das sínteses modernistas às fotografias institucionais do SPHAN e do IPHAN, participam ativamente de sua produção simbólica. Ao selecionar enquadramentos, eleger monumentos, silenciar cotidianos e estabilizar narrativas, essas imagens instauram valores e hierarquias, definindo o que deve ser visto, preservado, celebrado ou esquecido. A paisagem reconhecida hoje resulta dessa longa história de imagens que sedimentaram sensibilidades e moldaram expectativas.

A paisagem, nesse contexto, oferece uma chave conceitual fundamental. Longe de ser um simples cenário ou a soma de elementos naturais e construídos, a paisagem é, como escreve Augustin Berque (2011), uma relação: uma trajetividade entre sujeito e meio, um contínuo ir e

vir em que o ambiente não é apenas percebido, mas também produzido pela experiência humana. Ela é ao mesmo tempo material e simbólica, concreta e interpretativa, e só existe enquanto tal porque alguém a vê, a narra ou a transforma. Jean-Marc Besse (2014) reforça essa dimensão ao lembrar que os lugares carregam memória e que o solo, com suas marcas, dobras e resistências, confronta a ação humana, tornando-se suporte para lembranças, identidades e conflitos.

Diversos autores têm discutido as múltiplas interpretações da paisagem no qual gestos, marcas e vestígios se acumulam e podem ser lidos como inscrições de uma história compartilhada. Anne Spirn (2014) destaca que a paisagem se reinveste a partir da experiência do espaço vivido, operando como uma forma de linguagem e, portanto, de conhecimento: aprende-se com ela por meio dos sentidos e do olhar, na coexistência cotidiana com o mundo. Sob essa perspectiva, a paisagem funciona como uma linguagem material e simbólica, produzida nas relações sociais e capaz de revelar aspectos que estruturam a vida urbana.

No âmbito do patrimônio, essa concepção se torna-se ainda mais complexa. Desde a década de 1990, com a emergência da categoria de paisagem cultural no debate internacional, a paisagem passa a ser entendida como síntese entre natureza e cultura, reunindo práticas sociais, valores simbólicos, traços geográficos, formas de uso do solo e sistemas de percepção. À luz da definição proposta pela UNESCO (2011), a paisagem urbana histórica pode ser compreendida como um arquivo vivo de valores culturais e naturais, resultante da sobreposição histórica de atributos materiais e imateriais que se transformam continuamente e constituem a identidade e o sentido de um lugar.

Compreender a cidade a partir desse prisma implica perguntar quem a vê e como a vê. Viajantes, artistas, escritores, órgãos de gestão, fotógrafos, moradores, turistas e pesquisadores produzem imagens muito distintas da mesma cidade, pois seus modos de olhar são moldados por repertórios culturais, estéticos e políticos diversos. É nesse sentido que se insere a questão que atravessa este trabalho: quais imagens de Ouro Preto se tornaram dominantes, que regimes de visibilidade elas instituíram e de que modo condicionam as leituras contemporâneas da paisagem histórica urbana?

Ainda que a fotografia constitua o elemento central desta investigação, é fundamental reconhecer que o repertório visual que orienta o olhar sobre Ouro Preto começou a se formar muito antes de sua invenção. Ao longo dos séculos XIX e XX, viajantes, cronistas, artistas e intelectuais produziram representações que antecedem a fotografia e moldam expectativas sobre o que deveria ser visto na cidade. Esses enquadramentos iniciais estabeleceram temas,

valores e modos de legibilidade que a fotografia posteriormente herdaria, reiteraria ou tensionaria.

Ao percorrer essa genealogia visual, o capítulo busca compreender não apenas as imagens produzidas, mas os modos de ver que lhes deram origem. Ver Ouro Preto, portanto, nunca foi apenas contemplar sua materialidade. Trata-se de participar de uma longa história de interpretações, disputas e invenções que definem o próprio sentido de sua paisagem.

1.1 VIAJANTES OITOCENTISTAS E A LEITURA DA PAISAGEM

As primeiras representações de Ouro Preto que circularam com maior alcance ao longo do século XIX foram produzidas, em grande medida, por viajantes estrangeiros. Para além de registros pontuais, esses relatos contribuíram para a formação de um regime de visibilidade específico, no qual a cidade era interpretada a partir de categorias estéticas, morais e intelectuais próprias da cultura europeia. Trata-se menos de uma apreensão direta do território e mais de uma tradução cultural que enquadra o território segundo expectativas de uma determinada ordem urbana e progresso, nem sempre correspondiam às dinâmicas locais. Como adverte Norbert Elias, ao julgar sociedades distintas, há uma tendência recorrente de selecionar fatos que são comuns ao observador, dificultando o acesso ao contexto específico daqueles que busca compreender:

Quando se julgam pessoas de outros períodos ou sociedades, há a tendência para começar com os valores que são importantes no tempo de quem julga, selecionando-se fatos relevantes à luz desses valores. Essa abordagem impede o acesso ao contexto especial das pessoas que se procura entender. (Elias apud Casey, 1992, p. 13)

Essa interpretação ajuda a compreender por que Ouro Preto surge, em muitos relatos de viagem, como cidade irregular ou desordenada. O desconforto diante do casario assimétrico, da topografia acidentada e dos modos de vida da população local atravessa diversas descrições, ao mesmo tempo em que certos elementos urbanos são resgatados como exceções positivas. Como observa Leila Aguiar (2016), nesses relatos “salvam-se” sobretudo as igrejas e alguns edifícios públicos, como a antiga Casa de Câmara e Cadeia, justamente por atenderem ao ideal estético europeu vigente.

Entre os relatos mais influentes desse período está o francês Auguste de Saint-Hilaire², que esteve em Minas Gerais entre 1816 e 1822. Em suas quatro passagens por Ouro Preto descreveu tanto a ambiência urbana quanto o entorno natural, frequentemente enfatizando o contraste entre a paisagem minerada e o casario da antiga Vila Rica. Escreve, por exemplo: “A cor parda dos tetos cujas abas avançam bastante além das paredes pardacentas das casas, e as gelosias de um vermelho carregado, contribuem para a maior melancolia da paisagem” (Saint-Hilaire, 2000, p. 70–71). Sobre a natureza marcada pela mineração, observa: “Seguimos o vale, vimos uma série de terrenos de onde se extraiu ouro, e onde o solo esburacado, a ausência de vegetação, e montes de cascalho esparsos dão à paisagem um ar de tristeza” (Saint-Hilaire, 2000, p. 67)

A associação entre mineração, ruína e melancolia reaparece em outros relatos do período. Carl Friedrich Phillip von Martius³ e Johann Baptist von Spix⁴, em *Viagem pelo Brasil* (1817–1820), descrevem a paisagem minerada como cenário de devastação:

Tudo dá um aspecto triste de destruição selvagem; as próprias estradas estão danificadas, e esta paisagem entristece o viajante penosamente, pois no lugar onde se vê tirar o ouro, em vez do metal precioso, só se tem papel moeda e miséria daí decorrente. (Spix & Martius, 1981, v. 1).

Nessas descrições a paisagem deixa de ser apenas um dado físico e passa a condensar uma narrativa histórica de fracasso econômico e moral, na qual a mineração aparece como causa visível da degradação do território. As expectativas europeias também se manifestam em observações sobre a vida urbana e a sociabilidade. Saint-Hilaire relata:

Não há um único passeio público na sua cidade, nem um único café transitável, nem uma única biblioteca, nem um único escritório literário, nem um único centro de reuniões, e os estrangeiros nem sequer têm o recurso de encontrar ali alojamentos suportáveis. (Saint-Hilaire, 1975, p. 73)

² Auguste de Saint-Hilaire (1779–1853) foi um botânico, naturalista e viajante francês que percorreu diferentes regiões do Brasil entre 1816 e 1822, produzindo relatos sobre a paisagem, a flora e os modos de vida locais. Suas descrições de Minas Gerais e de Ouro Preto tornaram-se referências recorrentes para os estudos históricos e paisagísticos sobre o período

³ Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868) foi um botânico e naturalista alemão, reconhecido por seus estudos sobre a flora brasileira e pela vasta produção científica resultante de sua viagem ao Brasil no início do século XIX. Seus registros contribuíram para a construção de interpretações sobre a natureza e as paisagens do território brasileiro.

⁴ Johann Baptist von Spix (1781–1826) foi um zoólogo, naturalista e viajante alemão que percorreu o Brasil entre 1817 e 1820 ao lado de Carl Friedrich Philipp von Martius. Os relatos e registros produzidos durante a expedição foram publicados na obra *Viagem pelo Brasil*, considerada uma das mais importantes narrativas científicas sobre o território brasileiro no século XIX.

Em outros casos, esse estranhamento assume contornos ainda mais explícitos, como nas observações de John Luccock⁵, em 1818. Ao afirmar que a população majoritariamente composta por “negros e mulatos” representaria um “aviltamento do espírito humano” (Luccock, 1942, p. 338), o autor projeta hierarquias raciais europeias sobre a sociedade colonial brasileira, naturalizando preconceitos que atravessam tanto a leitura social quanto a percepção da paisagem humana de Ouro Preto.

John Mawe⁶, por sua vez, voltou suas observações para aspectos específicos do território. Ao descrever a vegetação e os jardins de Vila Rica impressiona-se com a exuberância da vegetação cultivada e escreve: “Estes terraços parecem-me ser o verdadeiro império da Flora, porque nunca tinha visto tamanha profusão de belas flores” (Mawe, 1978, p. 122). Já Richard Burton, ao visitar a cidade algumas décadas depois, destacou a relação entre o casario e o relevo abrupto que o sustenta: “Aqui elas se espalham pelas alturas, ali desaparecem as sombras abaixo de nós [...] baixas e pequenas, algumas delas faltando até pisos” (Burton, 1976, p. 287). Ainda que menos moralizantes, essas descrições mantêm o foco na excepcionalidade da paisagem, reforçando sua leitura como cenário singular e estranho aos padrões europeus.

Considerados em conjunto, esses relatos não apenas revelam o modo como viajantes estrangeiros perceberam a paisagem de Ouro Preto, mas também mostram como suas impressões, filtradas por valores estéticos, morais e culturais europeus, contribuíram para construir significados que, mais tarde, influenciariam concepções sobre o espaço urbano, sua forma e seus valores. Até aqui predominam descrições textuais que interpretam o território a partir desses referenciais. Contudo, nas décadas seguintes, essa leitura passa a se consolidar também por meio das representações visuais, que exerceram papel decisivo na fixação de certos enquadramentos da cidade.

É nesse contexto que se insere a produção de Johann Moritz Rugendas⁷. Entre 1822 e 1855, o artista esteve em Vila Rica e realizou algumas das gravuras mais difundidas da cidade, acompanhadas de breves relatos. Suas imagens — duas delas publicadas no célebre *Viagem*

⁵ John Luccock (1770–1826) foi um comerciante e viajante inglês que esteve no Brasil entre 1808 e 1818. Seus relatos de viagem registram aspectos econômicos, urbanos e sociais de diferentes regiões do país, incluindo Minas Gerais, constituindo importante fonte para estudos sobre a paisagem e a vida urbana no início do século XIX.

⁶ John Mawe (1764–1829) foi um mineralogista, comerciante e viajante inglês que percorreu o Brasil entre 1807 e 1811, com especial interesse pelas regiões mineradoras de Minas Gerais. Seus relatos sobre Ouro Preto e a atividade mineral constituem importantes registros sobre a paisagem urbana, a exploração do ouro e a sociedade mineira no início do século XIX.

⁷ Johann Moritz Rugendas (1802–1858) foi um pintor, desenhista e viajante alemão que percorreu o Brasil no século XIX, produzindo representações de paisagens, cidades e costumes locais. Suas imagens de Ouro Preto destacam-se entre os registros visuais mais difundidos da cidade oitocentista, contribuindo para a consolidação de determinados imaginários sobre sua paisagem urbana e seu caráter histórico.

pitoresca através do Brasil — enfatizam a ocupação concentrada nos vales e nas áreas mais baixas, em contraste com as encostas pouco edificadas, destacando a relação entre topografia e forma urbana.

Figura 5 Cidade Imperial de Ouro Preto, 1824



Johann Moritz Rugendas. aquarela e tinta, c.i.e. 25,00 cm x 32,50 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

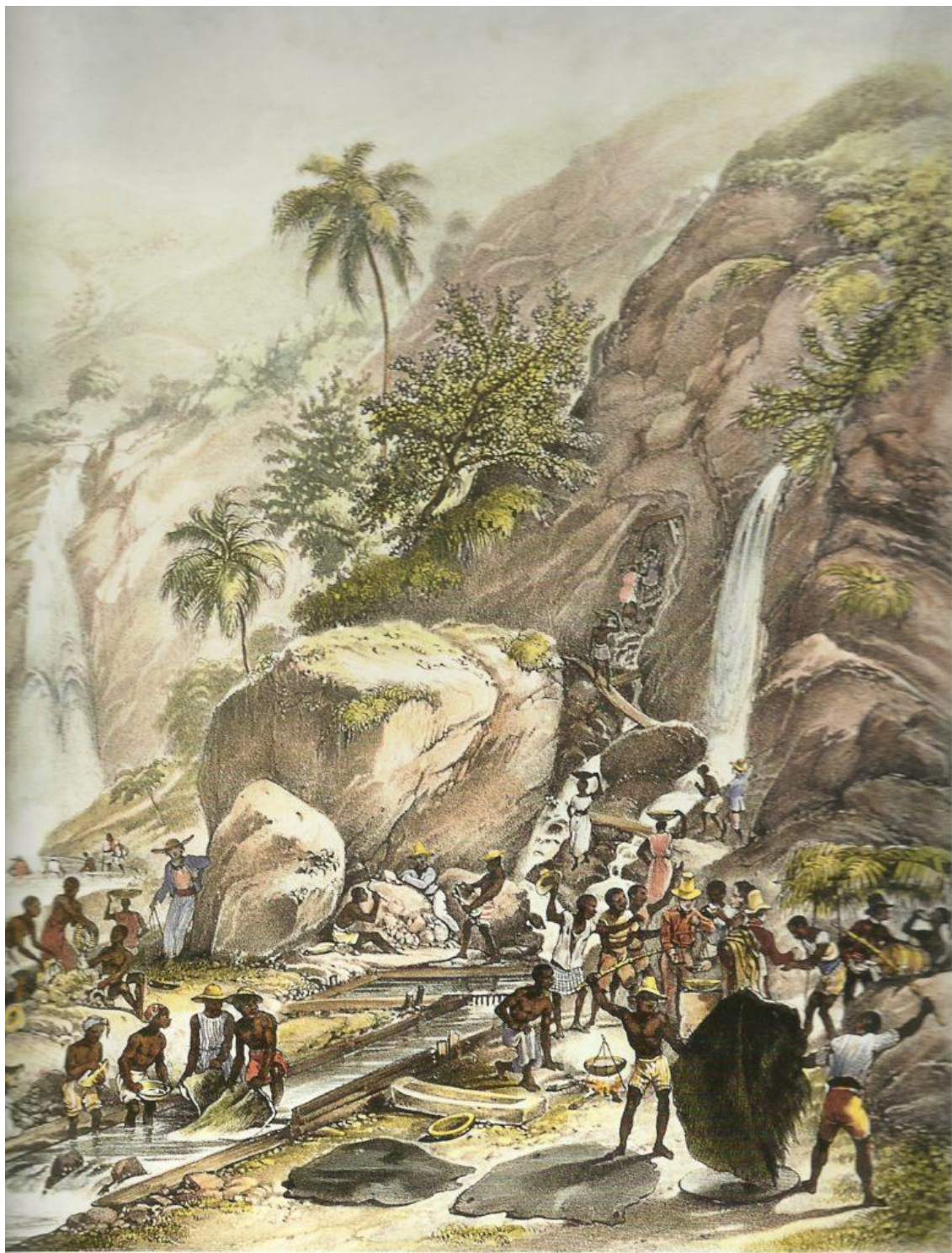
Outra gravura célebre de Rugendas representa faiscadores trabalhando em um leito d'água nos arredores de Vila Rica. Cerca de trinta homens escravizados, supervisionados por alguns feitores brancos, ilustram visualmente aquilo que o artista descreve em seu relato textual sobre as técnicas de extração de ouro. No trecho a seguir o artista descreve um procedimento rotineiro, técnico e árduo:

outros faiscadores preferem amontoar a areia dos rios, fazendo correr por cima um pouco de água para retirar as partes mais leves [...] finalmente tudo é colocado de novo em uma gamela para uma última lavagem. (Rugendas, 1972, p. 36–37)

Na gravura, porém, esses gestos aparecem transformados em uma cena quase coreografada: cachoeiras e vegetação tropical emolduram personagens dispostos em planos sucessivos, cada qual executando uma tarefa específica, alguns até sugerindo expressões de leveza. Embora baseada em observações reais, a imagem atua como corroboração visual do relato, atribuindo-lhe força documental.

Contudo, essa aparente correspondência entre texto e figura oculta a operação estética e política que organiza a composição. Rugendas seleciona elementos, rearranja a paisagem e confere ao trabalho minerador uma aparência de ordem e harmonia que dificilmente se verificaria no cotidiano duro. Desse modo, a gravura funciona simultaneamente como registro e construção: ao mesmo tempo em que “prova” o que o texto descreve, também produz um modo específico de ver a mineração e a vida nas vilas do ouro.

Figura 2 Lavagem do minério de ouro perto da montanha de Itacolomi 1835



Johann Moritz Rugendas, aquarela sobre papel, 30 x 26 cm. Fonte: Coleção Brasileira Itaú.

Apesar dos inúmeros relatos que enfatizam as dificuldades de circulação em Vila Rica, seja pelas vias íngremes, pelas condições climáticas ou pela limitada infraestrutura urbana, Leila Aguiar (2016) chama a atenção para um movimento simultâneo de renovação arquitetônica e institucional ao longo do século XIX. Após a decadência da mineração aurífera, a cidade assistiu ao crescimento de novas construções religiosas e administrativas, além de melhorias pontuais no tecido urbano, impulsionadas pelo desenvolvimento comercial e pela centralização das funções políticas da província. Vila Rica, portanto, não era uma cidade estagnada; mantinha vitalidade econômica e importância administrativa.

Figura 6 Igreja São Francisco de Assis



Rua na parte baixa da cidade de Ouro Preto. 1853. Hermann Burmeister. Fonte: Coleção Brasileira Itaú

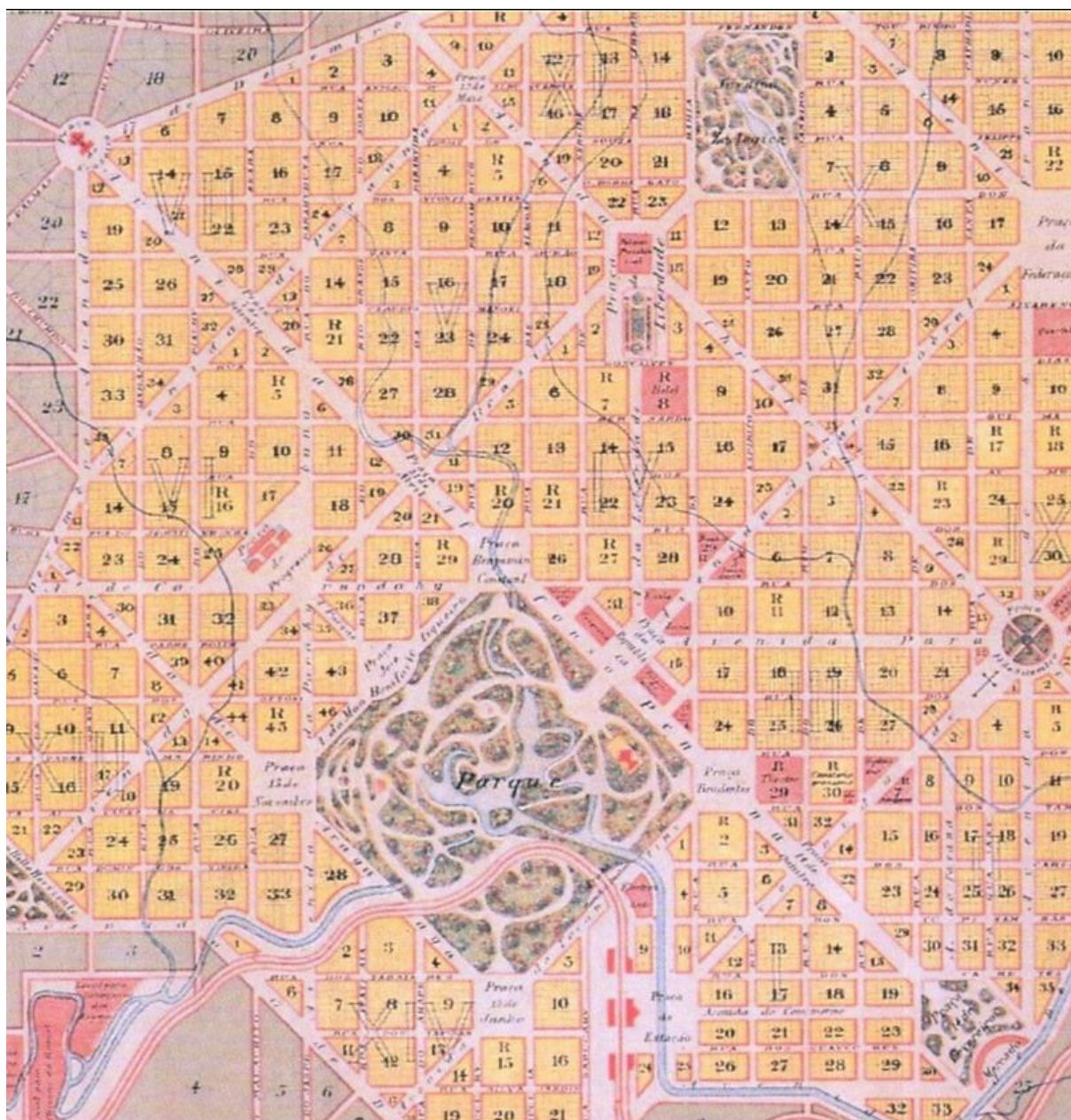
As representações visuais produzidas nesse período, porém, revelam um enquadramento seletivo da cidade que se distanciava dessas transformações. Nas aquarelas e gravuras de viajantes como Debret, Burmeister e Rugendas, a topografia acidentada aparece como elemento central da composição, ora enfatizada por panorâmicas amplas, ora suavizada por linhas fluídas que dissipam a aspereza do terreno. As cenas de rua, por sua vez, mostram uma vida cuidadosamente coreografada, com figuras dispostas em gestos ordenados e relações sociais harmoniosas, sugerindo uma rotina tranquila que raramente corresponde à complexidade urbana vivida pelos habitantes.

Essa operação estética cria uma imagem de Ouro Preto que privilegia igrejas isoladas sobre platôs, grupos sociais simplificados e uma paisagem que parece suspensa no tempo. A irregularidade do solo, as dificuldades de deslocamento, a densidade populacional e os contrastes sociais são substituídos por uma visualidade que favorece a legibilidade da cidade para o olhar europeu e consolida certos símbolos como os morros, templos ou largos como essência de sua identidade. Trata-se de uma cidade representada, não necessariamente da cidade vivida.

Ainda assim, sua formação urbana passou a gerar crescente incômodo entre intelectuais do final do século XIX e início do XX, especialmente entre os modernistas, cujas referências eram as grandes reformas urbanas europeias, como a renovação haussmanniana de Paris. Diante desse horizonte cosmopolita, Ouro Preto surgia como um território antigo demais, de ruas estreitas e difícil expansão, um espaço que, em sua leitura, não poderia acolher os símbolos de modernidade e progresso que desejavam para a nova República. Johann Emanuel Pohl já antecipava essa visão ao caracterizar a cidade como provinciana e culturalmente limitada reforçando essa percepção depreciativa ao mencionar “ruas estreitas e edifícios que não têm boa aparência” (Pohl, 1976, p. 396).

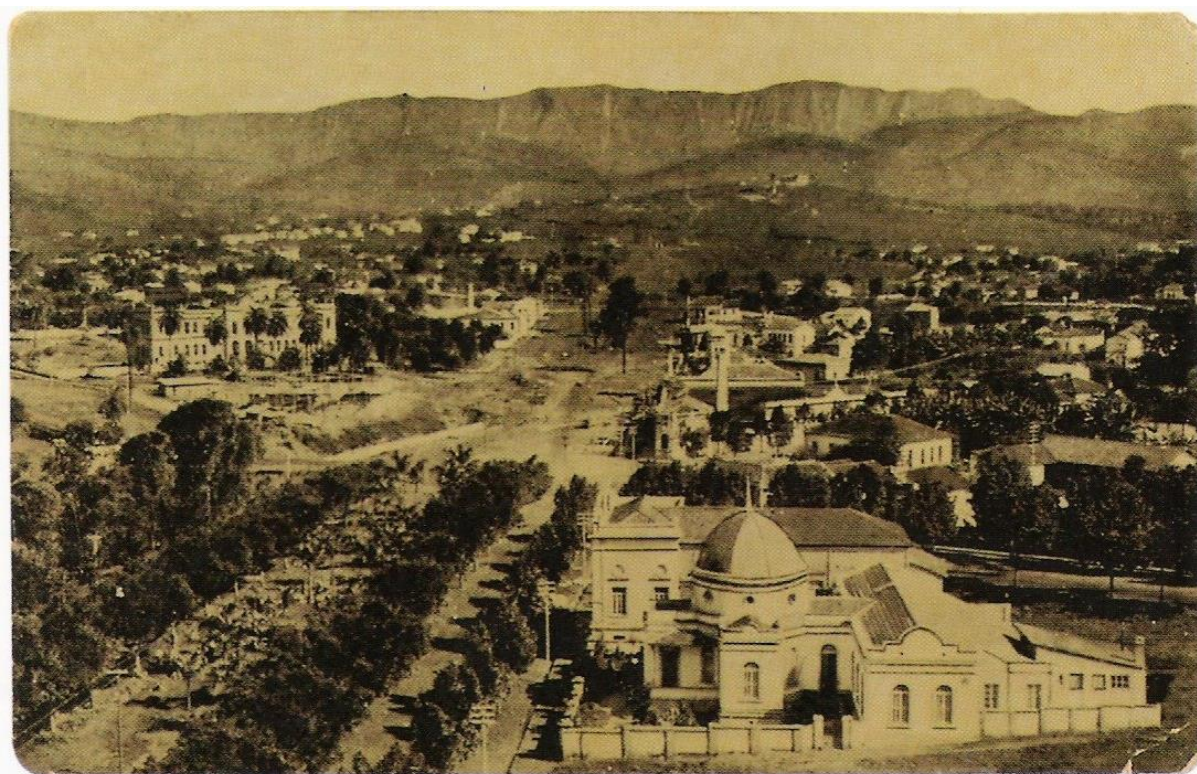
Corolário deste contexto, a transferência da capital para Belo Horizonte, em 1897, consolida o projeto republicano de inscrever Minas Gerais no imaginário do progresso. Construída segundo planos geométricos, amplas avenidas e um urbanismo de inspiração moderna, a nova capital materializava os signos civilizatórios que a República pretendia afirmar, signos que, na visão das elites políticas e intelectuais, já não encontravam lugar no traçado sinuoso e antigo de Ouro Preto.

Mapa 2 Planta de Belo Horizonte, 1895



Organização urbana da nova capital. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital

Figura 7 Belo Horizonte, 1902



Vista da Avenida Afonso Pena em seus primeiros anos de abertura, no trecho entre as ruas Guajajaras e Avenida Brasil, evidenciando o traçado amplo e racional da nova capital republicana e sua imagem de modernidade, em contraposição às espacialidades coloniais associadas a Ouro Preto. Ao centro, observa-se o córrego do Acaba Mundo cruzando a avenida em direção ao Parque Municipal; à direita, o antigo Fórum, atual Instituto de Educação. Ao fundo, destacam-se o Morro do Cruzeiro e a Serra do Curral. Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM).

Ao reunir esses relatos textuais e visuais produzidos por viajantes, torna-se evidente que a paisagem de Vila Rica foi apreendida a partir de expectativas, valores estéticos e hierarquias culturais profundamente vinculadas ao repertório europeu do século XIX. Ainda que heterogêneos, esses olhares compartilham a tendência de selecionar e hierarquizar elementos que confirmassem determinadas ideias de Brasil: ora exótico, ora decadente, ora monumentalizado pelas igrejas e pelos vestígios da mineração. Mais do que descrever a cidade, tais representações contribuíram para produzir Ouro Preto como imagem, estabilizando enquadramentos, temas e juízos que seriam retomados, ressignificados ou tensionados ao longo do tempo constituindo assim um repertório simbólico inicial que passou a orientar leituras posteriores da cidade.

Se, ao longo da primeira metade do século XIX, Vila Rica foi apresentada ao mundo sobretudo por meio da pintura, da aquarela e da gravura produzidas por viajantes, nas décadas seguintes a cidade passaria a ser mediada por outro regime de visualização. A consolidação da fotografia e, posteriormente, a popularização dos cartões-postais inauguram uma nova etapa na

circulação de imagens urbanas. Diferentemente das imagens singulares, elaboradas e destinadas a públicos letrados, as vistas fotográficas e os postais introduzem uma lógica de reprodução técnica, serialidade e ampla difusão. A paisagem deixa de ser apenas interpretada artisticamente e passa a ser capturada, enquadrada e multiplicada segundo padrões que favorecem a repetição de certos pontos de vista. Nesse deslocamento do ateliê para o estúdio fotográfico e da gravura para o cartão postal, transforma-se o próprio modo de ver a cidade: a excepcionalidade romântica cede espaço à padronização dos ícones urbanos, e a paisagem passa a circular como imagem compartilhável, colecionável e reconhecível.

1.2 VISTAS E POSTAIS NA CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA VISUAL DE OURO PRETO (1890–1930)

Entre os dispositivos que mais contribuíram para sedimentar um modo de ver Ouro Preto estão os cartões-postais, que desde finais do século XIX começam a ganhar popularidade e circular como sínteses visuais de monumentos e cidades. Patrícia Franco (2011) considera que entre o período de 1890 a 1940 os cartões-postais desempenharam um importante papel na formação da indústria do turismo, influenciando o comportamento dos turistas e dos locais entendidos agora como destinos.

Segundo Boris Kossoy (2002), o final do século XIX e as primeiras décadas do XX correspondem à “era de ouro” dos cartões-postais, impulsionada pelos avanços técnicos de reprodução da imagem e pela expansão dos transportes de massa, como os trens e os navios a vapor. Em 1899, a Alemanha já produzia cerca de 88 milhões de unidades, seguida pela Inglaterra, Bélgica e França; em 1910, a produção francesa alcançaria aproximadamente 123 milhões de exemplares (Kossoy, 2002). Esses números evidenciam a amplitude da circulação dos postais e sua importância na difusão de determinadas visões paisagísticas do mundo. Nesse contexto, a fotografia contribuiu para consolidar formas específicas de percepção espacial, baseadas no distanciamento e no enquadramento perspectivo — experiência visual que, até então, encontrava-se sobretudo associada à tradição da pintura de paisagem. Como sintetiza Kossoy (2002, p. 65), os cartões-postais “sempre propiciaram a possibilidade imaginária de viajar para qualquer parte do mundo sem sair de casa”.

O interesse europeu por imagens de lugares considerados distantes, exóticos ou ainda pouco conhecidos ganham força no início do século XX abastecendo um mercado em expansão, movido por colecionadores e por consumidores fascinados pelas novidades tecnológicas da

fotografia. A força dos cartões-postais não está apenas na circulação, mas no modo como produzem e reproduzem paisagens. Franco (2011) descreve esse processo como um ciclo: as paisagens alimentam a criação dos cartões, mas os cartões, ao se difundirem, passam a modelar a própria percepção da paisagem. Trata-se de um sistema repetitivo, em que determinados ângulos, monumentos e vistas se consolidam como escolhas preferenciais e, conseqüentemente, como versões autorizadas da cidade. Nessa lógica, as imagens expressam valores, expectativas e identidades construídas socialmente (Brewer, 2004).

No caso de Ouro Preto, os cartões-postais seguiram essa lógica de produção repetitiva: panoramas da cidade captados de pontos elevados, perfis de igrejas recortadas contra o céu, vistas da Praça Tiradentes e dos relevos montanhosos. Esses enquadramentos tornaram-se reconhecíveis e recorrentes, consolidando um modo específico de ver a cidade.

Fig 8 Cartão-postal Praça Tiradentes, 1892



Fonte: Acervo Arquivo Público Mineiro

Fig 9 Cartão-postal Praça Tiradentes, 1923.



Fonte: Acervo BN Digital.

A figura 3 consiste em uma ilustração provavelmente baseada em uma fotografia ou croqui; a figura 4 é uma fotografia colorizada típica do início do século XX. Ambos, contudo, compartilham a mesma estrutura visual e reforçam o mesmo regime de visibilidade. É possível observar algumas mudanças pontuais na paisagem, como a supressão do pelourinho entre uma fotografia e outra. No entanto, segundo a pesquisa e os croquis produzidos por Oliveira & Sobreira (2015) em diferentes períodos (1740, 1780, 1797, 1870, 1880, início do século XX, 1950 e atual), é possível concluir que a o monumento histórico em homenagem a Tiradentes⁸ e o pelourinho nunca estiveram juntos. Essa incongruência sugere que a inclusão dos dois elementos na mesma imagem não busca documentar a paisagem, mas reforçar uma leitura colonial e monumentalizada da cidade, condensando temporalidades distintas em um único enquadramento.

Ambas as imagens apresentam uma composição semelhante, em que o enquadramento do monumento é centralizado como ponto focal absoluto, enquanto a Casa de Câmara e Cadeia é enquadrada ao fundo, sem ferir a imponência de sua arquitetura. Os animais de carga e

⁸ Inaugurada em 21 de abril de 1894.

pedestres aparecem com uma função decorativa, reforçando a aparência de uma “vida suspensa” na cidade-cenário.

Os demais postais encontrados sobre Ouro Preto reforçam ainda mais essa lógica de construção de uma paisagem monumentalizada. Em todos eles, a posição do observador é semelhante, o ângulo ascendente faz com que as igrejas se imponham sobre o observador, esse ângulo reproduz uma sensação de superioridade e centralidade simbólica desses edifícios no imaginário urbano. O recurso do ângulo transforma o objeto retratado em uma espécie de emblema visual, em que quando reproduzidas sem a sua envolvente reduz a complexidade urbana e fornece uma espécie de continuidade através da repetição. Notam-se, da mesma forma, a ausência de pessoas, ou apenas a sua figuração simbólica; a eliminação de conflitos e precariedade urbana e a estabilidade estética.

Figura 10 Cartões postais da década de 1920



Em sentido horário: a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, a Igreja de São Francisco de Assis e a Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Fonte: BN Digital

A lógica de monumentalização observada nos postais anteriores se repete, e por vezes se intensifica nos cartões dedicados a elementos de arte sacra de Ouro Preto. Se nos cartões de igrejas os edifícios aparecem isolados e destacado de seu entorno, nos postais de imaginária religiosa acontece outro tipo de recorte: a fetichização do detalhe artístico, transformado em objeto autônomo e frequentemente deslocado do espaço litúrgico que lhe dá sentido.

Figura 11 Cartões-postais início do século XX.

Figura 12 Cartão postal início do século XX



Capela-mor da Igreja Nossa Senhora do Carmo. Fonte: BN Digital

Figura 13 Cartão postal início do século XX



Painei da Igreja Nossa Senhora do Carmo. Fonte: BN Digital

Nos postais que retratam a capela-mor e o painel da Igreja de Nossa Senhora do Carmo o observador é aproximado da obra em um enquadramento frontal que elimina o ambiente arquitetônico. A iluminação frontal e a colorização manual em ambas as representações reproduzem a hiperestetização, que reforça a ideia de Ouro Preto essencialmente barroca, como uma instituição museal onde o valor artístico supera qualquer dimensão funcional ou social.

Entre os cartões-postais que circularam sobre Ouro Preto no início do século XX, chama a atenção a presença relativamente rara das vistas panorâmicas da cidade, sobretudo quando comparadas à abundância de imagens de igrejas e monumentos isolados. A figura a seguir revela justamente uma tentativa de condensar a cidade inteira em um único plano, organizando o olhar do observador a partir de um ponto de vista elevado, externo e distanciado.

Figura 14 cartão-postal Vista de Ouro Preto, 1923



Fonte: BN Digital

A partir da análise de Patrícia Franco, torna-se evidente que a confiabilidade dos cartões-postais enquanto fonte histórica é problemática. Dialogando com Quanchi (2004), a autora observa que esses materiais raramente oferecem um retrato equilibrado da realidade; ao contrário, tendem a apresentar versões altamente selecionadas e idealizadas dos lugares

representados. Essa discussão aproxima-se também da reflexão de Sontag (2004), para quem o cartão-postal deve aparentar ser um fragmento direto do mundo, uma espécie de miniatura verossímil, mesmo quando resulta de processos de edição, retoque e escolhas estéticas específicas. No caso de Ouro Preto, essa aparência de autenticidade visual convive com a criação de uma cidade depurada, ordenada e esteticamente coerente, que pouco dialoga com o cotidiano vivido.

O que se observa, portanto, é que a monumentalização de Ouro Preto, frequentemente atribuída ao discurso patrimonial do século XX, já estava em curso mesmo antes da criação do SPHAN, operando através de imagens que moldaram sensibilidades e produziram expectativas. A paisagem que as políticas patrimoniais viriam a proteger já existia antes como paisagem imaginada. É justamente sobre esse repertório que o olhar modernista irá atuar reinterpretar e, em certa medida, institucionalizar.

1.3 A INVENÇÃO MODERNISTA DE OURO PRETO

Nas pinturas, crônicas e fotografias associadas à Caravana Modernista, Ouro Preto surge simultaneamente como origem e invenção estética: um lugar que sintetiza o barroco colonial e o espírito moderno, convertido em símbolo de autenticidade e laboratório para pensar a identidade cultural do Brasil. Igrejas destacadas no alto de morros, variações de relevo e cores tornam-se elementos estruturantes de um vocabulário visual que ecoará nas políticas patrimoniais, especialmente no SPHAN, a partir da década de 1930.

Apesar do impacto da viagem, a produção artística feita *in loco* pelos modernistas não é extensa. A força do modernismo em Minas reside menos no volume de obras realizadas e mais na construção discursiva da paisagem mineira como fundamento de uma estética nacional. Os artistas discutiam a cidade mineira antes mesmo de representá-la, como demonstra Oswald de Andrade em texto anterior à Caravana:

A arquitetura de São João del Rei, Tiradentes e Sabará e de outras que vamos percorrer está aí como uma censura viva aos inconscientes que pretendem transplantar para o nosso clima o horror dos bangalôs e das casas de pastelaria. (...) As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos nossos construtores. (Andrade, 1990, p. 16)

Nesse comentário, Oswald revela o programa modernista: abandonar modelos europeus e encontrar, na lógica espacial e cromática das cidades mineiras, uma matriz para a modernidade brasileira. Ouro Preto e as demais cidades mineiras visitadas deixam de ser apenas

objeto de observação para tornar-se argumento estético e prova visual da existência de uma tradição autóctone capaz de sustentar uma arte moderna nacional.

Márcia Franco (2013) observa que, à medida que o barroco mineiro ganhava relevância no debate intelectual, o modernismo brasileiro revia seus vínculos com a cultura europeia e buscava referências na paisagem e na memória brasileiras. Essa mudança aparece nas cartas de Tarsila do Amaral a Mário de Andrade, nas quais a artista manifesta desejo de atuar diretamente na preservação do patrimônio colonial.

Volto a Paris, mas para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de restauração de pinturas. Depois volto a Minas. É preciso conservar tantos tesouros.” (Franco apud Santiago, 1989, p. 106)

No entanto, é significativo que, para se qualificar a essa tarefa, Tarsila recorra não ao trabalho situado na realidade social das cidades históricas, mas ao aperfeiçoamento técnico em Paris, reafirmando a centralidade europeia como referência de formação. A invenção modernista de Ouro Preto também se expressa na obra de Tarsila do Amaral, cuja passagem por Minas em 1924 produziu imagens que reinterpretam a cidade segundo a gramática plástica da modernidade. Em *Paisagem de Ouro Preto*, a artista organiza o casario em módulos cromáticos e volumétricos, reduzindo as edificações a formas essenciais e repetidas. As igrejas, colocadas em posição de destaque, funcionam como eixos estruturantes da composição, enquanto a paleta quente entre ocre, vermelhos e alaranjados traduz a paisagem mineira num vocabulário formal próprio da fase Pau-Brasil.

Figura 15 Paisagem de Ouro Preto, 1924



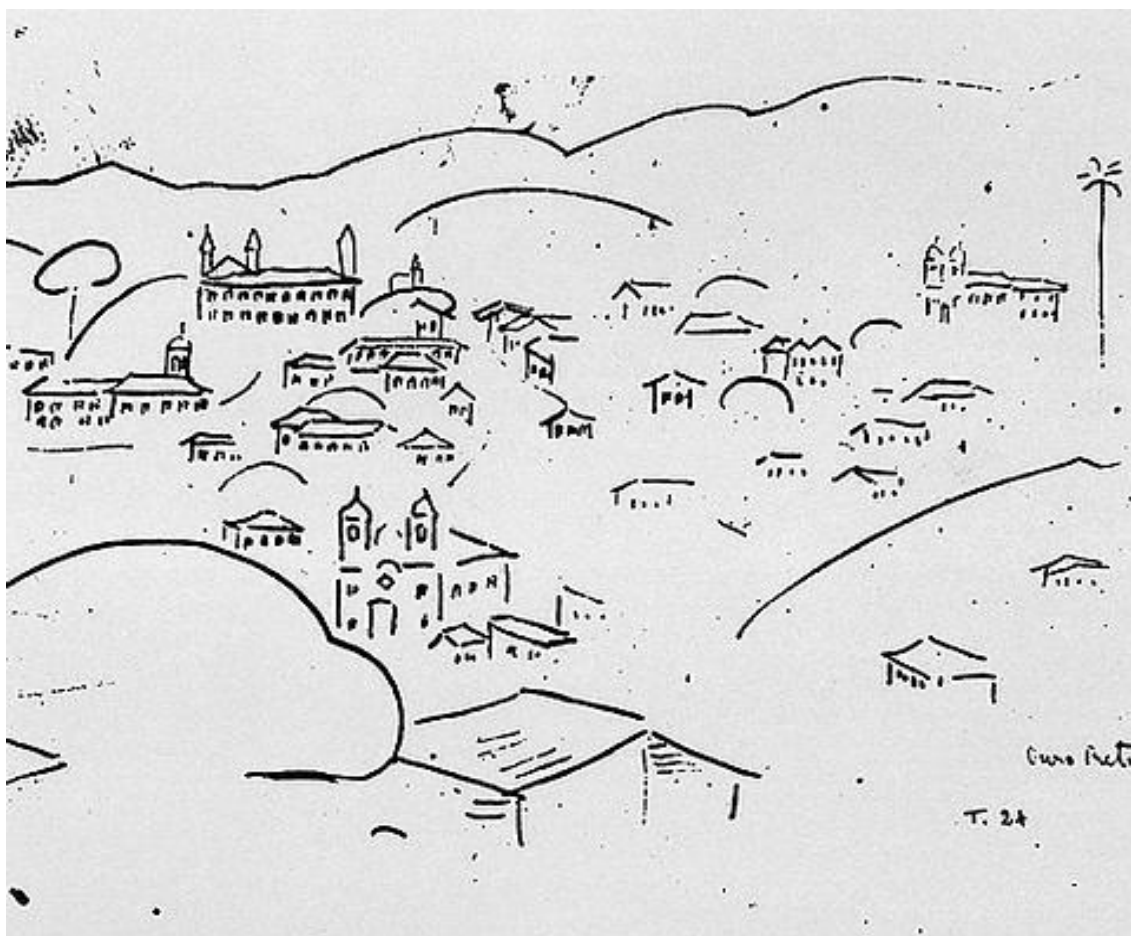
Autora: Tarsila do Amaral. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira

Essa operação contrasta fortemente com aquela presente no desenho *Vista de Ouro Preto* (1924), produzido no mesmo ano, mas que comunica uma intenção distinta. Se na aquarela a cor e o ritmo volumétrico constroem uma paisagem sensível, no desenho Tarsila depura a cidade ao limite: transforma-a em cartografia mínima, feita de curvas, retas e marcas rápidas. Morros tornam-se apenas linhas onduladas, as casas como pequenos trapézios e as igrejas sinalizadas pelas torres. A síntese gráfica do traçado escolhido por Tarsila produz uma paisagem quase arquetípica, em que Ouro Preto se converte menos em território vivido e mais em ideia de cidade colonial, performando um signo estético que domina a composição.

Em vez de perseguir a fidelidade ao real, Tarsila explora caminhos diversos: ora pela cor, ora pela linha, mas, em ambos, define um modo específico de olhar a paisagem ouropretana. Seus procedimentos orientam o observador para certos elementos estruturantes: a volumetria dos morros, o ritmo cromático do casario e o destaque das torres que organizam a leitura da cidade colonial. A ausência deliberada de sombras, de perspectiva tradicional e de texturas naturalistas reforça o gesto modernista de síntese, que reduz a paisagem ao essencial e estabelece os parâmetros de sua interpretação. Assim, Tarsila antecipa e reforça o projeto que

Mário desenvolverá à frente do SPHAN, no qual a cidade colonial se torna não apenas patrimônio, mas emblema visual da nação.

Figura 16 : Vista de Ouro Preto, 1924.

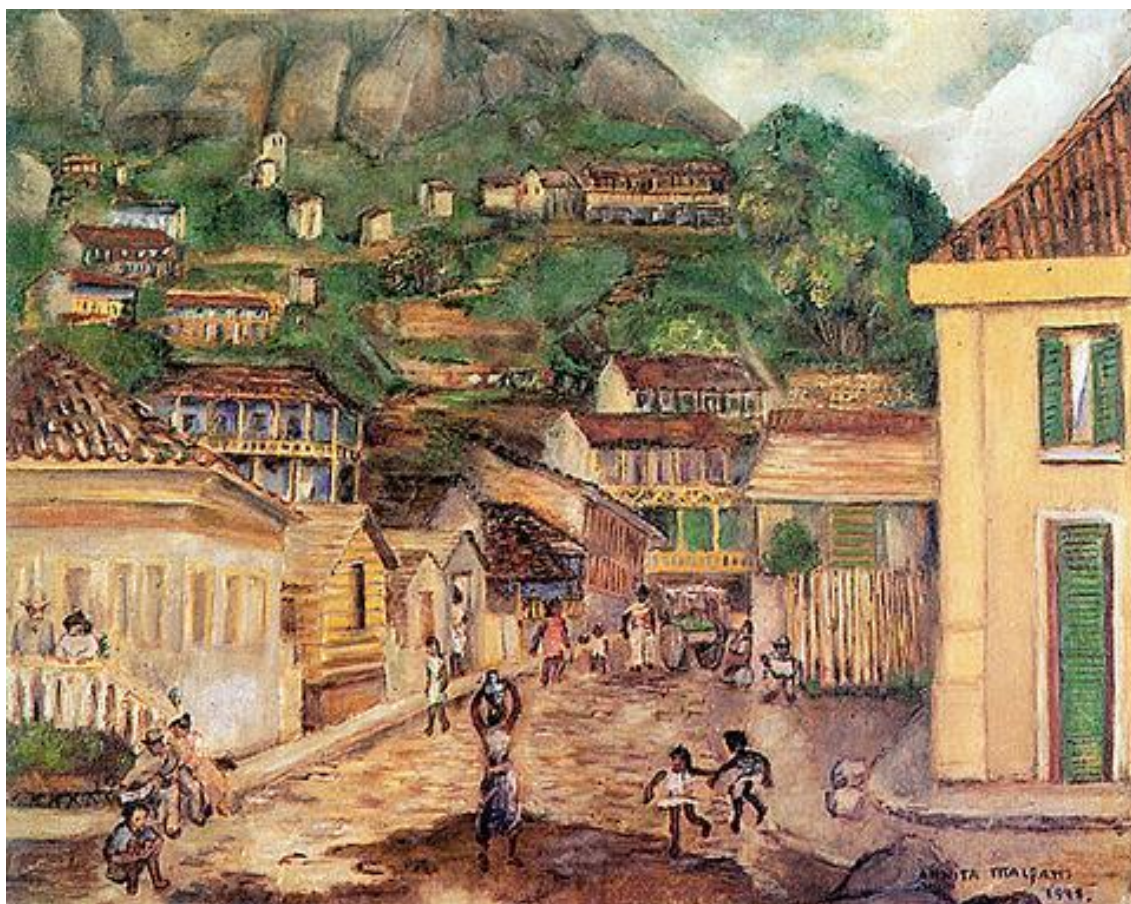


Autora: Tarsila do Amaral. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira

Essa compreensão da cidade enquanto estrutura plástica reaparece em obra tardia de Anita Malfatti, na qual a artista representa uma rua movimentada aos pés dos morros de Ouro Preto. Aqui, a geometrização cede parcialmente lugar a uma cena mais descritiva, povoada por crianças, transeuntes e moradores que animam o espaço urbano. O relevo dominante continua a organizar a composição, e o casario, disposto em camadas ascendentes, reforça a relação entre cidade e topografia, elemento estrutural da leitura modernista da paisagem mineira. As formas simplificadas reiteram o gesto de síntese, enquanto a presença humana introduz uma dimensão cotidiana raramente valorizada nas vistas tradicionais da cidade. Essa pintura revela como Anita

reprocessa, anos depois, o impacto da viagem a Minas, combinando observação e invenção na construção de uma paisagem modernista para Ouro Preto.

Figura 17 Paisagem de Ouro Preto



Anita Malfatti, 1948. óleo sobre tela, c.i.d. 64,30 cm x 79,70 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira

Essa gramática visual não se limita aos modernistas diretamente ligados à Caravana. Em 1936, Milton Dacosta — embora não participante da viagem — produz uma tela intitulada *Ouro Preto*, na qual representa as costas da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos optando por um recorte contido, onde a Igreja é representada centralmente em cores sóbrias e volumetrias ordenadas. A obra antecipa, no campo da arte, o mesmo movimento de abstração e monumentalização que o SPHAN consolidaria institucionalmente: igrejas destacadas, casario estabilizado, relevo simplificado.

Figura 18 Ouro Preto



Milton Dacosta, 1936. Óleo sobre tela, c.i.d. 21,00 cm x 27,00 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira

Em conjunto, essas obras revelam o papel importante do modernismo na invenção de uma paisagem nacional. Ouro Preto no início do século XX segue como um território reorganizado por escolhas formais, afetivas e ideológicas que modelam um ideal de brasilidade e acabam por culminar na sua nomeação como a primeira cidade elevada a Monumento Nacional em 1933. Essa operação prepara o caminho para o olhar patrimonial das décadas seguintes, ao mesmo tempo em que repercute no modo como escritores, críticos e intelectuais modernistas passaram a descrever a cidade. Nas páginas do Guia de Ouro Preto, nas crônicas de Manuel Bandeira e nas reflexões de Drummond, a cidade reaparece como paisagem simbólica e cenário de formação cultural, reinterpretada por uma geração que transforma o barroco, a ruína e a própria topografia em linguagem nacional. É nesse conjunto de discursos

— visuais e literários — que o modernismo amplia e consolida seu modo de ver a cidade, abrindo espaço para representações literárias importantes para a construção desse argumento.

1.4 CRÔNICAS, GUIAS E POÉTICAS DA PAISAGEM

Embora a literatura e as artes visuais possuam modos expressivos distintos e, como propõe Karl Erik Schøllhammer (2007), produzam frequentemente diferenças “inconciliáveis e não comunicáveis”, no caso de Ouro Preto esses meios acabam convergindo. A separação teórica entre palavra e imagem nos permite reconhecer os limites próprios de cada linguagem, mas, na prática ambas operam dentro de uma mesma matriz cultural: a busca por uma paisagem nacional que sintetize barroco, autenticidade e identidade brasileira. Assim, mais do que produzir representações contrastantes, a literatura e as artes visuais reforçam mutuamente certos enquadramentos da cidade, compartilhando valores estéticos e afetivos. Explorar essa convergência e não apenas as diferenças é fundamental para entender como Ouro Preto se consolidou como paisagem simbólica no imaginário modernista.

Dessa forma, observamos que antes do modernismo algumas leituras literárias já vinham moldando uma sensibilidade favorável à transformação de Ouro Preto em paisagem simbólica. No fim do século XIX, escritores como Afonso Arinos e Olavo Bilac passaram pela cidade e produziram textos que anunciavam, ainda que de maneira incipiente, certas matrizes discursivas que os modernistas retomariam mais tarde. Como observa Vanuza Braga (2018), a permanência de Bilac em Ouro Preto acendeu o que a autora chama de seu “abrasileiramento”, deslocando seu olhar da exaltação puramente retórica para uma percepção mais ancorada no território, na singularidade topográfica e no legado histórico da antiga capital.

Nas crônicas de Bilac⁹ para o *Gazeta de Notícias* é possível ver a idolatria pelo barroco e a reiteração da vocação da cidade como berço da liberdade e síntese do Brasil calcada na originalidade da arte protegida pelas montanhas:

Vir a Minas é vir ao coração do Brasil. Ouro Preto amantelada nas suas montanhas verdes, é como o reduto da nossa nacionalidade [...] Eu, pelo menos, só me sinto verdadeiramente brasileiro, quando deixo perdida ao longe a vozeria da rua do Ouvidor, e, abrindo o peito ao ar livre do sertão, caio na vida simples dos campos, com a alma a espreguiçar-se voluptuosamente no seio verde e fecundo da natureza (Bilac apud Dimas, 2006, p. 48)

⁹ O escritor esteve em Ouro Preto entre 1893 e 1894.

Em Arinos, a paisagem mineira surge como cenário moral e político; em Bilac, como experiência estética e sentimental. Nesses autores, encontram-se já em formação temas que os modernistas consolidariam: a monumentalidade das igrejas, a aura do barroco, a cidade como arquivo vivo da nação e a valorização da topografia como partitura que organiza a experiência urbana. Essas leituras pré-modernistas não constituem ainda uma formulação moderna da paisagem, mas já preparam o terreno sensível e simbólico sobre o qual o modernismo irá atuar. A partir da década de 1920, autores ligados ao movimento como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, e Carlos Drummond de Andrade passam a reinscrever Ouro Preto neste projeto estético e político de cultura nacional. É nesse novo contexto que surge, por exemplo, o *Guia de Ouro Preto* (1938), que reorganiza o olhar sobre a cidade, sistematizando suas imagens, percursos e valores de forma inédita.

1.4.1 Visualidades e narrativas da cidade histórica

Publicado em 1939 como parte da política editorial do recém-criado SPHAN, o *Guia de Ouro Preto* ocupa um lugar singular entre as publicações institucionais do órgão. Como observa Lanari (2012), trata-se de uma obra que ao mesmo tempo se apresenta como guia turístico, combinando elementos de pesquisa histórica, estudo memorialista e dispositivo de divulgação cultural. Diferente dos estudos monográficos tradicionais, o volume assume uma função pedagógica explícita, destinada a formar um modo particular de perceber a cidade. Sua organização em dez seções revela um projeto editorial que, mais do que informar, busca educar o olhar.

Esse caráter se manifesta sobretudo na narrativa construída por Manuel Bandeira, responsável pela redação principal. Ao retomar as narrativas de viajantes como Antonil¹⁰, Mawe, Saint-Hilaire, Luccock, Castelnau¹¹, Burton, o Guia reinscreve Ouro Preto em uma linhagem interpretativa que desde o século XVIII associa a cidade à excepcionalidade, a materialidade e a emoção estética. Bandeira (1938, p.41) enfatiza a “harmonia” entre topografia e arquitetura, a unidade formal do casario e o fato de a cidade ter preservado sua feição original

¹⁰ André João Antonil (1649–1716) foi um jesuíta, cronista e escritor de origem italiana que atuou no Brasil colonial. É autor da obra *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas* (1711), considerada uma importante fonte sobre a economia, a mineração e a sociedade colonial no início do século XVIII.

¹¹ Francis de Castelnau (1810–1880) foi um naturalista, diplomata e viajante francês que percorreu diferentes regiões da América do Sul no século XIX, incluindo o Brasil. Seus relatos de viagem registram aspectos da paisagem, da organização urbana e dos costumes locais, constituindo importantes testemunhos sobre o território brasileiro oitocentista.

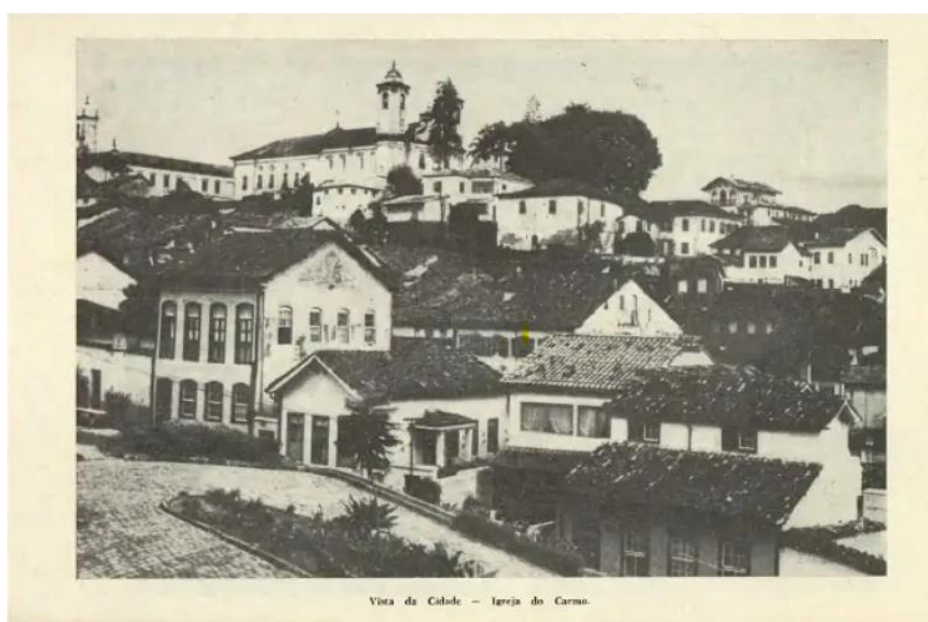
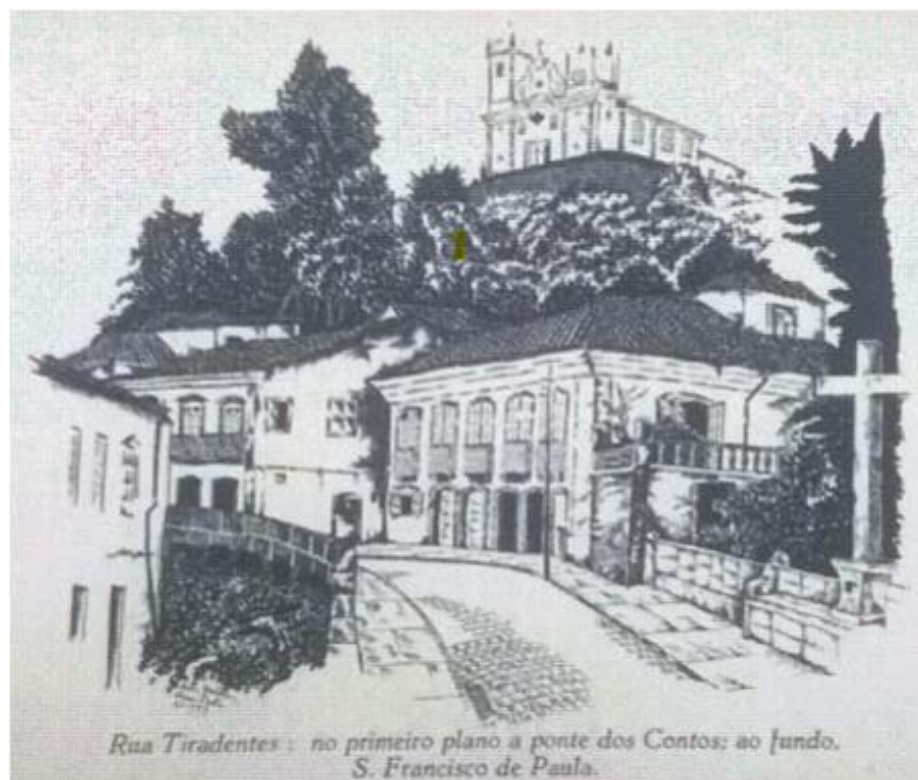
“mercê de sua pobreza”. A cidade surge, assim, como conjunto coerente, quase intocado, cuja legibilidade depende de um olhar disciplinado e sensível.

Um aspecto revelador da publicação e a sua preocupação com a materialidade da cidade é a maneira como o Guia descreve as moradias. Lanari (2012) nota que as casas residenciais aparecem quase exclusivamente por meio de suas fachadas, sem sinal de vida interna, em que os moradores e suas práticas, afetos e cotidianos permanecem invisíveis, exceto quando se trata de figuras notórias ou instituições. Mesmo quando o texto expressa um afeto evidente pelas casas, trata-se de um afeto melancólico, restando sobretudo a forma arquitetônica como testemunho. A ênfase na fachada, mais do que descritiva, revela a lógica patrimonial que orienta o volume: ver a cidade como monumento, como superfície histórica, e não como espaço habitado.

Também o público-alvo imaginado pelo Guia é significativo. O turismo brasileiro dos anos 1930 era restrito e incipiente, sobretudo fora dos grandes centros. Assim, o Guia não se dirige ao turista comum, mas a um viajante culto, pertencente às elites urbanas, capaz de reconhecer referências históricas, mobilizar sensibilidades modernistas e apreciar a cidade como obra de arte. O leitor idealizado não interpreta a cidade segundo o código estético que o texto propõe, reafirmando a função do Guia como formação de público e legitimação do olhar patrimonial.

Lanari (2012) observa que os três itinerários propostos gravitam em torno da Rua Tiradentes e da praça homônima, núcleo simbólico da cidade colonial. Igrejas, sobrados e casas de pequeno porte compõem uma paisagem selecionada que sintetiza, em escala reduzida, aquilo que o discurso patrimonial busca valorizar como essência da cidade. As ilustrações que acompanham o volume reforçam essa geografia simbólica, estabilizando um recorte espacial que organiza a memória urbana e naturaliza a leitura da cidade como conjunto harmonioso e histórico.

Figura 19 – Guia de Ouro Preto



Imagens retiradas do Guia de Ouro Preto onde destacam-se as fachadas e a topografia excluindo a vida social. Autoria desconhecida

A participação de Carlos Drummond de Andrade na revisão e ampliação do texto acentua essa dimensão sensível. Embora sua intervenção seja discreta, ela introduz nuances poéticas e intensifica a compreensão da cidade como “organismo poético”, expressão que dialoga com sua própria obra literária do período. A articulação entre Bandeira e Drummond

molda um discurso no qual Ouro Preto não é apenas descrita: ela é coreografada. Autores como Afonso Arinos e Olavo Bilac haviam retratado Ouro Preto como depositária de uma memória nacional que sobrevivia ao progresso, antecipando temas que seriam abraçados pelo modernismo. Ao dialogar com essa tradição, o *Guia de Ouro Preto* institucionaliza um modo de ver, transformando a cidade em matriz sensível para a narrativa patrimonial que se consolidaria nos anos seguintes.

Se o *Guia de Ouro Preto* organizava a experiência visual e histórica da cidade segundo uma pedagogia patrimonial, a literatura da década de 1940 ampliou esse repertório ao transformar Ouro Preto em paisagem poética, articulada em memórias e rituais. Luis Romano (2017) lembra que, nesse período, a cidade ganhou destaque em revistas como *Atlântico* — publicação luso-brasileira — e *Travel in Brazil*, veículo de divulgação internacional do Brasil. Esse ambiente editorial impulsionou a produção de textos que já encontravam ecos desde o século XV com as chamadas “literaturas de viagem”, com desenvolvimento das técnicas de impressão os relatos de deslocamento tornaram-se mais frequentes. Entre o século XVI e meados do XIX, a viagem era entendida como experiência rara e arriscada, capaz de provocar excitação ou temor e, justamente por isso, digna de registro. O leitor valorizava o testemunho do viajante porque ele oferecia acesso a mundos distantes e pouco conhecidos. Essa lógica reaparece, adaptada, nos textos sobre Ouro Preto publicados a partir dos anos 1940: a cidade é apresentada como espaço excepcional, marcada por religiosidade, arte e tradição, e o escritor funciona como mediador entre o leitor e a paisagem.

Cecília Meireles, por exemplo, narra as festividades da Semana Santa, acompanhando sete dias de cerimônias — do Domingo de Ramos ao Domingo de Páscoa. Ao descrever ritos, paisagens, hospedagens, elementos arquitetônicos e episódios históricos, a autora cria uma narrativa que tanto informa quanto seduz, convidando o leitor a se tornar “turista religioso ou viajante curioso”, como observa Romano (2017). A crônica opera como marcador espacial, no sentido de que fixa determinados lugares como referências literárias que o leitor passa a reconhecer como parte da identidade de Ouro Preto.

Drummond e Henriqueta Lisboa caminham na mesma direção. Seus poemas — “O voo sobre as igrejas” (1942), de Drummond, e “Poesia de Ouro Preto”, de Henriqueta (1946) — funcionam como verdadeiros itinerários literários. No poema de Drummond, o leitor acompanha a procissão da Sexta-feira da Paixão, reproduzindo o sobe e desce das ladeiras por meio de versos livres que remetem ao movimento do corpo: “Vamos subindo, vamos deixando a terra lá em baixo [...] empunham coroas, entoam cantos, desenham ornatos no azul autêntico”

(Drummond, 1942, p. 114). Trata-se de uma procissão transformada em poema, mesclando elementos sacros, imaginação e topografia.

Henriqueta Lisboa, por sua vez, conduz o leitor por ruas marcadas pela memória literária e a figura de Marília de Dirceu, a musa de Gonzaga. Ao longo do texto tece referências à história da cidade desde o início do século XVIII, e, ao chegar à Igreja das Mercês e Perdões transfigura o monumento em experiência espiritual e estética. Ambos os poemas constroem paisagens que se movem entre o visível e o simbólico, renovando a tradição das literaturas de viagem e adaptando-a ao imaginário modernista.

Essas representações literárias ecoam e ao mesmo tempo expandem aquilo que o *Guia de Ouro Preto* já vinha consolidando: a cidade como percurso, narrativa e cenário de memória. Ao editar seu texto para a *Atlântico*, Luís Romano (2017) observa que Manuel Bandeira incluiu duas fotografias: a fachada de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e a estátua do profeta Jonas, em Congonhas, tais ações reforçam a centralidade da arte de Aleijadinho na construção de uma identidade brasileira, tema intensamente debatido por Mário de Andrade em outras ocasiões. Essa operação aparece igualmente nos poemas, em que a figura do escultor emerge como símbolo de autenticidade cultural e como ponto de convergência entre paisagem, arte e religiosidade.

A presença recorrente das procissões nas obras desse período não é casual. Como já discuti em outro trabalho, a procissão é uma forma de ordenamento social: seus percursos selecionam ruas e igrejas, estabelecem hierarquias entre corpos e, por meio de símbolos e gestos, produzem uma cidade que se representa a si mesma. Historicamente, poucos tinham lugar nas procissões; tratava-se de um rito profundamente hierarquizado, no qual “a cidade se fazia representar para Deus e para si mesma, e como um texto, desfilava” (Furtado, 1996, p. 272). O rito, como observa a autora, é manutenção e reinterpretação da crença preservando uma memória ao reinscrevê-la no espaço urbano.

Nesse contexto, os poemas de Drummond e Henriqueta Lisboa, assim como a crônica de Cecília Meireles performam a paisagem, transformando ritos em narrativa e percursos em linguagem. Eles oferecem, portanto, uma chave interpretativa que dialoga diretamente com o *Guia de Ouro Preto* e com a tradição literária anterior, contribuindo para dar materialidade aos roteiros urbanos que se consolidaram como parte do imaginário patrimonial da cidade.

1.4.2 Artistas brasileiros e a reinvenção visual de Ouro Preto

A representação de Ouro Preto através de múltiplos suportes atravessou as primeiras décadas do século XX e contribuiu para consolidar um olhar único sobre a cidade. Enquanto os itinerários literários subiam e desciam as ladeiras através da prosa, do verso e da crônica, as artes plásticas ampliavam esse repertório ao propor novas formas de perceber a paisagem. Nesse processo, a paisagem de Ouro Preto continuava atrelada a excepcionalidade do conjunto arquitetônico colonial, mas começou também a integrar dimensões antes marginalizadas — o cotidiano, a sociabilidade, a atmosfera sensível — transformando a cidade em espaço de lirismo, crítica e invenção.

A partir dos anos 1940, alguns artistas desempenharam papel decisivo nessa mudança, produzindo obras que ultrapassam o registro documental e configuram uma verdadeira genealogia poética da paisagem ouropretana. Destacamos aqui quatro desses intérpretes de Ouro Preto, que estiveram ativos ao longo de quatro décadas e cujas trajetórias revelam modos distintos e complementares de ver, imaginar e reinventar a cidade. Importa lembrar que essa escolha de artistas não pretende instituir um cânone, e sim destacar intérpretes cujos trabalhos ajudam a revelar sutilezas da construção visual de Ouro Preto e das disputas simbólicas que definiram sua imagem ao longo do século XX.

Até este ponto, a paisagem de Ouro Preto foi majoritariamente apresentada como um conjunto arquitetônico visto desde mirantes privilegiados, organizado segundo linhas gerais e, muitas vezes, separado dos corpos e práticas que lhe dão sentido. Esse modo de ver herdado dos viajantes, consolidado pelos modernistas e reiterado pela literatura converteu a cidade em cenário contemplativo, quase autônomo em relação à experiência humana. Trata-se de um padrão persistente, a cidade sem seus habitantes, que também aparecerá na produção fotográfica das décadas seguintes e evidencia como o olhar patrimonial tende a privilegiar formas e silenciar dinâmicas sociais.

É nesse quadro visual ainda marcado pelo distanciamento que se insere a permanência de alguns artistas em Ouro Preto, responsáveis por deslocar esse olhar. Entre eles, Alberto da Veiga Guignard¹² ocupa lugar central ao instituir uma percepção da paisagem em que o real e o imaginado se misturam. A convite de Juscelino Kubitschek, o artista chega a Minas em 1940 e

¹² Alberto da Veiga Guignard (1896–1962) foi um pintor, desenhista e professor brasileiro, reconhecido como uma das principais figuras do modernismo no Brasil. Sua produção artística dedicou especial atenção às paisagens de Minas Gerais e de Ouro Preto, cujas representações contribuíram para consolidar imaginários visuais associados à cidade histórica e à identidade nacional.

inaugura um tratamento poético da cidade, que passa a adquirir a tonalidade etérea, atmosférica e lírica que marcaria profundamente as gerações seguintes.

Figura 20 – Paisagem Imaginante, 1950



Alberto da Veiga Guignard, 80 x 110 cm. Acervo: Museu Casa Guignard

Figura 21 – Paisagem, 1947



Alberto da Veiga Guignard, 158 x 208 cm Fonte: Frota, 1997

Guignard constrói uma forma singular de ver Ouro Preto, privilegiando tonalidades e atmosferas rarefeitas que conferem à cidade uma aura quase suspensa. A neblina, elemento recorrente no cotidiano ouro-pretano, é representada em seus desenhos como recurso expressivo, preenchendo os vazios do papel e criando outra forma de ocupar o espaço com o olhar. Nessa que é considerada a segunda fase do artista, quando sua permanência em Ouro Preto já está solidificada, torna-se evidente a passagem entre o primeiro contato ainda marcado pela descoberta e pelo encantamento — e uma relação mais íntima, em que a paisagem vai se revelando gradualmente à sua sensibilidade.

É nesse período que Guignard rompe com o ponto de vista tradicional do observador situado no solo e passa a adotar uma espécie de perspectiva de sobrevoo, ampla e silenciosa, que desfaz a lógica do olhar de baixo para cima imposto pela topografia da cidade (Rangel, 2024). O resultado é uma aproximação paradoxal: ao elevar o ponto de vista, o artista coloca o observador dentro da atmosfera da paisagem, como se a cidade pudesse ser habitada também pelo ar. Montanhas que parecem flutuar, igrejas evocadas mais como memória do que como registro e o uso calculado dos silêncios gráficos reforçam essa construção. Trata-se de uma

paisagem que não se limita ao desenho do território, mas que capta um clima, um estado de espírito, um modo de existir na cidade.

O artista possui também um extenso catálogo de retratos que, embora não exploremos aqui em profundidade, dialogam com essa fase ao privilegiar pinceladas mais soltas e uma relação sensível com a pessoa representada. Nesses casos, a cidade surge em sintonia com o personagem, como parte do ambiente emocional da figura retratada (Assumpção & Castral, 2019).

Essa mudança de sensibilidade não se encerra em Guignard. Artistas que vieram depois, muitos deles formados na convivência direta com o pintor ou marcados por sua atmosfera poética, passaram a explorar outras possibilidades da paisagem ouro-pretana. Entre eles, Nello Nuno¹³ que dialoga com o legado de Guignard, ora prolongando sua visão lírica, ora tencionando-a com humor, crítica e imaginação.

Em 1967, no *Roteiro histórico e turístico e alcoólico e anônimo e revolucionário da Vila Rica de Ouro Preto*, realizado durante o carnaval, o artista transforma o percurso entre sua casa e os bares da cidade em uma cartografia bem-humorada da vida cotidiana (Rangel, 2024). Trata-se de um desenho em bico de pena que brinca com a topografia, exagera ladeiras, dobra esquinas e registra, com ironia afetuosa, a relação íntima entre arte e boemia.

¹³ Nello Nuno, nome artístico de Nello Nuno de Moura Rangel (1939–1975), foi um pintor, desenhista e professor brasileiro associado à cena artística de Ouro Preto a partir da década de 1960. Cofundador da Escola de Arte Rodrigo Melo Franco de Andrade, vinculada posteriormente à FAOP, destacou-se por uma produção marcada pela liberdade formal, pelo uso expressivo das cores e pela intensa relação com a paisagem e o ambiente cultural mineiro.

Figura 22 Roteiro histórico e turístico e alcoólico e anônimo e revolucionário de Ouro Preto, 1967



Nello Nuno. Desenho nanquim s/ papel, 32 × 78 cm. Fonte: Coleção de Gabriela Rangel

Em outras obras, como *Os dragões amarelos*, Nello incorpora figuras fantásticas ao espaço urbano, criando cenas em que personagens imaginários habitam ruas e becos, como se a cidade comportasse múltiplas camadas de realidade. Essa dimensão de realismo fantástico, influenciada pelo convívio com Guignard, desloca a paisagem de Ouro Preto de seu registro convencional e a transforma em território onde cotidiano e imaginação convivem em tensão produtiva.

Figura 23 Os dragões amarelos



Nello Nuno, 1966, pintura a óleo s/ madeira, 79 × 107 cm. Fonte: Coleção de Gabriela Rangel

Ao mesmo tempo, Annamélia Lopes de Oliveira¹⁴, esposa de Nello Nuno e cofundadora da Fundação de Arte de Ouro Preto – FAOP, desloca esse olhar lírico e crítico para a gravura. Sua obra em metal traduz o barroco de Ouro Preto por meio do repertório de torres, sombras e densidades. Como observa Gabriela Rangel (2024) ao trabalhar a xilogravura a artista toca “o reverso da paisagem”, expondo tensões, contrastes e conflitos que se insinuam nos jogos de luz e sombra. Sua obra procura examinar relações sociais, frágeis equilíbrios, alianças e confrontos, deslocando a paisagem da esfera do patrimônio para o campo da experiência humana. Seus mapas começam fiéis ao traçado da cidade, depois tornam-se cada vez mais imaginários e revelam uma Ouro Preto povoada por personagens, animais e símbolos que ultrapassam o visível.

Por fim, Gélcio Fortes¹⁵ e Tunico dos Telhados¹⁶, ambos ouropretanos ampliam esse movimento de reinvenção da paisagem ao trazerem para o centro da representação aquilo que muitas vezes permaneceu ausente: o cotidiano vivido. Discípulo de Nello Nuno, Gélcio desenvolveu sua obra em meio às tensões políticas dos anos 1970, marcadas pela repressão da ditadura militar, que afetou diretamente sua família. Seus cadernos de observação repletos de anotações sobre festas, roupas, gestos e personagens locais transformam-se em telas que funcionam como crônicas visuais da cidade. Em trabalhos como a *Festa de São Bartolomeu* ou nas composições que evocam o período autoritário, a paisagem aparece inseparável das experiências coletivas, das desigualdades e da resistência, fazendo emergir aquilo que os panoramas tradicionais haviam silenciado: as pessoas, seus afetos e suas tensões.

¹⁴ Anna Amélia Lopes de Oliveira, que assinava artisticamente como ANNAMÉLIA, foi artista, professora e agente cultural atuante em Ouro Preto a partir da década de 1960. Ao lado de Nello Nuno, participou da formação de iniciativas ligadas ao ensino artístico na cidade, contribuindo para a consolidação da cena cultural ouro-pretana e para a criação da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP).

¹⁵ Gélcio Fortes (?-2025), conhecido como Gê Fortes, foi pintor, professor e gestor cultural ligado à cena artística de Ouro Preto e São Bartolomeu. Sua obra retrata paisagens, festas religiosas e manifestações da cultura popular mineira, além de ter atuado como professor na FAOP e na direção do Museu Casa Guignard.

¹⁶ Tunico dos Telhados, nome artístico de Antônio Marcos de Paula (1952–2024), foi um artista plástico ouro-pretano conhecido por suas pinturas dos telhados e paisagens urbanas de Ouro Preto. Sua obra, marcada por cores intensas e forte vínculo afetivo com a cidade, contribuiu para consolidar imaginários visuais contemporâneos sobre a paisagem ouro-pretana

Figura 24 A festa de Santa Efigênia



Gélcio Fortes. Série Festas Populares de Ouro Preto, iniciada na década de 1980, desenho lápis e aguadas de café s/papel. Disponível em:

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10208755174474390&set=pb.1763243653.-2207520000.&type=3&_rdc=1&_rdr#

Tunico dos Telhados, por sua vez, inicia sua trajetória na década de 1970 pintando paisagens de Ouro Preto, mas torna-se conhecido pelas representações dos telhados que passam a ocupar o centro de sua produção. Ao invés de tomar a paisagem como cenário, Tunico a traduz como forma de convivência com a cidade, narrando, pela pintura, os modos como ela é habitada.

A sobreposição dos telhados coloniais, trabalhada ao longo de quarenta anos, preenche a tela com um movimento contínuo e sugere uma cidade densa, viva e próxima. Assim como Guignard, Tunico opera uma espécie de perspectiva de sobrevoo, mas desde um ponto de vista mais íntimo: o alto dos telhados onde ele próprio se colocava para observar. “O telhado é um pensamento”, dizia o artista, e essa frase sintetiza seu modo de ver: o telhado não é apenas um motivo pictórico, mas uma forma de pensar a cidade, de entrar nela pela memória, pelo afeto e pelo gesto cotidiano.

Figura 25 – Telhados de Ouro Preto



Tunico dos Telhados, s.d - Acrílica sobre tela, 60 x 60 cm. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1266089796744962&id=240904382596847&set=a.243259075694711>

A multiplicidade de interpretações artísticas examinadas mostra que a paisagem ouro-pretana foi mobilizada a partir de uma construção sensível e simbólica. Contudo, ao lado dessas reinvenções, consolidou-se um dispositivo visual cuja força residia menos na imaginação e mais na autoridade técnica: a fotografia. Ao ingressar no campo das políticas patrimoniais, ela passa a operar como instrumento de documentação e decisão, convertendo a paisagem em evidência,

prova e arquivo. A análise que se segue desloca, portanto, o foco das experimentações artísticas para a fotografia enquanto prática institucional e forma privilegiada de construção da paisagem histórica.

1.5 A FOTOGRAFIA NO PATRIMÔNIO: USOS INSTITUCIONAIS, IMAGINAÇÃO GEOGRÁFICA E REGIMES DE VISIBILIDADE

Desde o século XIX, a constituição das noções modernas de patrimônio cultural e o desenvolvimento das técnicas fotográficas configuram processos historicamente entrelaçados, que se reforçam e se moldam mutuamente. Ainda nos primeiros anos da fotografia, o recém-inventado daguerreótipo teve sua utilidade sugerida, em 1839, para a *Commission des Monuments Historiques* francesa, como instrumento de documentação de monumentos históricos e artísticos. A partir desse momento, a fotografia passou a integrar, de forma crescente, os dispositivos de identificação, preservação e valorização do patrimônio cultural, acompanhando a consolidação das instituições voltadas à proteção dos bens históricos em diferentes países. Como observa Maria Turazzi (1998), as imagens fotográficas rapidamente se tornaram parte constitutiva das práticas patrimoniais, atuando como instrumentos fundamentais dessas ações institucionais:

[...] relacionadas à identificação, preservação e, conseqüentemente, valorização do patrimônio cultural da humanidade logo tornaram-se comuns; e, em todos os países onde começavam a surgir instituições públicas e particulares voltadas para a preservação dos monumentos históricos, a fotografia passou a ser instrumento primordial dessa ação (da mesma forma, aliás, como ela também servia de instrumento para a realização das grandes reformas urbanas da época, documentando toda a sua fúria demolidora). (Turazzi, 1998, p.12)

Esse breve panorama permite situar o caso brasileiro em uma tradição internacional mais ampla, sem perder de vista suas especificidades. No Brasil, a incorporação sistemática da fotografia às políticas de preservação se consolida com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, quando a imagem passa a ocupar um lugar central nas práticas institucionais de identificação, valoração e preservação do patrimônio cultural.

Desde a criação do SPHAN, a fotografia foi concebida como parte constitutiva da ação institucional, integrando inventários, relatórios técnicos, processos de tombamento e dossiês

administrativos. Pesquisas desenvolvidas no Arquivo Central do IPHAN, coordenadas por Lima (2008), indicam que mais de trezentos fotógrafos estiveram vinculados, de formas diversas, às atividades do órgão — alguns como funcionários, outros como prestadores de serviço ou colaboradores ocasionais. O levantamento realizado por Brenda Fonseca e Telma Cerqueira, abrangendo o período entre 1937 e 1987, identificou 353 fotógrafos associados às ações institucionais, dos quais 41 integram a amostragem apresentada no *Dicionário dos Fotógrafos do Patrimônio*. Além de sua função documental imediata, a fotografia desempenhou papel central na visibilidade do patrimônio e na estabilização de determinados modos de ver as cidades, participando ativamente da construção de valores e critérios patrimoniais. Nesse período, Rodrigo Melo Franco de Andrade já destacava a fotografia como instrumento indispensável à atuação do SPHAN, tanto na instrução dos processos de tombamento quanto na verificação do estado de conservação dos bens, das intervenções propostas e dos trabalhos executados (Fonseca; Cerqueira, 2008). As imagens também se consolidaram como instrumentos de pesquisa e documentação, amplamente mobilizados por técnicos do órgão e por estudiosos do patrimônio brasileiro.

Os dados revelam ainda uma relação direta entre a intensidade dos tombamentos e a atuação dos fotógrafos. Entre 1937 e 1947, Minas Gerais concentrou 74 bens tombados e contou com a atuação de 16 fotógrafos; entre 1948 e 1957, esse número chegou a 89 bens e 34 profissionais, com destaque para nomes como Marcel Gautherot, Erich Hess, Hans Peter Lange, Herman Graeser e Paul Stille. As regiões onde se registram maiores números de tombamentos são, de modo consistente, aquelas em que se observa uma presença mais intensa da fotografia institucional, indicando a centralidade da imagem na operacionalização da política patrimonial.

Essa relação simbiótica entre fotografia e patrimônio pode ser compreendida também à luz das reflexões de Walter Benjamin (1994) sobre a reprodução mecânica. Ao possibilitar a miniaturização e a circulação das obras, a fotografia amplia o domínio humano sobre os objetos, tornando-os manipuláveis, comparáveis e passíveis de uso técnico. No campo do patrimônio, esse domínio se traduz na capacidade de observar, classificar e decidir à distância, transformando a imagem em um mediador fundamental entre o bem material e a ação institucional.

Contudo, essa mediação não se restringe ao plano técnico-administrativo. Ao enquadrar o objeto, reiterar perspectivas e estabilizar certos pontos de vista como representativos, a fotografia também organiza simbolicamente o espaço. Além de aproximar o patrimônio da gestão, formula hipóteses visuais sobre a cidade, sugerindo o que é central, excepcional ou digno de preservação. Quando a fotografia ultrapassa o plano de domínio

essencialmente técnico e passa a organizar simbolicamente o território é que a noção de imaginação geográfica se torna operativa.

Neste trabalho, a imaginação geográfica oferecerá um quadro analítico para compreender como essas imagens estruturam modos de ver, naturalizam determinadas narrativas territoriais e condicionam os regimes de visibilidade do patrimônio urbano. A noção de imaginação geográfica não é mobilizada apenas como categoria teórica, mas como matriz coletiva de leitura do território e das fotografias produzidas no âmbito do patrimônio. Parte-se do pressuposto de que as imagens institucionais documentam o espaço, e sobretudo formulam hipóteses visuais sobre a cidade e a paisagem, organizando relações espaciais, hierarquias simbólicas e valores culturais.

A noção de imaginação geográfica, tal como formulada por Doreen Massey (2008), refere-se aos modos pelos quais concebemos o espaço e organizamos mentalmente as diferenças espaciais. Para a autora, o espaço não é uma superfície neutra nem um recipiente estático onde os acontecimentos se desenrolam, mas o encontro de trajetórias, a coexistência de múltiplas histórias e temporalidades. Imaginar geograficamente significa, portanto, adotar determinadas concepções sobre como lugares se relacionam, se hierarquizam e se conectam, produzindo implicações políticas concretas para a forma como o território é compreendido e administrado. Essa perspectiva dialoga com a formulação de David Harvey (1990), para quem a imaginação geográfica permite articular experiências locais às estruturas espaciais mais amplas que as condicionam. Assim como a imaginação sociológica conecta biografia e história, a imaginação geográfica possibilita compreender como práticas cotidianas se inserem em dinâmicas territoriais mais amplas, revelando as geometrias de poder que organizam o espaço.

Em chave crítica, Edward Said (1990) evidencia que a imaginação geográfica também participa da produção discursiva de hierarquias e alteridades. Ao analisar a construção do “Oriente” como categoria imaginada pelo Ocidente, Said (1990) demonstra que os espaços são frequentemente produzidos por narrativas que os fixam como exóticos, atrasados ou excepcionais. A imaginação geográfica, nesse sentido, é operação política que define centros e periferias, civilização e atraso, tradição e modernidade e permite examinar como determinadas imagens de Ouro Preto estruturam modos de ver e condicionam os regimes de visibilidade do patrimônio urbano e participam ativamente da sua organização simbólica.

É nesse ponto que a fotografia adquire centralidade analítica. Como destaca Flávia Moura (2022), a fotografia cria um dispositivo por meio da qual as pessoas se situam no espaço, participando da imaginação geográfica em diferentes níveis: na coleta empírica de informações, na organização cognitiva dessas informações para produção de conhecimento sobre lugares,

povos e eventos, e nos processos imaginativos de visualização de mundo. Essas imaginações não se restringem às esferas individuais, mas se materializam em instituições, arquivos, políticas públicas, ações técnicas configurando o que pode ser considerado patrimônio. As imaginações geográficas que emergem das práticas de preservação do SPHAN nas primeiras décadas de atuação do órgão podem, assim, ser compreendidas como hipóteses sobre o espaço e sobre as relações espaciais que moldam processos históricos e os normatizam ideologicamente, ainda que frequentemente apresentadas sob a aparência de neutralidade técnica

Como prática de representação visual, a imaginação geográfica aparece manifesta-se em mapas, fotografias, memórias visuais e outros dispositivos que moldam a percepção espacial e participam da construção de narrativas territoriais e identitárias. Não por acaso, esse conceito tem sido amplamente mobilizado em análises sobre nacionalismo evidenciando o papel das imagens na construção de narrativas territoriais e identitárias (Lemos Costa, 2005).

Como observa Daniels (2011), o estatuto da imaginação é moldado pela tensão entre razão e experiência, objetividade e moralidade, materialidade e abstração. No campo patrimonial a fotografia institucional situa-se precisamente nesse entremeio: de narrativas espaciais carregadas de valores, afetos, projetos e aspirações. Compreender essa dimensão é fundamental para analisar criticamente os regimes de visibilidade produzidos pelo SPHAN/IPHAN e orienta a leitura das representações de Ouro Preto no discurso patrimonial. De modo geral, a cidade é mencionada como referência exemplar do patrimônio brasileiro, associada à monumentalidade e ao barroco, enquanto a fotografia, quando mobilizada, contribui para reforçar esses enquadramentos, privilegiando edifícios isolados, vistas controladas e a ausência de sujeitos. Esse quadro geral constitui o ponto de partida para a análise das representações específicas de Ouro Preto nas revistas do patrimônio, desenvolvida a seguir.

1.5.1 Arquivo, enquadramento e regimes de visibilidade: o caso de Ouro Preto nas Revistas do IPHAN

Com base nas reflexões desenvolvidas no item anterior, este subitem analisa as representações de Ouro Preto nas revistas do IPHAN, tomando como corpus as quarenta edições da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional publicadas ao longo do século XX e início do XXI. O objetivo não é realizar um levantamento exaustivo de todas as referências à cidade, mas identificar padrões recorrentes de menção, tematização e visualidade que contribuíram para a consolidação de modos específicos de ver e narrar Ouro Preto no discurso patrimonial institucional.

Criada em 1937 por iniciativa de Rodrigo Melo Franco de Andrade, a Revista do Patrimônio insere-se no projeto mais amplo de institucionalização da política patrimonial brasileira. Concebida com a finalidade de “divulgar o conhecimento de arte e de história que o Brasil possui e contribuir para o seu estudo”¹⁷, a publicação assumiu, desde seus primeiros números, um papel central na legitimação e difusão de um saber especializado produzido no interior do recém-criado SPHAN. Atuando como instância de autoridade técnica e intelectual, a publicação contribuiu para a consolidação de um discurso patrimonial prescrito pela agência estatal. Nesse contexto, como observa Marisa Veloso Motta Santos (1992), o barroco adquire um estatuto emblemático na construção da nação, sendo percebido como a primeira manifestação cultural tipicamente brasileira e investido de um valor que o identifica como representação do “autêntico” e do “estilo puro”. A centralidade desse repertório estético e simbólico nas páginas da revista revela como a publicação participou ativamente da construção de uma narrativa nacional na qual patrimônio, arte e identidade se articulam de forma indissociável.

A leitura transversal das quarenta edições da Revista do Patrimônio, sistematizada nas tabelas analíticas (Tabelas 1 e 2) desta pesquisa, evidencia padrões consistentes na forma como Ouro Preto é tratada ao longo do tempo. A análise organizou-se a partir de três eixos principais: o tipo de menção à cidade, a presença ou ausência de imagens associadas a essas menções e os temas e enquadramentos recorrentes mobilizados na sua construção como objeto patrimonial. No que se refere ao primeiro eixo, observa-se a predominância de menções centrais e contextuais, o que confirma o papel de Ouro Preto como referência estruturante do discurso patrimonial, ainda que raramente problematizada em sua complexidade urbana e social.

¹⁷ ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. Programa. Revista do SPHAN, n. 1, 1937.

Tabela 1 Menções a Ouro Preto nas revistas do IPHAN sem uso de imagens

Revista (nº/ano)	Menção a Ouro Preto	Tema principal	Tipo de abordagem	Natureza do texto	Observações analíticas
1 (1937)	Central	Arquitetura religiosa / documentação	Técnico-administrativa	Documento institucional	Aceitação de risco; ausência total de visualidade.
5 (1941)	Central	História urbana / aforamentos	Histórico-documental	Transcrição de fontes	Ênfase em registros escritos e formação urbana.
7 (1943)	Contextual	Paisagem e evocação urbana	Narrativa descritiva	Texto ensaístico	Retórica visual sem uso de imagem.
12 (1955)	Central	História urbana	Histórico-documental	Inventário textual	Listagem cadastral de moradores do século XVIII.
13 (1956)	Central	Arte e arquitetura religiosa	Histórico-interpretativa	Texto erudito	Discussão sobre imagens sem uso de fotografia.

14 (1959)	Central	Arquitetura religiosa	Histórico-documental	Levantamento histórico	Ênfase em fontes escritas e processos construtivos.
15 (1961)	Central	Arquitetura e administração colonial	Histórico-institucional	Texto analítico	Obras e decisões camarárias sem recurso visual.
16 (1968)	Contextual	Habitação urbana	Comparativa	Texto técnico	Ouro Preto como exemplo entre cidades mineiras.
17 (1969)	Central	Discurso patrimonial	Institucional	Palestra transcrita	Autoridade do discurso prescinde da imagem.
20 (1984)	Contextual	Política cultural	Ensaística	Texto crítico	Discussão conceitual sem apoio visual.
23 (1994)	Central	Cidade e paisagem	Teórico-interpretativa	Texto reflexivo	Paisagem tratada como unidade visual abstrata.

30 (2002)	Contextual	Crítica arquitetônica	Analítica	Texto ensaístico	Referências genéricas sem exemplificação visual.
35 (2017)	Central	Ideias preservacionistas	Historiográfica	Texto acadêmico	Reafirmação simbólica sem recurso à imagem.

Fonte: Elaboração da autora a partir das Revistas do IPHAN.

Tabela 2 Menções a Ouro Preto nas revistas do IPHAN com uso de imagens

Revista (nº/ano)	Autor(a) / Texto	Menção a Ouro Preto	Tema principal	Tipo de imagem e Enquadramento visual	Função da imagem	Análise
8 (1944)	Hannah Levy – Modelos europeus na pintura colonial	Central	Arte colonial / barroco	Reprodução de obras Detalhe / frontal	Ilustrativa	Ênfase na pintura de Ataíde; cidade ausente como paisagem urbana.
11 (1947)	Paulo Thedim Barreto – Casas de Câmara e Cadeia	Central	Arquitetura civil	Fotografia / projeto Frontal fechado	Documental	Edifício isolado; leitura técnica e monumental.
18 (1978)	Rodrigo M. F. de Andrade – A pintura colonial em Minas Gerais	Central	Arte e arquitetura colonial	Fotografia institucional Frontal fechado	Documental	Interiores e fachadas; ausência de paisagem e habitantes.

19 (1984)	Augusto C. da Silva Telles – Centros históricos	Central	Política de preservação / paisagem urbana	Fotografia panorâmica / plantas Panorâmico e frontal	Analítica	Articulação entre cidade histórica e política urbana.
	Augusto C. da Silva Telles – O barroco no Brasil	Central	Arquitetura religiosa / barroco	Plantas e fotografias Frontal / detalhe	Ilustrativa	Ênfase na integração arquitetura-escultura.
22 (1987)	Lia Motta – A SPHAN em Ouro Preto	Central	Gestão urbana e preservação	Mapas, plantas, fotografias Ângulo diagonal	Documental / técnica	Cidade como laboratório de critérios do IPHAN.
24 (1996)	Mariza Veloso Motta Santos – Nasce a Academia SPHAN	Central	Política patrimonial	Fotografia documental Diagonal/médio	Narrativa	Ênfase no poder simbólico do tombamento.
24 (1996)	Nair Benedicto – Cidadania: um olhar feminino	Central	Ritual religioso / práticas sociais	Fotografia documental Diagonal/médio	Narrativa	Primeira presença sistemática de pessoas.

34 (2012)	Márcia Chuva – Por uma história da noção de patrimônio cultural	Central	História do patrimônio / barroco	Fotografia institucional Diagonal/panorâmico	Simbólica	Ouro Preto como paradigma do barroco brasileiro.
40 (2019)	Márcia Sant’Anna – A cidade-atração	Central	Patrimônio e turismo	Fotografia histórica Frontal/detalhe	Ilustrativa	Patrimônio como mercadoria cultural.

Fonte: Elaboração da autora a partir das Revistas do IPHAN.

Figura 26 Revista 8 (1944) – Texto Modelos europeus na pintura colonial - Hannah Levy

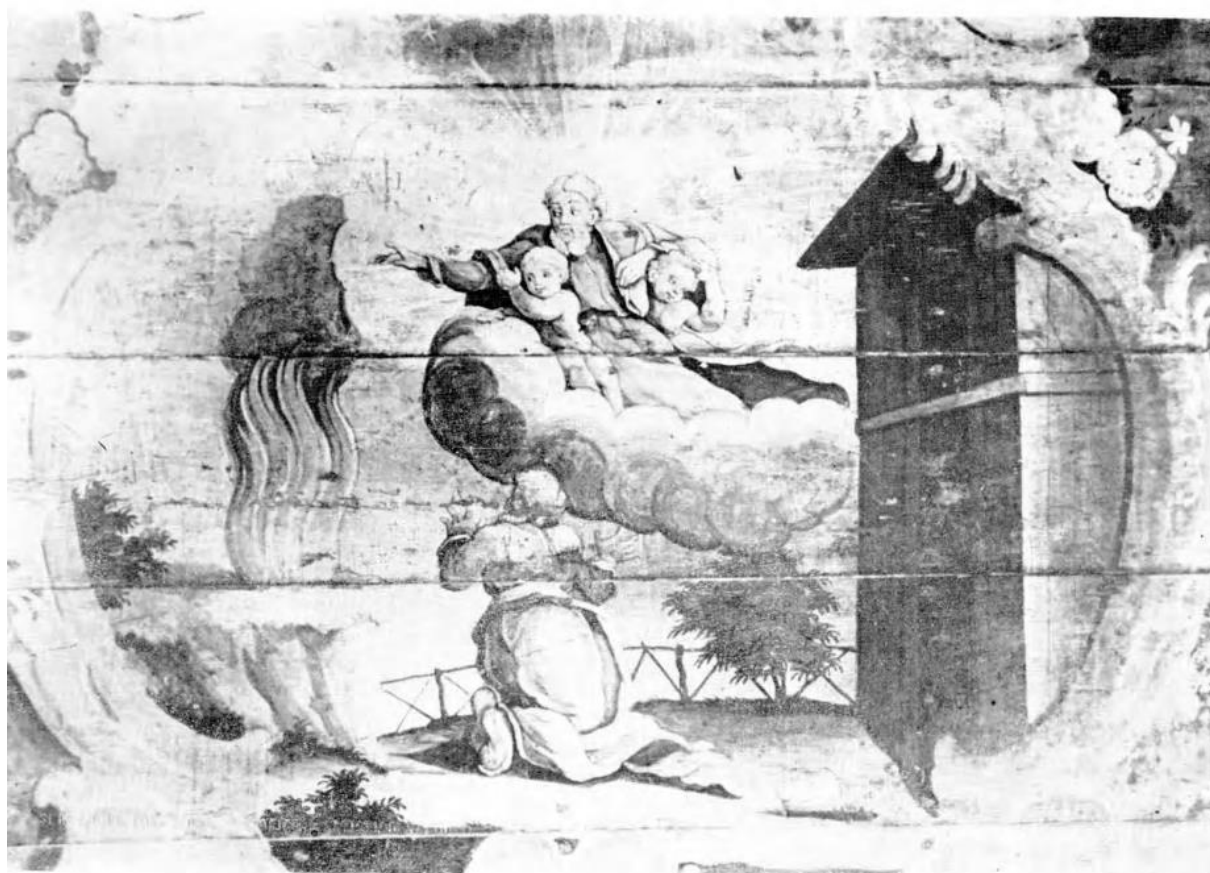


Fig.1 — Mantel da Costa Ataíde — *A promessa de Abraão*. Igreja de S. Francisco de Assis (capela-mor), Ouro Preto, Minas Gerais.

Reprodução da pintura *A promessa de Abraão*, atribuída a Manuel da Costa Ataíde, publicada na Revista do Patrimônio n. 8 (1944). A imagem enfatiza o detalhe pictórico e a monumentalidade artística do barroco mineiro, dissociando a obra da paisagem urbana de Ouro Preto. Fonte: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 8, 1944.

Figura 27 Revista 19 (1984) – Texto Centros históricos - Augusto C. da Silva Telles



Plantas e fotografia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, publicadas na Revista do Patrimônio n. 19 (1984). A composição evidencia uma abordagem técnico-documental centrada na arquitetura monumental e na análise tipológica do barroco brasileiro. Fonte: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 19, 1984.

Figura 28 Revista 24 Texto Cidadania: um olhar feminino - Nair Benedicto



SEMANA SANTA, OURO PRETO, 4/88

Semana Santa em Ouro Preto publicada na Revista do Patrimônio n. 24 (1996), de autoria de Nair Benedicto. A presença de corpos, práticas religiosas e ocupações cotidianas desloca o foco exclusivo do monumento para a dimensão vivida da paisagem urbana. Fonte: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, 1996.

As imagens mobilizadas pela *Revista do Patrimônio* revelam diferentes regimes de representação de Ouro Preto ao longo das décadas. Nas primeiras edições, predominam enquadramentos frontais, detalhes arquitetônicos e reproduções de obras de arte, como no

estudo de Hannah Levy sobre a pintura colonial, em que a cidade aparece dissociada de sua dimensão urbana e social, reduzida à monumentalidade estética do barroco. Nas décadas seguintes, especialmente nos textos de Augusto Carlos da Silva Telles, observa-se uma ampliação do repertório visual com o uso de plantas, panorâmicas e fotografias urbanas, embora ainda prevaleça uma abordagem técnico-documental centrada na arquitetura monumental e nos critérios de preservação. Apenas em edições mais recentes surgem de forma mais sistemática imagens que incorporam sujeitos, práticas sociais e usos cotidianos da cidade, como no texto de Nair Benedicto sobre a Semana Santa em Ouro Preto. Nesse deslocamento, a cidade deixa de aparecer apenas como objeto monumental e passa a ser representada também como espaço vivido, ritualizado e socialmente ocupado.

Os dados revelam que a maior parte das menções ocorre exclusivamente no plano textual, sem o recurso à fotografia, enquanto apenas um número reduzido de artigos mobiliza imagens de forma direta. Essa assimetria pode nos oferecer dois caminhos: o primeiro é considerar que a visualidade não constitui um requisito permanente para a legitimação do discurso público patrimonial institucional sendo um recurso acionado de modo seletivo. Nesse sentido, a autoridade técnica e simbólica do IPHAN sustenta-se prioritariamente por meio da escrita especializada, do parecer e da narrativa histórica, prescindindo da imagem quando os valores patrimoniais já se encontram estabilizados.

O segundo caminho permite compreender a ausência da fotografia não como neutralidade ou economia de meios, mas como uma operação ativa de silenciamento visual. Ao prescindir sistematicamente da imagem, o discurso patrimonial institucional evita tornar visíveis os conflitos, os usos ordinários, as presenças sociais e as transformações urbanas que tensionam a imagem estabilizada da cidade histórica. Essa recusa do visível funciona como mecanismo de controle simbólico: ao não mostrar, delimita-se aquilo que pode ser reconhecido e aquilo que deve permanecer fora do campo da representação legítima. A ausência da fotografia, nesse sentido, não significa ausência de visualidade, mas a imposição de uma visualidade normativa e implícita, sustentada por descrições textuais que reiteram imagens mentais previamente consagradas. Trata-se, portanto, de um regime de visibilidade que opera tanto pelo que exhibe quanto, de modo decisivo, pelo que opta por não mostrar.

À luz das reflexões de Laurajane Smith (2006), essa leitura pode ser compreendida no interior do que a autora denomina Discurso Autorizado do Patrimônio, isto é, um conjunto de práticas discursivas por meio das quais determinadas versões do passado são legitimadas e mobilizadas para fins políticos, econômicos e institucionais. Nesse processo, narrativas historicamente situadas e seletivas são apresentadas como consensuais e naturais, orientando a

forma como comunidades são levadas a reconhecer certos bens, memórias e valores como representativos de uma herança coletiva, em detrimento de outras experiências e interpretações possíveis. (Muzaini & Minca, 2018).

A fotografia, quando acionada nesse contexto, não inaugura novos sentidos, mas opera de maneira seletiva, reforçando enquadramentos previamente consagrados. Conforme afirma Harvey (2006, p. 213):

quem comanda as técnicas de representação obterá um considerável poder. Se uma imagem ou mapa vale mil palavras, o poder nos reinos da representação pode terminar tendo tanta relevância quanto o poder sobre a materialidade da própria organização espacial.

Nesse sentido, as Revistas do IPHAN podem ser compreendidas como um espaço privilegiado de produção e estabilização dessas formas autorizadas de ver e narrar a cidade histórica. Ao articular discurso técnico, repertório estético e uso seletivo da fotografia, elas contribuem para consolidar uma imagem de Ouro Preto marcada pela monumentalidade, pelo barroco e pela excepcionalidade patrimonial, apresentada como natural e consensual. Essa imagem, entretanto, não permanece circunscrita ao campo especializado da preservação. Ao longo do tempo, os enquadramentos visuais e narrativos legitimados no interior da política patrimonial passam a circular em outros contextos de produção simbólica, ampliando seu alcance e sua eficácia social. É nesse movimento de transbordamento — do discurso institucional para o campo da comunicação pública — que as campanhas publicitárias e os materiais promocionais se apropriam dessas representações, reconfigurando as para fins turísticos e mercadológicos, mas mantendo, em grande medida, os mesmos regimes de visibilidade. O item seguinte dedica-se a analisar esse processo, examinando como a imagem patrimonial de Ouro Preto é reiterada, adaptada e amplificada nas campanhas publicitárias, e quais implicações esse deslocamento produz para a leitura contemporânea da paisagem urbana.

1.6 OURO PRETO COMO PRODUTO TURÍSTICO: CAMPANHAS E MATERIAIS PROMOCIONAIS

O planejamento estratégico urbano, difundido a partir de experiências norte-americanas e europeias, contribuiu para intensificar a transformação das cidades em marcas territoriais. O caso de Guimarães, analisado por Wielewicki (2011), é exemplar nesse sentido. Ao preparar-se para sediar a Capital Europeia da Cultura em 2012, a cidade portuguesa mobilizou estratégias explícitas de construção e fortalecimento de sua marca territorial,

entendida como instrumento de valorização turística e reposicionamento simbólico. A marca, nesse contexto, foi concebida como estratégia integrada de gestão da identidade urbana, articulando atributos históricos, culturais e institucionais com o objetivo de ampliar notoriedade e prestígio internacional.

Wielewick (2011), ao dialogar com Norberto (2007), destaca que a especificidade da marca territorial reside na sua natureza relacional. Diferentemente das marcas convencionais, ela não se constrói de forma unilateral, mas exige interação contínua com os sujeitos que habitam e vivenciam o território. Sua formulação envolve um processo duplo de reconhecimento: por um lado, a compreensão de como a própria comunidade se percebe e se identifica; por outro, a análise de como esse território é representado e interpretado externamente. A elaboração da marca implica, portanto, articular essas dimensões, esclarecendo tanto os potenciais e características locais quanto as aspirações projetadas — isto é, não apenas quem se é, mas também quem se pretende ser no cenário mais amplo.

Uma vez configurada, a marca territorial passa a funcionar como operador simbólico do espaço, organizando e hierarquizando atributos urbanos segundo determinadas estratégias de projeção e reconhecimento. Ao selecionar elementos considerados distintivos, ela define aquilo que deve representar o território e aquilo que pode permanecer secundário ou invisível. É nesse contexto que o debate sobre marcas territoriais ganha centralidade nas discussões sobre competitividade urbana, especialmente em cidades inseridas em circuitos turísticos e patrimoniais. Ao disputar visibilidade e distinção em cenários concorrenciais, esses territórios dependem da produção e circulação de imagens capazes de sintetizar sua identidade. A operação simbólica da marca, portanto, não se sustenta apenas em discursos, mas exige dispositivos de visualização que tornem essa identidade perceptível e reconhecível.

Como observa Paulo Peixoto (2018), nesse contexto o *genius loci* converte-se em trunfo econômico e político, enquanto a fotografia assume um papel central como instrumento de marca, cristalizando identidades e vendendo narrativas territoriais específicas. Nas cidades inscritas como Patrimônio Mundial, essa lógica tende a se acentuar: campanhas institucionais, fotógrafos oficiais e materiais turísticos estabilizam repertórios visuais alinhados a expectativas eurocêntricas e às dinâmicas do mercado global. A incorporação dessa lógica neoliberal nos países da periferia global, como analisa Leonardo Castriota (2024), intensificou ainda mais esse processo. Em diversos contextos, políticas de requalificação e revitalização urbana foram acompanhadas por um forte investimento em imagens persuasivas, como fotografias de “antes e depois”, simulações digitais e campanhas promocionais que prometiam modernização, segurança e atratividade. A imagem torna-se, desse modo, mediadora entre discursos

institucionais e percepções públicas, legitimando projetos e narrativas urbanas. Em diálogo com David Harvey (2006) esse fenômeno pode ser compreendido como parte de estratégias de apropriação do patrimônio e de sua visualidade para impulsionar investimentos, frequentemente à custa de remoções, gentrificação e aprofundamento das desigualdades socioespaciais. No Brasil, tais dinâmicas contribuíram para a centralidade da estética da preservação nas políticas urbanas, amplificada por campanhas visuais.

Em Ouro Preto, esses processos tornam-se particularmente evidentes. A cidade tem sua paisagem continuamente reproduzida por imagens que reiteram uma estética barroca monumental, ao mesmo tempo em que ocultam informalidades periféricas, precariedades habitacionais e tensões socioespaciais contemporâneas. Como observa Salgado (2010), a cidade colonial tende a funcionar como uma “ilha urbana”, dissociada da “não-cidade” que a circunda — separação que a fotografia institucional e promocional contribui para naturalizar ao privilegiar determinados ângulos e narrativas.

A centralidade dessas imagens não pode ser dissociada do lugar que o turismo ocupa nas políticas contemporâneas de gestão das cidades históricas. Ao reconhecer que a conservação urbana passou a operar em um cenário marcado pela intensificação dos fluxos globais e pela mercantilização da experiência histórica, a abordagem da Paisagem Histórica Urbana desloca o debate patrimonial para além da proteção material, incorporando o turismo como força estruturante da transformação urbana. Como observa Francesco Bandarin (2011), a cidade histórica contemporânea é cada vez menos regulada por dinâmicas locais e mais por vetores externos, o que exige uma reavaliação crítica do próprio sentido da conservação. Nesse quadro, o turismo apresenta-se como elemento ambíguo: pode sustentar economicamente a preservação, mas também intensificar processos de seletividade espacial, homogeneização visual e conversão simbólica da paisagem em mercadoria. A HUL reconhece essa tensão ao admitir o turismo como função legítima do desenvolvimento urbano, desde que integrado ao planejamento e à gestão da paisagem, alertando para os riscos de sua implementação inadequada e para a necessidade de preservar a diversidade socioeconômica e os valores culturais das áreas históricas. É justamente nesse ponto que o exame das imagens turísticas se torna decisivo: ao investigar quais paisagens são reiteradas e difundidas, torna-se possível compreender como os princípios da HUL são apropriados na prática e como a visualidade media a relação entre conservação, consumo cultural e projetos urbanos, fornecendo a base analítica para o que discutiremos a seguir.

1.6.1 A construção da marca-destino: imagem, governança e consumo cultural

A partir das transformações recentes das políticas urbanas e turísticas, a construção de marcas territoriais tornou-se um componente central nas estratégias de governança das cidades. No campo do chamado marketing urbano, também referido como marketing das cidades, de lugar ou territorial, as autoridades públicas passam a empregar técnicas publicitárias para promover seus territórios com o objetivo de atrair turistas e investimentos. Essas estratégias operam em múltiplas escalas e articulam-se as dinâmicas da economia urbana contemporânea na qual a imagem assume papel estratégico.

Em cidades com forte apelo turístico e patrimonial como Ouro Preto, o processo de criação de imagens e representações sociais está profundamente vinculado à construção de uma identidade urbana voltada para o consumo cultural. As campanhas publicitárias e os materiais promocionais tendem a selecionar e enfatizar determinados atributos considerados distintivos e organizados de acordo com as expectativas de público-alvo específicos. A criação de uma imagem-marca da cidade implica, portanto, um processo seletivo de enquadramento, no qual certos valores são amplificados enquanto outros permanecem marginalizados ou invisibilizados.

A partir dos anos 2000 (Oliveira, 2022), em um cenário urbano cada vez mais globalizado, as iniciativas de marca da cidade tornaram-se centrais nas estratégias de governança urbana, sobretudo em localidades inseridas em circuitos internacionais de turismo cultural. Esse processo coloca em evidência a tensão entre “ser” e “aparecer”, isto é, entre a complexidade da cidade vivida e a imagem sintetizada que circula nos materiais promocionais. Embora o patrimônio histórico tenha se consolidado como um recurso amplamente mobilizado no mercado turístico, reconhece-se que a história e a memória operam como valores agregados à experiência urbana, reforçando o apelo simbólico do destino. Nesse contexto, selos e classificações internacionais, como o título de Patrimônio Mundial, funcionam como dispositivos de legitimação e amplificação da marca urbana, inserindo a cidade em fluxos globais de visibilidade.

Figura 29 Marca Ouro Preto



Disponível em:

<https://www.ouopreto.com.br/secao/artigo/marca-ouro-preto-para-uso-de-todos> Acesso em janeiro 2026

A marca institucional de Ouro Preto reforça visualmente o processo de condensação simbólica. O logotipo mobiliza elementos gráficos associados ao repertório barroco como as curvas ornamentais, formas sinuosas e uma paleta cromática que remete ao dourado e ao preto criando uma referência imediata ao patrimônio artístico da cidade. A estilização da letra inicial funciona como signo visual que sintetiza a identidade histórica de Ouro Preto, operando como uma imagem-síntese facilmente reconhecível e replicável em diferentes suportes promocionais.

Figura 30 Marca Porto



Fonte: White Studio, Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/20315389/New-identity-for-the-city-of-Porto>. Acesso em janeiro 2026

Se comparada à marca institucional da cidade do Porto, observa-se uma diferença significativa na estratégia de condensação simbólica. Enquanto a marca Ouro Preto mobiliza repertórios gráficos associados ao barroco colonial reforçando uma identidade ancorada no

passado, a marca do Porto opta por uma linguagem tipográfica minimalista e contemporânea. Na formulação “Porto, ponto”¹⁸, o próprio nome da cidade torna-se declaração e identidade, dispensando adjetivos e deslocando a representação urbana do campo patrimonial para uma lógica de afirmação contemporânea.

Já em Ouro Preto, a marca opera por reafirmação estilística do passado. A cidade é apresentada como essência histórica estabilizada, e o logotipo torna-se extensão visual do repertório barroco que sustenta sua narrativa turística. Se, no Porto, a modernidade gráfica convive com uma paisagem histórica sem reproduzi-la de forma óbvia, em Ouro Preto há uma sobreposição entre identidade visual e imaginário colonial, reforçando a ideia de continuidade temporal e de suspensão do presente.

Essa diferença evidencia estratégias distintas de governança simbólica: uma que separa patrimônio e linguagem contemporânea, e outra que funde marca e passado como promessa de autenticidade. Enquanto isso, o texto institucional disponibilizado no site da Prefeitura de Ouro Preto sobre a chamada “Marca Ouro Preto” constitui um material particularmente revelador das concepções que orientam a política de promoção turística do município. Chama atenção, antes de tudo, a ausência de informações básicas sobre o próprio documento: não há indicação de autoria, data de elaboração ou enquadramento administrativo claro, o que dificulta sua contextualização histórica e institucional. Essa indeterminação não é irrelevante, pois reforça o caráter fluido e despolitizado com que a marca é apresentada, como se emergisse de um consenso natural e atemporal, e não de uma construção situada no interior de determinadas estratégias de governança urbana.

Do ponto de vista discursivo, é sintomático que a explicação sobre o que é uma marca se inicie a partir de um exemplo de transação comercial cotidiana — a escolha entre garrafas de água no mercado:

Enquanto a teoria ensina que marcas são feitas para serem lembradas, na prática elas são uma espécie de atalho que usamos para tomar decisões. Quando vamos a um mercado, por exemplo, e queremos comprar uma garrafa de água. Parece uma tarefa simples, mas ao nos depararmos com produtos parecidos é preciso fazer uma escolha. Nessa hora, o preço pode fazer diferença, mas não é a coisa mais importante. Do contrário apenas o produto de menor custo da categoria seria vendido e basta pensar em refrigerantes para perceber que o mais barato nem sempre é o mais vendido. O mesmo processo acontece na hora de aproveitar o tempo livre nas férias, feriados e finais de semana [...]¹⁹

¹⁸ Ver mais em: <https://www.cm-porto.pt/marca-porto/marca-porto>

¹⁹ Texto MARCA OURO PRETO para uso de todos. Sem autoria. Disponível em: <https://www.ouropreto.com.br/secao/artigo/marca-ouro-preto-para-uso-de-todos>

A cidade é, desde o início, pensada segundo a lógica do consumo, e a marca é definida como um “atalho” que orienta decisões em contextos de concorrência. Essa analogia desloca imediatamente Ouro Preto do campo do patrimônio e da experiência urbana para o campo do mercado, aproximando a escolha de um destino turístico da escolha de um produto em uma prateleira. O turismo aparece, assim, como um ato de consumo racionalizado, condicionado por tempo, orçamento e expectativas previamente moldadas por imagens e promessas.

Nesse enquadramento, a noção de marca-destino é mobilizada para sintetizar e estabilizar expectativas sobre a experiência urbana. A promessa do texto associada à marca Ouro Preto — “onde todo dia é histórico” — reforça uma leitura da cidade como espaço de imersão no passado, enfatizando a dimensão histórica e patrimonial como valor central da experiência turística.

Essa formulação sugere uma temporalidade suspensa, na qual o presente urbano, com suas contradições, conflitos e dinâmicas sociais contemporâneas, tende a ser diluído em favor de uma narrativa contínua de passado e origem. A experiência prometida ao visitante é, portanto, menos a da cidade vivida e mais a de uma encenação histórica coerente e reconhecível.

O texto institucional explicita com clareza os objetivos atribuídos à marca-destino: em primeiro lugar, assegurar que Ouro Preto seja escolhida no processo de decisão da viagem; em segundo, produzir uma experiência suficientemente marcante para gerar recomendação e fidelização. Para isso, enfatiza-se a necessidade de “unidade” e “coesão” na adoção da marca por diferentes atores locais, convocando comerciantes, instituições e produtores a reproduzirem uma mesma imagem em seus materiais de divulgação. No entanto, é importante destacar que, apesar da recorrente menção ao chamado “Portal da Marca Ouro Preto”, não foi possível localizar tal plataforma em funcionamento ou disponível para consulta pública, o que evidencia uma distância significativa entre o discurso institucional e suas condições efetivas de operacionalização.

Essa ausência também não é um dado secundário. Ao contrário, ela revela a fragilidade e a descontinuidade das estratégias formais de comunicação turística no município, bem como a dificuldade de acesso a materiais oficiais sistematizados. De modo semelhante, as campanhas publicitárias associadas à marca Ouro Preto mostram-se dispersas e de difícil rastreamento: não foram localizados registros consolidados no site da Embratur, no portal nacional de turismo ou em bases institucionais organizadas. Grande parte do material analisado nesta pesquisa foi identificada por meio de referências em trabalhos acadêmicos, conteúdos fragmentados no site da prefeitura e publicações em redes sociais institucionais, o que impôs um esforço

metodológico de reconstrução a partir de fontes esparsas. Assim, o corpus analisado não é tratado como um conjunto fechado ou representativo no sentido estatístico, mas como um conjunto significativo de vestígios visuais que permite compreender os regimes de visibilidade, as narrativas recorrentes e as escolhas estéticas que orientam a construção de Ouro Preto como produto turístico.

1.6.2 Campanhas nacionais e a inserção de Ouro Preto

A análise das imagens publicitárias de destinos turísticos brasileiros exige, inicialmente, situar o papel historicamente atribuído à promoção do turismo no país. A criação da EMBRATUR, em 1966, não esteve associada, em seus primeiros anos, a uma política articulada de comunicação visual voltada à atração de turistas, mas concentrou-se sobretudo na produção de relatórios técnicos e levantamentos estatísticos sobre a atividade turística. Nesse período, a promoção do Brasil no exterior foi marcada mais por discursos difusos do que por estratégias estruturadas de marketing territorial.

Ainda assim, ao longo da segunda metade do século XX, consolidou-se uma imagem internacional do Brasil fortemente associada à ideia de exotismo, alegria, sensualidade e abundância natural. Essa construção imagética, iniciada ainda nos anos 1930 com o fortalecimento dos meios de comunicação de massa e com a atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), produziu uma representação do país baseada em paisagens paradisíacas, corpos e festividades, relegando o patrimônio cultural edificado a um papel secundário. Essa matriz visual continuou a operar, com variações, nas décadas seguintes.

A partir dos anos 1990, observa-se uma inflexão importante nas políticas públicas de turismo, com a incorporação da atividade como vetor estratégico de desenvolvimento econômico. A Política Nacional de Turismo (1996–1999) e, posteriormente, a criação do Ministério do Turismo em 2003, conferiram novo status institucional ao setor. Nesse contexto, a EMBRATUR passou por um redirecionamento funcional, abandonando gradualmente o papel técnico-estatístico para assumir centralidade nas ações de promoção e marketing do Brasil no mercado internacional. O Plano Nacional de Turismo (2003–2007) formalizou essa mudança ao atribuir à EMBRATUR a responsabilidade pela construção de uma imagem positiva do país no exterior, ancorada na diversidade ambiental, cultural e étnica.

Esse reposicionamento ganhou forma concreta com a elaboração do Plano Aquarela – Marketing Turístico Internacional do Brasil (2005-2006), que orientou não apenas as campanhas publicitárias, mas a própria reorganização interna da EMBRATUR (Nabozny &

Fontana, 2011). A promoção turística passou a operar segundo uma lógica empresarial, estruturada em segmentos de mercado, públicos-alvo e estratégias de posicionamento, inserindo o país de maneira explícita na competição global entre destinos turísticos. Embora essa estratégia tenha produzido ganhos em termos de visibilidade internacional, ela também evidenciou contradições: ao mesmo tempo em que buscava diversificar a imagem do Brasil, manteve a primazia de certos repertórios visuais já consolidados.

Do ponto de vista da percepção urbana, essas imagens podem ser analisadas à luz das contribuições de Kevin Lynch (1982). Para o autor, a construção de uma imagem urbana legível depende da articulação entre identidade, estrutura e significado, sendo a imaginabilidade um fator central para que determinados elementos da cidade se tornem memoráveis. As campanhas turísticas tendem a explorar precisamente esses elementos de alta imaginabilidade, nos quais marcos visuais, perspectivas consagradas, silhuetas reconhecíveis reforçam uma leitura simplificada e altamente legível da cidade, ainda que empobrecida em termos de complexidade social e urbana.

Essa lógica se articula, por sua vez, ao caráter simbólico do consumo nas sociedades contemporâneas, que opera pela circulação de signos e significados socialmente construídos. No turismo, essa dinâmica se intensifica: destinos são consumidos como imagens, promessas e expectativas, e não como espaços vividos em sua materialidade cotidiana. As campanhas publicitárias transformam paisagens urbanas e patrimoniais em signos condensados, organizados para produzir desejo, reconhecimento e distinção. A sistematização desse percurso é apresentada na Tabela 3 (apêndices), que organiza, em perspectiva histórica, os principais programas, escalas de atuação e lógicas turísticas que contribuíram para consolidar Ouro Preto como destino patrimonial e, posteriormente, como marca territorial.

- A campanha “Brasil Sensacional” e a inserção de Ouro Preto

Lançada no final de 2008, a campanha “Brasil Sensacional” exemplifica esse modo de operação do discurso publicitário turístico. Desenvolvida para mercados internacionais estratégicos, a campanha combinou imagens de destinos amplamente reconhecidos com outros menos conhecidos, articulando diferentes segmentos turísticos — sol e praia, cultura, ecoturismo, esportes e negócios. A proposta era apresentar o Brasil como um país de múltiplas experiências sensoriais, capazes de surpreender e superar expectativas.

No interior dessa narrativa, Ouro Preto aparece associada à categoria de patrimônio cultural excepcional, frequentemente acompanhada da chancela da Unesco. O texto publicitário

que acompanha as imagens reforça essa leitura ao apresentar a cidade como centro de um dos mais ricos conjuntos arquitetônicos do país, estabelecendo um contraste entre a experiência sensorial das praias e a experiência histórica das cidades coloniais. Ainda que o discurso textual adote um tom informativo, o uso recorrente de superlativos e expressões sensoriais evidencia o caráter comercial da campanha, na qual o patrimônio é apresentado como experiência estética e emocional.

Figura 31 Campanha Brasil Sensacional – Embratur



Fonte: Portal Brasileiro de Turismo (EMBRATUR).

A análise semiótica das imagens permite aprofundar essa leitura. As fotografias mobilizam enquadramentos cuidadosamente selecionados, perspectivas amplas ou fragmentos altamente estetizados da paisagem urbana, operando segundo uma lógica de idealização. Seguindo a tradição peirceana, os signos visuais atuam em diferentes níveis: inicialmente despertam a percepção sensorial, em seguida organizam o reconhecimento simbólico do patrimônio e, por fim, produzem interpretações que associam a cidade a valores como autenticidade, beleza e excepcionalidade histórica.

A análise do conjunto de imagens publicitárias revela padrões recorrentes na representação do patrimônio cultural. Entre eles, destacam-se: a priorização de ícones consagrados nacionalmente; a valorização de patrimônios associados ao poder institucional e religioso; o tratamento da paisagem como composição artística; e o uso recorrente da cidade histórica como cartão-postal. Ouro Preto insere-se de maneira particularmente evidente nas categorias relacionadas à estetização da paisagem e à sua conversão em imagem artística e postal, reforçando uma leitura da cidade como cenário e não como espaço vivido.

Figura 32 Conjunto de imagens da paisagem do patrimônio cultural brasileiro



Imagens mobilizadas como expressão artística na promoção turística internacional. No sentido horário, da esquerda para a direita: Centro Histórico de Ouro Preto (MG); Centro Histórico de Olinda (PE); Esplanada dos Ministérios, Brasília (DF); Centro Histórico de Salvador (BA). As imagens evidenciam a centralidade da paisagem monumental como recurso simbólico na construção do imaginário turístico nacional. Fonte: Portal Brasileiro de Turismo (EMBRATUR). In: SOTRATTI, Marcelo Antonio. Imagem e Patrimônio Cultural: as ideologias espaciais da promoção turística internacional do Brasil – EMBRATUR (2003–2010).

Esse processo contribui para a consolidação do chamado *olhar turístico*, nos termos de John Urry (2021) marcado por uma subjetividade construída a partir de imagens prévias, expectativas midiáticas e estratégias de marketing. A cidade histórica é consumida como representação idealizada, frequentemente dissociada das dinâmicas sociais locais, o que pode gerar frustrações, deslocamentos simbólicos e impactos urbanos significativos.

É importante destacar que a presença de Ouro Preto nas campanhas nacionais de promoção turística revela-se, do ponto de vista empírico, significativamente mais restrita do que se poderia supor diante de sua centralidade simbólica no imaginário patrimonial brasileiro. A pesquisa realizada em bases institucionais da EMBRATUR, no Portal Brasileiro de Turismo e em acervos digitais associados às campanhas nacionais identificou um número bastante limitado de imagens da cidade, concentradas em poucos materiais amplamente recirculados. Longe de constituir uma limitação da análise, essa escassez é tratada aqui como um dado relevante, que evidencia tanto a seletividade dos repertórios mobilizados pela promoção turística internacional quanto a tendência à reiterada reutilização de um conjunto reduzido de imagens consideradas emblemáticas. A recorrência desses mesmos enquadramentos, monumentos e perspectivas reforça a hipótese de que a visibilidade turística de Ouro Preto opera menos pela diversidade de representações e mais pela estabilização de uma imagem-síntese, facilmente reconhecível e replicável. Esse regime de visibilidade condensado antecipa dinâmicas que se intensificam no ambiente digital contemporâneo, no qual a circulação fragmentada e repetitiva das imagens se torna ainda mais evidente, aspecto que orienta a análise seguinte, dedicada à gestão local da imagem turística e à atuação da Prefeitura de Ouro Preto nas redes e plataformas institucionais.

1.6.3 A gestão local da imagem: a Prefeitura de Ouro Preto e a circulação das imagens turísticas

Se as campanhas nacionais analisadas anteriormente contribuíram para a consolidação de repertórios visuais amplamente reconhecíveis sobre Ouro Preto, a atuação da Prefeitura Municipal revela como esses modos de ver são apropriados, reproduzidos e reatualizados em escala local. Este subitem volta-se, portanto, à análise das imagens produzidas e difundidas pela administração municipal, em especial por meio do site institucional e das redes sociais com o objetivo de compreender como a cidade é apresentada ao público turístico e quais narrativas visuais são privilegiadas nesse processo. Interessa aqui examinar a lógica de circulação dessas

imagens, suas recorrências, ausências e discontinuidades, tomando a fragmentação dos materiais disponíveis não como limitação empírica, mas como dado revelador da forma como a política de promoção turística é conduzida no município.

A trajetória do planejamento turístico em Ouro Preto caracteriza-se pela ausência de instrumentos contínuos e pela predominância de iniciativas pontuais, muitas vezes externas ao poder público municipal. Entre 1975 e 2005, não se identifica a existência de um plano municipal de turismo formalmente instituído, o que indica que a consolidação da cidade como destino turístico ocorreu, em grande medida, dissociada de um arcabouço sistemático de gestão da atividade. Esse quadro é atravessado por mudanças institucionais relevantes: até 2013, a política cultural esteve vinculada à pasta do Turismo, sendo posteriormente associada à área de Patrimônio, configuração que permanece até o presente. Apenas em 2023 foi sancionada a Lei Ordinária nº 1.361, que institui o Plano Municipal de Cultura, com diretrizes e metas para aproximadamente dez anos, elaborado de forma participativa. Ainda que represente um avanço no campo cultural, esse plano não se configura como um instrumento específico de planejamento turístico.

Esse panorama evidencia que, apesar das iniciativas voltadas à promoção turística, persiste uma lacuna significativa na produção e sistematização de dados sobre o turismo em Ouro Preto. Não há registros consistentes de estudos encomendados de forma contínua pelo poder público municipal, e as informações disponíveis na Secretaria Municipal de Cultura e Turismo mostram-se incipientes e fragmentadas. Levantamentos primários, como os inventários da oferta turística elaborados em 1995 e 2004 pelo Centro Universitário Newton Paiva (Ceditur, 2004), não abarcaram a totalidade da oferta existente no município. Outros estudos pontuais — como a pesquisa sobre o Perfil do Potencial Turístico da Área de Influência da Estrada Real (IER e Fiemg, 2003), a avaliação dos meios de hospedagem e alimentação realizada pela Agência de Desenvolvimento de Ouro Preto (Adop, 2005) e a pesquisa de fluxo e demanda conduzida pelo Neaspoc/UFOP (2005–2006) — não se consolidaram em uma base contínua capaz de orientar políticas públicas de longo prazo.

No âmbito do ordenamento urbano, destaca-se a elaboração do Plano Diretor do Município, instituído pela Lei Complementar nº 01/1996, que reconhece o turismo como um dos vetores do desenvolvimento local. Paralelamente, entre 1994 e 1996, foi elaborado um Plano de Turismo para Ouro Preto pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), iniciativa de caráter técnico e externo à administração municipal. Esse plano foi antecedido e complementado por diagnósticos, como o Diagnóstico Municipal de

Ouro Preto (Sebrae, 2005), utilizado como estudo de base para reflexões sobre o potencial turístico do município.

Ao longo dos anos 2000, Ouro Preto passou a integrar programas de escala regional e estadual voltados à promoção turística, com destaque para o Programa Estrada Real, lançado em 2000 pelo Instituto Estrada Real em parceria com a Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais. O programa buscou estruturar e divulgar a Estrada Real como produto turístico integrado, inserindo Ouro Preto em um circuito mais amplo de cidades históricas e investindo fortemente na produção de materiais promocionais e roteiros temáticos.

Apresentada como a maior rota turística do país, a Estrada Real conta com mais de 1.600 quilômetros de extensão atravessando os estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, e propõe o resgate das antigas rotas coloniais associadas à circulação do ouro e dos diamantes, transformando esses percursos históricos em produtos turísticos organizados. Embora ancorado em referências históricas do século XVIII, o programa opera sobretudo como uma estratégia contemporânea de reconfiguração simbólica do território.

A estruturação da Estrada Real em diferentes caminhos (Caminho Velho, Caminho Novo, Caminho dos Diamantes e Caminho do Sabarabuçu) contribui para a organização narrativa do espaço, convertendo trajetos históricos em roteiros turísticos tematizados. Nesse sistema, Ouro Preto ocupa posição central, seja como ponto de origem simbólica dos caminhos, seja como referência histórica e patrimonial privilegiada. O Caminho dos Diamantes, por exemplo, estabelece a conexão entre Ouro Preto e Diamantina, reforçando a centralidade das antigas sedes administrativas e dos núcleos de exploração mineral. O Caminho Velho, que liga Ouro Preto a Paraty, e o Caminho Novo, criado como alternativa mais segura ao porto do Rio de Janeiro, reiteram a lógica de circulação colonial reinterpretada como experiência turística. Já o Caminho do Sabarabuçu, associado a um distrito de Ouro Preto, mobiliza paisagens naturais e narrativas lendárias, ampliando o repertório simbólico para além do patrimônio edificado.

Figura 34 – Caminho Novo



Fonte: Instituto Estrada Real

Figura 35 – Caminho do Sabarabuçu



Fonte: Instituto Estrada Real

Figura 36 – Caminho Velho



Fonte: Instituto Estrada Real

Apesar da posição central que Ouro Preto ocupa na estrutura narrativa e territorial do Programa Estrada Real figurando como referência histórica e nó articulador de diferentes caminhos, a presença visual da cidade nos materiais promocionais associados ao programa revela-se surpreendentemente restrita. De modo recorrente, observa-se a mobilização quase exclusiva de uma única imagem: a entrada da Mina Chico Rei. Essa redução imagética contrasta com a diversidade patrimonial, paisagística e urbana de Ouro Preto e evidencia um processo de simplificação visual no qual a cidade é condensada em um signo único, facilmente reconhecível e replicável. A escolha da mina como imagem-síntese privilegia uma leitura histórica e monumental do território, associada à exploração aurífera e à excepcionalidade colonial, ao mesmo tempo em que invisibiliza outras paisagens, práticas e temporalidades urbanas. Tal operação reforça um regime de visibilidade seletivo, no qual a centralidade simbólica de Ouro Preto no discurso turístico não se traduz em diversidade representacional, mas na fixação reiterada de um ícone que funciona como atalho visual para o consumo do passado.

Figura 37 Captura de tela do site da Estrada Real



Evidencia a associação da Mina do Chico Rei ao Caminho dos Diamantes, ainda que o sítio seja mobilizado como referência transversal aos diferentes caminhos do circuito. Fonte: Instituto Estrada Real.

Do ponto de vista da gestão turística contemporânea, o programa introduz dispositivos que reforçam a lógica de consumo da paisagem histórica. A disponibilização de roteiros planilhados, mapas para download e, mais recentemente, o chamado Passaporte Virtual, acessado por meio de aplicativo próprio, exemplifica a incorporação de ferramentas digitais que multiplicam a experiência turística e incentivam o deslocamento sequencial pelos marcos do percurso. O sistema de carimbos e certificados digitais pode ser entendido como incentivo a circulação entre os destinos, mas também transforma o patrimônio em coleção de experiências acumuláveis, reforçando uma leitura fragmentada e linear da paisagem histórica.

A lógica de fragmentação, repetição e condensação simbólica observada nos materiais do Programa Estrada Real não se esgota, contudo, nos dispositivos formais de roteirização turística. Ao contrário, esses repertórios visuais tendem a se intensificar e a se disseminar no ambiente digital contemporâneo, onde a circulação das imagens ocorre de forma mais acelerada. No contexto das plataformas digitais e das redes sociais institucionais, a promoção turística deixa de operar prioritariamente por campanhas estruturadas e passa a se apoiar na reprodução contínua de imagens já estabilizadas, adaptadas às dinâmicas de visibilidade, engajamento e reconhecimento próprias desses meios.

A trajetória aqui reconstruída evidencia que Ouro Preto não se tornou paisagem histórica apenas por suas qualidades materiais ou por seu reconhecimento patrimonial, dos viajantes oitocentistas às estratégias contemporâneas de marca, a paisagem foi continuamente mediada por dispositivos que a tornaram visível segundo critérios específicos de valor, legibilidade e circulação. Esse percurso, contudo, coloca uma questão decisiva: como essa paisagem construída imgeticamente passa a ser reconhecida e administrada no campo das políticas patrimoniais? Em que medida os instrumentos normativos incorporam, tensionam ou reproduzem esses regimes de visibilidade sedimentados ao longo do tempo? Se a cidade foi progressivamente transformada em imagem — e, mais recentemente, em ativo simbólico —, torna-se fundamental examinar os marcos conceituais e operacionais que orientam sua identificação, delimitação e gestão.

É nesse ponto que a HUL se apresenta como referência central propondo um enquadramento normativo que redefine a própria noção de paisagem no âmbito da governança urbana. O capítulo seguinte volta-se, portanto, à análise desse arcabouço, buscando compreender como ele dialoga — ou entra em tensão — com os regimes de visibilidade historicamente constituídos em Ouro Preto.

2 PAISAGEM HISTÓRICA URBANA, PATRIMÔNIO E IMAGEM: FUNDAMENTOS CONCEITUAIS, NORMATIVOS E METODOLÓGICOS

As transformações analisadas no capítulo anterior — especialmente a conversão das cidades históricas em marcas territoriais e a intensificação da competitividade simbólica — inscrevem-se em um contexto mais amplo de reestruturação das políticas urbanas no final do século XX. A difusão do planejamento estratégico, associada à desregulamentação e à privatização, alterou profundamente as formas de gestão urbana, promovendo a adoção de modelos empresariais e reforçando a instrumentalização da identidade territorial como ativo competitivo.

Nesse cenário, as singularidades históricas e culturais passaram a ser mobilizadas como recursos estratégicos, frequentemente submetidas à lógica da visibilidade, da diferenciação e da atração de fluxos turísticos. A crescente mediatização das cidades históricas, somada à expansão do turismo de massa e aos impactos socioambientais decorrentes, intensificou tensões entre preservação, desenvolvimento e mercado.

É nesse contexto que emerge a abordagem da Paisagem Histórica Urbana (*Historic Urban Landscape* – HUL), concebida como uma “ferramenta adicional para integrar políticas e práticas de conservação do ambiente construído num panorama amplo de objetivos de desenvolvimento urbano” (Féres, 2021, p. 137). A HUL não pretende substituir categorias ou instrumentos patrimoniais existentes, mas ampliar o campo de leitura e intervenção sobre a cidade histórica, articulando patrimônio, planejamento urbano, valores culturais e dinâmicas contemporâneas. Como reconhece Bandarin (2014), embora o campo da conservação urbana disponha de um repertório consolidado de instrumentos, as rápidas transformações que afetam as cidades tornam essas ferramentas, muitas vezes, insuficientes, exigindo abordagens capazes de lidar com a complexidade, a mudança e o conflito.

A partir desse enquadramento, o presente capítulo busca estabelecer as bases conceituais, normativas e metodológicas da pesquisa, construindo o arcabouço analítico que orientará a análise aplicada a ser desenvolvida no capítulo seguinte.

O capítulo organiza-se em movimentos articulados. No primeiro, são revisitados os fundamentos conceituais e normativos que sustentam a abordagem HUL. Não se trata de reconstruir exaustivamente a teoria da paisagem nem de apresentar uma genealogia completa

da abordagem, mas de explicitar seus princípios estruturantes — como a noção de palimpsesto urbano, a abordagem baseada em valores e a compreensão multidimensional da cidade.

No segundo movimento, discute-se a formulação e a consolidação da HUL no âmbito internacional, bem como as tensões envolvidas em sua recepção no contexto brasileiro. O foco recai sobre os limites, deslocamentos e ambiguidades da abordagem quando confrontada com trajetórias nacionais de preservação já consolidadas, evidenciando que a HUL não opera como um modelo neutro ou universal, mas como um referencial analítico que demanda leituras situadas e adaptações conceituais.

O terceiro movimento dedica-se às relações entre a Paisagem Histórica Urbana, o campo do patrimônio e a fotografia, examinando como as imagens operam no interior dessa abordagem. A fotografia é tratada não apenas como instrumento de documentação ou registro técnico, mas como tecnologia de visibilidade e operador epistemológico, capaz de revelar valores, conflitos, camadas temporais, usos cotidianos e sensibilidades que atravessam a paisagem urbana. Nesse sentido, examinam-se os modos pelos quais as imagens participam ativamente dos processos de patrimonialização, estabilizando repertórios visuais, produzindo silenciamentos e organizando formas específicas de ver e imaginar a cidade.

Por fim, o capítulo articula essas discussões para evidenciar as contribuições e os limites da fotografia enquanto ferramenta metodológica no âmbito da Paisagem Histórica Urbana, apontando como a leitura visual da paisagem pode tensionar prescrições normativas e ampliar a compreensão das dinâmicas urbanas contemporâneas. Ao fazê-lo, estabelece as bases conceituais e metodológicas que orientam a análise comparativa e o estudo empírico desenvolvidos no capítulo seguinte, no qual casos concretos — entre eles o de Ouro Preto — serão examinados como constelações específicas de normas, imagens, práticas e conflitos.

2.1 PAISAGEM HISTÓRICA URBANA: FUNDAMENTOS E TRAJETÓRIAS DE CONSOLIDAÇÃO

A formulação da abordagem da Paisagem Histórica Urbana só se torna plenamente inteligível quando situada em um processo mais amplo de transformação do próprio conceito de paisagem e das políticas de preservação ao longo do século XX. No imediato pós-guerra o debate internacional sobre a conservação das cidades históricas ganhou novo fôlego quando a criação da Unesco, em 1945, e a consolidação de organismos como ICOM, ICOMOS e

ICCROM²⁰ passaram a articular, em escala global, preocupações relativas à salvaguarda antes tratadas de modo fragmentado. Esse novo quadro institucional não apenas ampliou o alcance das ações de preservação, como também desencadeou uma revisão progressiva dos próprios critérios de reconhecimento, proteção e valoração do patrimônio cultural.

A Unesco institucionalizou o principal marco normativo internacional para a salvaguarda patrimonial mediante a aprovação da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural durante sua 17ª Conferência Geral realizada em Paris em 1972 (Unesco, 1972). Este instrumento jurídico internacional estabeleceu os fundamentos conceituais e operacionais para o reconhecimento, proteção e conservação de bens culturais e naturais portadores de Valor Universal Excepcional (VUE), conforme definido em seu Artigo 1º (Unesco, 1972). O tratado, que conta atualmente com 194 Estados Partes, incluindo o Brasil desde sua ratificação em 1º de setembro de 1977 (IPHAN, 2021), criando um sistema integrado de salvaguarda que combina mecanismos de identificação, monitoramento e cooperação internacional.

A implementação da Convenção trouxe consigo importantes estruturas operacionais. Já em 1976 foi criado um fundo específico para financiar projetos de conservação, enquanto o Comitê do Patrimônio Mundial assumia a responsabilidade de identificar, proteger e transmitir às futuras gerações esses bens considerados de Valor Universal Excepcional. O processo de avaliação ficou a cargo de dois órgãos especializados: o ICOMOS para o patrimônio cultural e a IUCN para o patrimônio natural.

A evolução do conceito de patrimônio cultural ao longo do século XX pode ser observada por meio da elaboração de sucessivos instrumentos normativos em âmbito internacional. Documentos anteriores a Conferência, como a Carta de Veneza (1964) e as Recomendações da Unesco de 1962²¹, e de 1968²², bem como textos posteriores, a exemplo da Recomendação de Nairóbi (1976)²³, incorporaram progressivamente questões relacionadas ao entorno, à ambiência e à articulação entre patrimônio, planejamento urbano e desenvolvimento. Esses documentos sinalizam um dado importante: ainda que o monumento permanecesse como

²⁰Conselho Internacional de Museus (ICOM); Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS); Centro Internacional de Estudos para a Conservação e a Restauração dos Bens Culturais (ICCROM)

²¹ Relativa à salvaguarda da beleza e do caráter das paisagens e sítios

²² Relativa à preservação de bens culturais ameaçados por obras públicas ou privadas

²³Recomendação dedicada à salvaguarda de locais históricos ou tradicionais e ao seu papel na vida contemporânea

referência central, reconhecia-se paulatinamente que sua preservação dependia da consideração do conjunto histórico e de suas relações espaciais, sociais e funcionais.

Na Carta de Nairóbi (1976) essa perspectiva aparece de forma explícita quando afirma que cada conjunto histórico ou tradicional e sua ambiência devem ser considerados em sua globalidade, como um todo coerente, cujo equilíbrio e caráter específico dependem da síntese dos elementos que o compõem, incluindo não apenas as construções, mas também as atividades humanas, a estrutura espacial e as zonas circundantes. Nesse sentido, “todos os elementos válidos, incluídas as atividades humanas, desde as mais modestas, têm, em relação ao conjunto, uma significação que é preciso respeitar” (IPHAN, 2004, p. 220).

Apesar desses avanços, autores como Rafael Ribeiro (2007) chamam atenção para os limites da ampliação conceitual promovida pelas cartas patrimoniais. Ana Rita Oliveira (2022) destaca o papel fundamental desses documentos na consolidação do debate, sublinhando a importância da Carta de Washington (1987), primeiro instrumento internacional dedicado especificamente à conservação de cidades e áreas urbanas históricas. A Carta representou um avanço ao reconhecer que a autenticidade não se restringe ao monumento isolado, mas envolve também as funções adquiridas pelas cidades ao longo do tempo, seus valores sociais e a participação de seus habitantes. No entanto, embora mencione questões como o aumento do tráfego e as transformações econômicas, o documento não antecipa fenômenos que se intensificariam nas décadas seguintes — como os processos de gentrificação e o turismo de massa, hoje centrais nas dinâmicas das cidades históricas.

É justamente nesse ponto que a crítica de Ribeiro (2007) se torna elucidativa. Para o autor, ainda que esses documentos sejam de inegável importância para a valorização da paisagem, eles tendem a reforçar uma visão dual entre o bem patrimonial e a paisagem que o envolve. Nesse enquadramento, o centro histórico permanece como foco principal, enquanto a paisagem adquire valor sobretudo na medida em que confere sentido ou contexto a um bem considerado mais importante, permanecendo como elemento complementar e subordinado, e não como dimensão autônoma e constitutiva do patrimônio.

Já na década de 1990, o Documento de Nara sobre Autenticidade (1994) aprofundou esse debate ao afirmar que o conceito de autenticidade, tal como formulado pela Carta de Veneza (1964), não poderia ser compreendido de forma universal, devendo ser interpretado em relação aos valores e às referências culturais das sociedades que produzem e reconhecem o patrimônio. Ao relativizar critérios normativos rígidos, o Documento de Nara abriu espaço para leituras mais contextualizadas e sensíveis às diferenças culturais.

A repercussão desse conjunto de debates contribuiu, em 1992, para a incorporação do conceito de paisagem cultural como categoria de patrimônio cultural tangível nas Diretrizes Operacionais da Convenção do Patrimônio Mundial (Sigüencia Ávila, 2018). Esse reconhecimento representou um passo decisivo ao admitir que determinados territórios não poderiam ser compreendidos apenas por seus atributos formais ou monumentais, mas exigiam a consideração das interações históricas entre natureza, cultura, usos e práticas sociais.

2.1.2. Paisagem como dimensão implícita do patrimônio urbano

Após a primeira Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro em 1992²⁴, tornou-se evidente para a Unesco que o desenvolvimento sustentável deveria ser compreendido como um processo econômico que busca garantir a preservação do meio ambiente e dos recursos naturais, considerando tanto a dimensão espacial quanto temporal. A chancela da Paisagem Cultural desafiou a dualidade que até então imperava na Unesco: a divisão entre natureza e cultura, e o questionamento sobre como os valores estavam sendo definidos. O foco nos valores sociais em detrimento dos valores considerados materiais (como o tecido urbano e patrimonial) mostrou-se fundamental para repensar as categorias de patrimônio e suas bases de conservação. Essa inflexão conceitual abriu caminhos para o reconhecimento de territórios nos quais os valores patrimoniais não se expressavam apenas por atributos formais, mas pela relação histórica entre grupos humanos e seus ambientes.

A tipologia de Paisagem Cultural contribuiu para ampliar as categorias de patrimônio e relativizar a centralidade exclusiva dos atributos materiais, respondendo, também, a críticas crescentes à composição da Lista do Patrimônio Mundial, marcada por forte concentração de bens europeus, arquitetura monumental e referências culturais ocidentais, com baixa representatividade de culturas tradicionais e de paisagens moldadas por relações complexas entre sociedade e meio ambiente. Atualmente estão incorporadas a Lista do Patrimônio Mundial como Paisagens Culturais²⁵ 121 propriedades, sendo 6 delas transfronteiriças além de um caso

²⁴ A Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, conhecida como Rio-92 ou Cúpula da Terra, foi um marco na consolidação do debate internacional sobre desenvolvimento sustentável, resultando em documentos como a Declaração do Rio, a Agenda 21 e as Convenções sobre Biodiversidade e Mudanças Climáticas, que influenciaram diretamente a incorporação da paisagem em agendas ambientais e patrimoniais posteriores.

²⁵ No âmbito da Unesco, a categoria de paisagem cultural foi desdobrada em três subcategorias que correspondem a diferentes concepções de paisagem: as paisagens claramente definidas; as paisagens evoluídas organicamente,

emblemático de exclusão — o Vale do Elba, em Dresden — que evidenciou os conflitos entre conservação, transformação urbana e valores sociais. Ainda assim, quando observada em sua aplicação concreta, essa ampliação conceitual revelou limites estruturais.

A análise de Vanessa Belo (2014), a partir da tipologia de Paisagem Cultural proposta por Peter Fowler (2003) e atualizada até 2012, permite dimensionar tanto os avanços quanto os limites dessa categoria, sobretudo no que se refere aos contextos urbanos. Ao examinar as primeiras três décadas de aplicação da noção de paisagem cultural, a autora identifica a predominância de bens de pequeno porte, majoritariamente situados em contextos rurais ou periurbanos, frequentemente associados à arquitetura vernacular e a formas de ocupação ligadas à agricultura ou à industrialização do século XX. Essa predominância indica que a categoria foi aplicada com maior eficácia em territórios nos quais a relação entre forma construída, uso do solo e práticas sociais se apresenta de maneira relativamente estável. Entre 2003 e 2012, 57,6% das paisagens reconhecidas enquadravam-se como paisagens evoluídas organicamente (reliquias ou contínuas), 16,5% como paisagens associativas e apenas 8,3% como paisagens claramente definidas. Embora o reconhecimento de valores imateriais tenha avançado — presente em cerca de 26% dos casos analisados —, a aplicação da categoria permaneceu limitada quando transposta para contextos urbanos densos, multifuncionais e marcados por mudanças contínuas.

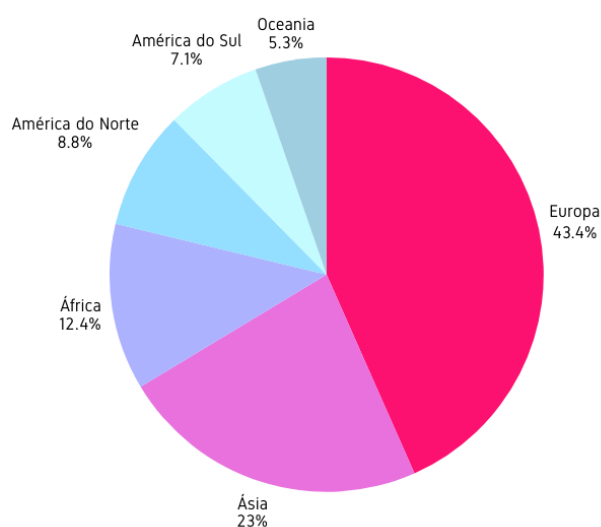
Essa limitação torna-se ainda mais evidente quando se observa a distribuição regional das paisagens culturais inscritas na Lista do Patrimônio Mundial. Apesar dos esforços da chamada Estratégia Global²⁶, os dados indicam a persistência de assimetrias históricas: aproximadamente 43,4% das paisagens culturais reconhecidas concentram-se na Europa, enquanto a Ásia responde por cerca de 23% das inscrições. Regiões como a América do Sul, a África e a Oceania permanecem sub-representadas, tanto em termos absolutos quanto relativos. Essa concentração não se explica apenas por diferenças cronológicas no processo de reconhecimento, mas por dinâmicas institucionais mais profundas, relacionadas às agendas de nomeação, às capacidades técnicas dos Estados-membros e aos próprios referenciais de valoração adotados pelos órgãos consultivos.

subdivididas em paisagens relíquia (ou fósseis) e paisagens contínuas; e as paisagens culturais associativas (Ribeiro, 2007).

²⁶ A *Estratégia Global para uma Lista do Patrimônio Mundial Representativa, Equilibrada e Credível*, lançada pela Unesco em 1994, teve como objetivo enfrentar os desequilíbrios regionais, tipológicos e temáticos da Lista do Patrimônio Mundial, ampliando o reconhecimento de bens não europeus e de categorias até então sub-representadas, como paisagens culturais, patrimônio industrial e manifestações associadas a modos de vida tradicionais.

Com o objetivo de aprofundar essa leitura, realizou-se também uma análise própria a partir dos dados disponibilizados pelo *World Heritage Centre* da Unesco, considerando as paisagens culturais inscritas até 2026. Essa atualização confirma a permanência dos desequilíbrios tipológicos e regionais apontados anteriormente, bem como o reconhecimento tardio das paisagens culturais em contextos latino-americanos, cuja visibilidade se intensifica apenas a partir da década de 2010.

Figura 38 Gráfico Paisagens Culturais classificadas por continentes.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de informações coletadas em <https://whc.unesco.org/en/culturallandscape>. Acesso em janeiro de 2026.

Nesse sentido, a assimetria observada entre Europa e América Latina não deve ser compreendida apenas como um descompasso temporal no reconhecimento das paisagens culturais, mas como expressão de diferentes condições históricas, institucionais e urbanas. Enquanto, em grande parte da Europa, a categoria foi aplicada a territórios relativamente estáveis e já amplamente regulados, na América Latina sua incorporação ocorreu em contextos urbanos marcados por crescimento acelerado, desigualdades socioespaciais e disputas intensas pelo uso do solo.

Sob essa perspectiva, a paisagem pode ser compreendida como uma verdadeira “fronteira social” (Barbosa, 2022, p. 49), na qual se inscrevem disputas desiguais entre cidades do Sul Global e contextos historicamente privilegiados no campo patrimonial. Os modos de ver, reconhecer e valorizar a paisagem revelam, assim, relações de poder e assimetrias persistentes, tensionando o direito de “ver e ser na paisagem” (Barbosa, 2022). É a partir desses limites — conceituais, institucionais e operacionais — que se delineia o deslocamento que conduzirá à emergência da abordagem HUL, voltada a enfrentar, de maneira mais integrada, os desafios colocados pelas cidades históricas contemporâneas.

Esses dados revelam um ponto crucial para a abordagem HUL: a paisagem cultural, embora inovadora, mostrou-se insuficiente para responder à complexidade das cidades históricas vivas, marcadas por alta densidade populacional, conflitos de uso do solo, pressões imobiliárias e intensas transformações socioeconômicas (Brumann & Gfeller, 2022). A distribuição regional e temporal das inscrições reforça esse limite, ao evidenciar tanto a concentração das paisagens culturais em contextos europeus quanto o reconhecimento tardio dessas tipologias na América Latina. Como observa Ribeiro (2007), os esforços dos Estados-membros em adotar abordagens integrativas, valorizando a relação entre ser humano e meio, foram decisivos para ampliar o campo da salvaguarda; ainda assim, essa perspectiva não esgotou as possibilidades nem os desafios colocados pelas paisagens urbanas contemporâneas.

2.2 DA PAISAGEM CULTURAL À EMERGÊNCIA DA PAISAGEM HISTÓRICA URBANA

À medida que os usos e funções das cidades históricas passam por transformações intensas, sua dinâmica urbana deixa de ser definida prioritariamente por demandas locais e passa a ser cada vez mais condicionada por agentes externos, aquilo que Francesco Bandarin (2011, p. 179) identifica como “forças globais, como o turismo e a indústria imobiliária”. Segundo o autor, muitos dos principais desafios da conservação urbana histórica já haviam sido diagnosticados na primeira década do século XXI e permanecem atuais. Esses processos redefinem profundamente o sentido da conservação urbana, inserindo-a em um campo de disputas atravessado por interesses econômicos, fluxos globais e lógicas de mercado, ao mesmo tempo em que tensionam os instrumentos tradicionais de preservação, evidenciando os limites

de abordagens centradas na estabilidade formal e na proteção isolada de bens em contextos urbanos marcados pela mudança contínua.

Apesar da existência de marcos legais consolidados em diversos contextos, os profissionais da conservação enfrentam obstáculos cada vez maiores para atuar diante da escassez de investimentos culturais e da intensificação das dinâmicas de transformação urbana. Bandarin (2011 b) chama atenção para a distância entre o “mundo ideal” formulado pelas cartas patrimoniais e a realidade prática enfrentada, sobretudo em sociedades emergentes, vulneráveis às tendências econômicas e ambientais de desgaste e destruição. Nesse cenário, o autor lança uma provocação fundamental: os conservadores possuem, de fato, as ferramentas necessárias para garantir a proteção dos valores históricos urbanos a longo prazo?

A incorporação da Paisagem Cultural às políticas patrimoniais internacionais representou, sem dúvida, um avanço decisivo ao ampliar o campo da preservação para além do monumento isolado e reconhecer os valores sociais, simbólicos e históricos associados aos territórios. Ao compreender a paisagem como repositório da história social e dos valores das comunidades, essa ampliação conceitual expressou um movimento de retorno dos estudos patrimoniais à paisagem, interessado em compreender como as pessoas habitam, significam e transformam os espaços urbanos ao longo do tempo (Oliveira, 2022). No entanto, quando aplicada a cidades históricas densas e dinâmicas, nas quais a sobreposição de usos, a pressão imobiliária e os conflitos socioespaciais desafiam abordagens ainda fortemente ancoradas na ideia de estabilidade territorial e de valores consolidados.

Esses limites tornam-se ainda mais evidentes quando situados no contexto mais amplo da neoliberalização das cidades. Como aponta David Harvey (2012), nas últimas décadas, o espaço urbano passou a ocupar posição central nos processos de acumulação por espoliação, nos quais o capital extrai valor de territórios já consolidados por meio de intervenções frequentemente justificadas pelos discursos da “revitalização”, da “requalificação” ou da “valorização cultural”. Nesse cenário, as cidades históricas são progressivamente inseridas em circuitos globais de competição territorial, turismo e atração de investimentos, e o patrimônio cultural deixa de operar prioritariamente como referência coletiva para se converter em ativo econômico. A difusão do planejamento urbano estratégico, inspirada em experiências emblemáticas nos países centrais do capitalismo, consolidou uma lógica na qual a cidade deixa de ser pensada como totalidade e passa a ser fragmentada em áreas estratégicas a serem espetacularizadas, exploradas e promovidas.

Esse processo é acompanhado pela mundialização dos valores patrimoniais e pela homogeneização de modelos de preservação, nos quais critérios estéticos e referências culturais ocidentais tendem a se impor sobre contextos diversos, frequentemente mediados por mecanismos de cooperação técnica e financeira internacional (Choay, 2006). O resultado é a produção de paisagens urbanas históricas cada vez mais padronizadas, nas quais a estetização seletiva dos centros históricos convive com a marginalização de práticas sociais, usos cotidianos e formas alternativas de apropriação do espaço urbano. Nesse quadro, o valor cultural é progressivamente deslocado em favor do valor de troca, e o patrimônio passa a ocupar papel estratégico nas disputas urbanas, sendo instrumentalizado como elemento de branding urbano e promoção da cidade-mercado.

A incorporação progressiva da paisagem às políticas patrimoniais ressalta uma nova forma no modo de compreender a cidade histórica, ao reconhecer que os valores atribuídos ao patrimônio extrapolam a materialidade dos bens edificados e se estendem às relações espaciais, aos usos cotidianos, às práticas sociais e aos significados simbólicos atribuídos ao território. No entanto, esse alargamento conceitual não elimina as tensões inerentes ao campo da preservação urbana. Ao contrário, expõe os limites de abordagens que, mesmo ao mobilizar a noção de paisagem, tendem a estabilizá-la em categorias normativas, técnicas e formais, frequentemente dissociadas da experiência vivida da cidade.

Essas contradições indicam que a paisagem urbana, longe de constituir um consenso interpretativo, permanece um campo em disputa, no qual diferentes regimes de valor, escalas de leitura e interesses se sobrepõem. É nesse contexto que se torna necessário examinar como tais princípios são operacionalizados na prática, quais leituras da cidade são privilegiadas e quais permanecem marginalizadas, abrindo caminho para uma análise mais situada das relações entre paisagem, planejamento e produção do espaço urbano.

2.3 A FORMULAÇÃO DA PAISAGEM HISTÓRICA URBANA (2005–2011)

Nesse contexto de impasses conceituais e operacionais, o papel desempenhado pelo WHITRAP (*World Heritage Institute of Training and Research for the Asia and the Pacific Region*) revelou-se fundamental para aprofundar a reflexão sobre os desafios da conservação urbana. A partir do início dos anos 2000, o WHITRAP passou a desenvolver estudos comparativos, projetos-piloto e programas de formação voltados especificamente a cidades históricas submetidas a intensos processos de urbanização e transformação funcional. Essas

experiências evidenciaram que as categorias existentes, incluindo a paisagem cultural, apresentavam limitações significativas para lidar com a complexidade das áreas urbanas vivas. Ao sistematizar essas dificuldades e promover o diálogo entre pesquisadores, gestores e governos locais, o WHITRAP não apenas evidenciou os limites das categorias então vigentes, como também contribuiu para deslocar o debate da identificação isolada de bens para a gestão urbana integrada. As reflexões acumuladas nesses estudos e experiências-piloto alimentaram diretamente o processo de elaboração de uma nova abordagem, que buscava enfrentar a dissociação entre conservação e planejamento urbano entendida menos como uma ruptura conceitual e mais como a consolidação de um percurso que respondia às transformações contemporâneas das cidades históricas (Sigüencia Ávila, 2018).

A noção de Paisagem Histórica Urbana ganhou destaque com o Memorando de Viena, documento resultante da *Conferência Internacional Patrimônio Mundial e Arquitetura Contemporânea – Gerenciando as Paisagens Urbanas Históricas*. O desafio proposto aos países-membros era manter a integridade e a autenticidade dos centros históricos, entendendo as cidades históricas como “vivas”, e que “exigem uma política de planejamento urbano e gestão que tomem a conservação como ponto de partida (Unesco, 2005, p.3, tradução da autora).

Figura 39 Desenvolvimento do conceito de Paisagem Histórica Urbana (HUL).

Development of the HUL Concept



Linha do tempo que sintetiza os principais marcos institucionais e debates internacionais que antecederam a Recomendação da UNESCO sobre a Paisagem Histórica Urbana (2011), incluindo o Memorando de Viena (2005), a Declaração de Xi'an (ICOMOS, 2005), as conferências de São Petersburgo e Olinda (2007), os debates e estudos de caso realizados entre 2007 e 2010, e a elaboração da minuta da recomendação (2010). Fonte: Unesco.

Os órgãos consultivos da Convenção do Patrimônio Mundial (ICOMOS, IUCN e ICCROM), juntamente com representantes²⁷ de diversas áreas profissionais, intelectuais, culturais, sociais e econômicas, debateram o tema em oito encontros internacionais e regionais realizados entre 2006 e 2010. Com perspectivas e experiências variadas, os participantes buscaram compreender os desafios relacionados ao conceito de paisagem urbana, seu enquadramento, valoração e gestão em uma perspectiva ampliada.

Dessa forma, em 10 de novembro de 2011, durante a 36ª Conferência Geral da Unesco a Recomendação da Paisagem Histórica Urbana é finalmente proposta e adotada pelos 55

²⁷ UIA (International Union of Architects), IFLA (International Federation of Landscape Architects), IFHP (International Federation for Housing and Planning), OWHC (Organization of World Heritage Cities), o Aga Khan Trust for Culture, IAIA (International Association of Impact Assessment), o Banco Mundial, UN-Habitat, UNEP (United Nations Environment Programme), OECD (Organization for Economic Co-operation and Development), IDB (Inter-American Development Bank), ISoCaRP (International Society of City and Regional Planners), the J. Paul Getty Foundation and WMF (World Monuments Fund) (Feres, 2021, p. 136)

países-membros²⁸ com o compromisso de respeitar os “valores e tradições herdados nos diferentes contextos urbanos” (Féres, 2021, p. 137). O documento ratificado apresenta a seguinte definição:

A paisagem histórica urbana é o território urbano compreendido como resultado de uma estratificação histórica de valores e atributos naturais e culturais, ultrapassando os conceitos de "centro histórico" ou "conjunto histórico" para incluir o contexto urbano mais abrangente e seu ambiente geográfico. (Unesco, 2011)

Essa perspectiva considera não apenas os entornos, mas as cidades em sua totalidade. Refletindo sobre essa expansão do entendimento patrimonial, Françoise Choay (2006) destaca que ela está diretamente relacionada às questões de valoração. Esse processo gera a construção de ambientes sociais de pressão, seja no campo contestatório – ligado a rejeições de ordem social, política ou cultural –, seja em um contexto mais amplo, em que a globalização promove a homogeneização cultural. Esse fenômeno, ao sobrepor elementos comuns e facilmente diluídos às especificidades locais, compromete a percepção da identidade, tornando-a mais vulnerável a processos de massificação. É preciso ter em mente que a comunidade nem sempre reconhece os significados, valores e qualidades do patrimônio presente em seu cotidiano, pois estes estão profundamente enraizados em suas tradições e modos de saber-fazer. Por isso, torna-se essencial “desenvolver ferramentas e métodos precisos para identificar, localizar e descrever atributos e valores do património” (Oliveira, 2022, p. 291).

A Recomendação apresenta uma característica singular que é “combinar princípios, conceitos, abordagens e escopos complementares” (Ginzarly et al, 2018, p. 3) já abordados em outras recomendações e cartas da Unesco. Por não constituir uma “categoria patrimonial” distinta ou não se propor a substituir outras políticas e diretrizes existentes a HUL disponibiliza um conjunto de ferramentas para a criação de um sistema integrado e orientado por valores. A partir de seis etapas fundamentais e quatro instrumentos, os países-membros podem ajustar a metodologia às suas realidades locais para viabilizar a sua aplicação.

O kit de ferramentas ou *toolkit*, é disponibilizada aos Estados Membros pela Unesco como um conjunto de instrumentos tradicionais e inovadores organizados em quatro diferentes ferramentas. Entre eles, os *instrumentos de participação cívica* têm o objetivo de “engajar uma diversidade representativa das partes interessadas e capacitá-las para identificar os valores

²⁸ Atualmente são 195 Estados-Membros, incluindo a Palestina (Pereira Roders, A., e Van Oers, R. (2012)

essenciais de suas áreas urbanas” (Unesco, 2011, p. 4), promovendo a compreensão da diversidade, incentivando o consenso quanto às políticas de salvaguarda e facilitando o diálogo entre os envolvidos. Os instrumentos voltados para o *conhecimento e planejamento* visam “preservar a integridade e a autenticidade dos atributos do patrimônio urbano”, por meio de levantamentos das características culturais e naturais, identificando também vulnerabilidades e incorporando-as nas políticas de desenvolvimento sustentável. Os *sistemas de regulamentação* abrangem as normas relativas ao patrimônio, como os usos e a ocupação do solo, bem como políticas e planos de preservação (Féres, 2021, p. 148). Por fim, os *instrumentos financeiros* englobam investimentos, financiamentos, concessões, cooperações e parcerias, entre outros, com o intuito de viabilizar, do ponto de vista econômico, a abordagem da paisagem histórica urbana histórica.

Figura 40 Categorias de ferramentas da abordagem da Paisagem Histórica Urbana (HUL)



Fonte: Unesco, 2011; WHITRAP et al, 2016, p. 14.

As etapas ou passos propostos pela Unesco²⁹ devem ser entendidos de forma conectada e segundo Rey-Pérez e Pereira Roders (2020), o reconhecimento de três ou mais passos são suficientes para que a implementação da HUL seja satisfatória. Os seis passos são definidos da seguinte forma:

- 1) Realizar pesquisas abrangentes e mapear os recursos naturais, culturais e humanos da cidade;
- 2) Obter consenso usando consultas participativas de planejamento e participação sobre quais valores devem ser protegidos para transmissão às gerações futuras e determinar os atributos que carregam esses valores;
- 3) Avaliar a vulnerabilidade desses atributos aos estresses e impactos socioeconômicos das mudanças climáticas;
- 4) Integrar os valores do patrimônio urbano e seu status de vulnerabilidade em um marco mais amplo de desenvolvimento da cidade, o qual deve fornecer indicações de áreas de sensibilidade do patrimônio que requerem cuidadosa atenção ao planejamento, desenho e implementação de projetos de desenvolvimento;
- 5) Priorizar ações de conservação e desenvolvimento;
- 6) Estabelecer as parcerias apropriadas e estruturas de gestão local para cada um dos projetos identificados para conservação e desenvolvimento, bem como desenvolver mecanismos para a coordenação das várias atividades entre diferentes atores, tanto públicos como privados (Unesco, 2016, p. 13, tradução nossa)

Por meio da pesquisa intitulada *“Historic Urban Landscape: A Systematic Review, Eight Years After the Adoption of the HUL Approach” Paisagem Histórica Urbana: uma revisão sistemática, oito anos após a adoção da abordagem da PUH*, Rey-Pérez e Pereira Roders (2020) analisam 140 publicações, utilizando como referencial teórico o processo dos seis passos. As autoras avaliam se esses passos estão sendo seguidos nas publicações examinadas,

²⁹ Ferramentas de engajamento comunitário, que devem empoderar diferentes segmentos de atores sociais para identificar valores em suas áreas urbanas, desenvolver visões, estabelecer metas e acordar ações voltadas à salvaguarda do patrimônio e à promoção do desenvolvimento sustentável, promovendo diálogo intercultural, mediação e negociação entre interesses conflitantes;

Ferramentas de conhecimento e planejamento, destinadas a proteger a integridade e a autenticidade dos atributos do patrimônio urbano, permitindo o reconhecimento da diversidade e do significado cultural, o monitoramento e a gestão das transformações, incluindo o mapeamento de características culturais e naturais e a realização de avaliações de impacto social e ambiental;

Sistemas regulatórios, que podem incluir ordenanças, leis ou decretos específicos para gerir componentes tangíveis e intangíveis do patrimônio urbano, reconhecendo também sistemas tradicionais e consuetudinários;

Ferramentas financeiras, voltadas à melhoria das áreas urbanas com salvaguarda de seus valores patrimoniais, por meio da construção de capacidades, do incentivo a mecanismos inovadores de geração de renda, da mobilização de recursos públicos e privados, do microcrédito e de parcerias público-privadas, assegurando a sustentabilidade financeira da abordagem HUL.

bem como as formas e os níveis de envolvimento na implementação da HUL nos estudos de caso apresentados.

De acordo com a investigação, os 140 trabalhos³⁰ que mencionam a Paisagem Histórica Urbana publicados entre 2008 e 2019 dividem-se em dois grupos: o primeiro faz referência direta ao texto da Recomendação da HUL levando em conta a estratificação urbana e suas multicamadas, e o segundo apenas menciona o conceito de “Paisagem Histórica Urbana” do ponto de vista visual ou da morfologia das cidades. As autoras analisaram profundamente os artigos levando em consideração a forma de compreensão do conceito em cada um dos trabalhos adotando a metodologia de classificação: (UL) Inconsciente, Compreendido Limitado, (UU) Inconsciente, Entendido, (AL) Consciente, Compreendido Limitado e (AU) Consciente, Compreendido. O último grupo (AU) reúne 77 artigos que abordam corretamente o conceito e a metodologia HUL, fazendo referência à Unesco, aos seis passos e às quatro ferramentas propostas, além de enfatizar a importância da participação cidadã nas dinâmicas de gestão.

Considerado o mais relevante, o grupo UA é composto por 55 artigos que não apenas mencionam a Unesco, mas aplicam adequadamente os conceitos da HUL, buscam sua implementação e analisam desafios e potencialidades em contextos locais, o que representa 81% dos estudos de caráter teórico. Apesar da expressiva produção acadêmica, as autoras observam uma resistência da academia em se engajar na implementação prática da HUL, motivada pela insegurança quanto ao uso das ferramentas, etapas e estratégias recomendadas pela Unesco. No campo dos estudos de caso, as autoras identificaram que a participação comunitária e as parcerias locais ainda são pouco ativas, apesar de se constituírem como fatores cruciais para a efetiva implementação. A partir da análise, argumentam que apenas sete estudos de caso se propuseram a implementar a HUL, desenvolvendo ações concretas como resultado da aplicação da abordagem.

Essa constatação evidencia duas questões centrais para o tratamento do tema: a primeira, já mencionada, que a academia tem se dedicado prioritariamente à discussão teórica da recomendação, negligenciando sua aplicação prática; a segunda refere-se à própria viabilidade

³⁰ Disponíveis em bases de dados como ISI Web of Science© (WoS) e Scopus©, como artigos de periódicos e capítulos de livros. Foram identificadas através da busca por “Paisagem Urbana Histórica” em títulos, resumos e palavras-chave, das quais 149 foram identificadas no Scopus e 119 no WoS. Ao aplicar os critérios de inclusão/exclusão abaixo, restaram 143 publicações devido à repetição de artigos na WoS e Scopus.

da implementação, já que apenas os casos de Ballarat, na Austrália e Shuang Wan, na China seguiram as seis etapas propostas e desenvolveram ações a partir delas. Outras fragilidades observadas referem-se ao uso do termo “paisagem histórica urbana”, incluindo lacunas conceituais e os desafios inerentes à sua implementação. No estudo mencionado, as autoras destacam que a definição da HUL ainda carece de clareza pois dificulta a construção de consensos sobre sua conceituação.

Ginzarly et al. (2018) também realizaram uma revisão sistemática, porém relativos aos sete anos desde a publicação sobre a Recomendação destacando as dificuldades encontradas. Os autores analisaram 103 publicações, incluindo livros, capítulos, artigos revisados por pares, anais de conferências, teses e resenhas. A partir dessa análise, observaram uma aproximação conceitual recorrente entre a HUL e a noção de paisagem cultural, uma vez que ambas compartilham terminologias, atributos e referenciais analíticos semelhantes, aspecto presente em cerca de metade dos trabalhos examinados. Concluem ainda que, até 2017, o número de publicações sobre a HUL não ultrapassava 30 por ano, mas apontam uma tendência de crescimento, visto que, por se tratar de uma abordagem, sua aplicação exige mais tempo e ferramentas por parte dos pesquisadores.

Os autores afirmam que, ao reconhecer bens patrimoniais não designados formalmente e considerar qualquer atributo urbano como potencial patrimônio, a HUL representa um desafio tanto para as cidades quanto para as comunidades locais. Nesse contexto, a adoção de um sistema de atribuição baseado em valores, aliado a uma compreensão holística do ambiente histórico e a uma abordagem integrada e transdisciplinar, configuraria o ponto de partida para a implementação efetiva da HUL. No entanto, os trabalhos que enfatizam a atribuição baseada em valores são menos numerosos; no entanto, é importante destacar que as demais dimensões, como holística e integrada, tiveram mais tempo para se consolidar, especialmente nas convenções europeias voltadas às discussões patrimoniais.

Os resultados dessas revisões revelam que os pesquisadores propuseram uma variedade significativa de métodos analíticos, refletindo a própria complexidade das paisagens urbanas históricas e a impossibilidade de sua apreensão por meio de instrumentos únicos ou exclusivamente técnico-normativos. Esses métodos incluem:

análise morfológica (Whitehand e Gu 2010; Bianca 2015), análise visual (Rodwell 2010), monitoramento por meio de sensoriamento remoto infravermelho (Ciocia, Napolitano e Viola 2013), levantamento de campo e sensoriamento remoto (Aysegul 2016), análise de documentos e trabalho de campo para revelar atributos do patrimônio e valores (Sanjibod et al. 2016;

Ginzarly e Teller 2018), sistema de monitoramento baseado em valores (Heras e outros. 2013), mapeamento histórico e caracterização (Lascu 2014; Bahrami e Samani 2015; Williams 2015), avaliação de impacto (Van Oers 2013; Damen et al. 2013), avaliação do caráter da paisagem (Shamsuddin, Sulaiman e Amat 2012; Dyke et al. 2013), análise de affordance (Alves 2015), pesquisa digital (Masi 2015), análises GIS (Casatella e Carlone 2013), pesquisa multimídia e técnicas de modelagem 3D (Amoruso e Manti 2016) e análise multidisciplinar (Rey Perez e Siguencia Ávila 2017). (Gizarly et al, 2018, p. 14, tradução nossa)

Mais recentemente, Koyunoglu e Gülersoy (2022) aprofundaram a revisão iniciada por Rey-Pérez e Pereira Roders ao investigar de que forma os estudos publicados entre 2008 e 2021 têm operacionalizado a Recomendação da Paisagem Histórica Urbana. A partir de uma triagem rigorosa em bases como Scopus e Google Scholar, os autores identificaram 29 publicações que de fato compreendem e aplicam a abordagem, distinguindo-as daquelas que utilizam o termo de maneira genérica ou desvinculada da Recomendação. O eixo da análise consistiu em observar a presença dos seis passos do processo HUL, com especial atenção ao mapeamento e à avaliação de vulnerabilidades, etapas que permitem mensurar transformações no tecido urbano. Entre os trabalhos selecionados, 21 apresentaram estudos de caso consistentes, aplicando a abordagem em diferentes escalas e com indicadores culturais, naturais e identitários.

Dois aspectos se destacam nesse conjunto. O primeiro é a ampla variação metodológica: alguns estudos recorrem a análises espaciais, sistemas de informação geográfica, sensoriamento remoto ou modelagem tridimensional, enquanto outros privilegiam entrevistas, etnografias e levantamentos participativos. O segundo é a crescente necessidade de ampliar a leitura da paisagem para além dos atributos materiais, incorporando elementos sociais, simbólicos e cotidianos. A pesquisa de Hill e Tanaka (2016), realizada em Havana, exemplifica a questão ao enfatizar práticas tradicionais como barbeiros, vendedores ambulantes e rituais locais como indicadores da paisagem histórica urbana. Essa metodologia abre espaço para considerar como registros visuais poderiam documentar práticas e transformações desse tipo.

Em conjunto, as revisões sistemáticas de Rey-Pérez e Pereira Roders (2020), Ginzarly et al. (2018) e Koyunoglu e Gülersoy (2022) permitem delinear um diagnóstico convergente sobre a abordagem da Paisagem Histórica Urbana. Embora a HUL tenha se consolidado como um referencial conceitual amplamente difundido no campo acadêmico, sua implementação prática permanece limitada, fragmentada e marcada por inseguranças metodológicas. Ao mesmo tempo, esses estudos evidenciam que a força da abordagem reside menos na definição

normativa do conceito e mais na diversidade de métodos analíticos mobilizados para apreender a complexidade das paisagens urbanas históricas.

A multiplicidade de ferramentas, que vai da análise morfológica e espacial às abordagens participativas, etnográficas e visuais, revela que a HUL opera, sobretudo, como uma lente interpretativa flexível, capaz de articular escalas, valores e temporalidades distintas. Nesse sentido, os trabalhos mais consistentes são justamente aqueles que ampliam o repertório analítico para além dos atributos formais do tecido urbano, incorporando dimensões sociais, simbólicas e cotidianas da paisagem.

É nesse horizonte metodológico que esta pesquisa se insere, ao explorar a fotografia não como mero recurso ilustrativo, mas como instrumento analítico capaz de revelar camadas, tensões e regimes de visibilidade da paisagem histórica urbana, contribuindo para uma leitura crítica da aplicação da HUL no contexto de Ouro Preto

2.4 A POSIÇÃO BRASILEIRA FRENTE À PAISAGEM HISTÓRICA URBANA (PÓS-2011)

A aplicação da Recomendação da Paisagem Histórica Urbana (HUL) no Brasil ainda é incipiente, em grande parte devido à posição do IPHAN, que optou por não ratificar formalmente a proposta. Segundo Belo (2014), o órgão considerou a conceituação do termo “paisagem histórica urbana” como inócua, argumentando que, embora a noção de “histórico” seja relevante, o conceito de “cultural” apresenta maior abrangência. Para o IPHAN, a adoção de uma nova terminologia poderia representar um desvio conceitual e fragilizar um campo já consolidado, uma vez que a paisagem cultural seria capaz de abarcar, de forma mais ampla, as interações entre natureza, cultura e sociedade, inclusive em contextos urbanos.

Essa assimetria entre formulação normativa e prática urbana é particularmente relevante no caso de países como o Brasil, onde a política patrimonial se construiu em diálogo estreito com a Unesco, mas também a partir de trajetórias próprias de valorização da paisagem, da cidade histórica e das referências culturais.

Sendo assim, este item se debruça sobre as tensões entre diretrizes internacionais e políticas nacionais de preservação, examinando de que modo a abordagem da HUL dialoga — ou entra em conflito — com a forma como a paisagem foi historicamente incorporada às políticas patrimoniais brasileiras.

2.4.1 Breve percurso da paisagem nas políticas patrimoniais brasileiras

A aproximação brasileira com a agenda internacional de preservação ocorreu de forma relativamente precoce, sobretudo a partir da década de 1960, quando missões técnicas da Unesco passaram a influenciar a formulação das políticas patrimoniais nacionais. Relatórios como os de Michel Parent (1966–1967) e Alfredo Viana (1969) já articulavam preservação urbana, planejamento territorial e turismo, antecipando dilemas que marcariam a gestão de cidades históricas nas décadas seguintes.

Esse processo desenvolveu-se, contudo, em estreita relação com o contexto político e econômico do período. Após o golpe empresarial-militar de 1964, o patrimônio foi também instrumentalizado como projeto de legitimação nacional, ao mesmo tempo em que se ampliavam os intercâmbios internacionais e emergiam, no campo intelectual brasileiro, novas concepções de cultura e patrimônio, em diálogo com a antropologia, a geografia e os estudos sobre cultura popular. Essa inflexão contribuiu para deslocar gradualmente o foco exclusivo nos monumentos e no valor artístico, abrindo espaço para uma compreensão mais ampla da cidade como documento histórico e social.

Durante as gestões de Renato Soeiro e, posteriormente, de Aloísio Magalhães ao longo das décadas de 1970 e 1980, esse diálogo internacional conviveu com transformações internas importantes, incluindo a ampliação do conceito de patrimônio para além do monumento isolado e o reconhecimento progressivo de referências culturais, paisagem e patrimônio imaterial (Saporetti, 2024). Ainda assim, como aponta a literatura crítica, essas inflexões coexistiram com permanências estruturais, como a centralidade dos bens coloniais e a prevalência de critérios estético-formais nos processos de valoração.

Simone Scifoni (2021) aponta que apesar das transformações ocorridas a partir da década de 1980, o patrimônio cultural brasileiro continuou a reproduzir um recorte de classe. A nova Constituição de 1988, embora tenha ampliado os marcos legais da política cultural, não foi suficiente para reverter a predominância de bens vinculados ao período colonial entre os tombamentos³¹, nem para assegurar o reconhecimento de outras memórias historicamente

³¹ Do Forte de Santa Bárbara em Florianópolis (1984) às 13 imagens missioneiras na matriz de São Luiz Gonzaga (RS, 1984); das igrejas de Barbacena (MG, 1988) à matriz de Itatiaia em Ouro Branco (MG, 1983); das ruínas do Engenho do Murucutu, em Belém, às do Sítio do Físico, em São Luís (ambas em 1981); da igreja dos Remédios de Fernando de Noronha (1981) à capela de Santana em Ilhéus (BA, 1984), vários foram os acréscimos que confirmavam mais uma vez a importância central dos legados coloniais, que ainda seria a principal razão para o tombamento dos centros históricos de Santa Cruz Cabrália (BA, 1981), Natividade (TO, 1987), Vila Bela da Santíssima Trindade (MT, 1988) e Pirenópolis (GO, 1990)

marginalizadas. As experiências e os patrimônios dos trabalhadores, por exemplo, continuam a ser sistematicamente excluídos ou invisibilizados nos processos de valoração oficial. Como afirma a autora, “por meio do patrimônio, a riqueza aparece como algo inato às classes dominantes” (Scifoni, 2021, p. 66, tradução nossa), evidenciando a persistência de desigualdades estruturais na definição do que é digno de ser preservado.

A partir dos anos 1990, a institucionalização da noção de paisagem cultural contribuiu para redefinir as fronteiras entre natureza, cultura e território no campo da preservação. Projetos como as Rotas Nacionais de Imigração desenvolvida pelo IPHAN a partir de 2003 e, que, posteriormente, serviram de base para a chancela de Paisagem Cultural Brasileira — formalizada pela Portaria nº 127/2009 — afirmaram a necessidade de gestão compartilhada e de valorização das interações entre sociedade e ambiente (Duarte et al., 2023; Christofolletti, 2013).

Como observa Scifoni (2021), a Portaria nº 127/2009 não pode ser compreendida de maneira isolada, uma vez que sua elaboração esteve diretamente vinculada a debates anteriores, em especial à Carta de Bagé, também conhecida como Carta da Paisagem Cultural, publicada em 2007. Resultante de um encontro técnico-científico promovido pelo IPHAN em articulação com universidades e órgãos públicos do Rio Grande do Sul, a Carta de Bagé constitui o primeiro documento amplamente consensuado e de acesso público voltado especificamente à proteção da paisagem cultural no Brasil. Nesse documento, a paisagem cultural é concebida como um bem cuja proteção exige instrumentos jurídicos próprios, tendo sido inicialmente proposta a criação de um mecanismo de certificação e, posteriormente redefinido como selo, com valor de proteção jurídica, contrariando a leitura recorrente que associa a chancela a um instrumento frágil ou meramente simbólico.

Essa inflexão conceitual desloca o foco da preservação das “coisas” para as relações sociais que estruturam a paisagem. Conforme explicitado em documentos como a Carta da Bodoquena (IPHAN, 2007), a paisagem cultural relaciona-se fundamentalmente com as pessoas, seus modos de vida, práticas, conhecimentos e vínculos simbólicos com o território. A partir dessa perspectiva, foram desenvolvidos estudos e projetos que privilegiaram contextos historicamente marginalizados pelas políticas patrimoniais tradicionais, como as próprias Rotas Nacionais de Imigração, o projeto Barcos do Brasil em 2008, voltado ao patrimônio naval em comunidades costeiras e ribeirinhas, e os estudos em regiões como o Vale do Ribeira e o baixo curso do Rio São Francisco.

O caso do Vale do Ribeira, iniciado em 2007, é particularmente simbólico nesse sentido pois constitui-se numa região marcada por altos índices de vulnerabilidade social e pela exclusão dos grandes projetos de modernização do território paulista ao longo do século XX, permanecendo por décadas à margem tanto das políticas de desenvolvimento quanto do mapa patrimonial federal. A proposta de paisagem cultural elaborada para a região buscou inverter essa lógica, concebendo o território a partir das relações históricas entre grupos sociais e o Rio Ribeira de Iguape, elemento estruturador das práticas econômicas, culturais e simbólicas locais. Tal abordagem evidencia o potencial da paisagem cultural como instrumento de reconhecimento social e territorial, ainda que suas formas de institucionalização tenham permanecido marcadas por tensões, limites operacionais e dificuldades de consolidação no âmbito das políticas públicas.

Entretanto, como observa Ribeiro (2017), tais iniciativas frequentemente reproduziram tensões históricas: a subordinação do valor cultural ao natural, a seletividade dos recortes e a dificuldade de incorporar plenamente práticas sociais e usos cotidianos na definição do que constitui paisagem patrimonial.

Essa condição ambígua da paisagem cultural como categoria em disputa se expressa de forma particularmente clara na composição e na permanência dos bens brasileiros inscritos na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial da Unesco. Ao funcionar como etapa obrigatória para futuras candidaturas, a Lista Indicativa revela as prioridades institucionais do Estado brasileiro em diferentes momentos históricos e também expõe os limites e contradições da incorporação da paisagem como bem patrimonial. A sistematização cronológica desses bens (Quadro 1) permite observar tanto a ampliação tipológica das candidaturas, indo do predomínio de áreas naturais à inclusão progressiva de paisagens culturais e referências sociobiodiversas quanto a permanência prolongada de determinados sítios em condição de “tentativa”, evidenciando tensões entre agendas nacionais e internacionais com as transformações nos paradigmas da preservação.

Quadro 1 - Bens brasileiros atualmente inscritos na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial da Unesco de acordo com a última revisão, de 19 de dezembro de 2025

Ano	Nome do Bem/ Estado	Critério
1996	Igreja e Mosteiro de São Bento — RJ	Cultural

	Palácio da Cultura (antiga sede do Ministério da Educação e Saúde) — RJ	Cultural
	Parque Nacional do Pico da Neblina — AM	Natural
	Estação Ecológica do Taim — RS	Natural
1998	Parque Nacional da Serra da Canastra — MG	Natural
	Parque Nacional da Serra do Divisor — AC	Natural
	Cavernas do Peruaçu / Veredas do Peruaçu — MG	Natural e Cultural
Década de 2000	Estação Ecológica de Anavilhanas — AM	Natural
	Reserva Biológica do Atol das Rocas — RN	Natural
	Parque Nacional da Serra da Capivara — PI	Natural e Cultural
Década de 2010	Complexo do Vale do Alto Ribeira — SP	Natural e Cultural
	Parque Nacional da Serra da Bocaina — RJ / SP	Natural
	Conjunto Arquitetônico da Pampulha — MG	Cultural
	Paisagem Cultural do Rio de Janeiro — RJ	Cultural / Paisagem Cultural
	Caminho do Ouro de Paraty e sua Paisagem — RJ	Cultural / Paisagem Cultural

Quadro 1 Bens brasileiros atualmente inscritos na Lista Indicativa do Patrimônio Mundial da Unesco de acordo com a última revisão, de 19 de dezembro de 2025. *Fonte: Elaboração da autora a partir do World Heritage Centre/ Unesco (consulta em 19 de dezembro de 2025).*

O processo de regulamentação da categoria no Brasil, iniciado pelo IPHAN revelou a intenção institucional de fortalecer o reconhecimento da paisagem como bem patrimonial

dotado de dimensões materiais e imateriais. Embora o Decreto-Lei nº 25, de 1937, já mencionasse a paisagem como passível de proteção, essa noção permaneceu, por décadas, difusa e pouco operacionalizada no âmbito das políticas preservacionistas nacionais.

Nesse contexto, a paisagem cultural brasileira tende a se constituir menos como um campo plenamente estabilizado de práticas de preservação e mais como uma categoria em disputa, atravessada por diferentes expectativas, usos e leituras institucionais. Em determinados casos, ela opera como imagem-síntese ou figura alegórica, capaz de ampliar o vocabulário do patrimônio e produzir reconhecimento simbólico, mas que, por vezes antecede, ou mesmo substitui, o enfrentamento das complexidades sociais, históricas e territoriais que conformam a paisagem (Duarte et al., 2023). Ainda assim, não se pode ignorar que a categoria representou uma conquista importante no universo do patrimônio, ao tensionar fronteiras consolidadas entre natureza e cultura e ampliar seus horizontes conceituais.

O desafio que se coloca, portanto, é o de repensar a paisagem cultural não apenas como categoria normativa ou classificatória, mas como campo de experimentação patrimonial em contextos urbanos, capaz de incorporar o ordinário, o cotidiano, os conflitos e as mestiçagens que caracterizam os territórios culturais especialmente fora do eixo eurocêntrico.

Esse desafio torna-se ainda mais agudo quando se observa que, apesar das inovações conceituais e metodológicas introduzidas pela paisagem cultural no Brasil, as políticas associadas a essa agenda passaram, a partir da década de 2010, por um processo gradual de paralisação. Como observa Scifoni (2021), após um curto período de avanços significativos marcado pela abertura de novas frentes de trabalho, pela elaboração de estudos territoriais e pelo fortalecimento de vínculos com comunidades locais houve uma interrupção progressiva dos projetos de paisagem cultural no âmbito federal, culminando na suspensão de estudos em andamento e na perda de visibilidade pública dessa agenda.

Esse movimento não apenas compromete a consolidação dos instrumentos criados, como também lança dúvidas sobre os desdobramentos efetivos das experiências realizadas. Diante desse cenário, o debate contemporâneo sobre paisagem cultural desloca-se da formulação normativa para uma questão mais ampla: como dar continuidade aos processos de reconhecimento e gestão da paisagem para além dos ciclos institucionais, garantindo que os esforços empreendidos não se esvaziem de sentido? Nesse ponto, ganha centralidade a noção de protagonismo local, entendida não como complemento, mas como condição para a legitimidade das políticas patrimoniais. É nesse horizonte marcado por limites institucionais, mas também por possibilidades abertas à experimentação crítica, que a abordagem da Paisagem Histórica Urbana se apresenta como ferramenta analítica capaz de reinscrever a paisagem no

campo das práticas, das disputas e das experiências urbanas contemporâneas.

2.4.2 A paisagem urbana como campo de experimentação patrimonial

Para iniciar essa reflexão, retoma-se a provocação formulada por Rafael Ribeiro (2009), ao questionar os limites históricos da categoria de paisagem cultural, originalmente cunhada na Alemanha no início do século XX. Ao observar a recorrente sub-representação das paisagens urbanas nas listas indicativas do Patrimônio Mundial, o autor evidencia uma contradição central no campo da preservação: se a paisagem cultural se define, em termos gerais, como aquela transformada pela ação humana, por que os espaços urbanos que expressão máxima dessa transformação permanecem, em grande medida, marginalizados nos processos de reconhecimento patrimonial? A pergunta formulada por Ribeiro “qual melhor exemplo de uma paisagem alterada pelo trabalho do homem do que uma paisagem urbana?” (2009, p. 244) explicita a dificuldade conceitual e operativa de lidar com cidades vivas, densas e em permanente transformação a partir de categorias originalmente pensadas para contextos menos dinâmicos.

No Brasil, o caso emblemático do Rio de Janeiro, inscrito em 2012 sob o título *Paisagens Cariocas, entre a montanha e o mar*, analisado por Ribeiro (2019), tornou particularmente visíveis essas tensões. A inscrição de uma extensa área urbana como paisagem cultural foi resultado de um longo processo de negociações e resistências institucionais, e abriu novas possibilidades no âmbito do Centro do Patrimônio Mundial dialogando diretamente com princípios sistematizados pela HUL. Ao mesmo tempo, o reconhecimento não foi capaz de resolver impasses estruturais relacionados à fragmentação institucional, à ausência de instrumentos integrados de gestão e à incorporação efetiva dos usos sociais, dos conflitos urbanos e das transformações em curso na paisagem. Durante o processo, chegou-se a discutir a necessidade de uma nova abordagem — a chamada “paisagem cultural urbana” — como tentativa de suprir as limitações da categoria de paisagem cultural em contextos urbanos complexos. Contudo, como observa o autor, embora a atribuição de valor do sítio tenha se estruturado a partir das relações socioespaciais que fundamentam o próprio Valor Universal Excepcional, a forma espacial urbana exigia modos distintos de leitura e gestão, assim como instrumentos de salvaguarda capazes de se libertar do “fetiche que integrou as ações do Patrimônio Mundial durante tantas décadas” (Ribeiro, 2009, p. 250). A inscrição do Rio de Janeiro na Lista do Patrimônio Mundial abriu, desse modo, um horizonte relevante para o debate brasileiro sobre a salvaguarda de sítios urbanos, reforçado pelas contribuições da

abordagem da Paisagem Histórica Urbana como perspectiva mais integrada e processual. Ainda assim, permanecem evidentes os limites impostos pela rigidez das tipologias patrimoniais, que continuam a dificultar novas interpretações do urbano desde o próprio momento da inscrição.

Nesse percurso de tensionamento das categorias tradicionais aplicadas às cidades históricas, o caso de Olinda ocupa uma posição particularmente relevante. Analisada por Zancheti et al (2011) em articulação com o centro histórico do Recife, a cidade evidencia de forma precoce os limites das categorias tradicionais de conservação urbana diante de cidades históricas inseridas em contextos metropolitanos dinâmicos. Embora inscrita como Patrimônio Mundial em 1982, sob uma lógica centrada na integridade formal do sítio, a cidade sempre manteve relações históricas, funcionais e visuais indissociáveis de seu entorno urbano ampliado. Diferentemente de outras leituras que questionam a adequação tipológica da paisagem cultural em contextos urbanos, Zanchetti et al (2011) não propõe novas categorias, mas chama atenção para a necessidade de repensar os próprios critérios operativos da conservação. Pois, as transformações ocorridas ao longo do século XX não comprometeram a significância cultural de Olinda, mas tornaram evidente a inadequação de instrumentos voltados exclusivamente à estabilidade material. Ao questionar o papel da integridade nos processos tradicionais de conservação e os “desafios associados a continuidade dos significados em contextos não-estáticos”, o autor propõe uma aproximação da cidade brasileira com os princípios da HUL. A noção de integridade dinâmica é descrita como uma “qualidade patrimonial que pode ser atribuída a bens cujos atributos são capazes de expressar significados passados e presentes”, (Zanchetti 2011, p.1, tradução nossa). Nesse sentido, a integridade dinâmica ressalta a continuidade em um contexto urbano e pode ser um conceito-chave para repensar a HUL.

No caso do Conjunto Moderno da Pampulha inscrito em 2012 e analisado por Luciana Féres (2021), evidenciou a complexidade de conservar uma paisagem cultural urbana sem reduzi-la a um objeto estático ou isolado de seu entorno e de suas dinâmicas sociais. Ao refletir sobre os limites do modelo vigente, Féres aponta caminhos prospectivos que também dialogam diretamente com a HUL. Entre eles, destaca-se a possibilidade de revisão da Declaração de Valor Universal Excepcional do sítio, a partir de uma matriz de valores construída de forma participativa, envolvendo os principais agentes interessados, de modo a articular de maneira mais consistente os atributos de integridade e autenticidade da paisagem. A autora sugere ainda a realização de um projeto-piloto de aplicação da Recomendação da Paisagem Histórica Urbana no Conjunto Moderno da Pampulha, envolvendo a comunidade local, o comitê gestor e os

órgãos de preservação. Essas proposições reforçam o caráter experimental da Pampulha no cenário brasileiro, ressaltando seu potencial como laboratório para a aplicação crítica da HUL, ainda que em um contexto de ausência de ratificação formal da Recomendação pelo Estado brasileiro.

No caso de Paraty e Ilha Grande, inscritos em 2019 como sítio misto na Lista do Patrimônio Mundial, observa-se uma mobilização diferente na forma como a paisagem foi inscrita no processo de patrimonialização, em consonância com princípios que já vinham sendo formulados no campo, mas nem sempre operacionalizados. Embora Paraty constitua um sítio urbano histórico consolidado, sua classificação como bem misto permitiu uma leitura da paisagem na qual a relação entre o tecido urbano, os ecossistemas preservados e os modos de vida tradicionais assumiram centralidade na atribuição de valor. A presença de extensas áreas de conservação ambiental, forte presença de comunidades tradicionais e um centro histórico relativamente contido, favoreceram uma compreensão integrada da paisagem, na qual cultura e natureza foram reconhecidas como dimensões indissociáveis do território. Essa configuração contribuiu para uma operacionalização mais fluida da abordagem paisagística dentro dos marcos normativos existentes, sem a necessidade de tensionar diretamente as tipologias consolidadas do Patrimônio Mundial.

Diferentemente de outras experiências brasileiras, os atores sociais locais e seus modos de vida foram explicitamente considerados como parte constitutiva da paisagem reconhecida, e não apenas como elementos contextuais. Do ponto de vista da gestão, o sítio misto de Paraty e Ilha Grande também se distinguiu por adotar arranjos mais colaborativos, envolvendo órgãos ambientais como o ICMBio, instâncias patrimoniais e fóruns comunitários tradicionais, o que permitiu incorporar de maneira mais direta as dimensões sociais e territoriais no processo de salvaguarda (Schlee, 2024). Enquanto em Paraty a forte presença da natureza e a clareza da articulação entre sistemas culturais e ambientais facilitaram a leitura integrada da paisagem, a inscrição das *Paisagens Cariocas* exigiu extensas negociações institucionais para legitimar uma metrópole viva, marcada por múltiplas escalas e usos sobrepostos. Essa diferença não aponta para uma hierarquia entre os casos, mas evidencia como a operacionalização da paisagem no campo patrimonial varia conforme a complexidade urbana e a legibilidade das relações entre natureza, cultura e território, constituindo a questão central para compreender os limites e as potencialidades da abordagem da Paisagem Histórica Urbana no contexto brasileiro.

Considerados em conjunto, esses exemplos revelam que a paisagem cultural, e sobretudo a urbana, tem operado, no contexto brasileiro, menos como categoria normativa

estabilizada e mais como campo de experimentação patrimonial. Rio de Janeiro, Pampulha, Paraty e Ilha Grande não configuram modelos acabados, mas ensaios distintos de enfrentamento das limitações dos instrumentos tradicionais diante de cidades e territórios em transformação. Em cada caso, a paisagem funciona como espaço de teste conceitual, metodológico e institucional.

É nesse horizonte experimental que se insere Ouro Preto. Diferentemente dos demais casos analisados, sua singularidade não se esgota no sítio urbano ou na cronologia de sua patrimonialização, mas também em seu lugar simbólico como imagem-síntese do patrimônio brasileiro e referência estruturante das práticas institucionais de preservação no país. Essa centralidade conferiu à cidade um papel paradigmático, ao mesmo tempo exemplar e limitador, no qual a tutela monumental consolidada convive com dificuldades recorrentes de incorporação das dinâmicas urbanas contemporâneas.

Nesse sentido, a abordagem da Paisagem Histórica Urbana não se apresenta, nesta pesquisa, como substituição dos marcos normativos existentes, mas como lente crítica capaz de tensionar os modos pelos quais uma cidade fortemente patrimonializada é reconhecida, interpretada e governada. Ao deslocar o foco das formas consagradas para os processos que produzem a paisagem no tempo, a HUL abre a possibilidade de interrogar certos valores, leituras e imagens da cidade se estabilizam em detrimento de outras.

É a partir dessa problematização — que reposiciona Ouro Preto no interior dos debates contemporâneos sobre paisagem, patrimônio e cidade — que se torna possível avançar para uma análise mais situada da paisagem histórica urbana, tomando a cidade como campo de disputas, permanências e transformações.

3 OURO PRETO E A LEITURA DA PAISAGEM HISTÓRICA URBANA: FOTOGRAFIA, REGIMES DE VISIBILIDADE E CONSTELAÇÕES VISUAIS

A intenção deste capítulo é investigar o que a fotografia tem a oferecer à abordagem da Paisagem Histórica Urbana (Historic Urban Landscape – HUL). Parte-se da compreensão de que, embora a HUL proponha uma leitura integrada da cidade histórica, sua implementação nem sempre mobiliza de forma explícita ferramentas capazes de lidar com a dimensão visual da paisagem. Nesse sentido, o capítulo recorre a experiências internacionais que já utilizaram — ou que poderiam ter utilizado — a fotografia no âmbito da HUL, analisando de que maneira a imagem participou dos processos de identificação de valores, de mapeamento, de participação e de leitura das transformações urbanas, ou mesmo como sua ausência revela limites operativos da abordagem.

Busca-se, assim, fortalecer o argumento de que a fotografia não pode ser compreendida apenas como instrumento técnico de documentação ou como registro neutro do patrimônio, mas como resultado de uma relação complexa entre artefatos visuais, linguagens e subjetividades. Como apontam diferentes autores citados, a fotografia se inscreve no terreno do visível em articulação com o domínio da experiência interna, permitindo jogar simbolicamente com a vida, com o passado e com as projeções de futuro. A capacidade de imaginar o mundo, e a própria vida urbana, decorre, em grande medida, de uma visualidade interior, indissociável da produção de imagens e de imaginários.

Nessa perspectiva, as imagens, e por consequência os imaginários e a capacidade de imaginação, desempenham papel central na forma como identidades urbanas e territoriais são projetadas e experienciadas. Longe de constituírem uma força coercitiva que se impõe de maneira homogênea sobre os sujeitos e a realidade, as imagens são aqui compreendidas como recursos para a agência, a criatividade e a produção de sentidos. Tal compreensão é fundamental para analisar o patrimônio urbano como espaço de disputas simbólicas, no qual diferentes valores entram em negociação.

A organização deste capítulo dialoga com as etapas propostas pela abordagem da Paisagem Histórica Urbana, não no sentido de aplicá-las de forma normativa, mas de explorá-las como chaves analíticas para refletir sobre o papel da fotografia na leitura da paisagem. Essa escolha se articula às discussões desenvolvidas nos capítulos anteriores, sobretudo no que diz respeito à produção de repertórios visuais, à estabilização de imaginários urbanos e aos regimes de visibilidade que orientam o reconhecimento patrimonial.

É nesse enquadramento que se insere o caso de Ouro Preto. Ainda que a cidade não figure entre os exemplos oficialmente reconhecidos de aplicação da HUL, a análise de suas imagens revela-se particularmente produtiva para pensar criticamente os pressupostos, os alcances e os limites da abordagem. Cidade central na constituição do imaginário patrimonial brasileiro, Ouro Preto é atravessada por uma intensa e contínua circulação de imagens que, ao longo do tempo, contribuíram para estabilizar uma leitura visual específica de sua paisagem marcada pela monumentalidade, pela homogeneização formal e pela centralidade do núcleo colonial. Ao investigar esses repertórios visuais, torna-se possível observar como determinados enquadramentos antecedem e condicionam os modos de identificação, valoração e gestão da paisagem, operando como uma espécie de pré-configuração visual para aplicação de uma abordagem situada.

Esta pesquisa não se propõe a aplicar integralmente as etapas da Paisagem Histórica Urbana, mas a interrogá-las a partir da análise das imagens e de sua circulação social. Ao concentrar-se criticamente na Etapa A — identificação e mapeamento —, busca-se evidenciar como os regimes de visibilidade construídos nesse momento inicial condicionam as etapas subsequentes, influenciando decisões de planejamento, gestão e participação. A fotografia, nesse contexto, é compreendida como operador central na produção da paisagem histórica urbana enquanto objeto de conhecimento e de gestão.

3.1 IMAGEM, TÉCNICA E REGIMES DE VISIBILIDADE

Já no início do século XX, Walter Benjamin (2012) identificava que as transformações técnicas em curso não alteravam apenas os meios de produção artística, mas instauravam novos regimes de percepção do mundo. Em seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955; 2012), observa que neste contexto a reprodução técnica havia alcançado um estágio que lhe permitia não apenas submeter a totalidade das obras de arte convencionais a profundas transformações, mas também conquistar um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (Benjamin, 2012; 1989). Para o autor, compreender a modernidade exigia, necessariamente, uma teoria da técnica, uma vez que esta redefinia os modos de ver, sentir e experimentar a realidade. Nesse contexto, a fotografia como produto intrinsecamente reprodutível rompe com a tradição fundada na unicidade, na originalidade e na estabilidade da obra de arte. Na reflexão benjaminiana, a imagem atravessada pela dialética entre proximidade e distância contém a aura, entendida como a singularidade da presença histórica e espacial da obra. Instaurava assim uma distância simbólica que não se anulava pela aproximação física do

observador, mas produzia uma experiência marcada pela temporalidade. A fotografia, enquanto dispositivo técnico, corrói progressivamente essa distância ao tornar a imagem acessível, repetível e próxima, desestabilizando o regime aurático fundado na autenticidade e na unicidade. Com isso, a experiência estética deixa de se ancorar exclusivamente na permanência material e passa a operar em um campo ampliado de circulação, recepção e disputa de sentidos.

Ao mesmo tempo em que identifica a perda da aura como um efeito incontornável da reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin recusa uma leitura negativa ou nostálgica desse processo. Se a reprodução atinge a autenticidade fundada no “aqui-agora”, também inaugura possibilidades de redefinir valores atribuídos a arte, do culto para o uso, da contemplação distante para a experiência compartilhada. É a partir dessa compreensão da fotografia como técnica que reconfigura a experiência que a reflexão de Walter Benjamin abre caminho para leituras posteriores interessadas nos efeitos sensíveis, afetivos e políticos da imagem.

Para além de uma oposição direta entre perda e permanência da aura, a reflexão sobre a fotografia pode ser aprofundada a partir do diálogo entre Walter Benjamin e Roland Barthes. Rodrigo Fontanari (2010), ao analisar *A Câmara Clara*, identifica aproximações estruturais entre os dois autores, especialmente no modo como ambos recorrem a imagens aparentemente banais para acionar leituras sensíveis e deslocar o foco da excepcionalidade do objeto para a experiência produzida pela imagem. Em Barthes, esse deslocamento se expressa na crítica a uma visualidade totalizante, capaz de converter a fotografia em mero instrumento de classificação e arquivamento. Ao apontar o risco de um regime visual que neutraliza a experiência e produz apagamentos, o autor propõe o *punctum* como aquilo que interrompe a leitura codificada da imagem e instaura uma relação singular, marcada pelo afeto e pela imprevisibilidade. Embora partam de perspectivas distintas, Benjamin e Barthes convergem ao interrogar os efeitos da fotografia sobre o tempo, a memória e a singularidade da experiência visual. Como observa Fontanari (2010), Barthes afasta-se de uma leitura histórica da fotografia para afirmar sua especificidade enquanto arte técnica capaz de fixar um instante irrecuperável. Ainda que infinitamente reproduzível, a imagem fotográfica preserva a singularidade do acontecimento registrado, reinscrevendo, sob outras bases, a questão da aura como experiência do tempo e da perda.

A tensão entre reprodutibilidade e singularidade, tal como formulada por Walter Benjamin e retomada criticamente por Roland Barthes no campo da reflexão sobre a fotografia e a imagem, oferece instrumentos conceituais que extrapolam o debate estético. Neste trabalho, parte-se do entendimento de que essas categorias podem ser produtivamente deslocadas para o

campo do patrimônio e, de modo particular, da paisagem, uma vez que ambos se constituem por meio de operações visuais, regimes de reconhecimento e práticas de rememoração.

Ao aplicar essas reflexões ao campo patrimonial, torna-se possível implicar diretamente noções como memória, temporalidade e autenticidade, compreendendo o patrimônio — e a paisagem que o materializa — não como dados fixos ou inerentes aos objetos e lugares, mas como construções simbólicas atravessadas por disputas de valor, modos de ver e processos de legitimação. Nesse sentido, as imagens e, em particular, a fotografia deixam de operar apenas como suportes documentais para atuar como mediadoras centrais na produção daquilo que é reconhecido, estabilizado ou contestado como representativo. É nessa chave que se dialoga com Costa (2009, p. 90), quando o autor, ao refletir sobre a obra de Benjamin, observa que a memória “é o que nos permite encontrar no visível a abertura para aquilo que nos situa simultaneamente no presente e para além dele, promovendo o encontro entre o vivido e o rememorado”. A memória, assim, estrutura modos de ver a paisagem e de atribuir sentido ao passado no presente, articulando para além da visibilidade.

Se a fotografia incide sobre a memória, a autenticidade e os modos de reconhecimento, seus efeitos tornam-se ainda mais complexos quando observados a partir dos efeitos da patrimonialização e em especial, na paisagem urbana. Além da fotografia ampliar a visibilidade dos bens culturais, coloca em questão os próprios modos de reconhecimento, valoração e transmissão daquilo que passa a ser compreendido como herança cultural. Nesse sentido, torna-se necessário avançar para reflexões que compreendem a fotografia como gesto, prática e operação sobre o visível como a reflexão de Susan Sontag (1979) que reposiciona a fotografia como uma forma moderna de ver, ao evidenciar que a imagem fotográfica opera estruturalmente pelo fragmento, colocando em crise pretensões totalizantes de apreensão do mundo.

Essa crítica à totalização dialoga diretamente com aquilo que Roland Barthes identificou como o risco do *todo-imagem*: um regime visual no qual a fotografia tende a se converter em arquivo exaustivo, classificação do real e neutralização da experiência. Contra essa lógica, tanto Barthes quanto Sontag insistem na impossibilidade de uma captura integral do mundo pela imagem. A fotografia não se apresenta como síntese ou explicação abrangente da realidade, mas como recorte que afirma, justamente, a precariedade de qualquer visão total.

Ao tornar visíveis espaços, corpos e experiências antes marginalizados — insistindo em sua existência e atribuindo-lhes importância simbólica — a fotografia integra-se a um projeto moderno de ampliação do mundo visível. Como observa Sontag (2004), fotografar é, em última

instância, conferir importância: um gesto que carrega implicações políticas profundas na organização do visível. Essa dimensão ativa do ato fotográfico é frequentemente explicitada por meio de metáforas associadas à captura e à apropriação. Em diálogo com Sontag, Salman Rushdie compara a câmera a uma arma:

[...] uma fotografia é um shot [um tiro] e uma sessão de fotos é uma shoot [uma sessão de tiros], e o retrato pode ser, portanto, o troféu que o caçador leva de sua shikar [caçada] para casa. Uma cabeça empalhada na parede. (Rushdie, 2007, p. 115)

A analogia explicita o caráter interventivo da fotografia, que não apenas observa a paisagem, mas a captura, fixa e transporta visualmente, convertendo fragmentos urbanos em imagens circuláveis e acumuláveis (Serelle, 2015). Essa capacidade de distribuir visibilidade transforma-a em um operador central daquilo que é valorizado ampliando o campo do reconhecível, mas também ressaltando que a fotografia constitui uma fatia do mundo que remete sempre a outra que ainda virá, transformando continuamente nosso senso de realidade. Ao compreender a fotografia como essa prática fragmentária, seletiva e interventiva, consolida-se um deslocamento decisivo no estatuto da imagem, que deixa de ser concebida como mera ilustração para ser entendida como forma de ação sobre o mundo. Esse deslocamento torna-se ainda mais significativo quando observado no contexto urbano do século XX, marcado por processos acelerados de crescimento, expansão territorial e transformação das formas de vida nas cidades. Nesse cenário, a produção e a circulação de imagens passam a desempenhar papel central na mediação entre espaço, experiência e poder, articulando modos de ver a projetos de ordenamento e controle do urbano.

As tensões formuladas por Benjamin e aprofundadas por Barthes não permanecem circunscritas ao debate estético, mas atravessam de modo decisivo as transformações epistemológicas das ciências humanas ao longo do século XX. A partir da segunda metade do século, e de forma mais sistemática a partir da década de 1990, essas questões seriam retomadas e aprofundadas no contexto da chamada virada visual e da virada pictórica³², que deslocam a

³² A noção de *virada pictórica* (*pictorial turn*), formulada por W. J. T. Mitchell nos anos 1990, designa um deslocamento teórico no campo das humanidades que reposiciona a imagem no centro da reflexão crítica. Inspirado na ideia de “viradas” proposta por Richard Rorty — em especial a *virada linguística* —, Mitchell argumenta que a centralidade atribuída aos modelos textuais e discursivos passa a ser tensionada por uma atenção crescente às imagens, às formas visuais e aos regimes de visibilidade. Nesse contexto, a imagem deixa de ser compreendida apenas como ilustração ou derivação do discurso e passa a constituir um campo próprio de problematização teórica. Martin Jay retoma esse debate ao destacar a emergência dos modos de ver e da experiência visual como paradigmas contemporâneos, enfatizando a necessidade de abordagens analíticas voltadas à visualidade, à percepção e às condições históricas e culturais da observação. (Knauss, 2006)

imagem do estatuto de mero suporte ilustrativo para reconhecê-la como forma específica de produção de conhecimento. Nesse movimento, a visualidade passa a ser compreendida como dimensão constitutiva das relações sociais, políticas e espaciais. W. J. T. Mitchell (1994) identifica nesse processo uma espécie de ansiedade social diante das imagens, que passam a afetar debates públicos e por sua vez, as formas de poder instituídas. Para o autor, imagens e textos funcionam como guias mútuos de interpretação, mas o pictórico possui especificidades que não podem ser reduzidas ao verbal.

É nesse contexto de crescimento acelerado das cidades ao longo do século XX, atravessado pela difusão das tecnologias de comunicação e pela consolidação da cultura de massa que a imagem urbana adquire centralidade. Como observa David Harvey, “a imagem de uma cidade torna-se tão importante quanto a própria realidade” (Harvey, 1996, p. 181), de modo que a formulação de narrativas visuais passa a integrar, de forma explícita, as estratégias de gestão do espaço urbano. Coloca-se, então, uma questão decisiva para a leitura da cidade histórica: como as fotografias do urbano operam nesse regime ampliado de visibilidade? De que maneira essas imagens participam da construção da paisagem, não apenas como registros documentais, mas como dispositivos que selecionam enquadramentos, produzem hierarquias espaciais e estabilizam, ou tensionam, determinadas narrativas sobre a cidade? Se a fotografia intervém na experiência do tempo, da memória e do olhar, é preciso indagar como ela atua especificamente no contexto urbano, onde múltiplas camadas históricas, práticas sociais e disputas simbólicas coexistem e se sobrepõem.

3.1.1. A fotografia e o urbano

Desde suas primeiras manifestações, a fotografia esteve profundamente vinculada à construção de modos específicos de ver a cidade e o território. As chamadas vistas oitocentistas privilegiavam enquadramentos padronizados, voltados à valorização de monumentos antigos, conjuntos arquitetônicos e panoramas urbanos concebidos como totalidades legíveis. Recursos como as imagens estereoscópicas e os panoramas fotográficos buscavam recompor uma experiência de conjunto, simulando a continuidade do olhar e oferecendo uma percepção ordenada do espaço urbano. Essas imagens eram inseparáveis da noção de percurso, de deslocamento e de um ponto de vista previamente conquistado, frequentemente associado às narrativas de viagem e à circulação comercial dos álbuns de vistas (Lisovsky, 2011)

À medida que as cidades se transformavam sob o impacto da industrialização, da aceleração dos fluxos e da mecanização da vida urbana, essa visualidade estabilizada tornava-se insuficiente. A experiência da cidade moderna apresentava-se fragmentada, fugidia e atravessada pela velocidade dos trens, automóveis e multidões. Nesse contexto, a fotografia foi progressivamente acolhida como um dispositivo capaz de fixar aquilo que escapava à percepção do transeunte, oferecendo quadros de referência em um espaço urbano no qual os ritmos tradicionais haviam sido solapados. A paisagem urbana deixa, então, de ser apenas objeto de contemplação para tornar-se problema perceptivo e técnico.

Se a fotografia reconfigura os modos de ver, lembrar e atribuir valor, é no contexto da cidade que esses efeitos se tornam mais evidentes. Ao longo dos séculos XIX e XX, o espaço urbano consolidou-se como um dos principais objetos da prática fotográfica, acompanhando e, em muitos casos, legitimando os processos de transformação da vida urbana. Frequentemente empregada como instrumento técnico, administrativo e simbólico de leitura, ordenamento e interpretação do espaço urbano a fotografia servia inicialmente para registrar alterações espaciais, demolições, obras públicas e expansão territorial, muitas vezes a pedido de administrações municipais interessadas em documentar ou justificar reformas urbanas. Ao longo do tempo, essas vistas urbanas deixaram de ser apenas espelhos da realidade para se tornarem veículos propagadores de um imaginário de modernidade urbana, moldando percepções coletivas sobre o caráter e o destino das cidades e contribuindo para a construção social da paisagem urbana. Na Europa do século XIX estavam os pioneiros, como o trabalho de Charles Marville³³ em Paris, evidenciando o uso da imagem fotográfica como instrumento técnico e administrativo, voltado à documentação do tecido urbano antes das demolições e à construção de uma narrativa visual que justificava a modernização da cidade. Em contraste, a obra de Eugène Atget³⁴, ao registrar ruas, fachadas e ofícios de uma Paris ordinária e em desaparecimento, produziu um vasto arquivo involuntário da cidade, posteriormente reapropriado como patrimônio.

³³ Charles Marville (1813–1879) fotógrafo francês responsável por documentar Paris durante as reformas haussmannianas. Suas imagens foram produzidas no âmbito de encomendas institucionais, com a finalidade de registrar o tecido urbano antes das demolições. Seu trabalho exemplifica o uso da fotografia como instrumento de controle visual, planejamento urbano e legitimação dos processos de modernização das cidades europeias no século XIX.

³⁴ Eugène Atget (1857–1927) dedicou-se ao registro sistemático de ruas, fachadas, vitrines e ofícios de uma Paris muitas vezes marginal às grandes transformações urbanas do período. Embora concebido inicialmente como arquivo documental, seu vasto acervo foi posteriormente reapropriado por artistas e historiadores como patrimônio visual da cidade, sendo frequentemente citado como referência fundamental para pensar a fotografia urbana entre documentação, memória e sensibilidade moderna.

Rapidamente, a produção de imagens urbanas alcançou ampla difusão entre as populações das grandes metrópoles europeias em expansão. A fotografia passou a operar como mediadora entre o cotidiano urbano e um imaginário visual em circulação, permitindo o contato com cidades distantes e alimentando experiências de “viagem imaginária” por meio de álbuns, cartões e vistas amplamente comercializadas. Paralelamente, multiplicavam-se as expedições de fotógrafos viajantes em busca de tomadas capazes de atender a um público seletivo, interessado tanto em paisagens urbanas monumentais quanto em imagens de territórios considerados exóticos ou singulares. A cidade tornava-se, assim, objeto de consumo visual, reorganizada segundo expectativas estéticas, narrativas de progresso e hierarquias culturais (Possamai, 2001). Ao mesmo tempo, a fotografia urbana passou a revelar aspectos até então pouco visibilizados da vida metropolitana. Imagens de baixa luminosidade, forte contraste e enquadramentos fechados expunham a miséria das populações que habitavam bairros operários e zonas marginalizadas de cidades como Paris e Londres, incorporando ao repertório visual urbano cenas de precariedade e exclusão social. Além de documentar as desigualdades espaciais, esses registros participavam ativamente da construção de uma sensibilidade moderna diante da cidade, na qual conviviam fascínio, inquietação e crítica social.

Esse regime visual, forjado no contexto das metrópoles europeias, não permaneceu restrito a elas. Ao longo do final do século XIX e do século XX, tais modos de ver e representar o urbano circularam amplamente, sendo apropriados, reconfigurados e tensionados em diferentes contextos, especialmente nas cidades latino-americanas em acelerado processo de modernização. Nessas cidades, marcadas por crescimento desigual, intensas migrações internas e profundas assimetrias sociais, a fotografia passou a operar simultaneamente como instrumento de documentação, de legitimação de projetos urbanos e de produção de imaginários que oscilavam entre a promessa de progresso e a visibilização da precariedade.

Na América Latina, a consolidação da fotografia urbana ocorre em diálogo direto com essas matrizes visuais europeias, mas adquire contornos próprios ao ser atravessada por processos históricos específicos, como a urbanização desigual, a persistência de estruturas coloniais, a modernização seletiva e a centralidade das cidades como palco de projetos nacionais. Desde o final do século XIX, fotógrafos amadores e profissionais passam a documentar cidades em transformação, combinando repertórios formais importados — como vistas panorâmicas, registros arquitetônicos e cenas de rua — com temas, escalas e conflitos locais (Zerwes, 2016).

Diferentemente do contexto europeu, em que a fotografia urbana frequentemente acompanhava projetos consolidados de reordenação espacial, na América Latina ela se insere em cidades marcadas por fortes contrastes sociais, pela convivência entre temporalidades distintas e por processos acelerados de expansão urbana. Nesse cenário, a imagem fotográfica participa tanto da afirmação de ideais de progresso quanto da revelação de desigualdades estruturais, oscilando entre a monumentalização do urbano e o registro de experiências ordinárias, marginais ou subalternizadas.

Ao longo do século XX, fotógrafos latino-americanos passam a ocupar papel central na construção de imaginários urbanos, muitas vezes articulados à fotografia documental e à fotojornalismo. Autores como Manuel Álvarez Bravo, no México, Martín Chambi, no Peru, Nacho López, José Medeiros, Pierre Verger e Claudia Andujar, entre outros, produziram imagens que tensionam a cidade como espaço homogêneo, evidenciando a coexistência entre modernização, tradição, exclusão e resistência. Ainda que diversos desses fotógrafos tenham dialogado com referências internacionais suas obras não se limitam à reprodução de modelos externos, mas os reconfiguram a partir de experiências urbanas situadas.

No caso brasileiro, em particular, a fotografia urbana desenvolve-se de forma estreitamente vinculada à consolidação das grandes cidades, à circulação das revistas ilustradas³⁵ e à atuação de fotógrafos que transitaram entre a documentação institucional, a fotojornalismo e a produção autoral. A cidade aparece, nessas imagens, simultaneamente como vitrine da modernização e como espaço de tensões sociais, oferecendo um campo privilegiado para observar como regimes de visibilidade são produzidos, reiterados e disputados no interior do urbano. No Sudeste brasileiro — e particularmente em Minas Gerais —, a fotografia urbana assume papel decisivo na construção de imaginários patrimoniais ao longo do século XX. Desde as primeiras décadas do século, cidades históricas mineiras passam a ser registradas por fotógrafos interessados na arquitetura colonial, na topografia acidentada e na permanência de traços considerados “autênticos” frente à modernização acelerada dos grandes centros. Esses registros participam ativamente da consolidação de uma visualidade que associa Minas Gerais à ideia de origem, tradição e memória nacional.

³⁵ Ver mais em: Costa, Helouise. "A invenção da revista ilustrada." BURGI, Sérgio; COSTA, Helouise. As origens do fotojornalismo no Brasil. Um olhar sobre O Cruzeiro. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles (2012): 202-323.

Nesse contexto, destacam-se fotógrafos como Marcel Gautherot³⁶, cujas imagens realizadas a partir dos anos 1940 contribuíram para a difusão de uma leitura monumental e formalizada das cidades históricas brasileiras, frequentemente em diálogo com instituições culturais e projetos de patrimonialização. Embora mais conhecido por seus registros da arquitetura moderna, Gautherot também produziu imagens de cidades coloniais mineiras que enfatizam a integração entre arquitetura, paisagem e composição cênica, reforçando uma ideia de continuidade histórica e harmonia visual.

No campo da fotografia documental e etnográfica, a obra de Pierre Verger³⁷ também exerce influência indireta sobre a maneira como o patrimônio e a paisagem cultural passam a ser visualizados no Brasil. Embora seu foco principal tenha sido a Bahia e as culturas afro-brasileiras, seu método de aproximação, circulação e atenção às práticas sociais contribui para deslocar o olhar da arquitetura isolada para os usos, corpos e rituais que animam o espaço urbano histórico. Já no âmbito especificamente mineiro, a circulação de imagens de cidades como Ouro Preto, Mariana e Congonhas ao longo do século XX — em álbuns, revistas, cartões-postais e, posteriormente, plataformas institucionais — consolida um repertório visual recorrente, centrado em vistas panorâmicas, igrejas barrocas e conjuntos arquitetônicos homogêneos. Ainda que nem sempre seja possível identificar com precisão a autoria dessas imagens, sua repetição e ampla difusão contribuem para estabilizar uma paisagem reconhecível, que passa a operar como matriz visual do patrimônio mineiro.

É justamente nesse ponto que a fotografia deixa de ser apenas registro e passa a atuar como operadora de reconhecimento patrimonial, selecionando ângulos, silenciando conflitos urbanos contemporâneos e naturalizando determinadas leituras da paisagem histórica. Esse processo, observado de forma exemplar em Ouro Preto, evidencia a necessidade de métodos de leitura capazes de lidar não apenas com autores identificáveis, mas também com conjuntos imagéticos reiterados, circulantes e socialmente compartilhados — questão que será retomada adiante a partir de abordagens inspiradas na montagem benjaminiana e nos instrumentos da Paisagem Histórica Urbana.

³⁶ Marcel Gautherot (1910–1996) foi um fotógrafo franco-brasileiro radicado no Brasil a partir da década de 1940. Associado ao SPHAN e a importantes projetos ligados ao modernismo brasileiro, destacou-se pela documentação da arquitetura, das paisagens e das manifestações culturais do país, produzindo uma das obras fotográficas mais relevantes sobre o Brasil no século XX.

³⁷ Pierre Verger (1902–1996) foi fotógrafo, etnógrafo e pesquisador francês naturalizado brasileiro. Radicado na Bahia a partir de 1946, dedicou-se ao estudo das conexões históricas e culturais entre a África Ocidental e o Brasil, especialmente no âmbito das religiões de matriz africana. Sua produção fotográfica e seus trabalhos etnográficos tornaram-se referência para os estudos sobre diáspora africana, cultura afro-brasileira e antropologia visual.

3.1.2 Imaginários urbanos e a estabilização visual da paisagem histórica

Se, como discutido anteriormente, a fotografia atua como prática fragmentária e interventiva sobre o visível, é também por meio de sua circulação reiterada que certos enquadramentos passam a representar a cidade de forma quase automática. Nesse processo, a paisagem deixa de ser apenas um conjunto heterogêneo de camadas históricas e experiências urbanas para tornar-se uma imagem sintética, condensada em vistas recorrentes que orientam a memória coletiva, a percepção do espaço e os modos de reconhecimento patrimonial. É nesse deslocamento — da fotografia como gesto à imagem como repertório estabilizado — que se produzem imaginários urbanos duráveis, capazes de sustentar narrativas dominantes sobre a cidade e de enquadrar aquilo que deve ser visto, lembrado e valorizado. David Harvey (2012) chama atenção para esse processo ao observar que a “imagem da cidade” pode tornar-se tão poderosa quanto a própria realidade urbana ao comentar a difusão massiva do slogan “I love New York”, o autor ressalta que a eficácia dessas imagens não reside apenas em sua circulação, mas no trabalho material, simbólico e político que lhes dá sustentação. Projetar uma imagem urbana exige produzir condições tangíveis que a façam crível, retendo capitais, fluxos e pessoas no território. A imagem, nesse sentido, não é ornamento, mas instrumento ativo de ordenamento urbano.

No Brasil, os processos de estabilização dos imaginários urbanos adquirem contornos específicos a partir da segunda metade do século XX, em um contexto marcado pela aceleração da urbanização, pela modernização produtiva e pela intensificação das migrações internas. A introdução de novas técnicas agrícolas e a reestruturação do campo impulsionaram deslocamentos populacionais em larga escala, com fluxos das regiões agrícolas para os principais centros urbanos e polos industriais do Sudeste, do Centro-Oeste e das novas frentes de ocupação territorial. Nesse cenário, a cidade passou a condensar expectativas de trabalho, acesso a direitos sociais e mobilidade econômica, configurando-se como horizonte de promessas para amplos contingentes populacionais recém-deslocados. Ao mesmo tempo, tornava-se objeto privilegiado de representação visual, sendo continuamente narrada, enquadrada e imaginada por meio de imagens que buscavam dar forma e sentido a um espaço urbano em rápida transformação.

Esses imaginários, no entanto, não se constituem de forma abrupta no pós-guerra, mas se apoiam em repertórios visuais e narrativas urbanas elaboradas ao longo de décadas anteriores. É nesse sentido que se torna necessário recuar no tempo para compreender o papel

desempenhado pela fotografia na construção das imagens da cidade no Brasil, desde o final do século XIX, quando ela passa a operar como instrumento central na legitimação de projetos de modernização e ordenamento urbano.

No contexto brasileiro, a fotografia urbana emerge, desde o final do século XIX, como instrumento central na construção de narrativas sobre a cidade e sobretudo na legitimação de projetos de modernização. A obra de Marc Ferrez³⁸ contribuiu de modo decisivo para a consolidação da imagem monumental entrelaçando paisagem urbana e natural, especialmente do Rio de Janeiro, articulando cidade, infraestrutura e natureza em uma visualidade afinada com os ideais de progresso e civilização. Já o trabalho de Augusto Malta³⁹, fotógrafo oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, explicita o uso da fotografia como ferramenta técnica de gestão urbana. Também, as imagens produzidas por Militão Augusto de Azevedo⁴⁰, ao documentarem São Paulo em acelerado processo de transformação, evidenciam a potência da fotografia como dispositivo de comparação temporal e de produção de memória urbana.

³⁸ Marc Ferrez (1843–1923) destacou-se como um dos mais importantes fotógrafos brasileiros do final do século XIX, tendo produzido vasto repertório de imagens da paisagem urbana e natural, especialmente do Rio de Janeiro. Sua obra articulou cidade, natureza e infraestrutura em composições monumentais, contribuindo decisivamente para a construção de uma imagem visual do Brasil associada aos ideais de progresso, modernização e civilização.

³⁹ Augusto Malta (1864–1957) desempenhou papel central na documentação das reformas urbanas conduzidas durante a gestão de Pereira Passos no Rio de Janeiro. Sua produção evidencia o uso da fotografia como instrumento técnico-administrativo de gestão urbana, voltado ao registro sistemático de obras públicas, demolições e reconfigurações do espaço urbano.

⁴⁰ Militão Augusto de Azevedo (1837–1905) foi um dos principais fotógrafos do Brasil oitocentista, reconhecido sobretudo pelo *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862–1887)*, no qual registrou sistematicamente as transformações urbanas da cidade. Seu trabalho é frequentemente citado como exemplo inaugural do uso da fotografia como instrumento de comparação temporal, documentação urbana e construção de memória visual das cidades brasileiras.

Figura 41 Avenida Central, Rio de Janeiro (1906)



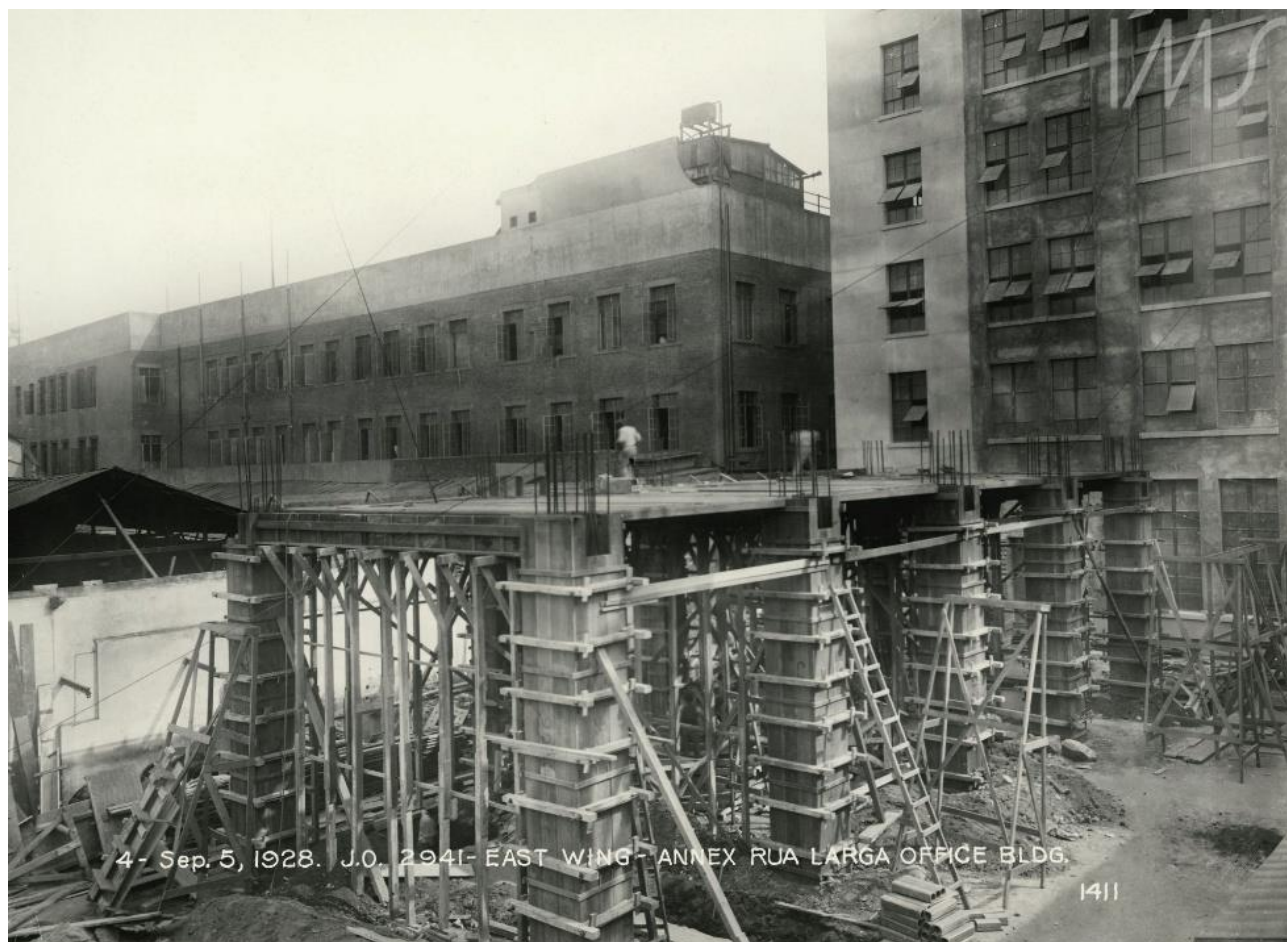
Atual avenida Rio Branco Autor: Marc Ferrez. Fonte: Acervo IMS.

Figura 2 Largo e Rua São Bento, São Paulo (1887)



Autor: Militão Augusto de Azevedo. Fonte: Mestres do Séc. XIX, -Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887. Acervo IMS

Figura 42 Construção do Prédio anexo The Rio de Janeiro Tramway, Light & Power co.Ltd. (1928)



Rua Larga. Autor: Augusto Malta. Fonte: Acervo IMS

Compreende-se assim que o imaginário social das cidades contemporâneas foi frequentemente construído através dos repertórios visuais produzidos a partir dos olhares que se colocam por trás do equipamento fotográfico. Como observava Ansel Adams⁴¹, “não fazemos uma fotografia apenas com uma câmera; ao ato de fotografar trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos”. A impressão de significados reiterados que tendem a se cristalizar no imaginário coletivo, como as associações do Rio de Janeiro ao Carnaval ou de Ouro Preto à arquitetura barroca foram formulados em grande parte pela circulação dessas imagens.

⁴¹ Ansel Adams (1902–1984), fotógrafo norte-americano associado principalmente à fotografia de paisagem e à consolidação de uma ética visual moderna baseada na precisão técnica e no controle formal da imagem. Embora não tenha atuado diretamente no campo da fotografia urbana, suas reflexões sobre o ato fotográfico, especialmente ao enfatizar o repertório cultural, afetivo e intelectual mobilizado pelo fotógrafo, contribuíram para pensar a fotografia como prática interpretativa e não como simples reprodução do real.

Em *A Imagem da Cidade*, Kevin Lynch discute esse processo ao introduzir o conceito de *imaginabilidade*, entendido como a capacidade que o espaço urbano possui de evocar imagens hegemônicas, a partir das quais se constroem mapas mentais que orientam a percepção e a experiência da cidade. Como observa o autor:

A imagem do skyline, da silhueta de Manhattan, pode ser um símbolo de vitalidade, poder, decadência, mistério, congestionamento ou grandiosidade; em cada caso, essa imagem vigorosa cristaliza e reforça o significado. (Lynch, 1997).

Para Lynch, identidade e estrutura são fatores centrais na construção visual da cidade e na formação de sua *imaginabilidade*. Contudo, tais atributos não se mostram suficientes para uma leitura mais complexa da paisagem urbana. É necessário que a fotografia ofereça camadas interpretativas capazes de tensionar a forma visível, articulando narrativas, afetos e conflitos, e construindo imagens dotadas de força simbólica capaz de capturar a imaginação social (Amaral & Gonçalves, 2021).

É a partir dessa compreensão que a associação entre paisagem e fotografia ocupam lugar central nesta análise. Na abordagem da Paisagem Histórica Urbana, a paisagem não é entendida como pano de fundo ou simples cenário, mas como construção histórica, social e simbólica, permanentemente mediada por imagens. Interessa, portanto, compreender como determinados fragmentos visuais são reiterados, estabilizados e/ou legitimados, enquanto outros permanecem à margem. Ao mesmo tempo, busca-se explorar como as próprias imagens podem ser reativadas criticamente, à luz das etapas e instrumentos da HUL — deliberadamente abertos e flexíveis —, de modo a tensionar leituras cristalizadas e abrir espaço para interpretações alternativas da cidade e de sua paisagem.

Se, por um lado, a fotografia moderna nasceu associada à ampliação do mundo e à revelação do que estava à margem, por outro, no contexto do patrimônio urbano, ela tende a operar por repetição, estabilização e harmonização de repertórios visuais. O fragmento, nesse caso, deixa de abrir fissuras e passa a reiterar imagens já reconhecíveis, convertendo a cidade histórica em um conjunto de vistas recorrentes, facilmente circuláveis e socialmente consensuais. Essa dimensão relacional e disputada da imagem urbana contemporânea oferecida por Freeman (2013) e pode ser observada, por exemplo, através da fotografia *Paraisópolis* (2004), do fotógrafo Tuca Viana, exibida na exposição *Cidades Globais*, na Tate Modern, em Londres. A imagem, frequentemente descrita como próxima a uma colagem, constrói um contraste visual radical entre a densidade informal da favela e a verticalidade ordenada do conjunto de edifícios de alto padrão no bairro do Morumbi, na cidade de São Paulo. Nesse caso,

a fotografia opera como dispositivo crítico ao evidenciar desigualdades socioespaciais que coexistem no mesmo território urbano.

Figura 43 Paraisópolis, São Paulo (SP), 2004.



Fotografia que explicita o contraste entre a favela de Paraisópolis e o bairro do Morumbi. Autor: Tuca Viana. Fonte: El País. Disponível em: <https://elpais.com>. Acesso em: jan. 2026.

Em contraste, nas cidades historicamente patrimonializadas, a produção e a circulação de imagens tendem a privilegiar enquadramentos estabilizados, voltados à monumentalidade, à continuidade formal e à coerência estética da paisagem. Exemplos recorrentes desse processo podem ser observados em cidades como Salvador, Olinda e Paraty⁴², cujas imagens amplamente

⁴² Esta análise concentra-se deliberadamente nas imagens amplamente difundidas e institucionalmente legitimadas, que estruturam regimes de visibilidade dominantes sobre as cidades patrimoniais. Isso não implica desconsiderar a existência de produções visuais críticas, insurgentes ou contra-hegemônicas, que tensionam essas narrativas. Trabalhos como os de Mariana Vieira de Brito (2022), ao discutir o grafite de Olinda como manifestação insurgente na paisagem urbana, e de Alan Guedes da Cruz (2022), ao analisar as disputas de sentido em torno da paisagem e da memória na favela da Rocinha, evidenciam a pluralidade de olhares e práticas visuais que atravessam a cidade. Essas abordagens serão retomadas no Capítulo 4, onde a análise se desloca para a contraposição entre regimes visuais hegemônicos e produções situadas do cotidiano urbano.

difundidas reiteram vistas panorâmicas dos centros históricos, do casario colonial e de elementos naturais associados à paisagem cênica. Esses enquadramentos reforçam valores de excepcionalidade, harmonia visual e permanência histórica, ao mesmo tempo em que deixam fora do campo visual bairros populares, infraestruturas contemporâneas e dinâmicas sociais ordinárias.

Figura 44 Vista do Farol da Barra, Salvador (BA).



Imagem institucional de divulgação turística com enquadramento panorâmico que integra patrimônio edificado, paisagem natural e horizonte marítimo. Fonte: Visit Brasil. Acesso em: jan. 2026.

Figura 45 Centro histórico de Paraty (RJ)



Vista panorâmica do sítio histórico acompanhada da identificação “Paraty, Patrimônio Mundial – Unesco”, amplamente difundida em plataformas de promoção turística. Fonte: paraty.com.br. Acesso em: jan. 2026.

Figura 46 Carnaval no centro histórico de Olinda (PE).



Fotografia de circulação jornalística e turística com destaque para a ocupação festiva do sítio histórico. Fonte: Wikimedia Commons / segredosdeviagem.com.br. Acesso em: jan. 2026.

Em contextos de patrimonialização consolidada, a fotografia tende a operar como mecanismo de harmonização visual, convertendo a cidade histórica em um conjunto de imagens consensuais, facilmente reconhecíveis e amplamente circuláveis. Nesse movimento, a paisagem é progressivamente traduzida em repertórios visuais estabilizados, nos quais a complexidade do urbano — seus conflitos, usos ordinários e temporalidades dissonantes — é frequentemente deslocada para fora do campo visível. Reconhecer esse processo é fundamental para pensar criticamente os limites e as potencialidades da abordagem da Paisagem Histórica Urbana. Se, por um lado, a HUL propõe uma leitura integrada e dinâmica da cidade histórica, por outro, sua efetividade depende da capacidade de interrogar os regimes de visibilidade que antecedem e condicionam essa leitura. A fotografia, ao revelar tanto o que é reiteradamente mostrado quanto o que permanece sistematicamente ausente, oferece um campo privilegiado para essa problematização.

É nesse horizonte que se coloca a necessidade de desenvolver procedimentos analíticos capazes de lidar com imagens em circulação, frequentemente dissociadas de seus contextos originais de produção, autoria e uso. Essas imagens do urbano operam como fragmentos visuais que, reiterados e recombinaos, participam da construção de regimes duráveis de visibilidade da paisagem histórica. Para apreender criticamente esses processos, torna-se insuficiente a busca por uma totalidade coerente ou por um sentido originário da imagem. Impõe-se, ao contrário, um modo de leitura atento às relações que se estabelecem entre fragmentos, às repetições, ausências e contrastes que emergem de sua circulação. É a partir dessa exigência que o próximo item propõe uma leitura inspirada no princípio benjaminiano da montagem, compreendida como operação capaz de articular imagens dispersas em constelações interpretativas, tornando visíveis as tensões, os apagamentos e os sentidos que atravessam a paisagem histórica urbana.

3.1.3 Ler imagens em circulação: montagem, fragmento e paisagem

Grande parte das imagens do urbano que hoje circulam em redes sociais, plataformas digitais, repositórios institucionais e materiais turísticos apresenta-se dissociada de informações precisas sobre autoria, condições técnicas de produção e contextos originais de uso e que operam como fragmentos visuais em circulação, continuamente reiterados, recombinaos e reapropriados. Nessas condições, abordagens analíticas centradas na reconstrução do gesto autoral, na identificação do dispositivo técnico ou na contextualização imediata do registro encontram limites evidentes. Coloca-se, assim, uma questão central para esta pesquisa: como

ler criticamente imagens fragmentárias do urbano quando seus sentidos se produzem menos na origem do registro do que nas relações estabelecidas entre imagens, usos e contextos de circulação?

No contexto brasileiro, a reflexão de Boris Kossoy⁴³ oferece uma base fundamental para compreender a fotografia como resultado de uma operação histórica que articula sujeito, técnica e assunto, compreendendo o fotógrafo como agente histórico situado social, econômica e culturalmente. Tal abordagem evidencia que enquadramentos, escolhas temáticas e modos de representação são atravessados por filtros ideológicos e condições materiais específicas, e que a cidade fotografada resulta de uma operação de seleção e mediação. Contudo, quando se trata de imagens que circulam amplamente fora de seus contextos originais — como ocorre no ambiente digital contemporâneo —, torna-se necessário complementar essa perspectiva com ferramentas capazes de lidar com a fragmentação, a repetição e os usos sociais das imagens.

É nesse ponto que a contribuição de Gillian Rose (2012) se torna particularmente relevante ao criticar abordagens excessivamente centradas na imagem enquanto texto ou na análise discursiva isolada. Rose chama atenção para a necessidade de compreender a vida social das imagens, isto é, os circuitos de circulação, apropriação e uso nos quais elas se inserem. As imagens visuais — como fotografias, mapas ou vistas urbanas — não produzem efeitos de maneira automática ou autoevidente; seus sentidos são construídos no interior de práticas sociais específicas, em contextos históricos e espaciais situados, envolvendo públicos ativos, instituições, políticas e mercados. Essa perspectiva desloca o foco da intenção original da imagem para os modos como ela é mobilizada e interpretada no presente.

Para enfrentar esse desafio, esta pesquisa mobiliza o princípio benjaminiano da montagem como estratégia crítica de leitura da paisagem urbana, compreendendo-a como campo atravessado por fragmentos, disputas e temporalidades sobrepostas. No caso de Ouro Preto, essa abordagem permite articular as especificidades de uma paisagem urbana diversa à minha experiência situada na cidade durante o desenvolvimento da pesquisa. Inspirado nas reflexões de Walter Benjamin e em sua sistematização por Willi Bolle, o método da montagem compreende o conhecimento histórico como resultado da articulação entre fragmentos,

⁴³ Boris Kossoy propõe uma leitura crítica da fotografia a partir da articulação entre três dimensões indissociáveis: o sujeito que produz a imagem, os dispositivos técnicos mobilizados e o assunto representado em seu contexto histórico específico. Para o autor, a fotografia não deve ser compreendida como reflexo neutro da realidade, mas como resultado de escolhas, filtros culturais e condicionantes materiais que atravessam o gesto fotográfico, exigindo do pesquisador atenção às condições sociais, técnicas e ideológicas de sua produção e circulação (KOSSOY, 1989).

recusando a reconstrução de totalidades e privilegiando a produção de constelações de sentido a partir do confronto, da justaposição e da recorrência das imagens. Trata-se de assumir a montagem como gesto interpretativo, orientado pelas questões do presente. Como afirma Pesavento,

(...) é preciso recolher traços e registros do passado, mas realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeças, capaz de produzir sentido. Assim, as peças se articulam em composição ou justaposição, cruzando-se em todas as combinações possíveis, de modo a revelar analogias e relações de significado, ou então se combinam por contraste, a expor oposições ou discrepâncias. Nas múltiplas combinações que se estabelecem, algo será revelado, conexões serão desnudadas, explicações se oferecem para a leitura do passado (Pesavento, 2005, p.64).

Essa estratégia dialoga com pesquisas que exploram a montagem como forma de leitura da cidade e da paisagem, sem, contudo, replicar seus procedimentos de forma integral. Diferentemente dessas abordagens, a montagem é aqui articulada à estrutura da HUL, funcionando como operador transversal que permite interrogar os modos pelos quais a paisagem urbana é identificada, analisada e sintetizada a partir de imagens. Ao longo da pesquisa, o princípio da montagem é mobilizado de maneira situada, conforme a natureza dos materiais analisados. Nos casos internacionais associados à HUL, a montagem orienta leituras comparativas sobre o uso institucional da fotografia nas diferentes etapas do método. No estudo de caso de Ouro Preto, a montagem assume função crítica mais explícita, ao confrontar imagens institucionais, turísticas e cotidianas, evidenciando recorrências, apagamentos e disputas de valor que estruturam os regimes de visibilidade da paisagem histórica urbana.

Dessa forma, a fotografia deixa de ser tratada como simples documento ou ilustração da paisagem e passa a ser compreendida como prática ativa de produção de sentidos, fundamental para revelar as distâncias entre a paisagem reconhecida institucionalmente, a paisagem vivida no cotidiano urbano e aquela efetivamente incorporada aos instrumentos de gestão.

3.2 OPERAÇÕES DE LEITURA DAS IMAGENS DA PAISAGEM URBANA

Ao longo dessa pesquisa, optamos pela elaboração de uma proposta própria de método, construída a partir das referências teóricas mobilizadas e das exigências colocadas pelo tema e pelo objeto de estudo. Tal escolha decorre da compreensão de que a análise da paisagem urbana por meio de imagens fotográficas demanda instrumentos capazes de lidar simultaneamente com sua dimensão visual, histórica e social, bem como com as condições específicas de circulação

e apropriação dessas imagens no presente. O esforço de formular ferramentas analíticas próprias responde, assim, à necessidade de pensar e experimentar procedimentos de caracterização e interpretação da paisagem em articulação direta com as fontes fotográficas, considerando que esta pesquisa se situa na interface entre diferentes campos do conhecimento, como a história, os estudos da paisagem, o patrimônio cultural e os estudos visuais.

A partir das referências teórico-metodológicas discutidas ao longo do trabalho, a gênese visual de Ouro Preto e dos problemas que orientam esta investigação, apresenta-se, a seguir, uma proposta de operações de leitura das imagens. Tal proposta visa possibilitar um trabalho sistemático com as fontes fotográficas, compreendidas como fragmentos ativos da paisagem em circulação, capazes de informar sobre dinâmicas espaciais, valores atribuídos e regimes de visibilidade que estruturam a paisagem histórica urbana. Com base na definição do corpus e na leitura analítica das imagens em circulação, procede-se à organização do material visual em conjuntos interpretativos, aqui compreendidos como constelações visuais. Esses conjuntos não correspondem a categorias fixas ou tipologias estanques, mas resultam de uma operação analítica que articula fragmentos recorrentes da paisagem urbana em agrupamentos capazes de tornar legíveis valores, tensões e regimes de visibilidade.

A organização do material visual em constelações não implica a exclusão de outras formas de registro associadas às imagens. Pelo contrário, em consonância com a leitura benjaminiana, a análise reconhece que a imagem raramente circula de forma isolada, sendo frequentemente acompanhada por legendas, textos institucionais, dossiês técnicos, narrativas curatoriais ou descrições turísticas que participam ativamente da produção de sentido. Nesses casos, tais textos não são tomados como explicações auxiliares ou como instâncias hierarquicamente superiores à imagem, mas como fragmentos que integram o mesmo campo de significação, podendo ser analisados em relação, por justaposição, contraste ou sobreposição.

Essa compreensão decorre da própria concepção benjaminiana de escrita da história, que não se organiza segundo uma linearidade narrativa contínua, mas a partir de relações espaciais entre fragmentos heterogêneos. Como observa Benjamin, trata-se de um procedimento que permite “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” e “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (Benjamin, 2006, p.503). Nesse sentido, tanto imagens quanto textos podem funcionar como unidades fragmentárias equivalentes, passíveis de serem articuladas em constelações interpretativas.

Inspirada nesse princípio, a proposta metodológica aqui adotada admite duas modalidades complementares de leitura: uma organização relacional, em rede, na qual imagens e textos se conectam de forma não sequencial, e uma tradução analítica dessas relações em um discurso temporal, necessário à escrita acadêmica. A análise não busca reconstruir um contexto original ou uma totalidade perdida, mas explorar as tensões, aproximações e deslocamentos que emergem da articulação entre fragmentos visuais e discursivos, compreendidos como partes de um dispositivo aberto, provisório e historicamente situado. Trata-se, portanto, de um procedimento voltado a compreender como determinados motivos, enquadramentos, temas e enunciados se combinam para produzir sentidos duráveis sobre a paisagem histórica urbana.

Ao optar por essa abordagem, a pesquisa se afasta deliberadamente de procedimentos de análise iconográfica ou iconológica clássica, centrados na decodificação de símbolos, temas ou intenções autorais da imagem isolada. Essa escolha decorre do reconhecimento de que grande parte das fotografias aqui mobilizadas — especialmente aquelas que circulam em plataformas digitais, acervos institucionais e redes sociais — encontra-se dissociada de seus contextos originais de produção e opera menos pela excepcionalidade iconográfica do que pela repetição, estabilização e circulação social de determinados enquadramentos. Nesse sentido, dialoga-se com as contribuições de Ana Maria Mauad (1996) e de Possamai (2018), para quem a fotografia deve ser compreendida como prática social e histórica, inscrita em circuitos de produção, circulação e recepção que condicionam seus sentidos. Interessa, portanto, menos identificar “o que a imagem representa” e mais compreender como, onde e com que efeitos determinadas imagens passam a organizar modos de ver, valorar e reconhecer a paisagem ouropretana.

Essa inflexão metodológica articula-se diretamente à abordagem da Paisagem Histórica Urbana, na medida em que a HUL propõe uma leitura integrada da cidade como resultado de múltiplas camadas históricas, sociais e simbólicas, mas nem sempre explicita instrumentos capazes de lidar de modo sistemático com a dimensão visual desses processos. Ao conjugar o princípio benjaminiano da montagem com as reflexões de Gillian Rose (2011) sobre a vida social das imagens, as contribuições de Mauad (1996) e Possamai (2018) acerca da fotografia como documento histórico em circulação e as análises de David Harvey sobre a produção dos imaginários urbanos e leituras da cidade, esta pesquisa propõe um conjunto de operações de leitura voltadas a interrogar os regimes de visibilidade que estruturam a paisagem histórica urbana. Nessa interpretação, a fotografia passa a ser compreendida como operador ativo na

identificação de valores, na e nas disputas simbólicas que atravessam a paisagem, perspectiva que fundamenta o quadro metodológico apresentado a seguir.

Quadro 2 Etapas metodológicas de leitura das imagens da paisagem urbana

1 CONSTITUIÇÃO DO CORPUS VISUAL fragmentos da paisagem em circulação	2 MONTAGENS E CONSTELAÇÕES VISUAIS recorrências, contrastes e pontos de vista	3 DESMONTAGEM DA PAISAGEM análise das unidades fotográficas	4 REMONTAGENS CRÍTICAS DA PAISAGEM leituras à luz do presente
seleção de imagens institucionais, digitais, cotidianas e da comunidade	formação dos conjuntos de imagens; imagens em relação	forma, elementos, usos, ausências	valores, disputas, regimes de visibilidade

Elaboração própria.

As operações de leitura das imagens da paisagem urbana organizam-se em quatro momentos analíticos articulados, que não devem ser compreendidos como etapas rígidas ou lineares, mas como procedimentos interdependentes, frequentemente acionados de forma recursiva ao longo da análise. Cada bloco responde a uma pergunta específica sobre as imagens em circulação e sobre os modos pelos quais elas participam da produção de sentidos, valores e regimes de visibilidade da paisagem histórica urbana.

1. Constituição do corpus visual

A primeira operação consiste na delimitação do corpus de imagens analisadas, reunindo fragmentos da paisagem urbana em circulação provenientes de diferentes fontes — institucionais, digitais, cotidianas e comunitárias — sem hierarquização prévia. Em diálogo com a Etapa A da HUL (identificação e mapeamento), o corpus é concebido como um recorte estratégico, orientado a evidenciar recorrências, ausências e disputas em torno do que se torna visível da paisagem urbana.

2. Montagens e constelações visuais

Na sequência, as imagens são colocadas em relação por meio de montagens que formam constelações visuais. Essa operação privilegia recorrências de enquadramento, contrastes de ponto de vista e temas associados, deslocando o foco da imagem isolada para as relações estabelecidas entre fragmentos, em consonância com uma leitura relacional da paisagem.

3. Desmontagem da paisagem

A desmontagem corresponde à análise dos elementos que compõem cada constelação, por meio da decomposição das imagens segundo aspectos formais e relacionais, bem como presenças e ausências recorrentes. Em aproximação com a Etapa B da HUL (análise e avaliação), essa operação permite identificar hierarquias visuais, valores implícitos e processos de silenciamento que estruturam a paisagem histórica urbana.

4. Remontagens críticas da paisagem

Por fim, as análises são articuladas em remontagens interpretativas orientadas pelas questões do presente. Em consonância com a Etapa C da HUL (integração e síntese), as remontagens não visam produzir uma leitura conclusiva da paisagem, mas explicitar disputas de sentido, valores atribuídos e regimes de visibilidade, abrindo espaço para interpretações críticas e situadas.

Ao longo do processo — da constituição do corpus às remontagens críticas — torna-se possível observar como determinados atributos da paisagem ganham visibilidade e legitimidade, enquanto outros permanecem marginalizados ou silenciados. Nesse sentido, as operações aqui descritas funcionam como mediações analíticas entre o campo visual e o campo valorativo, preparando o terreno para uma discussão mais sistemática sobre os valores mobilizados pelas imagens e sobre sua centralidade na abordagem da Paisagem Histórica Urbana.

3.2.1 Valores, atributos e HUL

A questão dos valores ocupa posição central nos debates contemporâneos sobre patrimônio cultural e paisagem urbana. Mais do que responder à pergunta “o que conservar?”, os valores dizem respeito às razões que fundamentam os processos de reconhecimento, proteção e gestão do patrimônio, isto é, ao “por que conservar”. Diferentes autores têm demonstrado que

lugares, sítios e objetos não possuem significados intrínsecos ou naturais, mas tornam-se patrimoniais a partir de processos sociais de atribuição de valor, situados historicamente e atravessados por disputas simbólicas, políticas e culturais.

Nesse sentido, a ampliação do conceito de patrimônio ao longo do século XX — do monumento excepcional às paisagens culturais e urbanas — esteve acompanhada de um deslocamento progressivo em direção a abordagens baseadas em valores. Esse movimento ganhou força a partir de documentos como a Carta de Burra e consolidou-se em debates críticos que questionaram o caráter eurocêntrico e universalizante dos modelos tradicionais de conservação, apontando a necessidade de incorporar valores sociais, culturais e cotidianos, frequentemente invisibilizados pelas práticas institucionais.

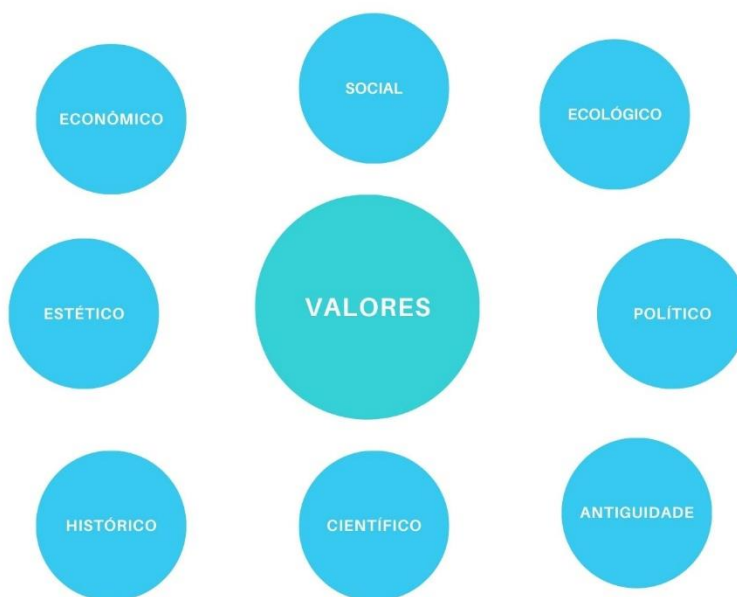
Como argumenta Ana Rita Oliveira (2021), os valores patrimoniais devem ser compreendidos como construções sociais dinâmicas, moldadas pelas representações dos residentes, por padrões nacionais e internacionais e pela circulação de imagens, discursos e expectativas associadas ao turismo e à globalização. Nesse novo regime patrimonial, a produção social do patrimônio ocorre em múltiplas escalas e envolve uma diversidade de atores, cujos valores nem sempre são expressos de forma simétrica ou traduzidos adequadamente nas tipologias tradicionais. Tal assimetria reforça a necessidade de taxonomias flexíveis, capazes de comunicar diferentes formas de atribuição de sentido e de lidar com a natureza subjetiva, mutável e temporal dos valores patrimoniais.

A abordagem HUL insere-se nesse debate ao propor uma leitura integrada da cidade que articula atributos materiais e imateriais, valores culturais, atores e processos. Ao deslocar o foco do objeto isolado para o território vivido, a HUL reconhece que os valores da paisagem urbana não se limitam a dimensões estéticas ou históricas consagradas, mas incluem valores sociais, simbólicos, identitários, econômicos e ambientais, em permanente transformação. Modelos analíticos como os desenvolvidos por Tarrafa e Pereira Roders (2012) e Veldpaus (2015) aprofundam essa perspectiva ao estruturar a análise a partir da relação entre atributos (“o quê”), valores (“por quê”), atores (“quem”) e processos (“como”), evidenciando que a valoração patrimonial é inseparável das práticas sociais que a produzem.

Entretanto, como apontam diferentes autores as tipologias de valores ainda tendem a marginalizar percepções cotidianas, afetivas e informais, bem como as dinâmicas contemporâneas de circulação de imagens e representações. Nesse contexto, torna-se fundamental reconhecer que os valores patrimoniais são continuamente negociados e

reconfigurados no presente, e que sua apreensão não pode prescindir da análise dos modos pelos quais a paisagem é vista, narrada e compartilhada socialmente. É a partir dessa compreensão que esta pesquisa adota a tipologia de valores associada à abordagem da Paisagem Histórica Urbana, tomando-a como uma estrutura aberta, passível de ser tensionada e enriquecida pela leitura das imagens em circulação.

Figura 47 Taxonomia de valores da paisagem histórica urbana



Elaborado a partir da Recomendação da Paisagem Histórica Urbana (UNESCO, 2011), das contribuições de Tarrafa e Pereira Roders (2012) e Veldpaus (2015), e das discussões sobre valores patrimoniais desenvolvidas por Ana Rita Oliveira (2021).

A leitura dos valores da paisagem histórica urbana adotada neste trabalho dialoga diretamente com as contribuições desenvolvidas por Ana Rita Oliveira (2011), sobretudo no que diz respeito à compreensão dos valores patrimoniais como construções sociais, históricas e contextuais, atravessadas por disputas simbólicas, políticas e territoriais. Nessa perspectiva, trata-se, portanto, de um campo dinâmico, no qual coexistem valores diversos — por vezes convergentes, por vezes conflitivos — que se expressam de maneira desigual nos discursos institucionais, nas políticas patrimoniais e nas vivências cotidianas.

Essa abordagem reconhece que os valores patrimoniais são continuamente (re)produzidos em um contexto marcado pela circulação intensificada de imagens, pela globalização dos referenciais patrimoniais e pela ampliação dos atores envolvidos nos

processos de valoração. A paisagem histórica urbana passa, assim, a ser simultaneamente vivida localmente e observada à distância, por meio de representações visuais, padrões internacionais e narrativas turísticas que participam ativamente da “produção social” do patrimônio. Nesse regime patrimonial ampliado, os valores se estabelecem na interseção entre as percepções dos habitantes, os quadros normativos nacionais e internacionais e as lógicas econômicas e simbólicas associadas ao turismo e à visibilidade global. Partindo desse entendimento, os valores aqui terão lugar ao operar analiticamente nas imagens tornando legíveis diferentes dimensões da paisagem histórica urbana.

O valor social, por exemplo, abrange as relações de pertença, identidade, memória e associação simbólica que as comunidades estabelecem com determinados lugares, incluindo dimensões afetivas, espirituais e coletivas que nem sempre encontram reconhecimento nas políticas patrimoniais formais. O valor ecológico refere-se tanto às relações materiais e simbólicas entre a paisagem construída e o meio natural quanto às práticas e ideologias associadas à sustentabilidade, à reutilização e ao cuidado ambiental. O valor político diz respeito aos modos de gestão, planejamento e educação patrimonial, incluindo os discursos oficiais, as estratégias de ordenamento urbano e os processos de legitimação de narrativas históricas e identitárias. O valor histórico articula dimensões acadêmicas, simbólicas e materiais, relacionando-se à capacidade da paisagem de evocar, transmitir ou problematizar relações com o passado. O valor científico refere-se às qualidades técnicas, construtivas e documentais da paisagem, bem como à sua contribuição para a produção de conhecimento. O valor da antiguidade enfatiza a materialidade marcada pelo tempo, o desgaste e a dimensão da permanência. O valor estético envolve critérios como forma, proporção, originalidade e autenticidade, associados a tradições visuais, estilos e regimes de gosto historicamente construídos. Por fim, o valor econômico relaciona-se tanto ao valor de mercado quanto aos usos e funções associados à exploração turística, à revalorização imobiliária e às transformações urbanas contemporâneas.

Ao adotar essa leitura, o trabalho reconhece a natureza subjetiva, mutável e situada dos valores patrimoniais, bem como a impossibilidade de captá-los de forma plenamente estável ou exaustiva. A fotografia, nesse contexto, atua como mediadora privilegiada desses processos de valoração, ao tornar visíveis — ou invisíveis — determinados aspectos da paisagem, contribuindo para a estabilização, a disputa ou a reconfiguração dos valores que orientam o reconhecimento patrimonial da cidade.

É a partir desse enquadramento conceitual que se torna necessário explicitar como o corpus visual é organizado e quais critérios orientam a identificação de recorrências e padrões que, posteriormente, darão origem às constelações visuais analisadas.

3.2.2 Constituição do corpus

No processo de organização do corpus visual, procedeu-se a uma leitura exploratória e relacional das imagens, estruturada em dois momentos complementares.

O primeiro consistiu na identificação de cidades que passaram pela implementação da abordagem da Unesco da Paisagem Histórica Urbana (HUL), com o objetivo de reconhecer padrões recorrentes na apresentação visual dessas experiências em plataformas institucionais, publicações técnicas e materiais vinculados ao World Heritage Centre. Foram selecionados, os casos clássicos de Ballarat e Cuenca cada um mobilizado como campo de observação das formas de visualização da paisagem no âmbito da HUL.

Em Ballarat, a análise concentrou-se na plataforma digital municipal dedicada à implementação da abordagem, observando-se os enquadramentos predominantes, os recortes temáticos enfatizados e as ausências produzidas na narrativa visual da cidade. Em Cuenca, foram examinadas as publicações vinculadas ao projeto-piloto apoiado pela Unesco, atentando-se para o modo como oficinas participativas, mapeamentos e diagnósticos urbanos são visualmente documentados. Esse primeiro movimento não teve como finalidade avaliar o grau de sucesso da aplicação da HUL nessas cidades, mas identificar regularidades na forma como a paisagem urbana é apresentada quando mediada por dispositivos institucionais. Interessa, aqui, perceber como se estabilizam certos enquadramentos e determinadas dimensões do urbano permanecem marginalizadas ou pouco visibilizadas.

O segundo momento voltou-se para a reunião de imagens de Ouro Preto, provenientes do Arquivo Público Municipal, da Prefeitura Municipal de Ouro Preto, de plataformas do IPHAN e da própria Unesco, além de materiais digitais em circulação. Este corpus situado, portanto, opera como campo comparativo, atento às disputas locais de visibilidade e às múltiplas camadas de produção imagética da cidade. Dessa forma, é possível avançar para os demais processos que abarcam a pesquisa.

3.2.3 Montagens e constelações visuais

A partir desse reconhecimento inicial, foram identificados seis blocos analíticos recorrentes, compreendidos como núcleos provisórios de organização do material visual. Esses blocos funcionam como zonas de condensação temática e formal, nas quais se evidenciam repetições de enquadramento, recorrências compositivas, ênfases narrativas e regimes de exclusão. É a partir deles que se constituem as constelações visuais enquanto dispositivos analíticos capazes de colocar imagens em tensão.

Figura 48 Eixos analíticos para a leitura crítica da paisagem urbana nas imagens



Diagrama das seis categorias de análise mobilizadas na investigação. Elaboração própria.

Os seis blocos identificados deixam de operar como categorias descritivas para serem compreendidos como constelações, no sentido proposto por Walter Benjamin (2006). A constelação não ordena o material segundo uma cronologia linear nem segundo uma tipologia estável; ela articula imagens heterogêneas de modo a fazer emergir, no seu entrechoque, aquilo que Benjamin denomina de imagem dialética, ou o instante em que se articula a “idéia de “despertar”, ou “agora da conhecibilidade”, através de uma fixação vertical, momentânea e fugaz da superposição entre o agora e o ocorrido. Esse conhecimento em forma de lampejo é o exato oposto do historicismo.” (Coelho, 2011, p.94).

O gesto metodológico consiste, portanto, em operar uma montagem. Ao deslocar imagens de seus contextos originais de circulação e colocá-las lado a lado, não se busca harmonizá-las, mas produzir fricção. É nesse choque que a paisagem deixa de aparecer como cenário pacificado e revela-se como campo de disputas simbólicas e materiais. Essa leitura não partiu de categorias pré-definidas nem de tipologias normativas, mas da observação das regularidades que emergem da própria circulação das imagens, considerando seus modos de produção, difusão e apropriação social. A organização do corpus, portanto, não resulta da aplicação de uma matriz classificatória anterior, mas de um processo indutivo de aproximação sucessiva.

1. Paisagem cênica estabilizada

Este núcleo congrega imagens que operam por enquadramentos totalizantes, frequentemente panorâmicos, nos quais a cidade é apresentada como unidade coesa e harmoniosa. A constelação que aqui se forma evidencia a paisagem como cena, como vista consolidada e reiterada ao longo do tempo. Ao privilegiar perspectivas amplas e composições equilibradas, essas imagens tendem a neutralizar conflitos, dissimular rupturas e estabilizar a leitura do espaço urbano como continuidade histórica.

2. Centralidades consagradas

Reúne representações centradas em monumentos, igrejas, praças e arquiteturas emblemáticas. Aqui, a constelação evidencia a sobreposição entre centralidade espacial e centralidade simbólica. A repetição de determinados marcos constrói um campo de visibilidade hierarquizado, no qual certos pontos da cidade adquirem estatuto de síntese identitária, enquanto outros permanecem periféricos ao imaginário patrimonial.

3. Cotidianos visíveis

Este bloco desloca o foco para usos ordinários e práticas cotidianas. Diferentemente das imagens monumentalizadas, essas fotografias evidenciam presenças, gestos e temporalidades do dia a dia. A constelação que se forma tensiona a rigidez da paisagem cênica ao introduzir movimento, improviso e apropriações não institucionalizadas do espaço urbano.

4. Imagens institucionais

Constituído por fotografias veiculadas por órgãos de preservação, instâncias governamentais e plataformas oficiais, esse núcleo explicita a paisagem como narrativa autorizada. A constelação aqui não revela apenas o que é mostrado, mas como é mostrado: enquadramentos que reforçam valores patrimoniais, ângulos que reiteram integridade e autenticidade, seleções que consolidam um regime oficial de representação.

5. Margens e ausências

Reúne imagens de espaços periféricos, áreas de expansão, encostas habitadas, zonas de precariedade ou paisagens silenciadas. Ao serem colocadas em relação com as constelações anteriores, essas imagens não apenas ampliam o campo visual, mas desestabilizam a pretensa homogeneidade da paisagem histórica, tornando visíveis as fronteiras sociais e espaciais do patrimônio.

6. Imagens em circulação social

Este bloco congrega fotografias produzidas e compartilhadas por moradores, coletivos ou usuários das redes digitais. Trata-se de uma constelação marcada pela auto-representação e pela experiência vivida da paisagem. Aqui, a cidade aparece menos como cenário e mais como espaço praticado, disputado e narrado a partir de dentro. Ao circular fora dos circuitos institucionais tradicionais, essas imagens introduzem fissuras no regime oficial de visibilidade.

3.2.4 Desmontagem dos enquadramentos

Assim como em outros trabalhos que se dedicam à análise da paisagem a partir de imagens fotográficas, reconhece-se a importância de situar cada fotografia segundo suas características formais, técnicas e temporais. Elementos como enquadramento, escala, ponto de vista, ângulo de visão, organização compositiva, formato e período histórico constituem dimensões fundamentais do plano da expressão e informam diretamente os modos de construção visual da paisagem.

No entanto, diferentemente de abordagens que sistematizam esses aspectos por meio de fichas descritivas individualizadas, esta pesquisa opta por não autonomizar tais descritores em um instrumento próprio. Essa decisão decorre do entendimento de que, no contexto das imagens em circulação — especialmente aquelas amplamente difundidas em plataformas digitais, acervos institucionais e materiais turísticos —, o interesse analítico reside menos na descrição exhaustiva de cada documento fotográfico e mais nas relações que se estabelecem entre imagens, repertórios e regimes de visibilidade.

Desse modo, os descritores formais e temporais não são suprimidos, mas incorporados de maneira transversal às operações de leitura. Critérios como abrangência visual, ângulo de visão, ponto de vista, organização compositiva e marcação temporal são mobilizados sobretudo na formação das constelações visuais e na desmontagem da paisagem, funcionando como operadores interpretativos que permitem identificar recorrências, contrastes e hierarquias no modo como a paisagem urbana é visualmente construída.

A análise privilegia, assim, o plano do conteúdo — isto é, a paisagem enquanto construção histórica, social e simbólica — sem perder de vista que esse conteúdo é inseparável das formas que o tornam visível. Forma e conteúdo são tratados de maneira integrada, sendo os aspectos formais acionados na medida em que contribuem para compreender como determinados valores, temporalidades e usos do espaço são enfatizados, neutralizados ou excluídos nos regimes de visibilidade da paisagem histórica urbana.

3.2.5 Remontagem de constelações interpretativas

A etapa de remontagem corresponde ao momento de síntese interpretativa do percurso analítico, no qual os fragmentos visuais previamente desmontados são reinscritos em novas constelações de sentido. Inspirada no método benjaminiano, essa operação não visa recompor uma totalidade original ou estabilizar uma leitura definitiva da paisagem, mas articular os elementos analisados a partir das questões do presente, evidenciando processos, permanências e tensões que estruturam a paisagem urbana. A remontagem assume, assim, caráter crítico e relacional, permitindo fazer emergir leituras que não são imediatamente visíveis na circulação isolada das imagens.

Nesta pesquisa, a remontagem é conduzida por duas chaves interpretativas complementares, que respondem a níveis distintos — ainda que interdependentes — de leitura da paisagem urbana.

A primeira leitura concentra-se na interpretação das dinâmicas da paisagem a partir de seus aspectos formais e estruturais. Trata-se de compreender como determinados arranjos espaciais, volumetrias, traçados, relações de escala, hierarquias visuais e configurações morfológicas se reiteram, se transformam ou entram em tensão ao longo do tempo. A partir das constelações formadas, observa-se de que modo a paisagem é visualmente organizada e estabilizada, quais estruturas persistem como referência dominante e como certas formas se tornam legíveis como “imagem da cidade”. Essa leitura permite identificar continuidades e rupturas na configuração da paisagem urbana, bem como os mecanismos visuais que contribuem para sua naturalização ou para o apagamento de outras possibilidades de leitura.

A segunda leitura desloca o foco para a relação entre paisagem, sociedade e tempo, abordando a dimensão simbólica, social e ambiental da paisagem urbana. Nessa chave interpretativa, interessa compreender como as imagens mobilizam — ou silenciam — relações entre sociedade e natureza, processos de memória, usos cotidianos, práticas culturais e experiências urbanas ao longo do tempo. A remontagem permite, assim, evidenciar permanências simbólicas, deslocamentos de sentido, disputas de valor e diferentes temporalidades inscritas na paisagem, revelando como certos significados se consolidam enquanto outros permanecem marginais. Essa leitura enfatiza a paisagem como construção histórica e social, atravessada por valores mutáveis e por relações de poder que se expressam visualmente.

A articulação entre essas duas leituras possibilita uma compreensão ampliada da paisagem urbana histórica, na qual forma e estrutura não são dissociadas das práticas sociais, das memórias coletivas e das relações com o meio. Em consonância com a abordagem da Paisagem Urbana Histórica, a remontagem crítica não busca fixar um diagnóstico fechado, mas explicitar os processos pelos quais a paisagem é continuamente produzida, interpretada e valorizada. Ao tornar visíveis essas dinâmicas, a fotografia opera como mediadora privilegiada entre materialidade, imaginário e experiência urbana, oferecendo subsídios para leituras mais integradas, sensíveis e críticas da paisagem.

3.3 A PAISAGEM HISTÓRICA URBANA DE OURO PRETO: CAMADAS, PERMANÊNCIAS E DISPUTAS DE VISIBILIDADE

A análise da paisagem urbana de Ouro Preto desenvolvida neste item ancora-se na leitura de sua formação urbana e de suas permanências morfológicas, entendendo a cidade como resultado de processos históricos sucessivos que se inscrevem material e simbolicamente no território. Longe de constituir um conjunto homogêneo ou estabilizado, Ouro Preto apresenta-se como uma paisagem marcada por camadas temporais distintas, cujas continuidades e rupturas expressam tanto dinâmicas econômicas e políticas quanto formas específicas de apropriação social do espaço urbano.

Parte-se do pressuposto de que tal compreensão abre caminho para uma perspectiva que vem ganhando força nos estudos da paisagem: a ideia de que as paisagens possuem biografias, isto é, trajetórias constituídas por camadas materiais e simbólicas que se acumulam, se tensionam e se reescrevem ao longo do tempo (Kolen & Renes, 2015). A noção de biografia da paisagem dialoga com a proposta formulada por Marwyn Samuels (1979), ao introduzir a metáfora biográfica no campo da geografia humana. Para o autor, as paisagens não podem ser compreendidas como produtos anônimos de processos sociais ou econômicos abstratos, mas como construções historicamente situadas, resultantes das experiências e imaginários de múltiplos sujeitos ao longo do tempo. Essa perspectiva desloca o olhar dos grandes agentes e narrativas oficiais para reconhecer o papel decisivo de indivíduos comuns e muitas vezes invisibilizados na conformação material e simbólica das paisagens urbanas, ampliando, assim, as possibilidades de interpretação sobre como as cidades são produzidas e significadas (Samuels, 1979; Kolen & Renes, 2015).

3.3.1 Formação urbana, permanências morfológicas e estrutura da paisagem

Embora este trabalho não se proponha a reconstituir detalhadamente a formação histórica da cidade desde seus primórdios, compreender como se conformou o tecido urbano no século XVII, e, principalmente como se manteve, é condição para interpretar tanto as políticas de preservação quanto as assimetrias territoriais que delas derivam. Essa escolha nos autoriza a olhar para a formação inicial da cidade como um momento decisivo dessa biografia urbana.

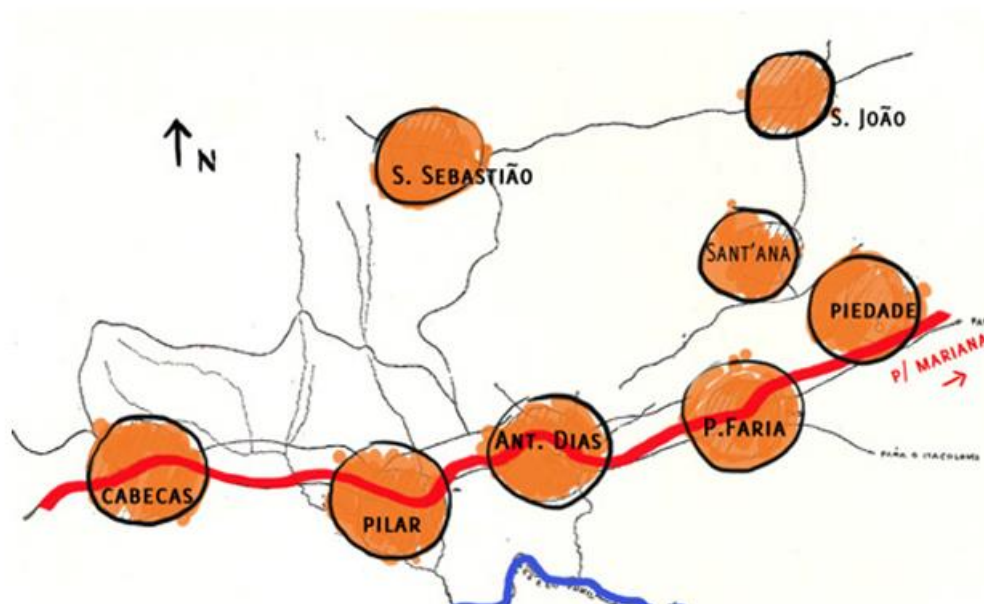
A própria existência da antiga Vila Rica colocou desafios associados às dificuldades de permanência em um território marcado por rivalidades entre grupos, limitações de abastecimento e condições geográficas adversas. Ainda assim, a importância estratégica da vila para a Coroa Portuguesa se manifesta em sua elevação à própria condição de Vila, com a presença de funcionários régios, a cobrança sistemática de tributos e a intenção explícita de promover um processo intenso de ordenamento e civilidade (Marx, 1991).

Entre 1700 e 1770, a produção aurífera do Brasil atingiu níveis excepcionais, equivalendo a cerca de metade de toda a produção mundial de ouro dos séculos XVI, XVII e XVIII (Arquivo da Secretaria de Turismo de Ouro Preto). No decorrer do século XVIII, a população de Ouro Preto era estimada em aproximadamente 50 mil habitantes, dos quais cerca de 30 mil livres (Sales, 1965, citado por Salgado, 2010, p. 48), e a cidade contava com uma infraestrutura urbana significativa para o contexto colonial, apesar das dificuldades de acesso ao interior do território. Nesse período, Ouro Preto amplia seus usos urbanos para além das funções estritamente mineradoras, passando a acolher serviços administrativos, atividades residenciais e práticas religiosas de alcance regional.

A primeira leitura da estrutura urbana tem como base o “caminho tronco”, que, inicialmente, se conformava na antiga estrada que partia do litoral em direção ao interior da Colônia (Vasconcellos, 1977, p. 69). Este fator que se repete nas Minas em grande parte nas vilas mineradoras não será diferente em Ouro Preto. Estes núcleos frequentemente terão como embrião do seu traçado a estrada que posteriormente seria agregada à malha urbana da cidade.

Este caminho penetra na área do Passa-Dez, subindo para as Cabeças, de onde desce para o fundo do vale do povoado de Ouro Preto, até a Matriz do Pilar. A partir daí, endireita para o povoado de Antônio Dias, galgando o morro de Santa Quitéria (atual Praça Tiradentes), e descendo-o em seguida, em direção a Matriz da Conceição de Antônio Dias, de onde sobe novamente em direção ao Alto da Cruz das Almas (hoje Santa Efigênia). Desce, então, para o arraial do Padre Faria, de onde sai para a Vila do Carmo (Mariana). (Fundação João Pinheiro, 1980, p.10)

Figura 49 - Conformação do núcleo urbano de Ouro Preto



A partir do ajuntamento de arraiais ao longo do Caminho Tronco, eixo estruturador da antiga Vila Rica. Fonte: Vasconcellos (1977, p. 104), modificado por Santana (2012).

Esse traçado inicial, assentado sobre um suporte geográfico preexistente, permaneceu como matriz fundamental da cidade a partir da qual se desenvolveram, de forma centrífuga, novas ruas, ramificações e desdobramentos do tecido urbano. Trata-se de uma estrutura espacial que, apesar das transformações sofridas pelo edificado ao longo do tempo, manteve notável permanência, conferindo continuidade à forma urbana. A permanência estrutural da forma urbana, entretanto, não opera apenas no plano material. Ao longo do tempo, ela se converte em base privilegiada para a produção de leituras seletivas da cidade, nas quais determinados trechos, eixos e configurações espaciais passam a condensar sentidos amplos sobre a paisagem urbana de Ouro Preto. A continuidade do traçado inicial contribui, assim, para a estabilização de imagens recorrentes da cidade histórica, frequentemente mobilizadas como síntese visual de um passado colonial coerente e harmonioso.

Esse processo de estabilização visual não se dá de maneira neutra. Ao privilegiar certas camadas morfológicas como expressão legítima da paisagem histórica urbana, outros tempos, usos e formas de ocupação tendem a ser silenciados. A paisagem que se torna visível e reconhecível é, portanto, resultado de operações de seleção, enquadramento e hierarquização, que articulam permanências materiais, valores patrimoniais e regimes específicos de visibilidade.

Compreender a formação urbana e as permanências morfológicas de Ouro Preto é, nesse sentido, menos um exercício de reconstrução histórica e mais uma condição para interpretar os modos pelos quais a cidade passa a ser vista, representada e valorizada. É a partir desse pano de fundo — no qual estrutura urbana, memória histórica e construção simbólica se entrelaçam — que se torna possível interrogar criticamente as imagens da paisagem urbana e os enquadramentos que as sustentam.

É nesse ponto que a análise se desloca para o exame das imagens fotográficas da paisagem urbana de Ouro Preto. As constelações visuais, desenvolvidas a seguir, operam como dispositivos críticos capazes de colocar em tensão as permanências formais da cidade, os regimes institucionais de representação e as experiências cotidianas que escapam às leituras estabilizadas da paisagem histórica.

3.3.2 Estagnação, homogeneidade e a construção visual da cidade histórica

A permanência morfológica da estrutura urbana de Ouro Preto, discutida no item anterior, não se traduz apenas em continuidade material, mas sustenta também a produção de leituras específicas sobre a cidade ao longo do tempo. A partir do declínio da atividade mineradora no século XVIII, consolida-se progressivamente uma narrativa que associa Ouro Preto à ideia de estagnação, frequentemente compreendida como paralisia econômica, demográfica e urbana. Ainda que esse período tenha sido marcado por transformações efetivas, a noção de estagnação se constrói a partir de indicadores objetivos, e é reforçada por discursos e representações que passam a interpretar a paisagem urbana como vestígio preservado de um passado encerrado.

Essa leitura ganha força sobretudo a partir do século XIX e se reatualiza nas primeiras décadas do século XX, quando Ouro Preto passa a ser mobilizada como imagem-síntese de um Brasil colonial idealizado. Nesse contexto, a cidade é progressivamente ressignificada no campo cultural e intelectual, deixando de ser percebida como espaço urbano em transformação para assumir o estatuto de relicário histórico. A paisagem urbana, antes compreendida como suporte de práticas e usos cotidianos, passa a ser lida prioritariamente como testemunho material de uma temporalidade pretérita, cuja preservação se converte em valor em si.

A institucionalização dessa leitura ocorre com a consolidação das políticas patrimoniais ao longo do século XX. A partir dos primeiros processos sistemáticos de patrimonialização,

Ouro Preto passa a ser enquadrada como conjunto histórico exemplar, portador de valores artísticos, arquitetônicos e paisagísticos a serem protegidos. Esse enquadramento culmina no reconhecimento internacional da cidade como Patrimônio Mundial, consolidando uma interpretação específica da paisagem urbana baseada na ideia de unidade formal, coerência histórica e excepcionalidade estética.

No parecer que fundamenta a inscrição de Ouro Preto na Lista do Patrimônio Mundial, a heterogeneidade do sítio urbano é interpretada como expressão de um caráter global unificado, capaz de conferir singularidade e valor universal à cidade. Essa leitura é reafirmada e sistematizada na Declaração Retrospectiva de Valor Universal Excepcional, emitida em 2012, na qual a paisagem urbana de Ouro Preto é justificada a partir dos critérios (I) e (III) da Convenção do Patrimônio Mundial:

Critério (I): Situado em uma paisagem remota e acidentada, a qualidade estética vernacular e erudita da arquitetura e o padrão urbano irregular de Ouro Preto fazem da cidade um tesouro da genialidade humana [...].

Critério (III): O patrimônio edificado da Cidade Histórica de Ouro Preto é testemunho excepcional de talentos criativos de uma sociedade construída sobre a riqueza mineira pioneira sob o domínio colonial português [...].
(Unesco, 2012)

A leitura consagrada nesses documentos evidencia como a paisagem urbana de Ouro Preto é construída institucionalmente a partir da valorização de um repertório específico: monumentos religiosos e administrativos, obras atribuídas a artistas consagrados, soluções formais excepcionais e uma narrativa de originalidade artística fortemente associada ao período colonial. Ainda que o texto reconheça a heterogeneidade do sítio urbano, essa diversidade é reabsorvida em uma interpretação que privilegia a unidade do conjunto e sua coerência estética, convertendo diferenças internas em atributos de uma identidade patrimonial homogênea.

Tal operação produz um deslocamento significativo, as variações construtivas, os usos ordinários, as transformações acumuladas ao longo do tempo e as experiências cotidianas da cidade são subsumidas a uma imagem de homogeneidade que privilegia o núcleo histórico consolidado como representação legítima da paisagem urbana. A paisagem histórica emerge, assim, como campo de múltiplas temporalidades e práticas, mas também como cena estabilizada, passível de ser reiterada por imagens, discursos e políticas de preservação. Ao operar como construção simbólica, a ideia de estagnação e a noção de homogeneidade passam a desempenhar papel central na definição do que deve ser visto, preservado e valorizado na paisagem urbana ouropretana, que se apresenta, portanto, como reflexo direto da materialidade

da cidade, e, portanto, como resultado de operações de seleção, hierarquização e enquadramento que estruturam regimes específicos de visibilidade.

Compreender esse processo é fundamental para a análise das imagens da paisagem urbana de Ouro Preto, pois grande parte das fotografias que circulam sobre a cidade participam ativamente da produção e da estabilização desses enquadramentos consagrados. É a partir dessa constatação que a análise se desloca, no item seguinte, para o exame das constelações visuais, buscando explicitar como a paisagem histórica urbana é construída, reiterada ou tensionada no âmbito da circulação das imagens fotográficas.

3.4 CONSTELAÇÕES VISUAIS DA PAISAGEM URBANA DE OURO PRETO

O conceito de constelação, em Walter Benjamin, emerge da tensão entre fenômeno e ideia. Para o autor, “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (Benjamin, 2013, p. 22). Os fenômenos — assim como as estrelas — aparecem dispersos, fragmentários; é a configuração que lhes confere inteligibilidade. A ideia não está contida em cada elemento isoladamente, mas torna-se perceptível na disposição relacional que organiza os extremos. O conceito, nesse sentido, nasce como resultado dessa composição: ele salva os fenômenos de sua dispersão ao apresentá-los em uma configuração significativa.

A metáfora astrológica mobilizada por Benjamin não é ornamental. Ela remete à capacidade mimética e à leitura de correspondências não sensíveis que sobrevivem na linguagem. Ainda que a modernidade tenha enfraquecido a percepção imediata das semelhanças, Benjamin sustenta que a linguagem permanece como medium no qual essas relações podem emergir (Braga, 2018). A constelação, portanto, é método de apresentação: por meio da justaposição e da montagem, fragmentos históricos são organizados de modo a produzir um “relampejar” de sentido, um momento crítico em que a verdade se dá a ver na tensão entre elementos.

Transposta para o campo das imagens, essa noção orienta a organização do corpus visual desta pesquisa. As constelações visuais não se estruturam como sequência linear ou inventário descritivo, mas como montagem crítica. Ao aproximar fotografias institucionais, registros cotidianos, imagens promocionais e enquadramentos alternativos, busca-se produzir tensões capazes de revelar valores, silenciamentos e hierarquias que atravessam a paisagem urbana. O sentido não reside na imagem isolada, mas na relação que se estabelece entre elas. É nessa

configuração que emergem os regimes de visibilidade que moldam a leitura contemporânea do patrimônio.

3.4.1 Paisagem cênica estabilizada

Entre as imagens mais recorrentes da paisagem urbana de Ouro Preto, destacam-se aquelas que apresentam a cidade a partir de vistas panorâmicas e enquadramentos amplos, nos quais o tecido urbano é organizado como conjunto coeso. Nessas imagens, a continuidade do casario, a hierarquização dos volumes edificados e a integração entre arquitetura, topografia e vegetação produzem uma leitura visual harmonizada da cidade, frequentemente tomada como síntese da paisagem.

Embora não se trate da repetição literal de um único ângulo, observa-se a recorrência de um mesmo regime de enquadramento. As imagens variam quanto à altura do ponto de vista, à posição lateral do observador, às condições atmosféricas e à intensidade da circulação urbana, mas mantêm princípios compositivos semelhantes. A Praça Tiradentes aparece reiteradamente como eixo estruturador da cena, com o monumento central e o antigo Palácio dos Governadores organizando a leitura do espaço, enquanto o casario colonial se dispõe lateralmente como moldura contínua da paisagem

Figura 50 Vista panorâmica da Praça Tiradentes em contexto de circulação turística e urbana contemporânea



Apesar das variações atmosféricas e da presença de fluxos cotidianos, o enquadramento mantém a lógica compositiva da paisagem como totalidade harmonizada. Fonte: Site A Riqueza de Viajar. Acesso em: jan/26

O ponto de vista elevado, ainda que assumido a partir de posições distintas, produz um efeito de totalidade que transforma a complexidade urbana em imagem legível e ordenada. A cidade é apresentada como cenário concluído, no qual a presença de pessoas, veículos e atividades cotidianas não rompe a cena patrimonial, mas é incorporada de maneira controlada à composição assemelhando às imagens da mesma praça analisadas na introdução. A vida urbana aparece, assim, em escala reduzida, subordinada à centralidade simbólica dos marcos institucionais e à coerência formal do conjunto.

Figura 51 Vista panorâmica da Praça Tiradentes e do núcleo histórico de Ouro Preto, a partir de ponto de vista elevado



O enquadramento organiza a paisagem como cena estabilizada, com hierarquização visual dos marcos institucionais e integração controlada da circulação urbana. Fonte: Wikipedia. Acesso em jan/2026.

Quando colocadas em relação, essas imagens revelam que a paisagem cênica estabilizada não resulta do acaso nem de escolhas individuais isoladas, mas de decisões reiteradas de enquadramento e de corte. A montagem desse conjunto evidencia que, apesar das variações circunstanciais, a paisagem urbana de Ouro Preto é sistematicamente apresentada como totalidade harmonizada, na qual casario, igrejas e topografia se articulam em uma imagem-síntese.

Figura 52 Vista panorâmica da Praça Tiradentes



A partir de ponto de vista distinto dos anteriores, a variação do ângulo e da luminosidade não altera o regime visual predominante, evidenciando a estabilização de um repertório compositivo recorrente. Fonte: Portal Minas um luxo. Acesso em jan/2026.

A desmontagem desse enquadramento permite perceber que a estabilização visual é produzida tanto pelo que se mostra quanto pelo que se exclui. A cidade visível é aquela apreensível como unidade ordenada, na qual a continuidade formal do casario e a monumentalidade dos edifícios institucionais funcionam como garantias de legibilidade histórica. Em contrapartida, áreas periféricas, encostas densamente ocupadas, infraestruturas contemporâneas e usos ordinários do espaço urbano permanecem sistematicamente fora do campo visual, deslocados para além dos limites da imagem (ainda que sejam visíveis do centro histórico).

É na remontagem dessa constelação que emerge o caráter crítico da leitura. Ao serem analisadas em conjunto, essas imagens deixam de funcionar como registros descritivos da cidade e passam a operar como indícios de um regime de visibilidade que transforma a paisagem urbana em imagem-síntese reiterável e consensual onde a paisagem cênica estabilizada naturaliza exclusões e sustenta leituras harmonizadas da cidade histórica. A

constelação formada por essas imagens revela menos aquilo que Ouro Preto “é” mais aquilo que reiteradamente se escolhe mostrar, e, por consequência, aquilo que permanece invisível.

A persistência desse modo de ver não se restringe, contudo, à produção imagética contemporânea. Fotografias realizadas por Luiz Fontana⁴⁴ ao longo do século XX evidenciam que a paisagem urbana de Ouro Preto já era organizada visualmente como cena estabilizada, mesmo em contextos marcados por intensa circulação cotidiana e pela presença explícita de infraestruturas modernas.

⁴⁴ Luiz Fontana (1897–1968) foi um fotógrafo ouro-pretano responsável por um dos mais importantes acervos visuais da cidade na primeira metade do século XX. Atuando entre as décadas de 1920 e 1960, destacou-se pela produção de cartões-postais e registros da paisagem urbana, da arquitetura monumental e do cotidiano de Ouro Preto, contribuindo para a consolidação de imaginários visuais sobre a cidade histórica

Figura 53 Vista panorâmica da Praça Tiradentes (1950)



Autor: Luiz Fontana. Fonte: IFAC/UFOP

Nessas imagens, mais uma vez, automóveis, transeuntes e usos ordinários do espaço urbano aparecem integrados à composição, mas sem romper a lógica de conjunto que estrutura a leitura da cidade a partir de um ponto de vista centralizador. O cotidiano não é eliminado, mas absorvido pela cena, subordinado a uma organização visual que reafirma a unidade formal do centro histórico e sua legibilidade simbólica. A montagem dessas imagens históricas com os registros recentes permite, assim, reconhecer a longa duração de um regime de visibilidade que produz a paisagem urbana como imagem-síntese, reiterável ao longo do tempo, independentemente das transformações materiais e sociais que atravessam a cidade.

3.4.2 Centralidades consagradas

Se, no bloco anterior, a paisagem urbana de Ouro Preto foi apresentada como cena totalizada e visualmente estabilizada, neste item o foco se desloca para a monumentalização de elementos específicos do tecido urbano. As imagens analisadas a seguir abandonam a leitura do conjunto para enfatizar edifícios singulares investidos de centralidade simbólica, nos quais o enquadramento isola, verticaliza e hierarquiza o monumento em relação ao seu entorno imediato.

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos oferece um caso particularmente revelador desse processo. Embora situada fora do eixo central mais reiterado nas vistas panorâmicas da cidade, a edificação é recorrentemente apresentada por meio de enquadramentos que a destacam como objeto autônomo e reconhecível da paisagem histórica. O ponto de vista rebaixado e o recorte ascensional intensificam sua verticalidade, enquanto ruas adjacentes, construções vizinhas e usos cotidianos do espaço urbano são neutralizados ou escondidos pela própria edificação.

Figura 54 Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos s/d



Fonte: Pulsar Imagens, s/d. Disponível em: ulsar Imagens, s/d. Disponível em: <<https://www.pulsarimagens.com.br/...codigo=62150...>>. Acesso em: janeiro/2026

Figura 55 Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos s/d



Fonte: Trip Advisor. Disponível em: <https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303389-d4597983->

[i445968216-Igreja_Nossa_Senhora_do_Rosario-Ouro_Preto_State_of_Minas_Gerais.html](https://www.igreja-nossa-senhora-do-rosario-ouro-preto.org.br/). Acesso em: janeiro/2026

Essa operação visual adquire maior densidade crítica quando confrontada com a trajetória social do edifício. Fundada no início do século XVIII pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a igreja esteve historicamente associada a práticas religiosas, sociabilidades e formas de organização protagonizadas por populações negras escravizadas e libertas. No entanto, essa dimensão social raramente comparece nas imagens que circulam amplamente sobre o Rosário. O enquadramento monumental não apenas isola a edificação de seu entorno urbano, mas também neutraliza suas inscrições históricas e simbólicas, convertendo um espaço socialmente marcado em forma patrimonial universalizada.

Figura 56 Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, década de 1950



Autor: Marcel Gautherot. Fonte: Acervo IMS

Mesmo elementos materiais que poderiam tensionar essa leitura — como detalhes da portada e de seus ornamentos — tendem a permanecer invisíveis ou secundarizados nas vistas dominantes. Símbolos e marcas cuja leitura remete a matrizes culturais africanas e afro-brasileiras são absorvidos pela composição geral da imagem ou excluídos pelo recorte, reforçando uma visualidade que privilegia a excepcionalidade formal do monumento em detrimento de suas camadas históricas e sociais.

A centralidade atribuída ao Rosário nas imagens analisadas não decorre, portanto, apenas de sua singularidade arquitetônica, mas da repetição de um olhar que o produz como emblema da cidade histórica. Ao operar como objeto isolado, o monumento se impõe

visualmente como forma autossuficiente, enquanto a complexidade das relações urbanas e sociais que o constituem é deslocada para fora do campo visual.

A fotografia de Marcel Gautherot explicita com clareza esse processo. Ainda que elementos do entorno estejam presentes — muros, desníveis, infraestrutura urbana —, eles não operam como partes constitutivas da paisagem, mas como limites que reforçam a centralidade do monumento. Trata-se de uma operação visual que antecipa e estabiliza um modo de ver no qual a Igreja do Rosário é apresentado menos como parte de um tecido urbano vivo e mais como forma singular, passível de contemplação e reconhecimento imediato. As imagens contemporâneas retomam esse mesmo repertório compositivo, reiterando enquadramentos semelhantes e atualizando, com outros recursos técnicos, a mesma lógica visual. O monumento é destacado, verticalizado e abstraído de suas relações espaciais e sociais, enquanto ruas adjacentes, usos cotidianos e camadas ordinárias da paisagem permanecem neutralizados ou excluídos do campo visual.

Ao desmontar essa constelação, torna-se evidente que a centralidade atribuída a Igreja do Rosário é menos resultado de sua inserção urbana do que da repetição de um olhar que o produz como objeto excepcional. A paisagem deixa de ser compreendida como campo relacional e passa a funcionar como cenário para a consagração do monumento, reafirmando hierarquias simbólicas e estabilizando uma leitura seletiva da cidade histórica. Nesse sentido, as imagens participam ativamente de sua fabricação visual, reiterando um modo de ver que privilegia a singularidade monumental em detrimento da complexidade urbana.

3.4.3 Cotidianos visíveis

A tradição religiosa em Ouro Preto configura grande parte das festividades que são compartilhadas pela população, e as imagens de procissões religiosas em Ouro Preto constituem um campo privilegiado para observar como a paisagem urbana histórica é continuamente reativada por usos coletivos que escapam às leituras exclusivamente formais ou monumentais. Diferentemente das vistas panorâmicas e dos enquadramentos isoladores, essas imagens colocam em primeiro plano a circulação de pessoas, a ocupação temporária das ruas e a transformação do espaço urbano em suporte de práticas rituais e sociais.

Figura 57 Procissão da Semana Santa, Praça Tiradentes, Ouro Preto (MG), 1929.



Autor: Luiz Fontana. Fonte: Acervo IFAC/UFOP

Figura 58 Procissão da Semana Santa, Largo do Rosário, Ouro Preto (MG), 1930.



Autor: Luiz Fontana. Acervo: IFAC/UFOP

Figura 59 Procissão da Semana Santa, Ouro Preto (MG), 1956.



Autor: Marcel Gautherot. Fonte: Acervo IMS

Nos registros fotográficos produzidos ao longo do século XX, como aqueles de Luiz Fontana e Marcel Gautherot, a cidade aparece como cenário de uma ação coletiva que se impõe ao olhar. As ruas, ladeiras e praças deixam de operar apenas como moldura arquitetônica e passam a ser atravessadas por fluxos humanos organizados, nos quais a dimensão individual é frequentemente diluída em favor da massa. O corpo coletivo assume centralidade, e a paisagem é percebida como espaço de passagem, encontro e performance ritual.

Ao caminhar, os corpos percorrem e perfazem diversos feixes de caminhos na cidade. De forma mais ou menos invisível, elaboram novos textos, outras regências, reescrevem o discurso urbano. Andar é escrever, ler, significar, reescrever a partir de nossos olhos para o mundo. Deste modo é que o andar – como uma modalidade de ocupação do espaço urbano –, em contraste com o uso do automóvel, pode ser uma experiência que confere possibilidade de ruptura ao disciplinamento e controle, justamente por abrir os sentidos ao mundo. (Hissa & Nogueira, 2013, p. 73)

Nessas imagens, a monumentalidade dos edifícios permanece presente, mas perde sua autonomia visual. Igrejas, casarios e marcos urbanos funcionam como pano de fundo para a ação, subordinados ao ritmo do cortejo e à ocupação temporária do espaço público. A paisagem histórica não se apresenta como forma concluída, mas como infraestrutura simbólica que sustenta práticas recorrentes, reatualizadas no tempo.

Em contraste, registros contemporâneos que individualizam os participantes da procissão introduzem outra camada de leitura. Ao aproximar-se dos rostos, dos gestos e das expressões, a fotografia desloca o foco da massa indistinta para experiências singulares, revelando como a paisagem urbana é vivida de maneira desigual e situada. A procissão deixa de ser apenas imagem de tradição coletiva e passa a evidenciar trajetórias individuais, pertencimentos, afetos e modos específicos de ocupar a cidade.

A montagem dessas imagens — da massa ritualizada à figura individualizada — permite reconhecer que o cotidiano não constitui uma camada secundária da paisagem urbana histórica, mas um de seus componentes estruturantes. As práticas religiosas, ao reinscreverem periodicamente o uso das ruas e das praças, tensionam os regimes visuais que tendem a fixar a cidade como cena ou monumento, revelando a paisagem como processo, atravessado por continuidades, reapropriações e disputas de visibilidade.

Figura 60 Procissão da Semana Santa, Ouro Preto (MG), s/d



Fotografia da Série “Ouro Preto Corpo e Alma – Cotidiano” Autor: Alexandre Diniz.
Fonte: Acervo do autor.

Em contraste com os registros históricos que apresentam a procissão como massa organizada no espaço urbano, imagens contemporâneas que se aproximam dos participantes produzem um deslocamento significativo no regime de visibilidade da paisagem. Ao individualizar rostos, gestos e expressões, a fotografia reinscreve o ritual como experiência vivida, revelando a paisagem histórica urbana como espaço de afeto, pertencimento e prática social situada.

Nessa aproximação, a cidade deixa de operar como cenário ou suporte e passa a emergir como relação: entre corpos, memória, fé e uso cotidiano do espaço público. A paisagem histórica urbana não se apresenta, assim, como forma estabilizada ou monumento consagrado, mas como processo continuamente atualizado por práticas coletivas que desafiam leituras exclusivamente normativas do patrimônio.

Ao tornar visíveis as práticas cotidianas e os corpos que produzem sentido na paisagem urbana, o conjunto de imagens analisado neste item desloca a leitura da cidade do campo da forma estabilizada para o da experiência vivida. A paisagem histórica deixa de se apresentar apenas como cenário, monumento ou imagem-síntese e passa a emergir como processo relacional, continuamente atualizado por usos, rituais e presenças que escapam às leituras exclusivamente formais do patrimônio. É precisamente nesse ponto que se tornam evidentes os limites dos regimes visuais consolidados e se abre espaço para interrogar os modos pelos quais essas experiências são — ou não — reconhecidas, traduzidas e incorporadas pelos instrumentos de gestão e pelas narrativas oficiais.

A Recomendação da Paisagem Histórica Urbana propõe, justamente, uma ampliação do olhar patrimonial, ao reconhecer a cidade histórica como resultado da interação entre formas construídas, práticas sociais, valores simbólicos e dinâmicas econômicas. No entanto, entre essa formulação integradora e sua operacionalização concreta, instauram-se mediações visuais específicas, nas quais a paisagem volta a ser estabilizada, selecionada e normatizada. É a análise dessas mediações — materializadas nas imagens produzidas e difundidas por instâncias institucionais — que orienta o exame do bloco seguinte.

3.4.4 Imagens institucionais

Para compreender os regimes de visibilidade associados à inscrição de Ouro Preto como Patrimônio Mundial, realizou-se uma pesquisa sistemática no site oficial do *World Heritage Centre* (whc.unesco.org), a partir da busca pelo termo “Ouro Preto”. Nessa consulta, foram

identificados 34 resultados na categoria *Media*, reunindo imagens amplamente difundidas no circuito institucional internacional. À luz da abordagem da Paisagem Histórica Urbana, esse conjunto visual pode ser lido como parte das operações que estruturariam a Etapa A da HUL, dedicada à identificação, ao reconhecimento e ao mapeamento dos atributos da paisagem urbana histórica inseridos em plataforma institucional.

Figura 61 Corpus Unesco



Disponível em: whc.unesco.org. Acesso em: janeiro/2026

Embora a HUL proponha uma leitura integrada do território, atenta à sobreposição de camadas históricas, sociais e culturais, as imagens mobilizadas nesse processo tendem a privilegiar atributos visualmente estabilizados e consensuais. Observa-se, de forma recorrente, a ênfase em vistas panorâmicas, conjuntos arquitetônicos homogêneos e marcos monumentais reconhecíveis, capazes de operar como sínteses visuais imediatas do sítio no cenário internacional. A paisagem urbana é apresentada como unidade formal coesa, passível de rápida identificação e comparação entre diferentes contextos patrimoniais.

Figura 62 Corpus IPHAN



Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/busca?search_query=ouro+preto&content_type=Entity%5C%5CGaleria&date_from=&date_to=&do_search=y. Acesso em: janeiro/2026

As imagens produzidas e difundidas pelo IPHAN reiteram, em escala nacional, operações visuais semelhantes àquelas observadas no circuito internacional da Unesco. Embora mobilizadas em contextos técnicos e administrativos distintos, essas imagens operam igualmente como instrumentos de identificação e estabilização dos atributos da paisagem histórica urbana.

Observa-se a recorrência de ruas coloniais tipificadas, vistas panorâmicas controladas e fachadas arquitetônicas isoladas, apresentadas como unidades legíveis e comparáveis. O urbano é fragmentado em elementos reconhecíveis — rua, casario, conjunto, monumento — que podem ser inventariados, mapeados e regulados. Nesse processo, o cotidiano, os usos ordinários e as tensões sociais permanecem fora do campo visual, não por ausência material, mas por uma operação sistemática de enquadramento que privilegia a legibilidade formal da paisagem.

Embora compartilhem princípios semelhantes de seleção e enquadramento, as imagens produzidas pelo IPHAN operam prioritariamente no registro técnico e normativo da identificação patrimonial, vinculadas a procedimentos de inventário, documentação e tutela. Quando esse mesmo repertório visual é apropriado pela escala municipal, no entanto, ele passa a circular sob outras lógicas e finalidades.

No âmbito da Prefeitura de Ouro Preto, as imagens da paisagem urbana deixam de funcionar exclusivamente como instrumentos de reconhecimento institucional e passam a integrar estratégias de comunicação pública, promoção turística e construção da imagem da cidade. Esse deslocamento não implica ruptura com os regimes de visibilidade anteriormente analisados, mas sua reativação em circuitos mais amplos de circulação digital, nos quais a paisagem histórica é mobilizada como ativo simbólico, narrativo e econômico.

Figura 63 Corpus Secretaria Municipal de Cultura de Ouro Preto 2025

EVENTOS



CARNAVAL OURO PRETO 2026



PRÉ-CARNAVAL OURO PRETO 2026 | FESTIVAL SAMBA E PROSA



Festival de Verão - Especial de Férias em Antônio Pereira



"Guardas das Palavras Benditas: Benzedoras do Jequitinhonha"

Mais Eventos

DISTRITOS



Amarantina



Antônio Pereira



Cachoeira do Campo



Engenheiro Corrêa

Ver Todos

NOTÍCIAS

12/02/2026
Com 85% da rede hoteleira ocupada, Ouro Preto deve receber 60 mil foliões no Carnaval11/02/2026
Setenário das Dores de Maria tem início em fevereiro em Ouro Preto06/02/2026
Venha para o carnaval de Ouro Preto, o carnaval mais histórico do Brasil04/02/2026
Decreto municipal regulamenta serviços eventuais e concentrações de blocos no Carnaval 2026 em Ouro Preto

Mais Notícias

Disponível em: <https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/>. Acesso em: janeiro/2026

Esse conjunto de imagens institucionais evidencia que a identificação da paisagem urbana histórica se dá a partir de repertórios previamente estabilizados, nos quais determinados atributos são reiteradamente privilegiados. É nesse ponto que a análise dialoga diretamente com a abordagem da Paisagem Histórica Urbana, em especial com sua Etapa A, dedicada à identificação e ao mapeamento dos valores e atributos da paisagem. Ao tomar as imagens como instrumentos centrais desse processo, a HUL pressupõe a possibilidade de reconhecer camadas,

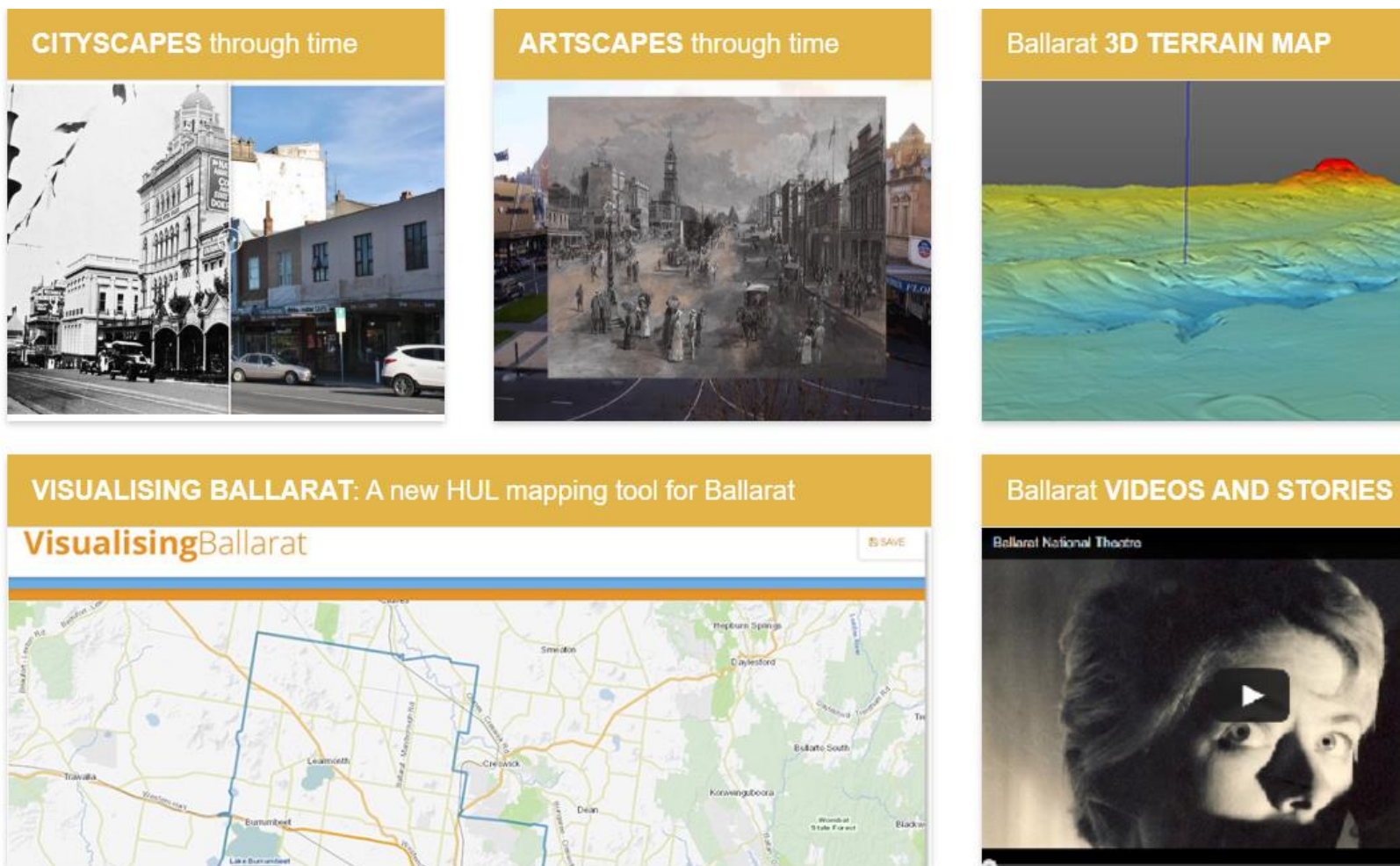
valores e dinâmicas urbanas de forma integrada. No entanto, como evidenciam os casos analisados em Ouro Preto, os próprios dispositivos visuais mobilizados para essa identificação já operam segundo regimes de visibilidade específicos, que tendem a hierarquizar certos elementos da paisagem e a marginalizar outros.

Essa constatação não se restringe ao contexto local. Ao observar os materiais visuais associados a sítios inscritos na Lista do Patrimônio Mundial, disponíveis nas plataformas oficiais da Unesco, é possível reconhecer padrões recorrentes de enquadramento e seleção, nos quais vistas panorâmicas, núcleos históricos consolidados e monumentos emblemáticos operam como sínteses visuais das paisagens urbanas. A experiência de Ouro Preto, nesse sentido, permite interrogar criticamente a HUL a partir das imagens, evidenciando as tensões entre a paisagem identificada pelas políticas patrimoniais, a paisagem vivida no cotidiano urbano e aquela efetivamente incorporada aos instrumentos de gestão.

A experiência de Ballarat tem sido recorrentemente mobilizada como referência internacional na aplicação da abordagem da Paisagem Histórica Urbana. Conforme analisado por Julia Rey-Pérez, a adoção da HUL implicou uma reestruturação profunda do sistema de governança urbana, envolvendo ajustes técnicos e redefinição dos próprios mecanismos de reconhecimento do patrimônio, a partir de métodos de gestão mais horizontais e participativos. No caso de Ballarat, a identificação dos valores patrimoniais incorporou modos de vida, práticas sociais e sentidos de pertencimento como elementos constitutivos da paisagem. Diferentemente de processos que se encerram na enumeração desses valores, a experiência de Ballarat investiu na sua tradução em dispositivos visuais e narrativos — mapas fotográficos, comparações temporais, modelos tridimensionais, plataformas interativas e acervos digitais — capazes de tornar esses valores legíveis, comunicáveis e passíveis de incorporação ao planejamento urbano.

Iniciativas como *Paisagens Urbanas através do Tempo* e *Paisagens Artísticas através do Tempo* exploram comparações visuais entre passado e presente, sobreposições de imagens históricas no espaço urbano contemporâneo e narrativas que evidenciam a paisagem como processo contínuo de transformação.

Figura 64 Corpus Ballarat



Disponível em: <https://www.hulballarat.org.au/>. Acesso em: jan/2026

Ferramentas como mapas fotográficos, modelos tridimensionais do terreno e plataformas interativas — a exemplo do *Visualizing Ballarat* — operam uma leitura multiescalar do território, permitindo articular forma urbana, relevo, ocupação e memória. Paralelamente, projetos voltados à narrativa e à experiência, como histórias ocultas, acervos da biblioteca estadual e galerias temáticas da era vitoriana, incorporam práticas sociais, memória coletiva e usos simbólicos do espaço como atributos centrais da paisagem. Esse conjunto evidencia uma operacionalização da HUL que investe na construção de repertórios visuais e coletivos capazes de tornar legíveis camadas temporais, afetivas e sociais da cidade — aspecto que contrasta de maneira significativa com os regimes de visibilidade mais estabilizados observados em outros contextos patrimoniais.

Figura 65 People & Places through time: Recreate a Photo Competition



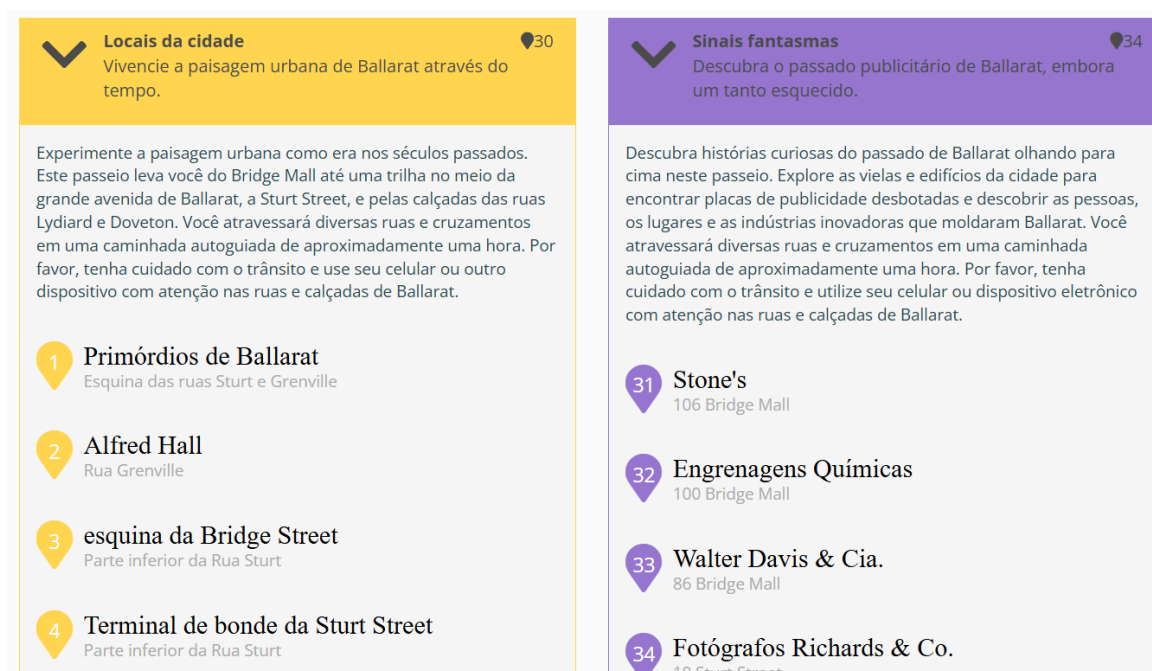
Disponível em: <https://www.hulballarat.org.au/>. Acesso em: janeiro/2026

A iniciativa “*People & Places through time: Recreate a Photo Competition*” explicita de forma exemplar a dimensão temporal da paisagem urbana. Ao reinscrever corpos atuais nos

mesmos enquadramentos do passado, o dispositivo do “antes e depois” mostra as transformações físicas do espaço ao mesmo tempo em que materializa a estratificação histórica proposta pela HUL. As recriações contemporâneas de fotografias históricas em Ballarat — especialmente aquelas que retomam cenas de convívio cotidiano — passam a reinscrever simbolicamente o presente ao dialogar ativamente com o passado. Diferentemente de comparações centradas exclusivamente em monumentos ou marcos arquitetônicos, essas imagens ativam a memória social e os vínculos afetivos com o território, evidenciando que a paisagem histórica é composta também por experiências ordinárias e práticas coletivas. Nesse sentido, o recurso visual funciona como instrumento pedagógico e participativo, tornando visível a temporalidade urbana e ampliando o repertório de atributos reconhecidos como constitutivos da paisagem.

O mapa fotográfico de Ballarat desenvolvido no âmbito da aplicação HUL permite que cada localidade da cidade seja associada a um conjunto amplo de imagens produzidas em diferentes períodos, por distintos agentes e para variados fins. Ao selecionar um ponto específico, o usuário tem acesso a uma constelação de fotografias que não se restringe à lógica do “antes e depois”, mas evidencia a multiplicidade de olhares, usos e significados atribuídos àquele lugar ao longo do tempo.

Figura 66 Mapa fotográfico - Ballarat



Tradução automática. Disponível em: <https://www.hulballarat.org.au/>. Acesso em: janeiro/2026

Esse dispositivo desloca a leitura da paisagem urbana de uma narrativa linear para uma leitura relacional, na qual as imagens operam por justaposição, recorrência e contraste. A paisagem emerge, assim, como construção histórica continuamente reinscrita por práticas visuais diversas. Ao transformar a fotografia em instrumento de leitura espacial e não apenas de registro, a experiência de Ballarat explicita o potencial da HUL quando associada a dispositivos visuais capazes de tornar os valores identificados legíveis, comparáveis e discutíveis.

Processos como o *Ballarat Imagine* mobilizaram milhares de moradores em dinâmicas de escuta coletiva, nas quais os participantes foram convidados a expressar o que amavam em sua cidade, o que desejavam preservar e como imaginavam seu futuro. Os resultados desse processo revelaram uma ampliação significativa do repertório de valores patrimoniais reconhecidos, incorporando aos edifícios e conjuntos históricos, também modos de vida, práticas cotidianas e sentidos de pertencimento como atributos centrais da paisagem urbana. Embora frequentemente apresentada como caso exemplar da HUL, a experiência de Ballarat evidencia que a identificação da paisagem histórica não se esgota na enumeração de formas urbanas, mas depende da articulação entre dispositivos institucionais, processos participativos e modos de tornar esses valores visíveis e operáveis no planejamento urbano — questão que se mostra particularmente tensionada quando observada a partir da circulação das imagens institucionais.

Ao transformar a fotografia em instrumento de registro e leitura socioespacial a experiência de Ballarat explicita o potencial da HUL em trabalhar com as imagens quando associada a dispositivos visuais que permitem a construção de uma visão partilhada do domínio urbano e sua integração nos processos de definição de políticas públicas, conforme preconizado pela Recomendação (Buckley, Cooke e Fayad, 2016).

Ao operar por seleção, enquadramento e hierarquização, esses regimes de visibilidade também produzem aquilo que permanece fora do campo visual e simbólico do patrimônio. É a partir dessas exclusões, ou efeitos sistemáticos dos processos de identificação, que se torna necessário deslocar o olhar para as margens da paisagem histórica urbana. O subitem seguinte dedica-se, portanto, ao exame das imagens que tornam visíveis espaços, usos e formas de ocupação sistematicamente ausentes dos repertórios institucionais, tensionando os limites do que é reconhecido, valorizado e governado como paisagem patrimonial.

3.4.5 Margens e ausências

Se, nos blocos anteriores, a paisagem urbana de Ouro Preto foi analisada a partir de enquadramentos estabilizados — panorâmicas totalizantes, monumentos isolados, cenas ritualizadas e imagens institucionalizadas —, este subitem propõe um deslocamento deliberado do ponto de vista. Entende-se aqui que o processo de produção de ausências na paisagem urbana de Ouro Preto possui raízes profundas nas próprias políticas de patrimonialização que moldaram o centro histórico de Ouro Preto ao longo do século XX.

Um exemplo emblemático desse processo é o caso do Largo de Coimbra, cuja conformação atual resulta de intervenções que suprimiram camadas urbanas e sociais consideradas dissonantes em relação à imagem monumental e ordenada da cidade histórica.

O Largo de Coimbra apresenta-se como um dos primeiros espaços urbanos a ser objeto de intervenção patrimonial sistemática após o tombamento de Ouro Preto como Monumento Nacional em 1938. Tradicionalmente associado ao exercício do poder administrativo na antiga Vila Rica — abrigando, em diferentes momentos, a sede da Câmara, o pelourinho e intensas práticas de sociabilidade urbana — o Largo constituiu, ao longo do século XVIII e XIX, um espaço central não apenas do ponto de vista simbólico, mas também do cotidiano da cidade.

Figura 67 Largo de Coimbra (1880)



À direita, a Igreja de Santo Francisco de Assis Autor: Marc Ferrez. Fonte: Acervo IMS

A intervenção promovida pelo então SPHAN na década de 1940, com a demolição do edifício localizado em frente à Igreja de São Francisco de Assis, evidencia de forma clara os critérios visuais que passaram a orientar a patrimonialização moderna. Considerado um “volume concorrente”, o edifício foi removido em nome da restituição de uma suposta unidade colonial, alinhada à valorização formal da arquitetura barroca e à construção de uma imagem histórica idealizada da cidade. Como observa Mário de Andrade, tratava-se de reafirmar, em Minas Gerais, a “glorificação suprema da linha curva” (Andrade, 1993, p. 50 conforme citado em Natal, 2007, p. 112), ainda que isso implicasse o apagamento de camadas urbanas posteriores e de práticas sociais consolidadas.

Nas décadas seguintes, o Largo foi progressivamente refuncionalizado, passando de espaço de feiras, encontros comunitários e celebrações religiosas a suporte para atividades voltadas majoritariamente ao turismo, como a Feira de Artesanato de Pedra-Sabão. Esse processo, como apontam autores como Castriota (2007), integra uma dinâmica mais ampla de fetichização da paisagem patrimonial, na qual a imagem barroca da cidade é reiterada como valor dominante, ao mesmo tempo em que usos cotidianos, sociabilidades locais e a permanência dos moradores no centro histórico são deslocados para as margens.

Figura 68 Largo de Coimbra (década de 1920)



Autor não identificado. Fonte: Reviva Ouro Preto

Figura 69 Largo de Coimbra (década de 1970)



Autor desconhecido. Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.244/7880>. Acesso em: janeiro/2026

A leitura do Largo de Coimbra permite, assim, compreender como os regimes institucionais de visibilidade operam também pelo apagamento ativo de formas urbanas, práticas sociais e valores que não se ajustam à imagem consagrada da cidade histórica.

É precisamente nas bordas da cidade que os limites da monumentalização visual se tornam mais evidentes. Ao deslocar o olhar dos enquadramentos estabilizados do monumento para suas áreas de contato com o tecido urbano contemporâneo, a paisagem deixa de operar como forma isolada e passa a se revelar como zona de fricção. As bordas são aqui compreendidas como áreas de transição e conflito entre a cidade antiga e as dinâmicas recentes de expansão urbana, espaços nos quais se tensionam valores patrimoniais consolidados e formas ordinárias de apropriação do território.

Essa compreensão dialoga diretamente com a noção de bordas proposta por Kevin Lynch (1985), para quem esses elementos marcam visualmente o término dos setores urbanos e frequentemente se associam a barreiras — antigas ou atuais — ao crescimento da cidade. Como observa o autor, “são as bordas características dos setores e marcam visualmente seu término. [...] Muitas vezes os limites se confundem com barreiras ao crescimento, o que faz sentido, uma vez que elas são elementos importantes na formação do tecido” (Lynch, 1985). Longe de constituírem apenas linhas de separação, as bordas desempenham papel ativo na organização espacial e simbólica da cidade.

No caso de Ouro Preto, essa noção adquire densidade histórica e crítica quando articulada às leituras sobre seu crescimento urbano recente. Oliveira (2003) utiliza o termo “bordas” para caracterizar o avanço desordenado da cidade sobre o entorno do núcleo colonial, apontando para um processo contínuo de transformação que incide justamente sobre essas zonas liminares: “[...] pode-se considerar que Ouro Preto vem sofrendo um processo sistemático e permanente de destruição pelas bordas [...]” (Oliveira, 2003b). As bordas emergem, assim, como espaços privilegiados para observar os conflitos entre preservação, expansão urbana e desigualdades socioespaciais.

Quando mobilizadas na análise das imagens, essas bordas adquirem também uma dimensão visual e política. São elas que frequentemente escapam aos enquadramentos monumentais e às vistas consagradas, permanecendo fora do campo de visibilidade da paisagem histórica estabilizada. Ao reintroduzir essas zonas na leitura da cidade, as imagens que tensionam o enquadramento dominante — aproximando-se das áreas limítrofes, dos usos cotidianos e das ocupações periféricas — produzem um deslocamento crítico: o monumento

deixa de ser apenas forma consagrada e passa a ser compreendido em relação às paisagens que o circundam e o desafiam.

É nesse sentido que a atenção às bordas da cidade abre caminho para a análise de territórios a partir de visões que a institucionalização não alcança. Situada fora dos circuitos visuais consagrados, essa área evidencia como a paisagem histórica urbana se prolonga em zonas de contato marcadas por desigualdade, conflito e invenção cotidiana do espaço. Ao deslocar o olhar para essas bordas, a análise fotográfica permite tensionar os regimes de visibilidade dominantes e aprofundar a compreensão da paisagem urbana como processo histórico vivo, atravessado por disputas que excedem os limites formais do patrimônio reconhecido.

A leitura do Largo de Coimbra, articulada às experiências analisadas na sequência, permite avançar na crítica não apenas da Etapa A da abordagem da Paisagem Histórica Urbana, dedicada à identificação dos valores e atributos da paisagem, mas também das etapas subsequentes propostas pela Recomendação. Ao evidenciar os efeitos de apagamento, refuncionalização e deslocamento de práticas sociais produzidos por sucessivos enquadramentos institucionais, esse caso coloca em tensão a capacidade de integrar os valores reconhecidos em um marco mais amplo de desenvolvimento urbano.

De acordo com a Recomendação da Unesco, a abordagem HUL pressupõe, após a identificação dos valores, sua integração aos processos de planejamento e gestão urbana, de modo a reconhecer áreas de sensibilidade patrimonial, priorizar ações de conservação e desenvolvimento e estabelecer parcerias e estruturas de governança capazes de articular diferentes atores públicos e privados (Unesco, 2017). No entanto, como revela o caso do Largo de Coimbra, a estabilização visual da paisagem e a priorização de determinados atributos formais nem sempre se traduzem em estratégias capazes de incorporar os valores sociais, simbólicos e cotidianos associados a esses espaços nos processos decisórios da cidade.

A refuncionalização do Largo — de espaço de sociabilidade urbana e práticas comunitárias para suporte de atividades predominantemente turísticas — ressalta justamente a dificuldade de articular conservação e desenvolvimento a partir de uma leitura plural da paisagem. Embora os atributos arquitetônicos e formais tenham sido preservados e valorizados, os valores associados aos usos sociais do espaço, às memórias coletivas e às dinâmicas de

pertencimento foram progressivamente marginalizados, revelando um descompasso entre a identificação patrimonial e a priorização efetiva de ações voltadas à manutenção da vida urbana.

É nesse contexto que as margens e ausências da paisagem histórica urbana emergem não apenas como efeitos colaterais dos regimes de visibilidade instituídos, mas como campo privilegiado de experimentação de outras formas de ver, ler e produzir a cidade. As imagens e práticas analisadas a seguir — associadas a experiências que reposicionam o observador e ativam valores historicamente sub-representados — permitem interrogar criticamente a abordagem da Paisagem Histórica Urbana, revelando tanto seus potenciais quanto seus limites quando confrontada com iniciativas que tensionam os critérios de priorização, as formas de governança e os próprios modos de tornar a paisagem legível e operável no planejamento urbano.

Figura 70 Vista panorâmica do bairro Antônio Dias a partir de percurso com o Circuito Palma Preta



A imagem mantém no mesmo enquadramento o núcleo histórico consagrado e a ocupação periférica ao fundo, rompendo com a lógica de ocultamento presente nas vistas panorâmicas institucionais. Fotografia da autora, 14 nov. 2025.

Figura 71 Vista a partir da Igreja do Carmo em direção às áreas periféricas da cidade, a partir de percurso com o Circuito Palma Preta



O enquadramento inverte o ponto de vista recorrente nas imagens monumentais, deslocando o olhar do edifício consagrado para a paisagem urbana expandida. Fotografia da autora, 14 nov. 2025.

Figura 72 Infraestrutura urbana sob ponte histórica no centro de Ouro Preto, a partir de percurso com o Circuito Palma Preta



A imagem evidencia tecnologias construtivas e soluções hidráulicas associadas ao funcionamento cotidiano da cidade e conhecidamente fundamentadas pela sabedoria africana, ausentes dos repertórios visuais patrimoniais. Fotografia da autora, 14 nov. 2025.

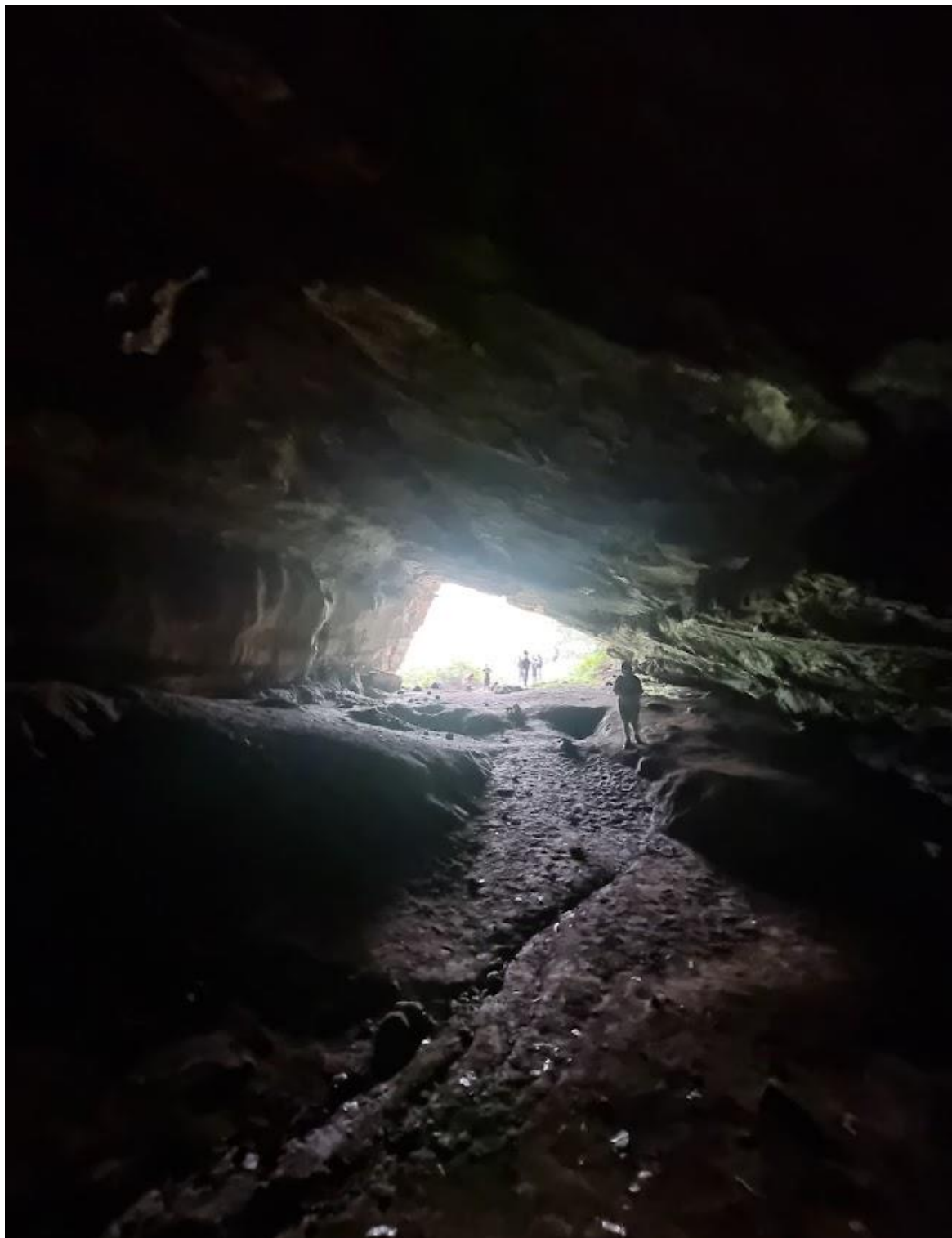
Entre as experiências que tensionam os regimes de visibilidade consolidados da paisagem urbana de Ouro Preto, destacam-se iniciativas que reposicionam o olhar a partir de outros valores, outros saberes e outras práticas de leitura do território. Nesse conjunto, a atuação do Circuito Palma Preta e os percursos promovidos pelo Geoturismo Ouro Preto configuram experiências distintas, porém convergentes, na produção de leituras críticas da cidade. À luz da abordagem da Paisagem Histórica Urbana, ambas evidenciam os limites dos processos tradicionais de identificação patrimonial ao tornar visíveis valores que permanecem sistematicamente sub-representados — ou inteiramente ausentes — nos repertórios institucionais de reconhecimento da paisagem.

Figura 73 Visita à Gruta do Fogão, no Vale do Ojô (2025)



Parte de percurso de educação patrimonial e ambiental promovido pelo Circuito Palma Preta. Fotografia da autora, 31/05/2025

Figura 74 Visita à Gruta do Fogão, no Vale do Ojô (2025)



Parte de percurso de educação patrimonial e ambiental promovido pelo Circuito Palma Preta. Fotografia da autora, 31/05/2025

Figura 75 Visita ao Vale do Ojô (2025)



Parte de percurso de educação patrimonial e ambiental promovido pelo Circuito Palma Preta. Em sentido horário: início do percurso em frente à Capela do bairro Padre Faria; parte de estrutura já desaparecida

evidenciando ocupação do território; marcas geológicas; observação do território a partir do bairro Caminho da Fábrica. Fotografia da autora, 31/05/2025

O conjunto de fotografias acima registra um dos percursos oferecidos pelo Circuito Palma Preta no Vale do Ojô, área situada majoritariamente no bairro Padre Faria — um dos primeiros núcleos de povoamento de Ouro Preto, fundado ainda no final do século XVII, no contexto da exploração aurífera. Com cerca de 25 hectares de relevo acidentado, formações rochosas, cânions e cavernas naturais — como a Gruta da Aflição, a Ponte de Pedra e a Gruta do Fogão —, além do Córrego do Ojô, cabeceira do Rio do Carmo, o Vale constitui um ecossistema estratégico para a regulação hídrica e térmica da região. As imagens que mostram o grupo percorrendo afloramentos rochosos, cortes de terreno e áreas de vegetação evidenciam essa dimensão geoambiental frequentemente secundarizada nas narrativas patrimoniais centradas no núcleo monumental barroco. A Audiência Pública realizada em maio de 2025 para a criação do Monumento Natural do Vale das Cavernas do Ojô — aprovada por aclamação e atualmente em tramitação na Câmara Municipal como Projeto de Lei — acrescenta uma nova camada institucional a esse território, reinscrevendo-o no campo das políticas de preservação.

É nesse contexto mais amplo que se insere o bairro Caminho da Fábrica, cuja história está intimamente entrelaçada à trajetória industrial de Ouro Preto. A instalação da Companhia de Tecidos São José do Tombadouro, em 1887, transformou a área em um dos pilares da economia local, sobretudo após a transferência da capital para Belo Horizonte, quando a cidade buscava novas bases de sustentação econômica. Como destaca Santos (2023), a implantação da fábrica implicou a construção de moradias para os trabalhadores e a absorção significativa de mão de obra local, especialmente feminina, configurando uma paisagem operária que articulava trabalho, habitação e sociabilidade ao longo do século XX. Assim, entre vestígios industriais, moradias consolidadas e a emergência de uma agenda ambiental contemporânea, o Caminho da Fábrica revela-se como uma paisagem estratificada, onde se sobrepõem ciclos auríferos, industriais e ecológicos, tensionando a imagem estabilizada de Ouro Preto e ampliando a compreensão de sua paisagem histórica urbana para além do repertório monumental consagrado.

O Circuito Palma Preta desloca esse eixo baseado em valores histórico-artísticos e formais, ancorados em atributos visualmente estabilizados ao evidenciar valores vinculados a modos de vida, saberes técnicos, práticas culturais, experiências de exploração e resistência que

estruturaram material e simbolicamente a paisagem de Ouro Preto, mas que raramente são traduzidos em atributos reconhecíveis nos processos institucionais de patrimonialização.

De modo complementar, os percursos de geoturismo urbano, conduzidos por profissionais da geologia, introduzem uma leitura da cidade ancorada na relação entre substrato geológico, materiais construtivos e camadas temporais da ocupação urbana. Ao articular edificado e natureza, esses percursos permitem identificar fases distintas da formação da cidade a partir da geologia local, dos processos de extração mineral, das técnicas construtivas e das transformações do relevo, evidenciando valores ambientais, científicos e históricos que raramente ocupam posição central nas leituras patrimoniais convencionais. A paisagem urbana passa, assim, a ser compreendida como resultado de interações contínuas entre processos naturais e históricos, ampliando o campo de atributos considerados relevantes na identificação da paisagem histórica urbana.

Figura 76 Vista de Ouro Preto em percurso com a Geotur (2025)



Vista evidenciando simultaneamente o centro histórico, os materiais construtivos e as áreas periféricas. Fotografia da autora, 15/02/2025

Nos percursos promovidos pelo Circuito Palma Preta, a paisagem deixa de ser apreendida como cenário monumental ou herança visual do período colonial e passa a ser lida

como território vivido, atravessado por relações de poder, conflitos e disputas de memória. Elementos frequentemente naturalizados ou invisibilizados — como cursos d’água, áreas de mineração, estruturas subterrâneas, caminhos de circulação e técnicas construtivas — são reinterpretados como atributos centrais da paisagem histórica urbana, diretamente associados às contribuições africanas na constituição da cidade. Já nos percursos de geoturismo, esses mesmos elementos emergem como indicadores materiais de temporalidades profundas, conectando a história urbana a processos geológicos de longa duração. Em ambos os casos, observa-se uma ampliação substantiva do repertório de valores identificados, que tensiona a própria definição do que é considerado relevante, legível e patrimonializável.

As imagens associadas a essas experiências, produzidas a partir de caminhadas guiadas, práticas de educação patrimonial e percursos territoriais, operam segundo uma lógica distinta daquela observada nos regimes institucionais. Em vez de buscar a síntese visual ou a estabilização de atributos consensuais, essas imagens enfatizam a presença dos corpos, a oralidade, a explicação situada e a relação direta com o território.

Ao incorporar valores sociais, culturais, simbólicos e ambientais frequentemente marginalizados, tanto o Circuito Palma Preta quanto o Geoturismo Ouro Preto explicitam uma das tensões centrais da abordagem da Paisagem Histórica Urbana: a distância entre a formulação conceitual no que tange aos valores e sua efetiva operacionalização nos processos de identificação. Essas experiências evidenciam, na prática, os potenciais e limites da HUL, mostrando que a identificação da paisagem histórica urbana não é um ato neutro ou técnico, mas um processo político, atravessado por disputas sobre quais valores importam, quem os define e por meio de quais dispositivos se tornam visíveis.

3.4.6 Imagens em circulação social

A experiência de Cuenca introduz um deslocamento relevante na análise dos regimes de visibilidade associados à Paisagem Histórica Urbana ao articular participação cidadã e produção visual no processo de identificação da paisagem. Diferentemente dos repertórios institucionais estabilizados examinados nos itens anteriores, a implementação em Cuenca estruturou-se em torno de três eixos principais: uma visão expandida do patrimônio, a pesquisa interdisciplinar e o reconhecimento do papel ativo do cidadão na definição de valores. Entre seus objetivos estavam avaliar o estado de conservação do patrimônio, definir valores culturais,

identificar impactos e formular recomendações para estratégias de intervenção e crescimento urbano (Pettinati et al., 2024).

No âmbito dessa abordagem, a fotografia foi incorporada como instrumento de mediação participativa. Oficinas e mapeamentos colaborativos convidaram os cidadãos a identificar elementos representativos da paisagem e reconhecer ameaças. O Concurso de Fotografias “Visões da Cidade” constituiu um dos principais dispositivos desse processo, solicitando aos habitantes que registrassem diferentes pontos de vista sobre os elementos que compõem a paisagem urbana de Cuenca.

As imagens produzidas pelos participantes não se restringiram aos monumentos consagrados ou ao centro histórico oficialmente delimitado. Ao contrário, incorporaram práticas cotidianas, espaços ordinários, percepções sensoriais e áreas situadas fora do perímetro patrimonial reconhecido. Gastronomia, praças de bairro, sons dos rios, perspectivas das montanhas e ruas residenciais emergiram como atributos centrais da paisagem, deslocando a leitura monumental e formal predominante nos circuitos institucionais.

Ao mobilizar a fotografia como dispositivo participativo, a experiência de Cuenca explicita tanto o potencial quanto os limites de uma aplicação baseada em valores da HUL. Por um lado, a abertura à produção visual cidadã amplia o repertório de atributos reconhecidos, aproximando a paisagem institucionalmente identificada da paisagem vivida. Por outro, essa pluralidade visual tende a ser posteriormente reorganizada e sistematizada por dispositivos institucionais que buscam classificar e tornar comparáveis os valores identificados. A mediação institucional atua, assim, simultaneamente como ampliação e contenção da diversidade de olhares. Cabe observar, contudo, que, embora a experiência de Cuenca seja conhecida por meio do trabalho de Siguencia Ávila (2018; 2019), não foram localizados, nos canais consultados, os materiais visuais produzidos no âmbito do Concurso de Fotografias “Visões da Cidade”. Essa lacuna é significativa para a própria discussão sobre regimes de visibilidade: ainda que a fotografia tenha sido mobilizada como instrumento participativo, as imagens resultantes parecem não constituir, ao menos de forma amplamente acessível, um acervo público disponível à consulta e à reinterpretação. Desse modo, a abertura à participação visual convive com limites posteriores de circulação, preservação e acesso.

A comparação com Ballarat evidencia dois modos distintos — embora convergentes — de operacionalizar a participação na HUL. Enquanto em Cuenca foi usada a escuta ativa e a construção coletiva do diagnóstico, em Ballarat o processo “Imagine Ballarat” estruturou-se a

partir de três perguntas orientadoras dirigidas à população — o que você ama na cidade, o que deseja manter, o que imagina para o futuro — mobilizando milhares de respostas organizadas em macrocategorias que passaram a orientar o plano patrimonial. Em ambos os casos, a participação reconfigura o campo de visibilidade da paisagem, ainda que por caminhos metodológicos distintos. Esse deslocamento torna visível uma questão central: a identificação da paisagem histórica urbana por meio da imagem constitui um campo de disputas sobre visibilidade, legitimidade e autoridade. A fotografia, quando incorporada à HUL, pode funcionar tanto como instrumento de abertura quanto como mecanismo de reinscrição de valores em narrativas estabilizadas.

A análise das redes sociais associadas à Prefeitura de Ouro Preto permite observar como, em outro registro, a paisagem histórica urbana é reinscrita no cotidiano algorítmico. Embora formalmente participativa em sua circulação, essa visualidade permanece fortemente ancorada em repertórios estabilizados. Os conjuntos a seguir, organizados a partir de recortes mensais, evidenciam a intensificação da circulação de imagens institucionais nos períodos festivos do calendário urbano, reiterando centralidades monumentais e enquadramentos consolidados.

Os conjuntos a seguir montados a partir de recortes mensais mostram a intensificação da circulação de imagens institucionais sobre Ouro Preto, que ocorre de modo particularmente visível nos períodos festivos e comemorativos do calendário urbano — como Semana Santa, Carnaval, festividades religiosas e eventos culturais sazonais

Figura 77 Página da Secretaria de Turismo de Ouro Preto no Instagram - Fevereiro (2025)



Disponível em: https://www.instagram.com/tur_ouropreto/?hl=pt Acesso em: jan/2026

Nesses momentos, as plataformas digitais oficiais, vinculadas à Secretaria de Cultura e Turismo, operam por meio de uma lógica comunicacional que associa a temporalidade dos eventos à permanência do núcleo monumental, reforçando a centralidade do centro histórico como lugar legítimo da memória, da cultura e da visibilidade urbana.

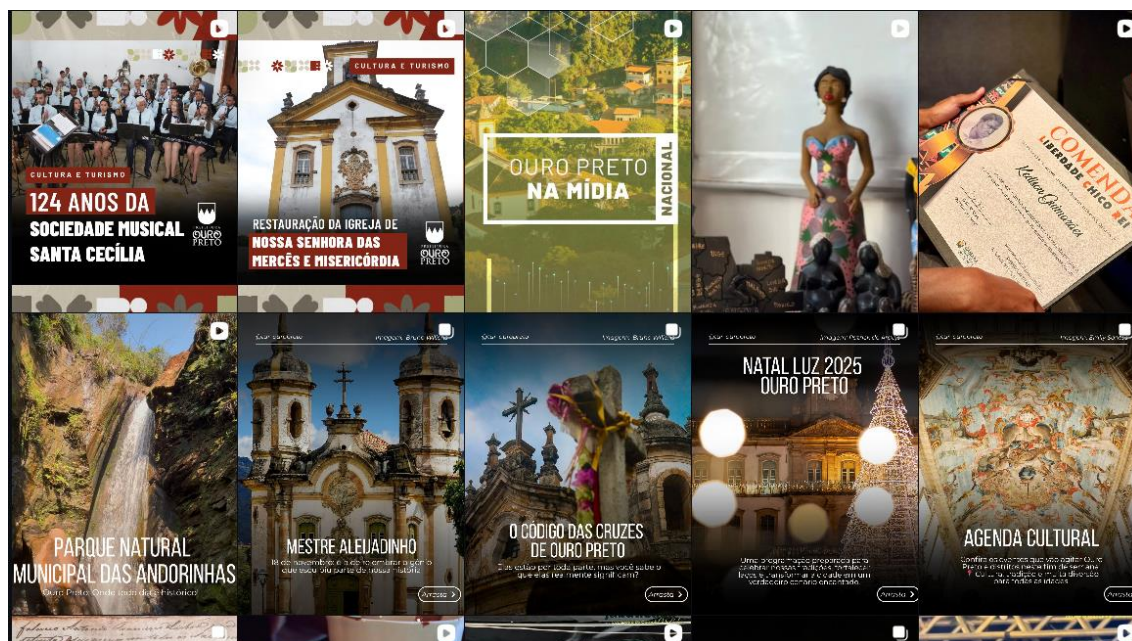
Essa operação torna-se evidente na recorrência de enquadramentos que privilegiam igrejas, praças centrais e fachadas emblemáticas, mesmo quando o conteúdo anunciado se refere a práticas imateriais, ritos religiosos ou experiências culturais cotidianas. A paisagem, nesse contexto, não aparece como processo vivido ou território em disputa, mas como palco fixo, previamente reconhecível, capaz de garantir legibilidade imediata à comunicação institucional. O calendário festivo afasta-se da comunicação a partir diversidade visual e tende a reforçar a repetição de repertórios consagrados, naturalizando a associação entre cultura, patrimônio e monumentalidade.

Figura 78 Página da Secretaria de Turismo de Ouro Preto no Instagram – Abril (2025)



Disponível em: https://www.instagram.com/tur_ouropreto/?hl=pt Acesso em: jan/2026

Figura 79 Página da Secretaria de Turismo de Ouro Preto no Instagram - Novembro (2025)



Disponível em: https://www.instagram.com/tur_ouopreto/?hl=pt Acesso em: jan/2026

Entretanto, a análise dos comentários e das interações geradas por essas publicações revela fissuras nesse regime de visibilidade. Na imagem intitulada “*O código das cruzes de Ouro Preto*”, publicada em perfil institucional (@tur_ouopreto), emerge uma contestação explícita por parte de moradores de bairros periféricos, que reivindicam o reconhecimento de símbolos, práticas e referências situadas fora do núcleo histórico. O comentário da página do Bairro Padre Faria (@padrefariaop): “Precisamos valorizar os bairros adjacentes e não só o centro histórico”, explicita uma tensão recorrente nos regimes de visibilidade associados à paisagem urbana de Ouro Preto. Ao reivindicar a visibilidade de uma cruz situada fora do perímetro mais divulgado, o interlocutor desloca o foco da monumentalidade centralizada para territórios periféricos historicamente menos representados. A intervenção evidencia que a circulação digital das imagens não apenas reproduz repertórios estabilizados, mas também abre espaço para disputas sobre quais lugares e símbolos devem ser reconhecidos como constitutivos da paisagem histórica urbana. Trata-se de um gesto de reinscrição simbólica que questiona a hierarquia visual dominante e amplia o campo de valores atribuídos à cidade.

Figura 80 Página institucional da Prefeitura de Ouro Preto – Código das Cruzes (2025)



Disponível em: https://www.instagram.com/tur_ouopreto/?hl=pt Acesso em: jan/2026

Figura 81 Cruz de Três Pontas - Padre Faria (1920 e 2025)



Ilustra-se a cruz mencionada anteriormente. Destaque para o crescimento do bairro. À esquerda a Capela na década de 1920. Sem autoria. Fonte: BN Digital. À direita, a mesma cruz se mantém, destaque para o crescimento do bairro Padre Faria na encosta. Foto da autora (2025)

A montagem em paralelo entre a fotografia histórica da capela do Padre Faria e a imagem contemporânea da cruz de três braços permite tensionar os regimes de visibilidade que estruturam a leitura da paisagem urbana de Ouro Preto. À esquerda, a fotografia antiga apresenta a capela isolada na encosta, inserida em uma paisagem rarefeita, ainda pouco urbanizada, na qual o edifício religioso e o cruzeiro funcionam como marcos de orientação simbólica e territorial. À direita, a cruz reaparece deslocada de seu contexto original de isolamento, agora imersa em um tecido urbano denso, marcado pela ocupação intensiva das encostas e pela sobreposição de moradias populares.

Essa justaposição evidencia que a cruz, enquanto elemento simbólico, não desaparece com a transformação da paisagem, mas tem seu significado reconfigurado. Se, na imagem histórica, ela se apresenta como referência religiosa e territorial em uma paisagem ainda em formação, na imagem contemporânea ela opera como vestígio persistente em meio a uma urbanização frequentemente lida como desordenada pelas narrativas institucionais. A cruz permanece, mas a paisagem que a circunda deixa de ser reconhecida como legítima no campo do patrimônio e da representação oficial da cidade.

A desmontagem desse enquadramento revela um deslocamento fundamental: a paisagem que envolve a cruz contemporânea é sistematicamente excluída dos repertórios visuais consagrados de Ouro Preto. Enquanto as cruzeiras e igrejas do núcleo histórico central são reiteradas como ícones patrimoniais, associadas à ideia de unidade formal e coerência histórica, a cruz situada no bairro Padre Faria aparece apenas de modo residual ou excepcional, quando não é completamente silenciada. A borda da cidade, nesse sentido, não é apenas limite físico entre o antigo e o contemporâneo, mas fronteira simbólica entre o que é reconhecido como patrimônio e o que é tratado como problema urbano.

No caso de Ouro Preto, as encostas e bairros periféricos operam como bordas não apenas morfológicas, mas também perceptivas e políticas, delimitando aquilo que pode ou não ser incorporado à imagem oficial da paisagem histórica. Ao mesmo tempo, a persistência da cruz nesses territórios tensiona essa separação, evidenciando continuidades simbólicas que escapam às leituras normativas da paisagem.

Na remontagem dessa constelação visual, a cruz deixa de ser apenas um motivo religioso ou um detalhe iconográfico e passa a operar como índice das disputas de visibilidade que atravessam a cidade. Ela conecta temporalidades distintas, articula centro e periferia e explicita os limites das narrativas patrimoniais que privilegiam a monumentalidade em detrimento da experiência urbana vivida. Ao colocar em relação essas duas imagens, torna-se possível compreender que a paisagem histórica urbana de Ouro Preto não se organiza apenas a partir da permanência das formas consagradas, mas também a partir dos conflitos, deslocamentos e reapropriações que se inscrevem nas bordas da cidade.

No contexto contemporâneo, a circulação de imagens da paisagem urbana de Ouro Preto intensifica-se de modo decisivo nas plataformas digitais, especialmente por meio de hashtags associadas ao turismo, ao patrimônio e à experiência urbana. Marcadores como #ouopretopatrimonio, #ouopreto, #ouopretohistorica ou #ouopretomg, operam como

dispositivos de agregação visual que organizam milhares de imagens produzidas por agentes diversos — turistas, moradores, instituições, empreendimentos comerciais — em torno de repertórios reconhecíveis da cidade histórica.

A montagem dessas imagens revela que, embora provenientes de sujeitos distintos, elas tendem a reiterar enquadramentos já consolidados: vistas panorâmicas do centro histórico, igrejas barrocas isoladas, fachadas coloniais e cenas que privilegiam a excepcionalidade estética da paisagem. A hashtag, nesse sentido, funciona também como operador simbólico, orientando expectativas visuais e condicionando aquilo que se torna fotografável, compartilhável e valorizável. Fotografar Ouro Preto “para a hashtag” implica, frequentemente, alinhar-se a um repertório previamente estabilizado do que a cidade deve parecer.

Essa lógica aproxima a circulação digital das imagens das dinâmicas do turismo contemporâneo, no qual a experiência urbana é mediada por imagens antecipadas e reproduzidas. A fotografia deixa de ser apenas registro posterior da visita e passa a integrar o próprio roteiro turístico, funcionando como prova de presença e como mecanismo de reconhecimento social. Nesse processo, a paisagem histórica urbana tende a ser consumida como cena, reforçando leituras harmonizadas e desproblematizadas da cidade, nas quais conflitos territoriais, desigualdades sociais e usos ordinários do espaço permanecem à margem do campo visual dominante.

além do núcleo histórico consagrado, tornando visíveis bairros periféricos, práticas cotidianas, apropriações informais do espaço urbano e situações ordinárias da vida na cidade.

Essas imagens, ainda que minoritárias no fluxo geral, ganham densidade analítica quando observadas em conjunto com seus textos de acompanhamento e, sobretudo, com os comentários produzidos pelos usuários. É nesse nível discursivo que o deslocamento se intensifica: a imagem deixa de operar como representação estabilizada da paisagem e passa a funcionar como gatilho para narrativas alternativas, reivindicações territoriais e disputas explícitas sobre o que conta — ou deveria contar — como cidade.

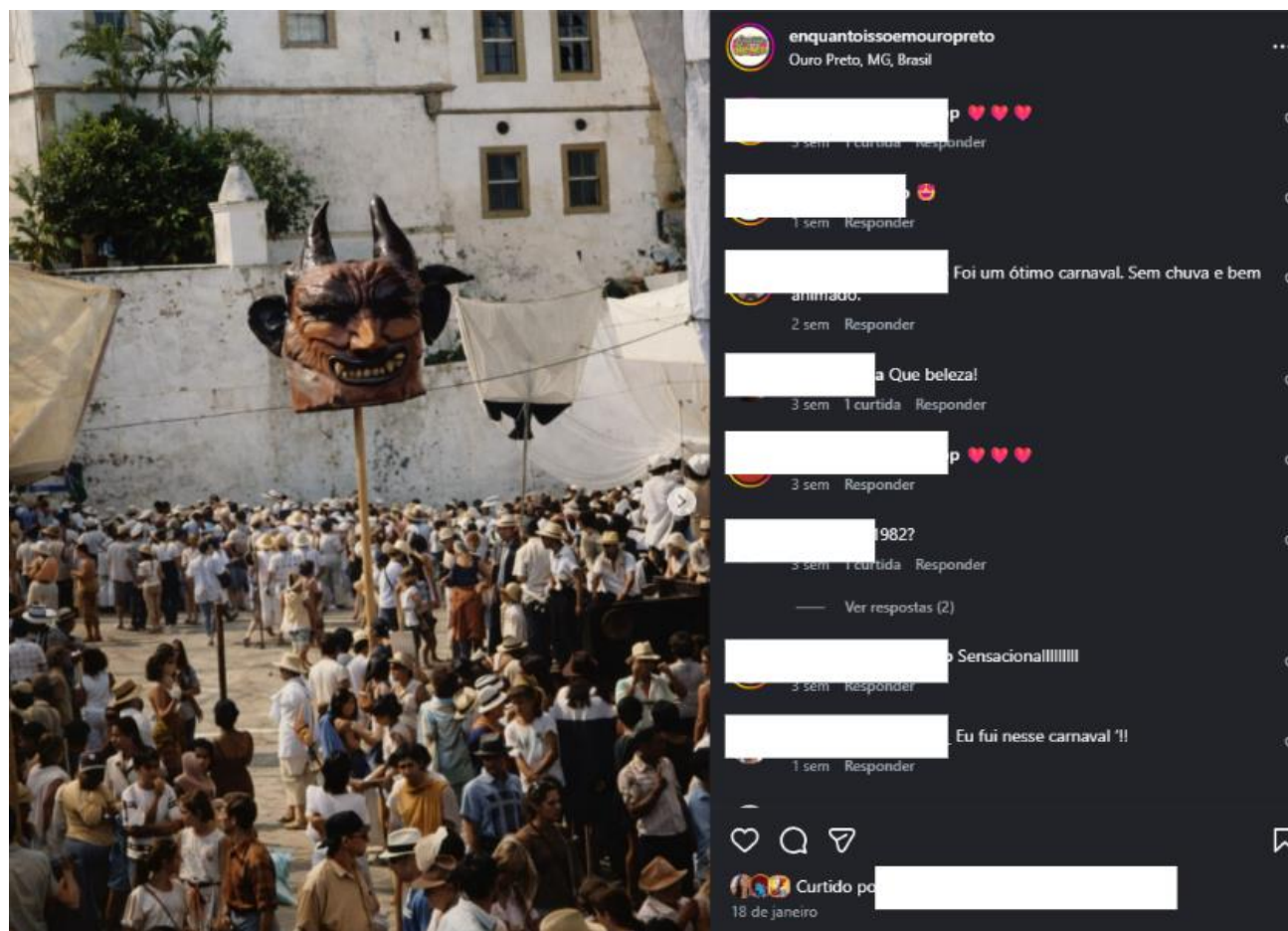
Diferentemente da comunicação institucional, na qual texto e imagem operam de forma convergente para reafirmar a monumentalidade e a excepcionalidade patrimonial, essas postagens revelam fricções internas ao regime visual turístico. A paisagem deixa de ser apenas contemplada e passa a ser discutida, questionada e reinscrita a partir da experiência vivida, aproximando a imagem da dimensão cotidiana e política do urbano.

Figura 83 Reapropriação digital de fotografia histórica de Ouro Preto (1969)



Captura de tela da plataforma Instagram (@enquantoissoemouropreto) com imagem originalmente datada de 1969, recolorizada no projeto #ouropretoemcores. Observa-se, nos comentários, a ativação de memórias familiares e referências ao contexto político da ditadura militar. Acesso em: jan/2026.

Figura 84 Fotografia histórica de carnaval em circulação no Instagram



Captura de tela da plataforma Instagram (@enquantoissoemouropreto) com fotografia histórica de carnaval em Ouro Preto. Observa-se a ativação de memórias individuais e coletivas nos comentários (“Eu fui nesse carnaval!”), evidenciando a reatualização da paisagem histórica urbana por meio da circulação digital. Acesso em: jan/2026.

Entre fotografias reiterativas, emergem imagens que deslocam o olhar para além do centro monumental, incorporando práticas cotidianas, usos ordinários do espaço urbano, situações festivas, precariedades e apropriações não institucionalizadas da paisagem. Nessas imagens, Ouro Preto deixa de aparecer exclusivamente como cidade-exceção e passa a ser apresentada como espaço vivido, atravessado por conflitos, afetos, humor e experiências compartilhadas. As fotografias coloridas digitalmente pela página *Enquanto isso em Ouro Preto* conseguem revelar ainda mais detalhes da paisagem urbana e aproximar as experiências entre os usuários: “eu fui nesse carnaval”, ou uma usuária que identifica na foto “minha mãe e minha avó!”

Os comentários associados às imagens desempenham papel central na reconfiguração dos sentidos atribuídos à paisagem urbana. Ao ativarem memórias pessoais, reivindicações territoriais, críticas à centralidade do núcleo histórico e referências a bairros periféricos, os comentários operam como camadas interpretativas que tensionam a leitura monumentalizada da cidade. Texto e imagem passam, assim, a funcionar de maneira indissociável, produzindo sentidos que escapam às narrativas patrimoniais estabilizadas.

Nesse contexto, páginas não vinculadas à comunicação institucional, como @enquantoissoemouropreto e @arco_ouropreto, assumem papel central na produção de regimes alternativos de visibilidade ao articular imagem, texto e debate público. Diferentemente das imagens turísticas estabilizadas, essas publicações não se encerram na dimensão visual: elas

funcionam como dispositivos de abertura discursiva, ativando comentários, controvérsias e disputas interpretativas sobre a cidade e seu patrimônio.

Figura 85 Publicação do perfil “arco_ouropreto” no Instagram.



Imagem de circulação digital com debate sobre identidade e referência europeia na arquitetura de Ouro Preto. Fonte: Instagram. Acesso em: jan/2026.

As imagens compartilhadas por essas páginas muitas vezes operam como gatilhos para discussões que tensionam leituras consagradas da paisagem urbana. Através da pergunta “Ouro Preto se parece com a Europa?”, o perfil levanta questões sobre a comparação entre a conservação do patrimônio entre cidades mineiras e europeias. Nos comentários observa-se a negociação de sentidos: “*Ouro Preto é comparada com a Europa porque a maioria das coisas lá são preservadas enquanto as nossas são arruinadas. De resto, tudo certo*”, ou “*Na Europa, a preservação do patrimônio é mais constante [...] Mas claro: NADA se compara a Ouro Preto*”.

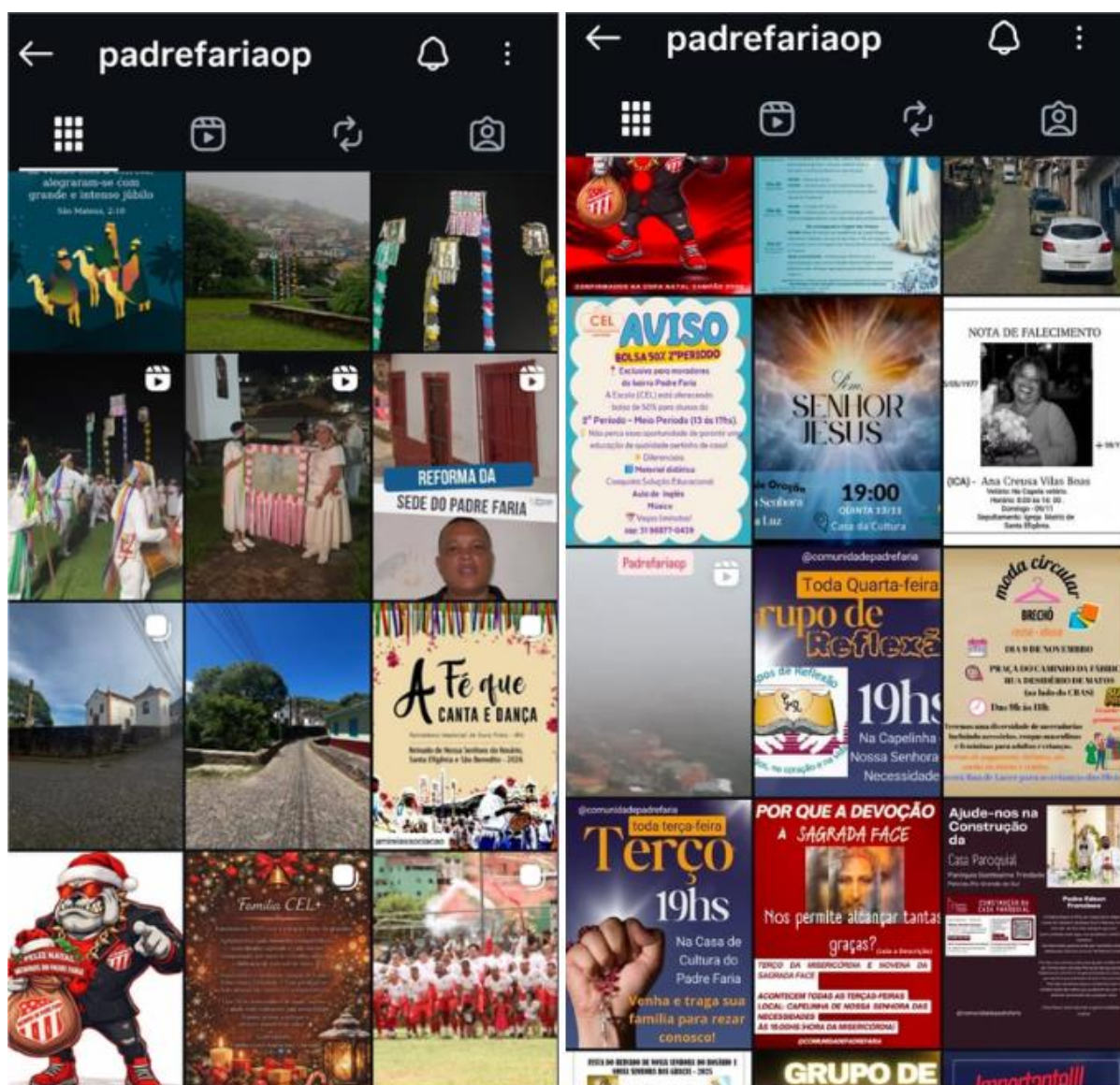
Essas interações revelam que a paisagem histórica deixa de operar apenas como imagem consensual e passa a funcionar como objeto de debate público, no qual noções como preservação, abandono, ruína e autenticidade são mobilizadas de maneira conflitiva. A cidade

não é apenas mostrada, mas discutida, interpretada e disputada discursivamente por seus próprios habitantes e frequentadores.

Ao privilegiarem cenas do cotidiano, festas populares, expressões políticas, corpos em movimento e temas sensíveis à vida urbana contemporânea, essas páginas deslocam o foco da excepcionalidade arquitetônica para a experiência social da cidade. Nesse processo, a paisagem histórica é reinscrita como espaço vivido e problemático, aproximando-se menos de uma imagem-síntese patrimonial e mais de um campo aberto de negociações simbólicas. A presença ativa dos comentários torna visível que o sentido da paisagem não se esgota na fotografia, mas se produz na relação entre imagem, texto e circulação social, evidenciando fissuras nos regimes institucionais de visibilidade.

Nesse sentido, no Instagram, a página do bairro Padre Faria explicita aquilo que Lynch (1985) identificou como bordas da cidade ou zonas de transição entre diferentes setores urbanos, frequentemente marcadas por descontinuidades morfológicas e simbólicas. No caso de Ouro Preto, essas bordas não operam apenas como limites físicos entre o núcleo histórico e os bairros periféricos, mas como fronteiras simbólicas nos regimes de visibilidade da paisagem. Enquanto o centro histórico é reiteradamente apresentado como síntese visual da cidade, os bairros adjacentes aparecem, quando muito, de forma residual ou marginal nos circuitos institucionais.

Figura 86 Perfil “padrefariaop” no Instagram



Captura de tela de publicações relacionadas a atividades religiosas e comunitárias no bairro Padre Faria. Fonte: Instagram. Acesso em: jan/2026.

A comunicação do perfil *@padrefariaop* tensiona essa hierarquia visual ao afirmar, implicitamente, que Ouro Preto não se esgota no núcleo monumental. Ao divulgar festas, serviços, grupos, falecimentos, reformas e iniciativas locais, a página reinscreve o bairro como parte constitutiva da cidade histórica, deslocando o olhar da excepcionalidade arquitetônica para a continuidade da vida urbana. Trata-se menos de negar o patrimônio e mais de redefinir seus sentidos a partir do cotidiano e da experiência social.

Esse regime de visibilidade comunitário aproxima-se das fissuras observadas nas imagens associadas a hashtags e comentários analisados anteriormente, nas quais emergem

práticas, corpos e narrativas que escapam à lógica turística dominante. Em ambos os casos, a paisagem histórica urbana deixa de ser apenas objeto de reconhecimento institucional e passa a ser compreendida como campo de disputa simbólica, no qual diferentes atores produzem, negociam e tensionam os modos de ver a cidade.

3.4.7 Fissuras no regime visual: ensaios de uma leitura da Paisagem Histórica Urbana

Este último conjunto de imagens permite observar as fissuras que atravessam esse regime de visibilidade. Trata-se de imagens que não negam a paisagem histórica, mas a deslocam, tensionam ou rearticulam a partir de outros pontos de vista, outros sujeitos e outros usos do espaço urbano.

Em contraste com as vistas totalizantes e com os ícones monumentalizados que consolidaram a imagem-síntese da cidade, a montagem fotográfica de Mila Damasceno desloca radicalmente o eixo da visibilidade. A cidade não emerge como totalidade harmônica, mas por fragmentos: corpos em deslocamento, trabalhos ordinários, infraestruturas expostas, gestos cotidianos e situações efêmeras que não se organizam em torno de um centro simbólico único. A paisagem histórica deixa de operar como cenário estável e passa a ser apreendida como experiência urbana descontínua, atravessada por usos, temporalidades e sujeitos que escapam às leituras patrimoniais consagradas.

A lógica da montagem é decisiva nesse deslocamento. As imagens a seguir não produzem sentido isoladamente, mas no atrito entre cenas aparentemente banais: o trabalhador apoiado no batente, o emaranhado de fios, a escada improvisada, o corpo que cruza a rua, o veículo utilitário estacionado no calçamento histórico. Ao recusar hierarquias visuais entre monumento e cotidiano, a montagem dissolve a oposição entre cidade histórica e cidade viva, revelando como ambas coexistem no mesmo tecido urbano, ainda que sob regimes desiguais de visibilidade.

Figura 87 Práticas cotidianas na paisagem urbana de Ouro Preto (2025)



Autora: Mila Damasceno. Fonte: Acervo da autora.

Figura 88 Camadas e ocultamentos na paisagem histórica urbana (2025)



Fotografia de Mila Damasceno evidenciando o contraste entre estruturas provisórias e as torres da igreja ao fundo, parcialmente encobertas pela névoa. A imagem explicita a coexistência entre monumentalidade e usos ordinários no tecido urbano de Ouro Preto. 2025. Fonte: Acervo da autora.

Entre as imagens que tensionam o regime monumental consolidado, destaca-se o enquadramento do Largo de Coimbra a partir da feirinha de pedra-sabão. Ao posicionar as torres da igreja ao fundo, parcialmente encobertas pela névoa, enquanto o primeiro plano é ocupado por estruturas provisórias e pela materialidade cotidiana do comércio, a fotografia inverte a hierarquia visual consagrada pelos projetos modernistas que buscaram monumentalizar e ordenar o espaço. O largo, concebido como cenário de contemplação patrimonial, emerge aqui como espaço de circulação econômica e apropriação popular. O patrimônio não desaparece, mas é deslocado para o plano secundário da experiência urbana, revelando a coexistência entre monumentalidade histórica e práticas ordinárias que configuram a paisagem contemporânea.

Essa fissura contemporânea não significa, contudo, que a visualidade monumental tenha sido absoluta em momentos anteriores. As séries realizadas por Marcel Gautherot na década de 1950 revelam uma sensibilidade voltada aos sujeitos e às práticas cotidianas: crianças nas ruas, fachadas deterioradas, corpos em relação direta com o espaço urbano. Essas imagens demonstram que a paisagem histórica sempre comportou dimensões sociais e ordinárias, ainda que tais registros não tenham se consolidado como repertório dominante na circulação institucional posterior. A existência dessas visualidades alternativas explicita que o regime monumental não resulta de ausência de outros olhares, mas de processos seletivos de consagração e difusão.

Figura 89 Marcel Gautherot: cotidiano e materialidade na paisagem urbana (década de 1950)

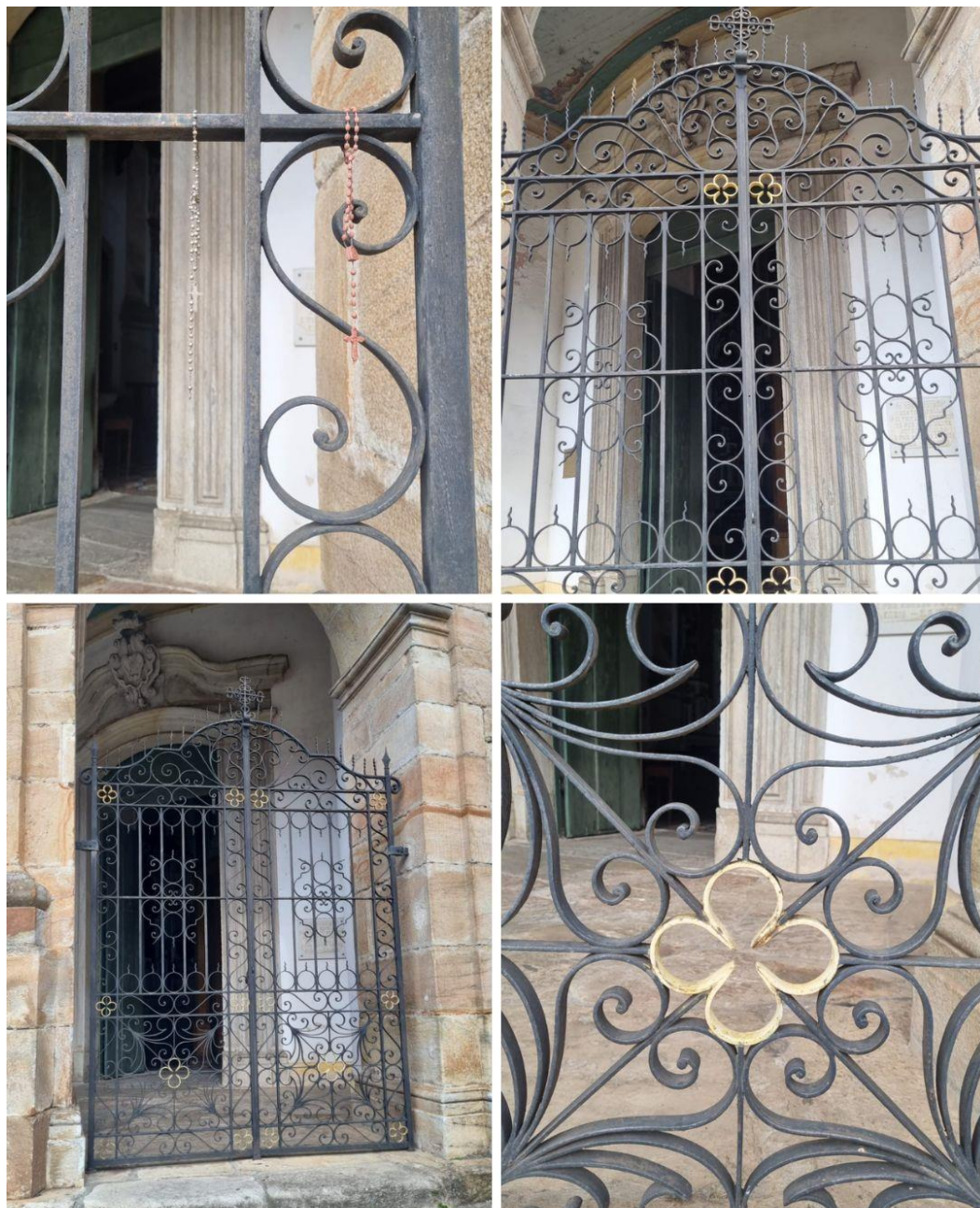


Autor: Marcel Gautherot. Conjunto de imagens em que a cidade histórica aparece atravessada por moradias precárias, trabalho infantil e usos ordinários do espaço, tensionando a leitura exclusivamente monumental do patrimônio. Fonte: Acervo IMS.

Esse gesto crítico encontra ressonância nas imagens da Igreja do Rosário, especialmente na fotografia dos adinkras, nas quais o patrimônio edificado deixa de ser o foco exclusivo do enquadramento. Aqui, a paisagem histórica é atravessada por signos afro-brasileiros que

deslocam a leitura do edifício como objeto excepcional para compreendê-lo como superfície simbólica ativa, inscrita em práticas culturais historicamente marginalizadas. Assim a Igreja do Rosário não aparece como monumento isolado, mas como ponto de condensação de memórias, pertencimentos e disputas que tensionam a narrativa homogênea da cidade colonial. O terço pendurado na grade desloca a monumentalidade do edifício para o campo da devoção íntima, reinscrevendo o espaço patrimonial como lugar de fé cotidiana. Ao mesmo tempo, a presença dos adinkras — símbolo de matriz africana — tensionam a leitura homogênea da paisagem colonial, revelando a sobreposição de tradições e memórias que constituem o Rosário como espaço de resistência e pertencimento. A paisagem histórica emerge, assim, como superfície onde práticas individuais e heranças coletivas se entrelaçam, tornando visíveis camadas frequentemente silenciadas nos repertórios patrimoniais oficiais.

Figura 90 Devoção e camadas simbólicas na Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (2025)



Conjunto fotográfico evidenciando o gradeamento da Igreja do Rosário em Ouro Preto. Na primeira imagem, o terço pendurado na grade inscreve a devoção individual no espaço monumental; nos detalhes centrais, a presença do símbolo adinkra tensiona e amplia as camadas simbólicas da paisagem, articulando matrizes afro-atlânticas e tradição católica. Autora: Isadora Ribeiro Fonte: acervo da autora

O deslocamento se intensifica nas imagens da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e São Benedito. Reconhecida como patrimônio cultural imaterial, a celebração articula práticas do Congado, memórias da diáspora africana e a narrativa histórica

de Chico Rei, configurando um campo privilegiado de expressão do sincretismo religioso afro-brasileiro. Durante o Reinado, o corpo coletivo, o ritmo e a performatividade reorganizam temporariamente o uso e a leitura da cidade. Igrejas, adros, largos e ruas deixam de operar apenas como suportes monumentais e passam a ser ativados por práticas rituais que suspendem — ainda que momentaneamente — a hierarquia visual consagrada do patrimônio edificado. A paisagem histórica deixa de funcionar como pano de fundo e torna-se parte ativa do acontecimento.

Figura 91 Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e São Benedito, Ouro Preto (MG), 2025.



Registro do cortejo e ocupação ritual do espaço urbano. Autora: Isadora Ribeiro. Fonte: Acervo da autora.

Nessas imagens, o urbano é vivido como experiência e não como cena: o deslocamento dos cortejos, o som dos tambores, os gestos corporais e as indumentárias introduzem outras temporalidades na cidade patrimonializada, fazendo coexistir passado, memória afro-brasileira

e práticas contemporâneas. O sincretismo religioso opera, assim, não apenas como conteúdo cultural, mas como força de reconfiguração da paisagem, revelando fissuras nos regimes de visibilidade que tendem a estabilizar Ouro Preto como cidade monumental, homogênea e silenciosa.

Assim como ocorre com a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a Igreja de Santa Efigênia aparece com frequência em registros fotográficos que a enquadram a partir de sua inserção na paisagem urbana de Ouro Preto. Nas fotografias de Luiz Fontana e Marcel Gautherot, por exemplo, o templo é apresentado sobretudo em sua exterioridade: sua implantação no alto, sua relação com o casario, a topografia e a monumentalidade de sua fachada. No entanto, para além dessa visibilidade externa, interessa aqui chamar atenção para uma dimensão menos recorrente nos repertórios imagéticos da cidade: os significados simbólicos atribuídos ao interior da igreja.

Figura 92 Igreja de Santa Ephigenia, s/d



Luiz Fontana. Acervo: IFAC/UFOP

Figura 93 Ouro Preto, Igreja Santa Efigênia ou Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz, 1956



Marcel Gautherot. Acervo: IMS

Estudos como os de Marcelo Hipólito e Nancy Nery (2016) indicam que a Igreja de Santa Efigênia, vinculada historicamente à irmandade de homens negros, abrigaria em sua ornamentação interna uma série de referências não imediatamente reconhecíveis pela leitura católica convencional. Esses elementos, inseridos no vocabulário decorativo próprio da arquitetura religiosa setecentista, são interpretados pelos autores como marcas de uma presença afro-religiosa codificada, produzida no interior de uma linguagem visual oficialmente cristã. Entre os indícios apontados, destaca-se a inscrição da letra “I” no teto da capela-mor, posicionada em relação ao monograma cristológico IHS. Para Hipólito, conforme retomado por Nery (2016), essa letra poderia remeter a Ifá, entidade associada à tradição iorubana, compartilhando simbolicamente o espaço devocional com a Virgem do Rosário.

Figura 94 Altar da Igreja de Santa Efigênia



Detalhe ornamental da Igreja de Santa Efigênia, com indicação de elementos interpretados como referências afro-religiosas: em vermelho, os dezesseis búzios do merindilogum; em amarelo, o leque de Oxum; em verde, o véu de Iansã; e, em roxo, as fitas de Iemanjá. Marcações nossas. Foto: Nancy Nery (2016)

A partir dessa chave interpretativa, outros elementos ornamentais da igreja também passam a ser lidos como possíveis alusões a matrizes religiosas africanas como determinadas formas fálicas relacionadas a Exu ao longo da Igreja, a imagem de Santa Rita de Cássia grávida fazendo alusão a Oxum, entidade da fertilidade e o Papa Negro⁴⁵.

Essas leituras não deslocam a igreja para fora do universo católico, mas complexificam sua compreensão ao evidenciar formas de negociação simbólica elaboradas por sujeitos negros no interior das estruturas religiosas coloniais. Nesse sentido, a Igreja de Santa Efigênia permite pensar a paisagem patrimonial de Ouro Preto para além da aparência monumental de suas fachadas. Seu interior sugere uma camada de significados menos visível, na qual a presença africana não aparece apenas como memória social externa ao edifício, mas como inscrição material, simbólica e sensível na própria arquitetura religiosa.

⁴⁵ Ver mais em: CONCEIÇÃO, Nancy Nery da. Religiosidade em Ouro Preto no século XVIII: os signos africanos na igreja de Santa Efigênia. Entre a norma e o conflito: espaços de negociação. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Figura 95 Tapetes devocionais no centro histórico de Ouro Preto (MG), 2025.



Confecção e preparação dos tapetes durante a madrugada para a procissão. Autora: Isadora Ribeiro. Fonte: Acervo da autora.

As imagens dos tapetes devocionais também evidenciam de forma exemplar dimensões da paisagem urbana que extrapolam a materialidade arquitetônica e a estabilidade formal do sítio. Ao transformar temporariamente o calçamento em suporte simbólico, a prática ritual reinscreve a rua como espaço de valor social e imaterial, ativando memórias coletivas, vínculos

comunitários e temporalidades específicas do calendário litúrgico. A paisagem, nesse contexto, não se apresenta como cenário fixo, mas como estratificação dinâmica de camadas — onde a materialidade colonial serve de base para práticas contemporâneas que atualizam sentidos e pertencimentos. A efemeridade dos tapetes, destruídos pela própria procissão que os consagra, explicita uma dimensão fundamental da HUL: a cidade histórica não é apenas permanência, mas também repetição, transformação e experiência compartilhada. Ao serem registradas fotograficamente, essas intervenções momentâneas revelam atributos que dificilmente emergiriam em inventários tradicionais, tornando visível a articulação entre espaço construído, práticas sociais e valores atribuídos no presente.

As constelações visuais analisadas ao longo deste capítulo evidenciam que a paisagem histórica urbana de Ouro Preto é apreendida como um campo permanentemente atravessado por disputas de visibilidade. Entre a paisagem-cena estabilizada, os monumentos isolados, as práticas rituais sincréticas, os cotidianos ordinários, as bordas urbanas e as imagens em circulação digital, emergem modos distintos — e frequentemente concorrentes — de tornar a cidade visível, legível e reconhecível.

Além de refletir a paisagem urbana, a análise fotográfica participa ativamente de sua produção simbólica, estabilizando certos enquadramentos ao mesmo tempo em que silenciam outros. Ao mobilizar operações de montagem, desmontagem e remontagem, tornou-se possível explicitar tanto a força dos repertórios visuais consolidados quanto as fissuras que os atravessam, revelando experiências urbanas, temporalidades e sujeitos historicamente marginalizados nos regimes oficiais de representação.

Nesse sentido, a fotografia se afirma como instrumento crítico privilegiado para a leitura da Paisagem Histórica Urbana. Mais do que um recurso ilustrativo ou documental, ela se apresenta como meio capaz de tensionar narrativas harmonizadas, evidenciar conflitos e tornar visíveis dimensões do urbano que escapam às leituras monumentalizadas do patrimônio. As imagens analisadas não negam o valor histórico e simbólico de Ouro Preto, mas demonstram que esse valor é continuamente produzido, negociado e disputado no campo do visível.

Embora a HUL proponha a incorporação de múltiplas camadas — materiais, sociais, culturais e ambientais — na leitura das cidades históricas, sua efetividade depende dos regimes de visibilidade que sustentam essa leitura. Sem imagens que revelem a complexidade do urbano vivido, a HUL corre o risco de permanecer como enunciação normativa, dissociada das experiências e conflitos que estruturam a paisagem contemporânea.

Este capítulo buscou explicitar as tensões que atravessam sua construção visual. Ao fazê-lo, estabelece as bases para uma reflexão conclusiva sobre os alcances e os limites da Paisagem Histórica Urbana quando confrontada com a circulação efetiva das imagens, com as práticas sociais e com as disputas simbólicas que constituem a cidade histórica no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa partiu de uma inquietação central: de que modo a abordagem da Paisagem Histórica Urbana — Historic Urban Landscape, HUL — pode ser aplicada criticamente ao contexto de Ouro Preto, articulando a fotografia como ferramenta de leitura, análise e mediação dos valores e transformações da paisagem urbana? Ao longo da investigação, tornou-se evidente que essa questão exige compreender a aplicação da HUL como operação crítica situada, atravessada pelos regimes de visibilidade que estruturam previamente a própria ideia de paisagem histórica na cidade.

A análise desenvolvida demonstrou que a paisagem urbana de Ouro Preto se constitui historicamente por meio de operações sucessivas de seleção, enquadramento, repetição e estabilização simbólica. Dos relatos de viajantes oitocentistas às sínteses modernistas, dos cartões-postais às políticas do SPHAN, das fotografias institucionais às estratégias contemporâneas de comunicação turística, consolidou-se um repertório visual que privilegiou vistas panorâmicas, igrejas isoladas, fachadas coloniais, casario homogêneo, monumentalidade barroca e uma ideia de continuidade temporal ancorada no passado colonial. Esse regime de visibilidade produziu uma imagem-síntese poderosa, capaz de inscrever Ouro Preto como emblema do patrimônio nacional e referência internacional de cidade histórica.

No primeiro capítulo, buscou-se reconstruir essa genealogia visual da cidade, demonstrando que Ouro Preto foi sendo historicamente produzida como paisagem antes mesmo de ser consolidada como objeto de políticas patrimoniais sistemáticas. As descrições dos viajantes, as gravuras, os cartões-postais, as crônicas, as pinturas modernistas, os guias turísticos e as fotografias institucionais participaram da formação de uma memória visual que ensinou a ver a cidade por determinados ângulos. Nesse processo, a paisagem passou a ser associada a um conjunto relativamente estável de signos: igrejas, ladeiras, telhados, montanhas, praças centrais e perspectivas panorâmicas. A força desse repertório reside justamente em sua capacidade de parecer natural, como se a cidade sempre tivesse se oferecido ao olhar dessa maneira.

A investigação permitiu compreender, contudo, que essa naturalização é resultado de uma construção histórica. A paisagem consagrada de Ouro Preto não se formou apenas pela permanência de seu conjunto arquitetônico, mas pela repetição de enquadramentos que tornaram certos elementos mais legíveis, mais fotografáveis e mais facilmente convertidos em

síntese patrimonial. Assim, a cidade histórica foi progressivamente transformada em imagem reconhecível, em emblema nacional e, posteriormente, em ativo turístico. A consolidação desse repertório visual contribuiu para fortalecer sua centralidade simbólica, mas também estabeleceu hierarquias sobre aquilo que poderia ser reconhecido como paisagem legítima.

No segundo capítulo, a discussão da Paisagem Histórica Urbana permitiu situar essa problemática em um campo conceitual e normativo mais amplo. A HUL representa um avanço importante ao deslocar a preservação do monumento isolado para o contexto urbano ampliado, incorporando camadas históricas, valores sociais, dimensões imateriais, dinâmicas econômicas, relações visuais, formas de uso e processos de transformação. Sua formulação oferece um horizonte fértil para pensar cidades históricas em movimento, especialmente em contextos atravessados por pressões turísticas, desigualdades socioespaciais, disputas de memória e demandas por participação social.

A pesquisa demonstrou, porém, que a potência da HUL depende da forma como seus instrumentos são mobilizados em cada contexto. A identificação de atributos, valores e camadas da paisagem exige atenção aos processos prévios que definem o que aparece como valor. Em cidades como Ouro Preto, nas quais a imagem patrimonial se encontra fortemente sedimentada, a aplicação da HUL precisa lidar com um repertório visual anterior que condiciona o olhar técnico, institucional e social. A leitura integrada da paisagem, portanto, ganha densidade quando acompanhada pela análise dos regimes de visibilidade que historicamente tornaram alguns elementos centrais e outros periféricos.

No terceiro capítulo, a construção das constelações visuais permitiu testar essa hipótese no caso de Ouro Preto. Ao reunir imagens de diferentes temporalidades, autorias, suportes e circuitos de circulação, a pesquisa pôde observar continuidades, deslocamentos, ausências e fissuras no modo como a cidade vem sendo representada. As constelações evidenciaram a permanência de uma paisagem cênica estabilizada, centrada em igrejas, panoramas e centralidades consagradas, mas também permitiram aproximar esse repertório de outras imagens: fotografias de práticas cotidianas, percursos comunitários, festas religiosas, registros digitais, margens urbanas, infraestruturas ocultas e experiências de apropriação social do espaço.

Essa operação metodológica revelou que a fotografia não atua apenas como registro de uma paisagem já dada. Ela participa da própria construção da paisagem ao selecionar pontos de vista, enfatizar relações, estabelecer ausências e produzir formas de reconhecimento. Quando

mobilizada criticamente, a fotografia permite interrogar a paisagem ao evidenciar aquilo que foi reiteradamente enquadrado como patrimônio, assim como os elementos que permaneceram fora de quadro, deslocados para as margens ou incorporados de forma subordinada às narrativas oficiais.

Nesse sentido, a fotografia mostrou-se instrumento de documentação e dispositivo crítico de leitura da Paisagem Histórica Urbana. Ao operar por montagem, justaposição, repetição e contraste, a imagem permitiu explicitar a força dos repertórios consolidados e as fissuras que os atravessam. Ela revelou camadas temporais, valores imateriais, práticas sociais e tensões espaciais que dificilmente emergiriam com a mesma intensidade em inventários técnicos tradicionais. As imagens permitiram perceber que a paisagem de Ouro Preto não se limita ao que foi monumentalizado, pois também se constitui nas relações entre corpo, memória, uso, deslocamento, festa, trabalho, devoção e conflito.

Essa constatação é decisiva para pensar os limites e as possibilidades da HUL em Ouro Preto. A abordagem da Paisagem Histórica Urbana propõe uma leitura integrada, dinâmica e processual da cidade histórica, ampliando a noção de patrimônio ao considerar a cidade como estratificação histórica de valores naturais, culturais, materiais, sociais e imateriais. Sua efetividade, entretanto, depende da capacidade de interrogar os regimes de visibilidade que antecedem e condicionam essa leitura. Em contextos como Ouro Preto, onde a paisagem já se encontra fortemente estabilizada por imagens-síntese consolidadas ao longo do século XX, torna-se fundamental compreender como determinados atributos se tornam visíveis, reconhecíveis e legitimados em detrimento de outros.

A aplicação crítica da HUL exige, portanto, que a identificação de camadas, atributos e valores seja acompanhada pela problematização dos dispositivos visuais que organizam o reconhecimento da paisagem. Em Ouro Preto, aplicar a HUL de maneira crítica significa enfrentar o regime visual consolidado que historicamente associou a cidade à monumentalidade barroca, ao passado colonial e à aparência homogênea do conjunto urbano.

É nesse ponto que se localiza uma das contribuições centrais desta tese. A pesquisa propôs a fotografia como operador analítico no interior da abordagem HUL, articulando-a à construção de constelações visuais como procedimento metodológico. Inspiradas no princípio benjaminiano da montagem, as constelações visuais aproximam imagens de diferentes temporalidades, autorias, suportes e circuitos de circulação, produzindo relações críticas entre elas. Ao reunir fotografias históricas, registros institucionais, imagens turísticas, produções

autorais contemporâneas, imagens de moradores, conteúdos digitais e registros produzidos em campo, as constelações tornam possível observar como certos enquadramentos se repetem, como determinadas ausências persistem e como outros modos de ver a cidade emergem em contextos específicos destacando a forte carga colonial ainda presente nessas narrativas.

As constelações visuais configuram um procedimento aberto e adaptável a diferentes contextos urbanos, recortes territoriais e problemas de pesquisa. Em Ouro Preto, elas permitiram tensionar a imagem monumental da cidade e reconhecer dimensões frequentemente ausentes da paisagem patrimonial institucionalizada: os bairros periféricos, os percursos rituais, os usos cotidianos dos largos e ladeiras, as práticas religiosas afro-brasileiras, as infraestruturas invisibilizadas, as formas de apropriação popular do espaço urbano, as imagens produzidas por moradores e as leituras afetivas do território.

A força desse procedimento está em permitir que imagens distintas sejam lidas em relação, sem a necessidade de reduzi-las a uma sequência linear ou a uma narrativa única. A constelação visual não busca organizar a paisagem como totalidade fechada, mas aproximar fragmentos capazes de iluminar reciprocamente seus sentidos. Uma fotografia histórica de uma igreja, um registro institucional da prefeitura, uma imagem de procissão, uma postagem em rede social, um percurso periférico e uma fotografia de infraestrutura urbana podem, quando colocados em relação, revelar disputas que permaneceriam pouco visíveis se analisadas isoladamente. É nessa aproximação entre imagens heterogêneas que a paisagem se mostra como campo de tensão entre memória oficial, experiência vivida e expectativa de futuro.

Essa perspectiva também permite recolocar a questão da participação social no âmbito da HUL. A participação não pode ser compreendida apenas como consulta ou validação posterior de valores previamente definidos, mas como processo de produção compartilhada de visibilidade. Oficinas comunitárias de leitura de imagens, mapeamentos afetivos do território, encontros de discussão com moradores, exercícios de recriação fotográfica, caminhadas comentadas, plataformas colaborativas e práticas de escuta territorial poderiam ampliar a identificação dos atributos da paisagem, deslocando o olhar para além dos repertórios oficiais. A realização plena desses procedimentos, entretanto, excede o escopo de uma tese individual. Trata-se de um processo coletivo, continuado e necessariamente interdisciplinar, que demanda pactuação com moradores, instituições, gestores públicos, pesquisadores e grupos locais — condição que a própria HUL reconhece ao enfatizar a participação social como eixo estruturante da leitura e da gestão da paisagem urbana. Assim, esta pesquisa contribui ao formular um

caminho metodológico possível, no qual a fotografia atua como mediação coletiva para ativar memórias, narrativas, conflitos, pertencimentos e expectativas sobre o futuro da cidade.

Algumas experiências locais já apontam, ainda que de formas distintas, para essa direção. Iniciativas como o Circuito Palma Preta e os percursos da Geotur sugerem caminhos possíveis para tensionar os modos tradicionais de apresentar e interpretar Ouro Preto, ao mobilizarem outras narrativas, outros trajetos e outros sujeitos na construção do conhecimento sobre a cidade. Essas experiências indicam que a ampliação dos regimes de visibilidade já está em curso em práticas situadas, muitas vezes externas ou paralelas às estruturas patrimoniais oficiais. Incorporá-las à discussão significa reconhecer que a renovação da leitura patrimonial depende também de práticas sociais, educativas, territoriais e comunitárias que já disputam os sentidos da cidade.

O Circuito Palma Preta, ao evidenciar trajetórias negras, espacialidades afro-diaspóricas e camadas simbólicas frequentemente secundarizadas nas narrativas oficiais, desloca a centralidade do olhar patrimonial para outros percursos e outros sujeitos. A Geotur, ao articular leitura territorial, formação geológica, paisagem e experiência urbana, amplia a compreensão da cidade para além do repertório arquitetônico consagrado. Essas iniciativas demonstram que a paisagem histórica urbana de Ouro Preto pode ser lida por múltiplas entradas: pela materialidade construída, pela topografia, pela memória afro-brasileira, pela religiosidade, pelos usos cotidianos, pelas camadas naturais e pelas experiências sensíveis de deslocamento pelo território.

A comparação com as experiências de Ballarat e Cuenca reforçou essa constatação. Em Ballarat, a incorporação de processos participativos estruturados e de dispositivos visuais interativos evidenciou a possibilidade de articular percepção cidadã, imagem e planejamento urbano de forma sistemática. Em Cuenca, a adoção de metodologias sociopráticas e concursos fotográficos ampliou o repertório de atributos reconhecidos, ainda que sua posterior incorporação institucional tenha revelado limites importantes quanto à circulação, preservação e acesso aos materiais produzidos. Esses casos demonstram que a efetividade da HUL depende da capacidade de produzir mecanismos concretos de escuta, visualização, sistematização e integração dos valores identificados às políticas urbanas.

O diálogo com essas experiências também permitiu compreender que a participação mediada por imagem precisa ser acompanhada por estratégias de permanência, acesso e circulação dos materiais produzidos. A produção visual cidadã amplia a identificação de

valores, mas sua força crítica depende da forma como esses registros são arquivados, disponibilizados, discutidos e incorporados aos processos decisórios. Em outras palavras, a fotografia participativa não se encerra no momento da produção da imagem. Ela demanda dispositivos capazes de garantir que essas imagens circulem, sejam revisitadas, confrontadas e consideradas na construção de políticas urbanas e patrimoniais.

Transposto para Ouro Preto, esse horizonte sugere que a aplicação crítica da HUL implica ampliar e tensionar o repertório monumental existente. A cidade segue reconhecida por suas igrejas, ladeiras, largos, casario e marcos arquitetônicos, mas esses elementos passam a ser lidos em relação com práticas sociais e formas contemporâneas de apropriação da paisagem. A produção de novas imagens da cidade deve ser articulada à compreensão crítica de como as imagens participam da produção do próprio patrimônio, definindo aquilo que pode ser visto, valorizado, conservado e transmitido.

Essa ampliação também tem implicações para a gestão patrimonial. Se os atributos da paisagem são mediados por regimes de visibilidade, os instrumentos de gestão precisam lidar com o modo como imagens, narrativas e práticas sociais produzem reconhecimento. Isso implica incorporar, aos processos de inventário, diagnóstico e planejamento, procedimentos capazes de identificar não somente elementos físicos ou valores já institucionalizados, mas também circuitos de representação, ausências recorrentes, conflitos de uso, práticas cotidianas e modos de pertencimento. A leitura visual da paisagem pode, assim, contribuir para políticas mais sensíveis às diferenças internas da cidade e às formas pelas quais seus habitantes constroem sentido sobre o território.

A pesquisa evidencia, portanto, que a paisagem histórica urbana deve ser compreendida como construção simbólica continuamente negociada no campo do visível. A força de Ouro Preto como patrimônio reside tanto na densidade de sua herança arquitetônica quanto na intensidade das disputas que atravessam sua representação contemporânea. Reconhecer essas disputas fortalece sua compreensão como processo vivo, atravessado por memórias, práticas, conflitos e transformações.

Ao articular regimes de visibilidade, fotografia e HUL, esta tese contribui para deslocar a discussão patrimonial de uma abordagem centrada exclusivamente na materialidade monumental para uma leitura crítica das imagens que estruturam o reconhecimento do urbano. A HUL revela-se como horizonte analítico aberto, capaz de integrar permanência e mudança, materialidade e prática, memória e disputa, desde que atravessada por metodologias sensíveis

aos regimes de visibilidade. Seu potencial se amplia quando confrontado com a circulação efetiva das imagens e com a pluralidade de experiências que constituem a cidade.

A contribuição desta pesquisa reside, assim, em demonstrar que a identificação dos atributos da paisagem histórica urbana é uma operação atravessada por mediações visuais, narrativas, institucionais e sociais. Antes de serem reconhecidos como valores patrimoniais, esses atributos são produzidos, enquadrados, reiterados e legitimados em determinados circuitos de visibilidade. Ao propor as constelações visuais como procedimento crítico, a tese oferece uma possibilidade de leitura capaz de tornar explícitos esses processos de mediação, permitindo que a HUL seja aplicada como ferramenta de gestão e como instrumento de reflexão sobre os modos pelos quais a cidade é vista, disputada e imaginada.

Esse encaminhamento abre possibilidades para pesquisas futuras. A metodologia das constelações visuais pode ser aprofundada em recortes territoriais específicos de Ouro Preto, como bairros periféricos, eixos de expansão urbana, percursos religiosos, áreas de pressão turística ou espaços marcados por conflitos de infraestrutura e moradia. Também pode ser articulada a processos educativos, projetos de extensão, inventários participativos e plataformas digitais de memória urbana. Em todos esses casos, a fotografia pode funcionar como instrumento de escuta e negociação, permitindo que diferentes sujeitos produzam, comentem e disputem imagens da cidade.

Talvez o maior desafio colocado por esta pesquisa não seja definir o que é a paisagem histórica urbana de Ouro Preto, mas reconhecer que ela nunca esteve inteiramente consolidada e registrada. Entre torres que emergem da névoa, tapetes que se desfazem sob os passos da procissão, crianças que ocupam o calçamento e feirantes que reinventam o largo, a cidade revela-se como superfície de inscrição contínua. Cada imagem é ao mesmo tempo registro e disputa, memória e projeção, permanência e transformação. Se a HUL propõe ler a cidade como estratificação de camadas, cabe também admitir que essas camadas não são apenas materiais, mas visuais — feitas de enquadramentos reiterados e de olhares que resistem. A paisagem histórica, assim compreendida define-se como campo aberto onde diferentes tempos se sobrepõem e onde o futuro do patrimônio dependerá, em grande medida, daquilo que escolhemos tornar visível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Leila Bianchi. Desafios, permanências e transformações na gestão de um sítio urbano patrimonializado: Ouro Preto, 1938-1975. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 87-106, 2016.

AMARAL, Ana Letícia Oliveira do; GONÇALVES, Berenice Santos; ALVAREZ, Edgar Bisset. A narrativa visual no ensino da fotografia: uma revisão sistemática de literatura. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 4, n. 2, p. 152-166, 2020.

ASSUMPÇÃO, Ana Laura; CASTRAL, Paulo César. Olhares sobre Ouro Preto: da patrimonialização ao cenário turístico. **Caderno Virtual de Turismo**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, 2019.

AMARAL, Tarsila do. *Paisagem de Ouro Preto*. 1924. Óleo sobre tela. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 19 jan. 2026.

AMARAL, Tarsila do. *Vista de Ouro Preto*. 1924. Óleo sobre tela. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 02 fev. 2026.

ANDRADE, Oswald de. Os dentes do dragão: entrevistas. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugênia Boaventura, 2a ed. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O voo sobre as igrejas. **Atlântico: Revista Luso-Brasileira**, Lisboa, n. 1, 1942.

BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social**. Lisboa: Estampa, 1985.

BANDARIN, Francesco. A new international instrument: the proposed UNESCO Recommendation for the Conservation of Historic Urban Landscapes. **Informationen zur Raumentwicklung**, p. 179-182, 2011.

BANDARIN, Francesco; VAN OERS, Ron. **El paisaje urbano histórico: la gestión del patrimonio en un siglo urbano**. Madrid: Abada Editores, 2014.

BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1938.

BARBOSA, David Tavares. Paisagem: do problema público à gestão comum. In: RIBEIRO, Rafael Winter; CASTRO, Iná Elias de; CADENA, Dirceu (org.). **A política da paisagem**. Rio de Janeiro: Terra Escrita, 2022.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERQUE, Augustin. Pensamento paisagístico. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BORGES LEMOS, C.; DE SOUZA CARMO LOBATO, P. A formação da paisagem cultural de Ouro Preto, Minas Gerais – algumas características do processo de ocupação como constituintes da sua ambiência barroca. **Linguagens nas Artes**, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 25–34, 2022.

BOXER, Charles Ralph. **A idade de ouro do Brasil: dores de crescimento de uma sociedade colonial**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.

BRAGA, Leonardo Izoton. Walter Benjamin e a filosofia da escrita: apresentação, constelação e crítica. **Cadernos Benjaminianos**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 11–19, 2018.

BRAGA, Vanuza Moreira. **Relíquia e exemplo, saudade e esperança: o SPHAN e a consagração de Ouro Preto**. 2010. Tese (Doutorado em História) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2010.

BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, 6 dez. 1937.

BRUMANN, Christoph; GFELLER, Aurélie Élis. Cultural landscapes and the UNESCO World Heritage List: perpetuating European dominance. **International Journal of Heritage Studies**, v. 28, n. 2, p. 147-162, 2022.

BUCKLEY, Kristal; COOKE, Stephen; FAYAD, Salma. Using the Historic Urban Landscape to re-imagine Ballarat. In: LABADI, Sophia; LOGAN, William (org.). **Urban heritage, development and sustainability**. London; New York: Routledge, 2016. p. 93-113.

BUENO, Fernanda Alves de Brito. **A paisagem de Ouro Preto como espacialização no tempo: a experiência e a vivência do Morro da Queimada**. 2019. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora UNESP, 1985.

BURTON, Richard. **Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho**. São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1976.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de; RODRIGUES, Tânia Francisco. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 253–300, 1994.

CASEY, James. **A história da família**. São Paulo: Ática, 1992.

CASTRIOTA, Leonardo Barci; SOUSA, Vanessa. Construindo um projeto de restauro: os desafios metodológicos da conservação baseada em valores. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, São Carlos, v. 22, n. 1, e-220923, 2024.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CITY OF BALLARAT. **A new heritage plan for Ballarat 2016–2030**. Ballarat: Ballarat Council, 2016.

COELHO, Leticia Castilhos. **Revelando a paisagem através da fotografia: construção e aplicação de um método: Porto Alegre vista do Guaíba**. 2011. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

CONCEIÇÃO, Nancy Nery da. **Religiosidade em Ouro Preto no século XVIII: os signos africanos na igreja de Santa Ifigênia. Entre a norma e o conflito: espaços de negociação**. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

COSTA, Helouise. A invenção da revista ilustrada. In: BURGI, Sergio; COSTA, Helouise (org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

DACOSTA, Milton. *Ouro Preto*. 1936. Óleo sobre tela. Enciclopédia Itaú Cultural.

DANIELS, Stephen. Geographical Imagination. **Transactions of British Geographers**. Vol. 36, p. 182-187, 2011

DE ARRUDA FRANCO, Marcia Maria. Ouro Preto dos poetas modernistas. **Remate de Males**, v. 33, n. 1-2, p. 211-224, 2013.

DECRETO-LEI Nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, 6 dez. 1937

DE OLIVEIRA, Leandro Duque; SOBREIRA, Frederico Garcia. Crescimento urbano de Ouro Preto-MG entre 1950 e 2004 e atuais tendências. **Revista Brasileira de Cartografia**, v. 67, n. 4, p. 867-876, 2015.

DIMAS, Antonio (org.). **Vossa insolência: crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DUARTE, Mirela Carina Rêgo et al. A alegoria da paisagem cultural brasileira. **Anais do Museu Paulista**, v. 31, 2023.

FÉRES, Luciana R. **Conservação e valores das paisagens culturais mundiais**. 2021. Tese (Doutorado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – UFMG, Belo Horizonte, 2021.

FIGUEIREDO, Vanessa Gayego Bello. **Da tutela dos monumentos à gestão sustentável das paisagens culturais complexas**. 2014. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – USP, São Paulo, 2014.

FONSECA, Brenda Coelho; CERQUEIRA, Telma Soares. Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN. In: LIMA, Francisca Helena Barbosa (coord.). **A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008. (Cadernos de Pesquisa e Documentação, n. 4).

FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e a fotografia. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 6, n. 9, p. 53-76, 2010.

FRANCO, Patrícia dos Santos. Cartões-postais: fragmentos de lugares, pessoas e percepções. **Métis: História & Cultura**, v. 5, n. 9, 2011.

FREITAS, Ricardo. Da cidade-espetáculo à cidade-mercadoria. **Revista Eco-Pós**, v. 21, n. 3, p. 49-65, 2017.

FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte, vida**. Campos Gerais, 1997.

FURTADO, Júnia Ferreira. **O livro da capa verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantífero no período da Real Extração**. São Paulo: Annablume, 1996.

GINZARLY, Manal; HOUBART, Claudine; TELLER, Jacques. The Historic Urban Landscape approach to urban management. **International Journal of Heritage Studies**, 2018.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1990.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HARVEY, David. **Spaces of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development**. London: Verso, 2006.

HARVEY, David. **Justice, nature and the geography of difference**. Oxford: Blackwell, 1996.

HISSA, Cássio Eduardo V.; NOGUEIRA, Maria Adélia. Cidade-corpo. **Revista da UFMG**, 2016.

ICOMOS. **Carta de Veneza**. 1964.

ICOMOS. Carta internacional para a salvaguarda das cidades históricas (**Carta de Washington**). 1987.

ICOMOS. **Documento de Nara sobre Autenticidade**. 1994.

ICOMOS AUSTRALIA. **The Burra Charter: the Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance**. Burra: Australia ICOMOS, 2013

IGLÉSIAS, Francisco. **Trajetória política do Brasil, 1500-1964**. 3ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2000

IPHAN. **Carta da Paisagem Cultural Brasileira**. Bagé, 2007.

IPHAN. **Carta da Serra da Bodoquena ou Carta das Paisagens Culturais e Geoparques**. Bonito, MS, 2007

IPHAN. **Patrimônio Mundial**. Brasília: IPHAN, 2021.

KOLEN, Jan; RENES, Johannes. Landscape biographies: Key issues. **Landscape biographies: Geographical, historical and archaeological perspectives on the production and transmission of landscapes**, p. 21-47, 2015.

KOSSOY, Boris. O cartão-postal: entre a nostalgia e a memória. In: Realidades e ficções na trama fotográfica. 3ª ed. São Paulo: **Ateliê Editorial**, 2002.

_____. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989

KOYUNOGLU, Ayşen Balin; GÜLERSOY, Nuran Zeren. What fundamental indicators should be used to measure change in the Historic Urban Landscape approach? **ICONARP**, 2022.

LAGE, Laura Beatriz. **Paisagem como modo de entender o mundo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

LANARI, Raul Amaro de Oliveira. A cidade que não morreu. **e-Hum**, v. 6, n. 1, p. 48-58, 2013.

LEMONS COSTA, Otávio José. **A IMAGINAÇÃO GEOGRÁFICA E AS REPRESENTAÇÕES DOS LUGARES SAGRADOS**. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 32, 2013.

LISBOA, Henriqueta. Poesia de Ouro Preto. **Atlântico: Revista Luso-Brasileira**, Lisboa, 1946

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1994

LIMA, Francisca Helena Barbosa (coord.). **A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008. (Cadernos de Pesquisa e Documentação, n. 4).

LISOVSKY, Maurício. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. **Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 281-300, ago. 2011.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MAWE, John. **Viagens ao interior do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1978.

MITCHELL, W. J. T. **Picture theory**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MOURA, Flávia de Almeida. **Fotografia e imaginação geográfica: visualidades, espacialidades e produção de mundos**. Rio de Janeiro: Consequência, 2022.

MUZAINI, Hamzah; MINCA, Claudio (org.). **After heritage: critical perspectives on heritage from below**. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2018.

NABOZNY, A.; FONTANA, C. Estar turista (turi-estar): discursos e sentidos da eficiência espacial multiterritorial. **Geografia: Ensino & Pesquisa**, v. 15, n. 2, p. 105-115, 2011.

NATAL, Caion. M. **Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica, 1891-1933**. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 2007

NATAL, Caion. M. Mário de Andrade em Minas Gerais. **História Social**, n. 13, p. 193-207, 2007.

OLIVEIRA, Ana Rita. **Os atributos e os valores da Paisagem Histórica Urbana: novas narrativas e experiências do património urbano no Porto**. Dissertação (Mestrado em Estudos do Património) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2022.

ORTEGA, Andrea. **Managing the landscape values of urban heritage**. 2019. Tese – University of Melbourne, 2019.

ORTEGA, Andrea. Gestión del patrimonio urbano desde el enfoque de Paisaje Urbano Histórico. **URBE**, 2021.

PEIXOTO, Paulo. O património mundial como fundamento de uma comunidade humana e como recurso das indústrias culturais urbanas. **Oficina do Centro de Estudos Sociais**, v. 155, p. 23-45, 2018.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PETTINATI, Laís; FERREIRA, Teresa Cunha; MARQUES, Teresa; AZEVEDO, N.; REY PÉREZ, Julia. Cultural heritage mapping through community participation in Vale de Massarelos (Porto). In: MONIZ, G. Canto *et al.* (eds.). **Proceedings of the International Conference on Nature for an Inclusive and Innovative Urban Regeneration (NATiURB**

2022). Paris: Atlantis Press, 2024. p. 216-236. (Atlantis Highlights in Social Sciences, Education and Humanities, v. 24).

POHL, Johann Emanuel. **Viagem no interior do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.

POSSAMAI, Zita Rosane. O lugar do patrimônio na operação historiográfica e o lugar da história no campo do patrimônio. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 23–49, dez. 2018.

RANGEL, Gabriela Lopes de Moura. **Percepção da paisagem por meio da arte.** 2024. Dissertação – UFMG, Belo Horizonte, 2024.

REY-PÉREZ, Julia; SIGUENCIA ÁVILA, María Eugenia. Historic urban landscape: an approach for sustainable management in Cuenca (Ecuador). **Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development**, v. 7, n. 3, p. 308-327, 2017.

REY-PÉREZ, Julia; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Plácido. Lights and shadows over the Recommendation on the Historic Urban Landscape. **International Journal of Heritage Studies**, v. 24, n. 10, p. 1013-1027, 2018.

REY-PÉREZ, Julia; ASTUDILLO CORDERO, Sebastián; SIGUENCIA ÁVILA, María Eugenia. The HUL approach to create heritage management tools in the Latin American city of Cuenca-Ecuador. In: PEREIRA RODERS, Ana; BANDARIN, Francesco (org.). **Reshaping Urban Conservation: The Historic Urban Landscape Approach in Action.** Singapore: Springer Nature Singapore, p. 207-222, 2019.

REY-PÉREZ, Julia; PEREIRA RODERS, Ana. Historic urban landscape: a systematic review, eight years after the adoption of the HUL approach. **Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development**, v. 10, n. 3, p. 233-258, 2020

RIBEIRO, Isadora Parreira. **Ouro Preto: de Monumento Nacional a Patrimônio Mundial.** 2021. Dissertação – Universidade do Porto, 2021.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

RIBEIRO, Rafael Winter. Paisagens culturais e patrimônio mundial: o caso do Rio de Janeiro. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 27, p. 1-28, 2019

ROMANO, Luis. Manuel Bandeira e Cecília Meireles em Ouro Preto. **Revista Turismo & Desenvolvimento (RT&D)/Journal of Tourism & Development**, 2017.

ROSE, Gillian. **The question of method: practice, reflexivity and critique in visual culture studies**. 2012.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Cidade Imperial de Ouro Preto*. Enciclopédia Itaú Cultural. 1824.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins / USP, 1972.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem pela província do Rio de Janeiro e Minas Gerais [1830]**. Trad. Vivald Moreira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000

SALGADO, Marina. **Ouro Preto: paisagem em transformação**. 2010. Dissertação (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SANTANA, Marcela M. **As bordas da cidade colonial: um estudo da paisagem tombada de Ouro Preto-MG**. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2012.

SCHLEE, Mônica Bahia. **Cultural landscapes versus mixed sites**. Comunicação apresentada no ICOMOS Scientific Symposium, Ouro Preto, 2024.

SCIFONI, Simone. World Heritage in Brazil. In: **World Heritage Patinas**. Cham: Springer, 2021.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SERELLE, Márcio. Fotografia: ensaio e intervenção, em Susan Sontag. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 17, n. 21, p. 64-76, jul./dez. 2015

SILVA, A.; RODERS, A. Cultural heritage management and heritage (impact) assessments. **Proceedings of the Joint CIB W**, v. 70, p. W092, 2012.

SMITH, LauraJane. **Uses of heritage**. London: Routledge, 2006.

SPIRN, Anne Whiston. Ecological urbanism: A framework for the design of resilient cities (2014). In: **The ecological design and planning reader**. Washington, DC: Island Press/Center for Resource Economics, 2014. p. 557-571.

SPIX, Johann Baptist von. Viagem pelo Brasil: 1817-1820/Spix e Martius. **Itatiaia**, 1981.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TURAZZI, Maria Inês. Uma cultura fotográfica. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 27, 1998.

UNESCO. **Recomendação relativa à salvaguarda da beleza e do caráter das paisagens e sítios**. Paris: UNESCO, 1962.

UNESCO. **Recomendação relativa à conservação dos bens culturais ameaçados pela execução de obras públicas ou privadas**. Paris: UNESCO, 1968.

UNESCO. **Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage**. Paris, 1972.

UNESCO. **Recomendação relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea (Recomendação de Nairóbi)**. Nairóbi: UNESCO, 1976.

UNESCO. **Vienna Memorandum on World Heritage and Contemporary Architecture – Managing the Historic Urban Landscape**. Paris: UNESCO World Heritage Centre, 2005.

UNESCO. **Recommendation on the Historic Urban Landscape**. Paris, 2011.

UNESCO. **Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention**. Paris, 2023.

URRY, John; LARSEN, Jonas. **O olhar do turista 3.0**. São Paulo: Edições Sesc, 2021.

VAN OERS, Ron. **Managing cities and the Historic Urban Landscape initiative**. Paris: UNESCO, 2010.

VAN WINKEL, Camiel. **The regime of visibility**. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Vila Rica: formação e desenvolvimento**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

VELDPAUS, Loes. **Historic urban landscapes: framing the integration of urban and heritage planning in multilevel governance**. Tese (Doutorado em Built Environment) – Technische Universiteit Eindhoven, Eindhoven, 2015

VILLASCHI, João. N. **Hermenêutica do Patrimônio e apropriação do território em Ouro Preto-MG**. Tese (doutorado), USP, São Paulo, Brasil. 2014

ZANCHETI, Silvio Mendes; MAGALHÃES, Ana Cláudia; MELO FILHO, Dirceu Cabral de; LAPROVITERA, Alessandra C. A. Continuidade e mudança na cidade patrimonial: um estudo do sítio histórico de Olinda. In: **URBICENTROS II: morte e vida dos centros urbanos**. Maceió: EDUFAL/UFAL, 2011

ZERWES, Erika. A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana. **História: Debates e Tendências**, 2016.

WIELEWICKI, Paula Flores. O estudo das marcas territoriais em prol do desenvolvimento turístico: o caso de Guimarães, capital europeia da cultura em 2012. **Caderno Virtual de Turismo**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 89-102, 2011.

KOYUNOGLU, Ayşen Balin; ZEREN GÜLERSOY, Nuran. What fundamental indicators should be used to measure the change in the Historic Urban Landscape approach? **ICONARP International Journal of Architecture and Planning**, v. 10, n. 2, p. 596-613, 2022.

APÊNDICES

Tabela 3 Projetos, programas e iniciativas de turismo envolvendo Ouro Preto (1930–2020)

Período	Programa / iniciativa	Escala	Envolvimento de Ouro Preto	Lógica turística predominante	Observações analíticas
1930–1940	Turismo cultural letrado	Nacional / elites	Destino de intelectuais e viajantes	Turismo de formação cultural	Mediação por guias, crônicas e imagens
1937	SPHAN (ação patrimonial)	Nacional	Tombamento e divulgação simbólica	Turismo cultural indireto	Turismo como efeito da patrimonialização
1950–1970	Guias turísticos internacionais	Internacional	Citações pontuais	Turismo cultural clássico	Destino erudito, não massificado
1980	Inscrição como Patrimônio Mundial	Internacional	Cidade inscrita	Turismo por chancela simbólica	Mudança de regime de visibilidade

1980–1990	Atuação da Unesco	Internacional	Consolidação como destino global	Turismo patrimonial	Imagem precede infraestrutura
1992	PNMT	Nacional	Município integrado	Turismo como política pública	Ênfase em planejamento
1990–2000	Circuitos turísticos	Regional (MG)	Inserção em rotas históricas	Turismo roteirizado	Ouro Preto como cidade-âncora
2000	Estrada Real	Nacional / internacional	Cidade-polo	Turismo de experiência histórica	Padronização narrativa
2000–2010	Materiais promocionais institucionais	Municipal / estadual	Produção contínua de imagens	Turismo-produto	Repertórios visuais fixos
2010–2020	Marca-destino Ouro Preto	Municipal	Identidade visual	City branding patrimonial	Cidade como marca
2010–2020	Eventos culturais	Nacional / internacional	Festivais e celebrações	Turismo de eventos	Lógica do espetáculo
2015–2020	Redes sociais e plataformas digitais	Global	Circulação massiva de imagens	Turismo imagético	Centralidade da imagem

Fonte: Elaboração da autora

Processo:23071.909888/2026-57

Documento:2914774

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

STRICTO SENSU

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Nº PPG: D-2026.59

Formato da Defesa: virtual

Ata da sessão pública referente à defesa da tese intitulada EXPERIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO URBANO DE OURO PRETO: entre fotografias e a Paisagem Histórica Urbana (HUL), para fins de obtenção do título de doutor(a) em HISTÓRIA, área de concentração HISTÓRIA, CULTURA E PODER, pelo(a) discente Isadora Parreira Ribeiro (matrícula 103100132- início do curso em 01/03/2022), sob orientação da Prof.^(a)Dr^(a)Rodrigo Christofolletti.

Aos 23 dias do mês de março do ano de 2026, às 14horas, remotamente, reuniu-se a Banca examinadora da tese em epígrafe, aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós- Graduação, conforme a seguinte composição:

Titulação Prof(a) Dr(a) / Dr(a)	Nome	Na qualidade de:	Vínculo Institucional
Prof(a) Dr(a)	Rodrigo Christofolletti	Orientador(a) e Presidente da Banca	Universidade Federal de Juiz de
Prof(a) Dr(a)	Mateus Rezende de Andrade	Membro titular interno	Universidade Federal de Juiz de
Prof(a) Dr(a)	Maria Leonor César Machado de Sousa Botelho	Membro titular externo	Universidade do Porto
Prof(a) Dr(a)	Raul Amaro de Oliveira Lanari	Membro titular externo	Universidade Federal de Goiás
Prof(a) Dr(a)	Simone Scifoni	Membro titular externo	Universidade de São Paulo

*Na qualidade de (opções a serem escolhidas):

- Membro titular interno
- Membro titular externo
- Membro titular externo e Coorientador(a)
- Orientador(a) e Presidente da Banca
- Suplente interno
- Suplente externo
- Orientador(a)
- Coorientador(a)

*Obs: Conforme §2º do art. 54 do Regulamento Geral da Pós-graduação stricto sensu, aprovado pela Resolução CSPP/UFJF nº 28, de 7 de junho de 2023, “estando o(a) orientador(a) impedido(a) de compor a banca, a presidência deverá ser designada pelo Colegiado”.

AVALIAÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

Tendo o(a) senhor(a) Presidente declarado aberta a sessão, mediante o prévio exame do referido trabalho por parte de cada membro da Banca, o(a) discente procedeu à apresentação de seu Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-graduação Stricto sensu e foi submetido(a) à arguição pela Banca Examinadora que, em seguida, deliberou sobre o seguinte resultado:

- (x) APROVADO
- () REPROVADO, conforme parecer circunstanciado, registrado no campo Observações desta Ata e/ou em documento anexo, elaborado pela Banca Examinadora
- () APROVADO CONDICIONALMENTE, sendo consenso da banca de que esta ata é provisória e condicional

Novo título da Dissertação/Tese (só preencher no caso de mudança de título):

EXPERIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO URBANO DE OURO PRETO: FOTOGRAFIAS E REGIMES DE VISIBILIDADE

Processo:23071.909888/2026-57
pertinentes

Documento:2914774

Descrição de todas as condicionalidades para a aprovação (só preencher no caso de Aprovação Condicional):

Nada mais havendo a tratar, o(a) senhor(a) Presidente declarou encerrada a sessão de Defesa, sendo a presente Ata lavrada e assinada pelos(as) senhores(as) membros da Banca Examinadora e pelo(a) discente, atestando ciência do que nela consta.

INFORMAÇÕES

Para fazer jus ao título de mestre(a)/doutor(a), a versão final da dissertação/tese, considerada Aprovada, devidamente conferida pela Secretaria do Programa de Pós-graduação, deverá ser tramitada para a PROPP, em Processo de Homologação de Dissertação/Tese, dentro do prazo de de 60 ou 90 dias, para discentes aprovados condicionalmente, a partir da data da defesa. Após o envio dos exemplares definitivos, o processo deverá receber homologação e, então, ser encaminhado à CDARA.

Se as condições descritas nesta ata não forem atestadamente atendidas dentro do prazo de 90 dias, a aprovação condicional será convertida em reprovação.

Esta Ata de Defesa é um documento padronizado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. Observações excepcionais feitas pela Branca Examinadora poderão ser registradas no campo disponível acima ou em documento anexo, desde que assinadas pelo(a) Presidente(a).

Esta Ata de Defesa somente poderá ser utilizada como comprovante de titulação se apresentada junto á Certidão da Coordenadoria de Assuntos e Registros Acadêmicos da UFJF (CDARA) atestando que o processo de confecção e registro do diploma está em andamento.

- 

Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Christofoletti, Professor(a)**, em 23/03/2026, às 17:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).
- 

Documento assinado eletronicamente por **Mateus Rezende de Andrade, Professor(a)**, em 23/03/2026, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).
- 

Documento assinado eletronicamente por **Maria Leonor César Machado de Sousa Botelho, Usuário Externo**, em 06/05/2026, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).
- 

Documento assinado eletronicamente por **simone scifoni, Usuário Externo**, em 06/05/2026, às 13:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).
- 

Documento assinado eletronicamente por **Raul Amaro de Oliveira Lanari, Usuário Externo**, em 08/05/2026, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).
- 

Documento assinado eletronicamente por **Isadora Parreira Ribeiro, Usuário Externo**, em 18/05/2026, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Liberação para publicação: (x) Total () Parcial

A restrição (parcial ou total) poderá ser mantida por até um ano a partir da data de autorização da publicação. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à PROPP ou PROGRAD. Em caso de publicação parcial, o embargo será de 12 meses. Especifique o (s) arquivo(s) capítulo(s) restritos:

Declaração de distribuição não-exclusiva

O referido autor:

- a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original e que detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer pessoa ou entidade.
- b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à Universidade Federal de Juiz de Fora os direitos requeridos por esta licença e que esse material, cujos direitos são de terceiros, está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdos do documento entregue.
- c) Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a UFJF, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo contrato ou acordo.

Isadora Parreira Ribeiro

Assinatura do autor

Data 23 de Maio de 2026

DECLARAÇÃO

Eu, Prof. Dr. Rodrigo Christofolletti, orientador de Isadora Parreira Ribeiro aluna do Programa de Pós-Graduação em (Doutorado em História), declaro estar ciente da versão final da tese **EXPERIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO URBANO DE OURO PRETO: fotografias e regimes de visibilidade** apresentada para homologação.

É o cumpre a declarar.

Juiz de Fora, 23 de Maio de 2026



Dr. Rodrigo Christofolletti
Programa de Pós-Graduação em (Doutorado em História)

