

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

PÂMELA APARECIDA VIEIRA SIMÃO

**CIDADE E FOTOGRAFIA: ESPAÇOS E HISTÓRIAS NA PRODUÇÃO
DO FOTÓGRAFO ÂNGELO NAGUETTINI.
UBERLÂNDIA (1940-1950)**

**UBERLÂNDIA
2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

PÂMELA APARECIDA VIEIRA SIMÃO

**CIDADE E FOTOGRAFIA: ESPAÇOS E HISTÓRIAS NA PRODUÇÃO
DO FOTÓGRAFO ÂNGELO NAGUETTINI.
UBERLÂNDIA (1940-1950)**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História, área de concentração História Social, sob orientação da Prof^{ra}. Dr.^a Célia Rocha Calvo.

**UBERLÂNDIA
2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S588c Simão, Pâmela Aparecida Vieira, 1985

Cidade e fotografia : espaços e histórias na produção do fotógrafo
Ângelo Naguettini. Uberlândia (1940-1950) / Pâmela Aparecida Vieira
Simão. -2015.

188 f. : il.

Orientadora: Célia Rocha Calvo.
Dissertação (mestrado) -Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História -Teses. 2. História social -Teses. 3. Fotografia -
Uberlândia (MG) -História -Teses. 4. Espaços públicos -Teses. I.
Calvo, Célia Rocha. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-
Graduação em História. III. Título.
CDU: 930

PÂMELA APARECIDA VIEIRA SIMÃO

**CIDADE E FOTOGRAFIA: ESPAÇOS E HISTÓRIAS NA PRODUÇÃO
DO FOTÓGRAFO ÂNGELO NAGUETTINI.
UBERLÂNDIA (1940-1950)**

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Heloísa Helena Pacheco Cardoso (UFU/MG)

Prof^a. Dr^a. Sheille Soares De Freitas (UNIOESTE/PR)

Prof^a. Dr^a. Célia Rocha Calvo (UFU/MG)
(orientadora)

Uberlândia, ____ de _____ de ____.

AGRADECIMENTOS

Ao findar esta pesquisa, mesmo com tantos desafios e enfrentamentos que permeiam o processo de amadurecimento intelectual, foi um período prazeroso, tendo em vista que constituiu para mim um projeto de vida. São muitas as pessoas que contribuíram significativamente com sua produção.

Agradeço à Célia Rocha Calvo, minha orientadora, com a qual o convívio sempre me incentivou reflexões e uma leitura crítica, para além do meu tema de pesquisa, mas na dimensão do vivido, problematizando as perspectivas que assumimos ou, que deveríamos assumir, na história social. Nas diversas orientações, a leitura minuciosa e exigente corroborou para uma postura cada vez mais comprometida na produção deste trabalho e na busca de apreender a pesquisa para além dos materiais que acumulava na minha sala de estudos, perseguindo na própria cidade e no diálogo com as pessoas, inúmeras questões que poderiam ser consideradas na investigação da pesquisa. E, ainda, agradeço pela confiança que sempre depositou em mim. Perceber em suas atitudes tal sentimento foi muito importante para que eu buscasse forças e serenidade para continuar.

À agência financiadora CAPES, agradeço a oportunidade de poder me dedicar inteiramente aos estudos. Essa experiência, até então, inédita na minha vida, permitiu aproveitar ao máximo todo este tempo do mestrado, buscando avançar nas reflexões e participando de eventos e projetos.

O meu muito obrigada a todos os professores da Linha de Pesquisa “Trabalho e Movimentos Sociais” que, em diversos momentos, não só durante as disciplinas do mestrado, mas também nos eventos realizados, promoveram debates e reflexões, ampliando nossos horizontes de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Sérgio Paulo Morais, sempre tão solícito, agradeço pela generosidade e disponibilidade em pensar comigo sobre as questões da pesquisa, me instigando a refletir sobre as leituras que poderiam ser sugestivas no avanço da pesquisa e indicando possíveis “caminhos”.

Agradeço aos colegas que fiz durante o mestrado, e que espero conservar pelo resto da vida, por todas as conversas, incentivos e conforto durante todo este tempo. A Eberton, agradeço pela companhia, pelas conversas e por sempre ser tão atencioso e generoso em me ouvir. Obrigado amigo, por estar sempre presente, mesmo longe fisicamente. Obrigado também a Vera e Carla, grandes amigas com as quais não só compartilhei das minhas

angústias como também juntas, refletimos sobre muitas questões pertinentes ao processo de pesquisa.

Agradeço também pela sorte que tive de conhecer os colegas de linha, especialmente, Janaina Ferreira e Rosana, pela agradável companhia em diversos momentos e, sobretudo, pelo conforto dispensado nas conversas sobre a pesquisa.

Muito obrigada aos amigos que sempre acompanharam de perto toda a produção deste trabalho, desde o processo de seleção do mestrado e que compartilharam comigo toda a vida, Lucas Reis de Oliveira e Helaine Gonçalves Mota. A você, minha grande amiga, obrigada por me ajudar a levantar em diversos momentos difíceis e também pelas inúmeras gargalhadas, até doer a barriga, que demos em toda esta nossa trajetória.

Obrigada também aos funcionários do Arquivo Público Municipal de Uberlândia, Jô, Paulo, Marluce, Zé e vários outros que me ajudaram na investigação dos materiais desta pesquisa. Também agradeço à D. Norma Naguettini, filha do fotógrafo Ângelo Naguettini, pela generosidade e carinho em me receber em sua casa e permitir a investigação no seu acervo particular, que contribuiu muito para a produção deste texto.

Os meus sinceros agradecimentos à banca de qualificação, composta por Marta Emísia Jacinto Barbosa e Heloísa Helena Pacheco Cardoso, cujas considerações e ponderações contribuíram significativamente na reordenação e produção final deste texto. Antecipadamente, agradeço também à banca de defesa, composta por Heloísa Helena Pacheco Cardoso e Sheille Soares de Freitas, pela disponibilidade em ler e refletir comigo sobre minha pesquisa.

E, por fim, porém não menos importante, o meu muito obrigada, de todo o meu coração à minha família, especialmente, à Simone, minha mãe, e Pablo, meu irmão, que são a minha vida, meu alicerce, de onde vem toda a minha coragem. Com vocês, grandes e eternos companheiros, sinto-me forte para enfrentar tudo e perseguir todos os meus sonhos, inclusive este que estou realizando. Só por vocês existirem já me sinto feliz e sei que nunca estarei só.

Como parte desta família agradeço ao meu amor, namorado, amigo, companheiro, confidente e mais um montão de coisas que tem representado neste tempo de convivência, Eduardo, obrigado por ter aparecido na minha vida.

RESUMO

Neste trabalho proponho investigar a cidade de Uberlândia a partir da produção fotográfica de Ângelo Naguettini, buscando apreender os sentidos e significados fabricados na narrativa das fotos, produzidas nas décadas de 1940 e 50, sobre a cidade nas relações que as pessoas estabelecem. As imagens do fotógrafo Ângelo Naguettini ganharam significativa evidência na circulação de sua produção através dos usos e apropriações de suas imagens em diversos circuitos. Isto significa que a produção fotográfica de Ângelo Naguettini do passado esteve e ainda está no tempo de produção desta pesquisa, presente em diversos espaços, reproduzida em jornais, revistas, trabalhos acadêmicos, nos espaços públicos, cartões postais, enfim, em diversos outros usos, constituindo sentidos sobre a cidade. A análise destas imagens reproduzidas em diversos lugares e/ou suportes materiais permitiu compreender um repertório comum na produção daquelas com relação ao foco, enquadramento, seleção dos espaços registrados e etc., revelando uma permanência no modo de dar visibilidade à cidade, cujo foco privilegiou, sobretudo, um perímetro urbano. Dessa forma, apreendemos uma repetição no modo de fotografar o município, privilegiando o registro recorrente de determinadas avenidas, de praças e de edificações, presentes em diversos circuitos e também no acervo do fotógrafo. Apreender a circulação das fotos de Ângelo Naguettini nos diversos usos e/ou apropriações daquelas na/pela cidade nos instigou a investigar a historicidade das fotos, partindo do suposto de que a linguagem fotográfica é constitutiva do social.

Palavras-Chave: Cidade. Fotografia. Espaços Públicos. Histórias.

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate the city of Uberlândia from Angelo Naguettini's photo production, seeking to understand the meanings made in the narrative of his photos produced in the 40's and 50's on the city, in the relationships that people establish there. Angelo Naguettini's images gained significant evidence through their uses and appropriations in various circuits and are still present in different spaces at the time of this research, reproduced in newspapers, magazines and academic works, also in public spaces, postcards and other media, providing senses of the city. The analysis of these images reproduced in several places and material media allowed to verify a common repertoire in its production, relative to the focus, framing and photographed places, among other variables, showing a constancy in the way it gives visibility to the city, privileging an urban area with a recurring register of certain avenues, squares and buildings, present in various circuits and also in the photographer's collection. Grasp the movement of Angelo Naguettini's photography in its various uses and /or appropriations in/by the city instigate us to investigate the historicity of his photos, based on the assumption that the photographic language is constitutive of the social.

Keywords: City. Photography. Public Spaces. Histories.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do Álbum de Figurinhas.	34
Figura 2: Palacete Naguezzini.	36
Figura 3: Tipos Populares.....	38
Figura 4: Reprodução das fotos publicadas no jornal “O Correio”, compondo o artigo “Com os olhos no passado e as mãos no futuro”	44
Figura 5: Fotos de Ângelo Naguezzini reproduzidas no jornal “O Correio” no ano de 2005, no artigo “Fragmentos da história de Uberlândia”	47
Figura 6: Material publicitário de Angelo Naguezzini produzido, provavelmente, entre as décadas de 30 e 40	60
Figura 7: Verso do material publicitário de Ângelo Naguezzini reproduzido na Figura 6.....	61
Figura 8: Material de propaganda de Ângelo Naguezzini, provavelmente, produzido na década de 50	63
Figura 9: “Fotograma” construído pela pesquisadora explicitando o conjunto de imagens de Ângelo Naguezzini que prevalecem no acervo e nos usos na/pela cidade	69
Figura 10: Ampliação do círculo marcado na Planta Geral da Cidade de Uberlândia na Figura 9	76

LISTA DE FOTOS

Foto 1: Praça Benedito Valadares, década de 40	78
Foto 2: Praça Benedito Valadares, década de 40	81
Foto 3: Praça Benedito Valadares, década de 40	82
Foto 4: Praça Benedito Valadares, década de 40	82
Foto 5: Praça da República, década de 50	85
Foto 6: Praça Antonio Carlos, década de 40	88
Foto 7: Praça Antônio Carlos, década de 40	89
Foto 8: Estação Ferroviária Mogiana, provavelmente década de 40.....	92
Foto 9: Estação Ferroviária Mogiana, década de 40	95
Foto 10: Estação Rodoviária, década de 40.....	97
Foto 11: Estação Rodoviária, década de 40/50	100
Foto 12: Estação Rodoviária, década de 40/50.	101
Foto 13: Avenida Afonso Pena, década de 40.....	106
Foto 14: Avenida Afonso Pena, década de 40.....	109
Foto 15: Avenida Afonso Pena, década de 50.....	113
Foto 16: Avenida Floriano Peixoto, década de 50	116
Foto 17: Avenida Floriano Peixoto, década de 50	119
Foto 18: Avenida João Pinheiro, década de 50	124
Foto 19: Avenida João Pinheiro, década de 50	125

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Cartão Postal, produzido na década de 40.....	135
Imagem 2: Cartão Postal, década de 40/50	138
Imagem 3: Cartão Postal, produzido na década de 40.....	140
Imagem 4: Cartão Postal, produzido na década de 40.....	142
Imagem 5: Cartão Postal, produzido na década de 40.....	147
Imagem 6: Cartão Postal, produzido na década de 40.....	152
Imagem 7: Cartão Postal, década de 40/50	156
Imagem 8: Cartão Postal, produzido na década de 50.....	167
Imagem 9: Cartão Postal, produzido na década de 50.....	170

SUMÁRIO

Apresentação	12
A CIDADE E O FOTÓGRAFO: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DAS IMAGENS DE ÂNGELO NAGUETTINI	27
1.1 Usos e Apropriações da produção fotográfica de Ângelo Naguettini na/pela Cidade....	28
1.2 Prática fotográfica em Uberlândia: constituição do fotógrafo Ângelo Naguettini na/com a cidade	51
AS IMAGENS DOS ESPAÇOS PÚBLICOS NA PRODUÇÃO DO FOTÓGRAFO	71
O FOTÓGRAFO DA CIDADE: ENTRE FOCOS E POSES NOS POSTAIS DE UBERLÂNDIA	131
Considerações finais	178
Referências Bibliográficas.....	185

Apresentação

Esta pesquisa, cujo tema é a cidade, resulta da investigação daquela a partir da análise dos materiais iconográficos produzidos pelo fotógrafo Ângelo Naguettini. A observação das fotos sobre os espaços públicos, predominantemente imagens de praças, avenidas e determinadas edificações da cidade de Uberlândia, produzidas por Ângelo Naguettini, constituindo a cidade, expostas em diversos lugares, instigam a considerá-las enquanto evidências.

Nesta direção, partimos do suposto de que seria possível apreender, através da construção de suportes teórico-metodológicos coerentes com a natureza social dos materiais investigados, os sentidos e significados produzidos na narrativa das imagens sobre a cidade de Uberlândia. Tais considerações, juntamente com o levantamento das fontes, leitura da historiografia e literatura pertinentes ao tema, corroboraram na articulação de uma proposta de trabalho. Nesse sentido, a partir de então, busco explicitar as inquietações, assim como as escolhas que pontuaram a construção desta pesquisa.

Passeando, convivendo, enfim, vivendo na cidade de Uberlândia, apreendemos a paisagem urbana deste lugar. Muitos dos elementos que compõem tal paisagem se repetem em outras cidades, como as ruas, praças, edificações públicas e privadas, equipamentos urbanos e etc. Isto ocorre porque estes elementos citados constituem um cenário urbano que se naturalizou ao longo dos tempos, conforme os processos sociais vividos, como sendo um cenário inerente às cidades.

Nesta direção, possuímos expectativas, sociais e materiais, sobre a cidade ou sobre aquilo que deveria ser uma cidade, que permitem, de certa forma, imaginarmos um cenário comum a todas elas.

Contudo, se por um lado há referências sobre o viver urbano que delineiam um conceito de cidade, assim como, de paisagem urbana, por outro é preciso considerar que as paisagens são produções sociais. Ou seja, as paisagens urbanas são práticas sociais dos sujeitos, constitutivas de um determinado contexto histórico. Isso quer dizer que o modo como a paisagem urbana é construída muda de cidade para a cidade, pois está intrinsecamente articulada e, ao mesmo tempo, revela os processos sociais vividos na constituição da cidade

na maneira de contar a sua história a partir das imagens cenográficas de lugar¹ (ARANTES NETO, 2000).

Inspirada nestes supostos da paisagem urbana, enquanto uma produção e conceito, instigou-me, nos passeios e nos caminhos que utilizo para ir e vir em Uberlândia, cidade na qual vivo há três anos, o modo como as fotografias compõem o cenário urbano, expostas e/ou fixadas em diversos espaços públicos.

A percepção sobre a presença das fotos do passado na cidade do presente, em diversos usos e funções sociais, incentivou a reflexão sobre o modo de as imagens “contarem” a história da cidade de Uberlândia. Em outras palavras, a circulação das fotos em diversos lugares levou a problematizar sobre o “papel” destes materiais imagéticos constituindo uma memória sobre a cidade, ativando sentidos e significados sobre ela na seleção dos espaços registrados nas imagens.

Isto quer dizer que a análise das fotos, articulada a outros materiais, permitiu apreender a preferência por determinados espaços públicos na cidade, compondo um perímetro urbano privilegiado no foco de Naguezzini, ao mesmo tempo em que tal análise apontou para a predominância de um tempo “congelado” no clique da imagem, referente a conjuntura das décadas de 1940 e 50.

Para além das muitas reflexões que a análise das fotos suscita, buscando investigar as escolhas, os interesses, necessidades e sentidos intrínsecos ao processo de produção daquelas, é primordial compreender a produção da memória.

Neste raciocínio, é preciso considerar a produção da memória, desde a fabricação das fotos no passado até os seus usos e funções sociais, tanto no passado como no presente. Partindo do suposto de que a memória, longe de ser “um banco de imagens do passado” é produzida em um processo ativo e dinâmico de escolhas e esquecimentos conscientes que tendem a imprimir sentidos e significados sobre um tempo histórico.

(...) a memória é historicamente condicionada, mudando de cor e forma de acordo com o que emerge no momento; de modo que, longe de ser transmitida pelo modo intemporal da “tradição”, ela é progressivamente alterada de geração em geração.

¹ O pesquisador Arantes afirma que as intervenções urbanísticas na produção do espaço, como as edificações patrimoniais, os parques, praças, monumentos, as edificações, as ruas, enfim, as áreas urbanas constituem mais do que simples estruturas físicas, produzem sentidos e significados de uma paisagem urbana constituindo imagens cenográficas de lugar. Nesse sentido, todos os elementos que compõem a paisagem urbana foram ativamente pensados e dispostos na articulação de uma imagem do lugar vinculando determinados valores sobre o viver urbano. Ver ARANTES NETO, Antônio Augusto. **Paisagens Paulistas: transformações do espaço público**. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2000)

Ela porta a marca da experiência, por maiores mediações que esta tenha sofrido. Tem, estampadas, as paixões dominantes em seu tempo. Como a história, a memória é inerentemente revisionista, e nunca é tão camaleônica como quando parece permanecer igual. (SAMUEL, 1997, p. 44)

No rastro das reflexões do autor, a memória não é capaz de resgatar a História “tal como foi”, mas está intrinsecamente articulada a uma conjuntura porque evidencia os sentidos que se buscava imprimir à cidade em um tempo histórico e, ainda, permite problematizar sobre os outros significados marginalizados e/ou silenciados no processo de idealização de uma cidade.

A partir deste campo, as fotos circuladas nos diversos materiais e/ou lugares ativam uma memória sobre a cidade do passado a partir da qual são formuladas noções de cultura, “paisagens” urbanas que tendem naturalizar uma imagem de cidade, explicitada na eleição de determinados espaços, focos e ângulos.

Deste modo, ao perceber a difusão da produção de Naguettini na cidade, nos interessamos em apreender a maneira como ele, o fotógrafo, narrava Uberlândia nestas imagens, buscando compreender a produção de sentidos, significados e referenciais culturais sobre os espaços apreendidos nas lentes do fotógrafo.

As fotos expostas no cenário urbano, assim como, aquelas que compõem o acervo de fotos de Ângelo Naguettini, sob a guarda do arquivo Público Municipal de Uberlândia, constituíram um repertório sobre o passado da cidade, cuja predominância de um foco sobre as ruas, praças e edificações nos instigou mais. A historicidade deste foco remete às transformações vividas nas décadas de 1940 e 50, implantadas pelos agentes públicos naquele tempo. Dessa forma, as próprias fotos, a partir das quais foi possível observar a permanência de uma narrativa sobre a cidade, evidenciou a temporalidade da produção destas imagens.

Embora as fotos da cidade de Uberlândia, em razão do foco, da técnica e de todo o investimento dispensado para a sua produção, pareçam espontâneas, reproduzindo cenas do cotidiano, são fabricadas em um processo social de escolhas, mediadas pelas necessidades do fotógrafo e dos valores aos quais compartilhava. Isto significa considerar os materiais iconográficos para além de uma perspectiva a partir da qual as imagens são incorporadas enquanto documentos capazes de demonstrar o que aconteceu ou, em outras palavras, explicitar todo o contexto da vida urbana através das cenas selecionadas nas fotos.

Nessa direção, investigar a trajetória de produção das fotos, bem como perseguir as implicações da difusão destes materiais, consiste num percurso significativo nesta abordagem, como uma maneira de superar a compreensão da imagem como mera ilustração e/ou reflexo da “realidade”.

Dessa forma, considerar todas estas dimensões da fonte no processo de análise significa problematizar todo discurso plástico como produtor de memória e, conseqüentemente, constitutivo do social (FENELON; CRUZ; PEIXOTO, 2004). Assim, construir este percurso de investigação, historicizando as fotografias², se faz extremamente importante na abordagem da história social, buscando superar ou, problematizar, uma maneira de lidar com estes materiais, que mesmo contestada, ainda prevalece na produção acadêmica, enquanto documentos irrefutáveis.

Tratar as fotos enquanto linguagem constituiu a construção de uma perspectiva de trabalho a partir da qual para além da dimensão da fotografia em si mesma, leva em conta a fabricação de sentidos e significados nas narrativas das imagens. Neste ponto, este trabalho é relevante no âmbito da academia, como proposta de investigação que prime pela apreensão da produção das fotos enquanto um processo e como constitutiva da conjuntura social da cidade.

Além disso, este trabalho se faz pertinente na conjuntura atual na qual as imagens estão cada vez mais presentes em diversos meios atuando como uma linguagem que se propõe comunicar. A partir deste campo, é importante sinalizar modos de análise das imagens com o intuito de buscar apreender o que se procura produzir em termos de signos, referenciais culturais, códigos morais e éticos, dentre outros.

Investigar a cidade através das fotos, buscando compreender as relações sociais imbricadas no processo constitutivo do fazer-se da cidade implicou em considerar este tema, a cidade, como sendo possível de capturar os seus sentidos e significados nos espaços urbanos, nos seus equipamentos, enfim, na materialidade registrada nas imagens.

Na direção destas reflexões a historiadora Déa Fenelon, ao discutir sobre a prática de formação de historiadores, especialmente, aqueles envolvidos com o tema “cidades”, afirma:

(..) tentamos sempre orientar as investigações para temas que tratem da constituição dos espaços e territórios urbanos, visando a compreensão de que são as relações sociais desenvolvidas na cidade que, em última análise, acabam por definir a paisagem urbana, a imagem da cidade. Ao buscar estas imagens estamos conscientes de que elas estarão sempre impregnadas de memórias e de significações que se constroem mas também se modificam pelas experiências e vivências sociais posteriores, exprimindo diferentes temporalidades. Isso se concretiza a partir de uma

² Historicizar as fotos significa buscar apreender o seu processo de produção, questionando quem, como e para quem produziu. Neste horizonte, é bastante sugestiva a afirmação das professoras Fenelon, Cruz e Peixoto no seguinte trecho: “Quando em nossas análises, perguntamos quem as produziu, quando, onde e em quais circunstâncias, não estamos buscando simples autoria, nem meras datas, ou contextos já dados, que lhes são, portanto, anteriores e exteriores. Estamos considerando que elas expressam sujeitos históricos, inseridos ativamente numa complexa rede de relações e acontecimentos e num intrincado jogo de pressões e limites que é preciso problematizar”. FENELON, Déa; CRUZ, Heloísa F.; PEIXOTO, Maria do Rosário. Introdução. In: ALMEIDA, Paulo Roberto de; FENELON, Déa; KHOURY, Yara Aun; MACIEL, Laura Antunes (Orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d’Água, 2004. P. 05-13.

concepção que busca captar e investigar, nas relações sociais instituídas na cidade, o entendimento de modos de viver, de morar, de lutar, de trabalhar e de se divertir dos moradores que, com suas ações, estão impregnando e construindo a cultura urbana. (FENELON, 2000, p. 6)

Neste horizonte, é preciso considerar estes materiais iconográficos enquanto narrativas, perseguindo assim, quem fala, como fala e para quem fala³, com o intuito de compreender o que se está produzindo em termos de sentidos e significados sobre o tempo no qual as fotos foram fabricadas.

O historiador inglês, Raymond Williams, corrobora para esta compreensão da linguagem fotográfica, refletindo sobre elementos na constituição desta linguagem que permitem superar uma noção reducionista, e que de certa forma prevalece, a partir da qual os meios de comunicação são vistos apenas como “mídia”: dispositivos para passar “informação” e “mensagens”.

Na direção destas discussões Williams argumenta que considerar os “dispositivos” de comunicação nesta dimensão, enquanto simples emissores de informação, significa negligenciar todo complexo das forças produtivas e relações sociais dentro das quais eles são desenvolvidos e empregados (WILLIAMS, 2011, p. 72).

Inspirada nestes supostos passei a problematizar as fotografias, meios de comunicação, como meios de produção, buscando perceber através da apreensão do processo social e material de fabricação daquelas, suas narrativas, assim como, o seu “papel” na constituição das relações sociais na/com a cidade.

Dessa forma, no processo de produção das fotos, tudo é minuciosamente pensado e articulado, visando constituir os referenciais culturais, sentidos e tudo aquilo que se pretendeu produzir. Assim, assuntos aparentemente “técnicos”, como o posicionamento da câmera, o ângulo, é um elemento significativo e crucial para alcançar os objetivos pretendidos na produção das imagens⁴.

Outro autor que nos inspira nessa pesquisa é Boris Kossoy, mesmo que de uma perspectiva diferente, empreende discussões que vão ao encontro das reflexões desenvolvidas por Williams, ao reconhecer nas fotografias um processo de produção através do qual, construções, manipulações e dissimulações são instituídas com o objetivo de alcançar os “efeitos” pretendidos nas imagens. Por isso, segundo este autor,

³ VIEIRA, Maria do Pilar Araújo; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; KHOURY, Yara Maria Aun. A Pesquisa em História. São Paulo: Ática, 1991.

⁴ Ver Williams, Raymond. Meios de comunicação como meios de produção. In: _____. Cultura e materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

As fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. (KOSSOY, 1993, p. 13)

Porém, a natureza material das fotos ou, nas palavras do autor Kossoy, em razão da sua natureza físico-química, e hoje eletrônica, de registrar os objetos tal como eles se parecem, permitem e promovem às imagens o status de “verdade incontestável” e de credibilidades junto aqueles que as consome. Isto significa que todo este processo de produção das fotos, argumentado pelos autores, acaba sendo, na leitura sobre a foto, despercebido.

Nesta perspectiva, esta noção predominante nestes materiais iconográficos, nos quais seus conteúdos são interiorizados enquanto expressão da verdade, possibilita que as fotografias se constituam em instrumentos para a veiculação e difusão de sentidos sobre o viver urbano no passado/presente e, conseqüentemente, incorporação, pelo menos em certa medida, destes valores pelos sujeitos.

Compreender esta dimensão da fotografia nas reflexões dos autores nos instigou a perseguir as imagens produzidas por Ângelo Naguezzini como constitutivas do social na temporalidade em que foram produzidas. Indo além da análise da foto pela foto, foi possível considerar as imagens fotográficas apenas como ponto de partida, e não como solução em si mesma, para a investigação sobre o passado da cidade de Uberlândia.

A partir deste campo, coerente a esta proposta de pesquisa, foi determinante a contextualização destes fragmentos da paisagem urbana congelados nas imagens, no diálogo com outros materiais (jornais, código de posturas, registros oficiais, dentre outros), com o intuito de apreender os usos e funções sociais destas evidências, assim como, sua historicidade.

O historiador inglês Thompson traz importantes contribuições sobre a questão da *contextualização* no trabalho histórico, sobretudo, na abordagem da história social de vertente marxista. Dessa forma, o autor ao discutir o uso de fontes folclóricas, salienta as diferenças entre a antropologia e a história social ao empregá-las, sobretudo, ao que se refere ao fato da história ser uma disciplina do contexto. Thompson afirma:

Supõe-se algumas vezes que a antropologia possa fazer descobertas não apenas acerca de sociedades particulares, mas sobre as sociedades em geral, que funções ou estruturas básicas tenham sido reveladas e que, por mais sofisticadas ou disfarçadas que possam estar nas sociedades modernas, ainda fundamentem as formas modernas. Entretanto, a história é uma disciplina do contexto e do processo: todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto e, enquanto as estruturas

mudam, velhas formas podem expressar funções novas, e funções velhas podem achar sua expressão em novas formas. (THOMPSON, 2012, p. 243)

No rastro das reflexões do historiador é preciso que a investigação histórica, ou ainda, que a investigação dos nossos temas esteja articulada à conjuntura na qual estão imersos e nunca pensados de modo isolado do social.

Além disso, segundo Kossoy, o uso das evidências fotográficas deve ser sistematizado na construção de suportes teórico-metodológicos coerentes à sua natureza social específica.

No encontro destas reflexões, Granet-Abisset corrobora para o entendimento sobre a construção de metodologias adequadas para a apreensão das narrativas fotográficas. A autora afirma:

Apesar das dificuldades e dos resultados muitas vezes incompletos que ela fornece, nos advogaremos de bom grado que, para além do interesse ou da desconfiança que a fotografia suscita, os historiadores a utilizam como uma fonte completa. Para fazê-lo, é preciso desenvolver uma prática de aprendizagem e dar chaves de leitura da fotografia como aprendemos a ler e a analisar um documento escrito. Para além do vocabulário especializado e do conhecimento da técnica fotográfica (enquadramento, distância do objeto, planos, ângulos de vista, iluminação...), que permitem ultrapassar as primeiras impressões, é preciso fazer à fotografia as mesmas perguntas que a qualquer iconografia. (...) De um modo geral, uma fotografia considerada isoladamente é pouco utilizável como tal pelo historiador. Para um procedimento rigoroso, é preciso recorrer a um verdadeiro corpus, que permita comparações e conclusões a partir de séries. Procuramos, então, temáticas adaptadas. O confronto com outras fontes, orais e escritas, administrativas e privadas, é também condição fundamental para ressaltar, ao mesmo tempo, a especificidade da contribuição da fotografia e extrair verdadeiras análises. Enfim, é preciso saber que, com esse tipo de fonte, as conclusões que podemos produzir continuam modestas e suscetíveis de releitura. (GRANET-ABISSET, 2002, p. 22)

Granet-Abisset traz importantes contribuições sobre o uso das evidências imagéticas, reafirmando a necessidade da construção de procedimentos específicos para análise destes materiais. Contudo, muitos pesquisadores ignoram as peculiaridades das imagens, negligenciando todo o potencial destes documentos.

Nesse sentido, pesquisadores, inclusive historiadores, ao lidar com as imagens, acabam construindo uma análise pautada nos supostos da semiologia⁵, a partir da qual, o

⁵ Sobre as questões referentes à abordagem da semiologia e da história foram significativas as reflexões que Philippe Dubois desenvolveu na entrevista concedida ao CPDOC. Nela o autor fala sobre as diferenças entre tais abordagens e sobre o debate entre ambas, especificamente nos anos 1980. *“Basicamente, os anos 80 foram os anos de apogeu da semiologia e viram a instalação dessa abordagem: estudar os níveis de significação, a denotação, a conotação, todos os aspectos mais técnicos desenvolvidos pela semiologia. Tudo se tornou tão especializado, que passamos a ter o sentimento de perda do prazer da imagem. Houve, então, diante da dominação que ela teve nos anos 80, o que emergiu foi a abordagem histórica e a abordagem*

método de investigação se restringe, essencialmente, na análise interna e dos elementos estéticos das imagens, ignorando a sua historicidade. Como afirmou Dubois, trata-se de “uma abordagem puramente a-histórica da semiologia, que jamais se pergunta de que contexto vêm os objetos em estudo” (DUBOIS, 2004, p. 146).

Compreender a presença desta historiografia constitui em uma maneira de demonstrar como as fotos são naturalizadas nos sentidos que são difundidos, enquanto documentos/monumentos. Assim, o diálogo com estas pesquisas corrobora no processo de “definição” da minha própria perspectiva de análise, ao apreender processos de investigação que se distanciam daquilo que persigo nesta pesquisa.

Neste horizonte foi interessante a leitura e reflexão de trabalhos que, embora compartilhem do uso das evidências fotográficas, construíram abordagens de estudo diferentes da que proponho neste texto.

Carrijo (2002), em sua dissertação de mestrado⁶, desenvolveu uma pesquisa sobre a cidade de Uberlândia utilizando como fonte prioritária as imagens de fotógrafos da cidade, especialmente aquelas do acervo Naguettini. O objetivo do trabalho foi estudar Uberlândia através das imagens fotográficas que possibilitaram uma leitura iconográfica, estética e política das diversas metamorfoses ocorridas nos diferentes espaços urbanos.

No método de análise das fotos, construído pelo pesquisador, os fotógrafos não foram considerados enquanto agentes históricos, pois, as imagens foram trabalhadas de forma separada dos seus produtores e, assim, do seu processo de produção. Ou seja, retratos produzidos por fotógrafos diferentes foram analisados conjuntamente sem perseguir o modo como foram fabricadas e nem os seus usos e valores sociais. Nesta perspectiva, as fotos foram consideradas artefatos culturais capazes de oferecer dimensões estéticas e do imaginário da época, em uma análise isolada, da fonte pela fonte.

Este modo de análise empreendido por Carrijo não considera a fotografia enquanto uma linguagem constitutiva do social, por isso, não contempla a trajetória dos fotógrafos na/com a cidade e nem mesmo os sentidos e significados que aqueles materiais estão produzindo sobre a vida urbana. Neste horizonte, negligencia-se o processo de construção do foco, enquadramento e todo o investimento dispensado na produção da imagem, mediado

estética.” (DUBOIS, Phillippe. **Entrevista com Phillippe Dubois**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro de 2004, p. 139-156.

⁶ CARRIJO, Gilson Goulart. Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre a estética e política. 2002. Dissertação (Mestrado em História). Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

pelas necessidades e pretensões do fotógrafo e, ao mesmo tempo, o diálogo com outros materiais que permitiria ir além da análise da superfície imagética⁷.

O método de investigação das fotografias empreendido por Carrijo, por vezes, produz leituras interessantes, de acordo com a abordagem da qual está partindo, articulada à linha de pesquisa “*Política e Imaginário*”⁸, na qual os elementos internos das imagens são compreendidos no viés do imaginário, das mentalidades e do estético. Nesse ponto, “as expressões faciais e a própria postura corporal dos indivíduos retratados nas mais diferentes situações”, são indícios de noções que o autor buscava apreender como o sublime, a revolta e/ou a violência (CARRIJO, 2002, p. 85).

Entretanto, a leitura das imagens de forma isolada do social, considerando-as como manifestações culturais, sem historicizá-las com outros materiais contemporâneos à sua produção, pode induzir a uma compreensão artificial.

Por exemplo, para Carrijo o sentido das constantes transformações da cidade registradas nas fotografias era de um passado que deveria ser destruído para dar lugar ao novo. Assim, nas palavras do autor,

A cidade de Uberlândia, inserida no contexto da nação, persegue o mito da grande cidade e do progresso inevitável. Assim, as elites locais apresentam uma cidade descolada de seu passado e voltada para o futuro. O pertencente a este passado tem de ser destruído para dar lugar ao novo. (CARRIJO, 2002, p. 81)

Diferente de Carrijo, percebo que o sentido do passado produzido pelo fotógrafo da cidade é de um passado que evoluiu em direção ao presente e que, inevitavelmente, continuará se desenvolvendo rumo ao futuro. Dessa forma, na maneira como as fotos estão

⁷ A pesquisadora Olga Brites colaborou consideravelmente no entendimento da importância do diálogo das fotos com outras fontes a fim de apreender a historicidade daquelas. Nesse sentido, autora afirma que as imagens “*circularam socialmente e, para serem interpretadas em termos históricos, requerem tipos de articulação com outras fontes que as construíram*”. BRITES, Olga. Imagens da infância São Paulo e Rio de Janeiro, 1930/1950. Proj. História, São Paulo, (19), Nov. 1999. P. 261.

⁸ No site do programa de pós-graduação em história da UFU a linha se apresenta da seguinte forma: “*Esta Linha de Pesquisa busca compreender as imbricações e relações tecidas entre racionalidades, sentimentos e sensibilidades que participam e instituem o espaço político. Elegendo esta problemática como eixo central, abre-se para temáticas e temporalidades variadas, relevantes para o entendimento da modernidade e contemporaneidade e dos modos de subjetivação históricos. A consideração da história apenas como campo do exercício privilegiado da razão revela-se insuficiente, merecendo novas pesquisas atentas às estratégias que se estruturam imbricadas em afetos e sensibilidades, o que vem colocar em primeiro plano a questão das relações entre razão, sentimentos e política. Interessa-nos igualmente a discussão das relações entre política e estética, compreendida esta última no sentido de que experimentamos a vida e as relações com os outros sob uma forma específica.*” Disponível em: <<http://www.ppghis.inhis.ufu.br/node/155>>. Acesso em: 07 de outubro de 2014.

disponibilizadas no arquivo e no modo como foram utilizadas em outros materiais, os focos, os espaços e/ou os lugares são enaltecidos nos grandes feitos da elite uberlandense como determinantes na história da cidade.

Na direção destas reflexões, percebemos na leitura de trabalhos cuja principal evidência é a fotografia ou, até mesmo, nas discussões de autores que lidam com as imagens, a predominância de um modo de análise que prima pela “exploração” da imagem congelada na superfície da foto, avaliando os elementos estéticos e técnicos constituintes do retrato. É certo que estes elementos compõem a imagem e, nesse sentido, são importantes para a apreensão da narrativa produzida nestes materiais, contudo, defendemos que não podem ser os únicos elementos considerados na análise das fotos, como ocorre recorrentemente em certa historiografia.

Com o intuito de construir diálogos com outros trabalhos que pudessem ajudar em possíveis escolhas⁹, a partir das semelhanças ou recusas através da percepção das diferenças, na trajetória de investigação, busquei a leitura do trabalho do pesquisador Mauricio Nunes Lobo. A escolha desta pesquisa se pautou no reconhecimento de uma proposta de trabalho, relativamente semelhante, na seleção de cartões postais enquanto ponto de partida para a análise da cidade, como proponho realizar no terceiro capítulo deste trabalho.

Lobo¹⁰ no seu trabalho de mestrado, ao partir da análise das imagens produzidas pelo fotógrafo José Marques Pereira, no início do século XX, para a investigação da cidade de Santos, privilegia os aspectos técnicos da produção fotográfica. Nessa direção, embora o autor se aproxime do percurso de investigação traçado nesta pesquisa, partindo das fotos para a cidade, especificamente, das cenas urbanas reproduzidas nos cartões-postais, se distancia ao perseguir, prioritariamente, as habilidades técnicas, bem como o estilo artístico do fotógrafo.

⁹ Alguns trabalhos foram sugestivos, mesmo que em medidas diferentes, para a produção desta pesquisa. Dentre eles destaco a dissertação de mestrado de Telma Campanha de Carvalho no qual a autora propõe analisar “*a formação de uma imagem da cidade de São Paulo na década de 1930, através da produção fotográfica da Light, do jornal O Estado de S. Paulo e do Departamento de Cultura do Município.*” CARVALHO, Telma Campanha de. **Fotografia e cidade: São Paulo na década de 1930**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social, PUC-SP, 1999. Outra pesquisa que constituiu em uma importante referência foi a tese de doutoramento de Laura Antunes Maciel, na qual, a autora, usa de registros visuais na sua pesquisa. Ainda que sua temática (Comissão Rondon) seja diferente desta que desenvolvo aqui, suas reflexões e metodologia sobre o uso das fotografias na pesquisa histórica contribuíram para esta pesquisa. MACIEL, Laura Antunes. **A nação por um fio. Caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”**. São Paulo: EDUC, 1998. Originalmente apresentado como tese de doutoramento em História, PUC-SP, 1997.

¹⁰ LOBO, Maurício Nunes. *Imagens em Circulação: os cartões-postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo José Marques Pereira no início do século XX*. Campinas, Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2004.

O trecho selecionado abaixo é elucidativo para a compreensão da perspectiva de análise de Lobo preocupado com a composição técnica e estética da imagem:

No primeiro postal intitulado “Santos. Praça Mauá” (imagem 1) da série preto e branco, o fotógrafo colocou-se na esquina, de frente à praça, de forma que avistasse duas de suas laterais, que atuam como diagonais que convergem para o poste de iluminação com torneiras da Cia. City no centro da imagem. O enquadramento fechado não permite vermos as extremidades da praça, privilegiando apenas os dois primeiros planos da fotografia. Há equilíbrio entre os tons claros, parte inferior, escuros, as copas das árvores na parte superior da imagem. A composição é harmoniosa não havendo tensão na foto. (LOBO, 2004, p. 72)

Como afirmamos anteriormente, é certo que estes elementos destacados pelo pesquisador no trecho acima compõem a foto. Porém, acreditamos que, no campo da história, a prática do fotógrafo deve ser analisada, especialmente, na sua dimensão social, buscando apreender o que se buscou produzir em termos de referenciais culturais, éticos, morais e etc.

Para tal, as imagens fotográficas devem ser contextualizadas, ou melhor, historicizadas, no processo social, investigadas nos seus múltiplos desdobramentos vinculados aos seus usos e valor social. Caso contrário, como nos alertou Kossoy, “essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações ‘artísticas’ do passado” (KOSSOY, 2002, p. 22).

Outro diálogo que trouxe importantes contribuições para esta pesquisa diz respeito às reflexões de Telma Campanha Carvalho (1999) desenvolvidas em sua dissertação. Esta autora, na busca de analisar a formação de uma imagem da cidade de São Paulo na década de 1930, a partir dos registros fotográficos produzidos pela Light, jornal O Estado de São Paulo e do Departamento de Cultura do Município, parte do suposto de que as fotos são passíveis de análise e estudo porque são constitutivas do momento histórico.

Nessa direção, as escolhas e os supostos a partir dos quais a historiadora Carvalho direciona a sua pesquisa se aproxima, consideravelmente, daquilo que busco refletir neste texto, ao problematizar os registros fotográficos enquanto evidências na produção do conhecimento histórico através da investigação da historicidade destes materiais.

A partir deste campo, a autora afirma:

Há imagens que não temos a contextualização de sua produção, e o referencial passa a ser o elemento “vivo” da fotografia, como se houvessem sido produzidas por e com este objetivo. A imagem fotográfica compõe-se de diversos fatores e não de um único determinante. É necessário termos claro todos os elementos formadores de uma fotografia, desde sua intencionalidade, a pessoa que operará a câmara (...). (CARVALHO, 1999, 13)

O trecho acima é sugestivo na reflexão sobre a importância da contextualização das fotografias no processo de investigação dos sentidos e significados produzidos na narrativa das imagens. Neste horizonte, os questionamentos sobre quem produziu, como e para quem, corrobora na apreensão sobre os sentidos da linguagem fotográfica, bem como, os seus diversos usos a partir da circulação das fotos na/pela cidade.

No desenvolvimento deste trabalho, o levantamento e pesquisa das fontes realizaram-se nos acervos do Arquivo Público Municipal de Uberlândia, em diversas seções: acervo iconográfico, material legislativo (Leis, decretos e Regulamentos), Correspondências da Câmara Municipal, Mapoteca, Jornais, dados estatísticos e Divisão memorialistas. Acervos fotográficos, assim como, materiais produzidos por memorialistas foram pesquisados também no Centro de Documentação e Pesquisa em História (CDHIS), órgão complementar ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Foram realizadas pesquisas no setor multimídia da Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e também no Núcleo de Pesquisas e Estudos em História, Trabalho e Cidade (NUPEHCIT). Além disso, foram realizadas consultas no acervo particular de Norma Naguettini, filha do fotógrafo Ângelo Naguettini.

As fontes investigadas nestes lugares de pesquisa foram diversas. As fotos e os cartões postais pesquisados no Arquivo Público e no CDHIS, respectivamente, constituíram nesta pesquisa o ponto de partida na investigação sobre a cidade. Estes materiais iconográficos, através do registro dos espaços públicos da cidade de Uberlândia, revelaram perspectivas e sentidos sobre a cidade, permitindo apreender os “aspectos” urbanísticos (equipamentos e produção do urbano), os sujeitos, as práticas e usos do espaço urbano e etc. Foram muitos os desafios na análise destes materiais não só em razão da natureza social daqueles, já discutida anteriormente neste texto, mas também, pelo fato de as fichas catalográficas, referentes às imagens, conterem pouquíssimas informações, no sentido de datas, locais de registro, métodos e técnicas utilizadas na produção das fotos, dentre outras. Nesse sentido, muitas vezes, foi preciso inferir sobre algumas “informações” necessárias para a análise da imagem através dos indícios da própria foto e/ou cruzamento de dados com outras fontes. Por raras vezes, as imagens pesquisadas apresentaram “dados satisfatórios” sobre a sua produção.

Se num primeiro momento desta pesquisa interessava a análise somente das fotos de Ângelo Naguettini, no decorrer do processo de investigação, o conhecimento sobre a produção de cartões postais por aquele fotógrafo me fez ampliar o uso de materiais visuais neste trabalho, passando a considerar os cartões postais dentre o conjunto de documentos aqui

analisados. Os cartões postais, assim como as fotos, constituíram em pontos de partida para a análise da vida urbana, buscando compreender a perspectiva de cidade que estava sendo selecionada e difundida nestes materiais.

Dentre os documentos legislativos investigados, sobressaíram-se os decretos-leis sancionados durante as décadas de 1940 e 50. Estes materiais permitiram problematizar os “projetos” de cidade que estavam sendo instituídos naquela conjuntura, a partir das intervenções urbanísticas empreendidas como, calçamentos de vias, instalação de equipamentos urbanos, normas de construção, serviços urbanos e outros.

A leitura dos decretos-leis em diálogo com as fotos possibilitou a apreensão das transformações urbanas que ganhava visibilidade nas imagens e, ao mesmo tempo, as modificações que se buscava imprimir aos modos de viver. Além disso, o diálogo entre estas fontes sinalizaram a complexidade do social no qual, ora estas fontes convergiam sobre os sentidos e significados produzidos, ora divergiam, evidenciando as contradições presentes nas imagens.

A pesquisa no Código de Posturas revelou a busca em normatizar os usos dos espaços públicos registrados nas imagens de Naguezzini e a leitura a contrapelo deste material permitiu apreender as práticas dos sujeitos na cidade que estavam sendo normatizadas. O confronto desta documentação com as fotos possibilitou investigar e problematizar até que ponto os registros do fotógrafo intencionavam forjar uma imagem urbana coerente com as normas que se buscava imprimir a esse espaço ou, em outras palavras, à vida cidadina.

Também de fundamental importância foi a pesquisa nos jornais contemporâneos ao tempo de produção das fotos. Os periódicos revelaram evidências na constituição do contexto das fotografias e corroboraram na análise das narrativas das imagens. E ainda, ajudaram na compreensão da prática social do fotógrafo e da sua presença na cidade.

Os dados estatísticos produzidos pelo departamento de estatística da prefeitura municipal de Uberlândia, para além de números, forneceram elementos para a percepção de uma imagem de cidade que se buscava forjar, a partir do confronto destas fontes com as fotos. Assim, compreendemos que a interpretação induzida pelos números dos documentos estatísticos muitas vezes era contraditória com a narrativa produzida nos materiais iconográficos.

O trabalho com o testemunho de determinados sujeitos, como Jerônimo Arantes, também foram de grande valia no desenvolvimento das reflexões. Ele foi professor na cidade, inspetor escolar municipal, chefe do Serviço de Educação e Saúde, proprietário e redator da

Revista Uberlândia Ilustrada e membro do Instituto Brasileiro de Geografia. Outro testemunho foi João Quituba, um colecionador da cidade que gostava de guardar materiais sobre a cidade de Uberlândia e foi crucial para esta pesquisa. Neste horizonte, foi significativo investigar a prática destes sujeitos na busca dos referenciais culturais e dos sentidos sobre o espaço urbano disseminados em seus materiais, bem como, acrescentaram, em alguns casos, dados e “informações” relevantes sobre a conjuntura investigada. No caso da coleção de João Quituba foi de suma importância encontrar os cartões postais produzidos por Naguettini e reconhecidos pela marca *Fotótica*.

No diálogo sistemático e constante entre essas fontes, pretendi investigar a cidade narrada nas imagens fotográficas de Naguettini, perseguindo apreender a visibilidade dos espaços urbanos a partir de suas escolhas, seleções, necessidades e investimentos e, nesta direção, compreender e refletir sobre os sentidos e significados que estavam sendo produzidos através das imagens nas relações que as pessoas estabelecem.

O processo de pesquisa constituído pela problemática deste estudo, articulada ao diálogo com e entre as fontes, intermediado pelas escolhas e orientações empreendidas, conduziu a construção de três capítulos.

No primeiro capítulo proponho refletir a circulação e os usos da produção fotográfica de Ângelo Naguettini sobre o passado da cidade no presente. A partir deste campo, o movimento consiste em partir da “atualidade” para o passado, refletindo sobre o processo de construção da memória, problematizando o porquê uma memória dos anos 1940 e 50, imprensa no foco dos registros fotográficos de Ângelo Naguettini do passado, continua presente nos anos 2000, assim como, em outras conjunturas.

Em seguida, busquei compreender a prática fotográfica na cidade no passado, perseguindo apreender a existência de um mercado fotográfico na cidade de Uberlândia. Neste horizonte, procurei investigar a trajetória de Ângelo Naguettini na/com a cidade, objetivando apreender a sua presença social e, ao mesmo tempo, a construção de sua notoriedade enquanto fotógrafo da cidade. Nessa direção, foi possível perceber na análise do seu acervo e na leitura dos jornais, essencialmente, nos anúncios sobre os serviços do fotógrafo, publicados nos periódicos, o reconhecimento de sua habilidade em registrar os espaços da cidade constitutiva de sua notoriedade social.

Neste processo de investigação e construção do fotógrafo foi importante a compreensão de uma repetição relativa a determinados focos, enquadramentos, perspectivas e ângulos nos registros de Ângelo Naguettini sobre os espaços urbanos públicos da cidade,

especialmente nas décadas de 1940 e 50. Revelando inclusive o predomínio de um perímetro urbano da cidade nos seus registros.

Partindo da reflexão sobre a região e/ou os espaços públicos recorrentemente registrados pelo fotógrafo, tornou-se primordial a análise das imagens que predominavam no acervo de Naguezzini, perseguindo apreender os sentidos e significados impressos nas narrativas das fotos. Para tal, realizou-se o diálogo destas fotos com os jornais e também com os decretos-leis produzidos nas décadas de 1940 e 50.

As interpretações destes documentos conduziram ao entendimento das transformações que estavam ocorrendo no espaço urbano e, privilegiados no foco de Naguezzini, bem como as modificações que se buscavam imputar à cidade na constituição de uma nova cultura urbana que, aos olhos dos nossos dias, parecem tão naturais e inerentes à vida na cidade.

Além disso, foi interessante apreender a presença destas imagens de Naguezzini em diversos periódicos, essencialmente na revista ilustrada da cidade. Isso levou ao entendimento sobre a notoriedade da produção deste fotógrafo, assim como nos instigou a problematizar sobre os usos e funções sociais destes materiais imagéticos.

Por fim, no terceiro capítulo, procurei refletir sobre o conjunto de imagens de Ângelo Naguezzini que ganharam maior evidência através da circulação nos cartões postais, ou seja, na última parte do texto busquei investigar a cidade a partir das imagens do fotógrafo reproduzidas nos postais do município de Uberlândia. Neste horizonte, foi interessante perceber no enquadramento e na seleção de objetos reproduzidos nos postais a predominância de um foco comum sobre o espaço urbano, apreendido no capítulo anterior.

O esforço da pesquisa, neste capítulo, consiste em construir uma reflexão sobre a perspectiva de cidade fabricada e difundida nos cartões postais. A partir da qual, estes suportes de linguagem constituíram em instrumentos na disseminação de determinados valores urbanos que, pela repetição do foco e do sentido, acaba por habituar o olhar a estas noções de vida urbana produzidas no postal.

Dessa forma, persegui compreender os lugares da cidade, os objetos, os ângulos que estavam sendo escolhidos para a produção dos postais que, juntamente com as legendas, produziram narrativas sobre a cidade de Uberlândia. Nesta abordagem, vale salientar o “papel” das legendas, orientando a leitura das imagens e contribuindo para a incorporação daquilo que estava sendo propagandeado através dos postais.

**A CIDADE E O FOTÓGRAFO: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DAS
IMAGENS DE ÂNGELO NAGUETTINI**

1º CAPÍTULO

1.1 Usos e Apropriações da produção fotográfica de Ângelo Naguettini na/pela Cidade

Este capítulo tem como proposta investigar sobre a produção e os usos das imagens do fotógrafo Ângelo Naguettini na cidade de Uberlândia. Neste intuito, busco compreender como aquele fotógrafo se constitui na cidade, refletindo sua prática fotográfica que “ganha” visibilidade e notoriedade no social a partir do modo como produz registros fotográficos sobre a cidade e na difusão daqueles, mediado pelas suas escolhas, necessidades e relações que estabelece na/com a cidade.

Ao andarmos na/pela cidade de Uberlândia, observamos fotos expostas em diversos lugares, compondo a paisagem urbana. Há imagens fixadas nas paredes e/ou emolduradas em quadros em vários lugares da cidade que são usados por diversas pessoas. A partir deste campo, a presença das imagens em diversos pontos de Uberlândia nos instigou a refletir sobre a maneira como a cidade se apropria dos materiais fotográficos, publicando-os e circulando-os em determinados espaços e tempos.

Nas estações de ônibus situadas no corredor estrutural da Av. João Naves de Ávila, implantado em um trecho no qual antigamente passava os trilhos da Ferrovia Mogiana, há fotos antigas da cidade. As imagens, ampliadas e reproduzidas em adesivos fixados nas paredes de vidro das treze estações existentes neste corredor, registraram praças, ruas e edificações (por exemplo, o prédio da antiga Estação Ferroviária Mogiana) de Uberlândia, que passei a chamar de fotos dos espaços públicos da cidade.

Essas estações, nas quais as fotos estão expostas, constituem em pequenos terminais que ligam os terminais, Central e Santa Luzia (localizado na zona sul de Uberlândia). Neste caso, nestes terminais circulam pessoas de diversas regiões da cidade que utilizam o serviço de transporte público nas idas e vindas dos bairros para o centro e/ou do centro para os bairros. Em geral, grande parte do público assíduo deste serviço são os trabalhadores, que usam o ônibus na mobilidade de casa/trabalho e do trabalho/casa e, também, os estudantes que saem dos bairros para frequentarem instituições de ensino localizadas nas regiões mais centrais.

As pessoas, nestas estações, enquanto aguardam o ônibus, consomem imagens de lugares que não existem mais materialmente, como a Estação Mogiana, e de outros que ainda existem, mesmo que transformados, como praças, ruas e etc., que guardam o sentido comum, tanto em um caso como no outro, enquanto referências na cidade e de comporem uma memória sobre ela.

Em outros espaços, como bares e supermercados, há diversas fotos expostas nas paredes, situadas em lugares estratégicos, a partir dos quais o público poderia "observá-las". Tais imagens reportam, assim como aquelas fixadas no corredor das estações de ônibus, a espaços públicos da cidade no passado, como ruas, praças, estação ferroviária e estação rodoviária.

Dentre estes outros espaços está o Mercado Municipal, que desde a sua inauguração no ano de 1944, passou por diversas transformações. Uma delas é a ocorrida na década de 1970, ocasião na qual o comércio atacadista hortifrutigranjeiro, que funcionava no pátio central do Mercado, foi transferido para o Ceasa, permitindo e instigando o estabelecimento de várias atividades comerciais que empreendem a venda de artesanatos, produtos alimentícios regionais, dentre outros.

As fotos das quais estou falando, dos espaços públicos, estão expostas, predominantemente, nos bares fixados dentro do Mercado. Alguns destes bares se transferiram para o Mercado Municipal após as restaurações do espaço empreendidas em meados da década de 1990, durante a administração de Paulo Ferolla e Virgílio Galassi, e também da revitalização ocorrida em 2008. Os comércios existentes no Mercado são considerados lugares tradicionais, importantes referências para os moradores da cidade e também para os de fora. O alto custo dos produtos que são comercializados nestes bares como, bebidas e comidas ("tira-gostos") revela o público alvo destes estabelecimentos.

A partir deste campo, vale refletir o modo como as fotos antigas expostas no Mercado Municipal ganham significativa notoriedade articuladas aos sentidos que são impressos a este espaço público enquanto um símbolo da cidade de Uberlândia. Palco de diversos eventos culturais promovidos na cidade, as projeções vislumbradas para este espaço confluem no sentido de promovê-lo a um lugar turístico nos moldes dos grandes mercados situados em outras cidades, como São Paulo, Belo Horizonte e Curitiba¹¹.

Nas diversas imagens espalhadas pela cidade foi possível apreender um repertório comum na produção das fotos a partir da seleção dos espaços, do foco, dos objetos

¹¹ Todas estas informações e reflexões acerca do Mercado Municipal de Uberlândia foram apontadas na banca de qualificação ocorrida no dia 30 de outubro de 2014, composta pelas professoras: Prof. ^a Dr. ^a Célia Rocha Calvo (orientadora), Prof. ^a Dr. ^a Heloísa Helena Pacheco Cardoso e Prof. ^a Dr. ^a Marta Emília Jacinto Barbosa. Além disso, foram sugestivas as "informações" disponíveis nos sites da Prefeitura Municipal de Uberlândia e do Mercado Municipal, respectivamente, endereçados: Portal Uberlândia. Disponível em: <<http://www.uberlandia.mg.gov.br/2014/secretaria-pagina/23/152/secretaria.html>> Acesso em 9 de janeiro de 2015. Mercado Municipal de Uberlândia. Disponível em: <http://www.mercadomunicipal.com.br/portal/> Acesso em 9 de janeiro de 2015.

registrados, no enquadramento, enfim, em todo investimento dispensado na fabricação das imagens, revelando semelhanças neste conjunto de fotos difundidas.

Nessa perspectiva, foi importante partir de um suposto de que essas imagens não estão expostas em diversos lugares da cidade para “enfeitá-la”. No modo como as fotos são dispostas, percebe-se que elas têm a função social de ativar uma memória sobre o passado da cidade, privilegiando determinados espaços públicos urbanos, produzindo sentidos e significados para eles sobre o passado e, também, sobre presente da cidade.

Perceber a maneira como estas imagens articulam-se à paisagem urbana, ativando uma memória sobre a cidade, me instigou a buscar a historicidade destas fotos. Isto significa, em outras palavras, problematizar de onde vieram as fotos, quem, como e para quem foram produzidas.

As conversas que tive com algumas pessoas nos lugares, onde as fotos estão expostas, me levaram até o Arquivo Público Municipal de Uberlândia em busca do acervo ao qual o conjunto de imagens difundidas pela cidade pertencia.

Isso ocorreu porque ao questionar junto aos proprietários dos bares, supermercados e/ou gerentes destes estabelecimentos comerciais sobre os sentidos dos usos destas fotos, motivo desta seleção das imagens e de onde vieram estes materiais fotográficos, todos trouxeram a referência do Arquivo Público. Nesta direção, no propósito de “homenagear” a cidade e/ou “(re)lembrar” a história de Uberlândia por meio das fotos antigas da cidade, procuraram o Arquivo, segundo eles, lugar de preservação da história do município. Deste modo, é importante compreender o sentido que prevalece socialmente daquela Instituição enquanto guardiã da memória e da história da cidade.

Além disso, nas fotos expostas nestes diversos espaços públicos, a presença de um logotipo “**ArPU**” impresso no canto das imagens, fazendo referência ao Arquivo Público de Uberlândia, também significou uma “pista” para que eu chegasse até esta instituição.

No Arquivo Público, ao procurar por um acervo de fotos sobre a cidade, os funcionários desta instituição indicaram o acervo fotográfico “Naguettini”. Nesse sentido, foi importante compreender que, apesar de haver no Arquivo outros acervos fotográficos, aquele, o de “Naguettini”, foi apresentado como sendo o que “melhor” documentou todo o “desenvolvimento” da cidade. Ao lidar com esta coletânea pude reconhecer muitas daquelas fotos expostas na cidade como pertencentes a este conjunto de imagens.

O acervo *Naguettini*, nomeado deste modo, com o sobrenome da família, pelo Arquivo Público, possui imagens do fotógrafo Ângelo Naguettini (1894-1983) e também do seu filho

fotógrafo, Oswaldo Naguettini (1921-1988). As fotos que compõem o acervo contabilizam em torno de 5.000 clichês e foram adquiridas pelo Arquivo em 1993, ano no qual a família do fotógrafo vendeu o acervo para a Secretaria de Cultura da Prefeitura que, posteriormente, encaminhou os materiais iconográficos para a guarda do Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

O conjunto de fotos encaminhadas para o Arquivo não possuía identificação. Contudo, atualmente, em andamento, há um trabalho de identificação das imagens sendo realizadas pelo Arquivo. Tal prática consiste em buscar detectar os lugares da cidade retratados, a partir da análise dos objetos registrados, assim como apontar uma data aproximada de tiragem das fotografias.

Apesar das legendas de identificação produzidas pelo Arquivo não contemplar a autoria das fotos, é possível analisar a produção de Ângelo Naguettini e do seu filho - Oswaldo Naguettini - a partir de alguns elementos como, por exemplo, o tempo de produção das fotos. Até meados do século XX, é sabido que Ângelo Naguettini era o autor de praticamente todas as imagens produzidas neste tempo, pertencentes ao acervo, especialmente aquelas que me interessam nesta pesquisa, as fotos dos espaços públicos de Uberlândia, uma vez em que dominava toda a prática fotográfica, tendo o filho como uma espécie de assistente.

As fotos que compõem o acervo, de autoria de Oswaldo Naguettini, são de outra natureza, como imagens de acidentes ou, até mesmo, aéreas da cidade, produzidas no tempo em que trabalhou na delegacia e para a prefeitura de Uberlândia, respectivamente. O pai, Ângelo Naguettini, ao contrário do filho, sempre atuou por conta própria, nunca trabalhou para empresas e/ou instituições, embora suas imagens tenham significativa circulação em diversos circuitos, tanto no passado como no presente, como iremos refletir adiante.

Alguns clichês que compõem o acervo, pouquíssimos por sinal, já possuíam, quando chegaram ao Arquivo, indicações do local e data da produção fotográfica, através de uma referência escrita no canto da própria foto, "revelando" a rua, praça e/ou local no qual a foto foi tirada e também a data.

Como sinalizamos anteriormente, no trabalho de identificação estão sendo produzidas legendas para cada foto cujas referências se restringem aos critérios de registrar o lugar e a década na qual as imagens foram tomadas. Neste horizonte, foi interessante perceber que o Arquivo, no processo de produção das legendas, busca identificar os lugares da cidade não só no passado, mas também no presente, sinalizando que, naquele lugar, onde era isso ou aquilo, hoje, é isso.

Na reflexão sobre as legendas foram pertinentes as contribuições de Samuel¹² ao afirmar que elas nunca são puramente referenciais, buscando informar, simplesmente, o local e data de tiragem das fotos. As "informações" vinculadas às legendas têm como objetivo orientar a leitura sobre as fotografias compondo, juntamente com a imagem, sentidos e significados sobre a narrativa produzida no clichê (SAMUEL, 2000).

Dessa forma, as reflexões do autor corroboraram na investigação das imagens guardadas pelo Arquivo, para além da foto pela foto, buscando apreender as legendas como parte da narrativa das imagens.

O acervo Naguettini é disponibilizado ao público virtualmente, em terminais eletrônicos (computadores) dispostos no Arquivo para este fim, sendo que o conjunto de fotos é gerenciado por um programa que o organiza segundo eixos temáticos. Isto significa que as imagens estão agrupadas em temas como: fotos de noivos, de praças, de avenidas e etc. Assim, o pesquisador, ao utilizar estes terminais, digita o nome de uma praça, por exemplo, que deseja investigar e, então, o programa vai selecionar todas as fotografias disponíveis sobre esta praça, misturando imagens de diversas temporalidades e fotógrafos.

A apreensão da maneira como o Arquivo identifica, organiza e disponibiliza as fotos para o público levou à problematização sobre a produção de uma memória da história da cidade, ressaltando uma linearidade nas transformações ocorridas em Uberlândia. Dessa forma, forja-se nesta memória essencialmente para os diversos sujeitos que consultam o acervo, estudantes, pesquisadores, "memorialistas", escritores, expositores e etc., uma história de cidade que "evoluiu naturalmente" até o presente, comprovada na sequência de fotos computando as transformações pelas quais a cidade passou para chegar até aqui.

Inspirados nas reflexões de Paolli¹³, ressaltamos que as instituições culturais, como o Arquivo Público Municipal de Uberlândia, utilizam de critérios, sistematizados conforme políticas de preservação, que não são causais e/ou neutros. Todo o processo que envolve desde a guarda dos materiais até a sua disponibilidade para o público, constitui um processo social de seleções, intenções e posicionamentos que orienta o que e como deve ser lembrado. Nesse procedimento, as imagens se transformam em suportes de memórias evidenciando uma história que distancia em seus sentidos da memória social porque produzida de forma fragmentada/seccionada da cidade vivida pelos sujeitos. "A história é concebida nestes termos como um processo acabado e fechado aos significados sociais" (PAOLLI, 1992, p. 25).

¹² SAMUEL, Raphael. *Escopofilia*. **Projeto História**, São Paulo, (21), nov. 2000. P. 25-37.

¹³ PAOLLI, Maria Célia. Memória, história e cidadania: o direito ao passado. IN: O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania/DPH. São Paulo: DPH, 1992.

Defendemos, então que o Arquivo na maneira como organiza e lida com os materiais, a partir de critérios eleitos, empreende um processo no qual transforma as fotos em documentos/monumentos. Isso significa que as fotos, ou melhor, as narrativas produzidas naqueles suportes ganham o “status de autoridade”.

O autor Le Goff afirma que o documento é monumento porque:

Resulta do esforço das sociedades históricas para impor o futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 1990, p. 548)

As reflexões de Le Goff são sugestivas para pensar os materiais fotográficos enquanto documentos que foram investidos de sentidos e significados ao serem produzidos, organizados e circulados. Nesse horizonte, é preciso empreender um esforço no sentido de *desconstruir* as fotos buscando apreender o processo de produção destas.

Na direção dessas discussões, os sentidos e significados produzidos pelo Arquivo, no processo no qual as fotos são transformadas em “produtos” naquilo que o “projeto” de cidade quer evidenciar ou, em outras palavras, a partir da memória que se busca difundir, não ficam restritos ao espaço físico daquela instituição. Pelo contrário, ganham publicidade na cidade através da circularidade das fotos em diferentes usos que se fazem delas.

No processo de investigação das apropriações das imagens do acervo *Naguettini* na cidade apreendemos diversos usos sociais para as quais as fotos são utilizadas. São usadas na função de pesquisa, tanto escolares, quanto acadêmicas; nas exposições culturais da/sobre a cidade; compõem o cenário de espaços urbanos públicos, bem como assinalamos neste texto e, por vezes, são veiculadas em materiais produzidos sobre o município como, cartões-postais, revistas locais e até mesmo *Álbum de Figurinhas*¹⁴.

¹⁴ Sobre este material foram muitas as contribuições da historiadora Sheille Soares de Freitas que, na sua tese de doutorado, problematizou sobre a produção do *Álbum de Figurinhas* refletindo sobre os sentidos e significados de cidade estavam sendo produzidos neste material. FREITAS, Sheille Soares de. Por falar em culturas...: histórias que marcam a cidade – Uberlândia-MG. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2009.

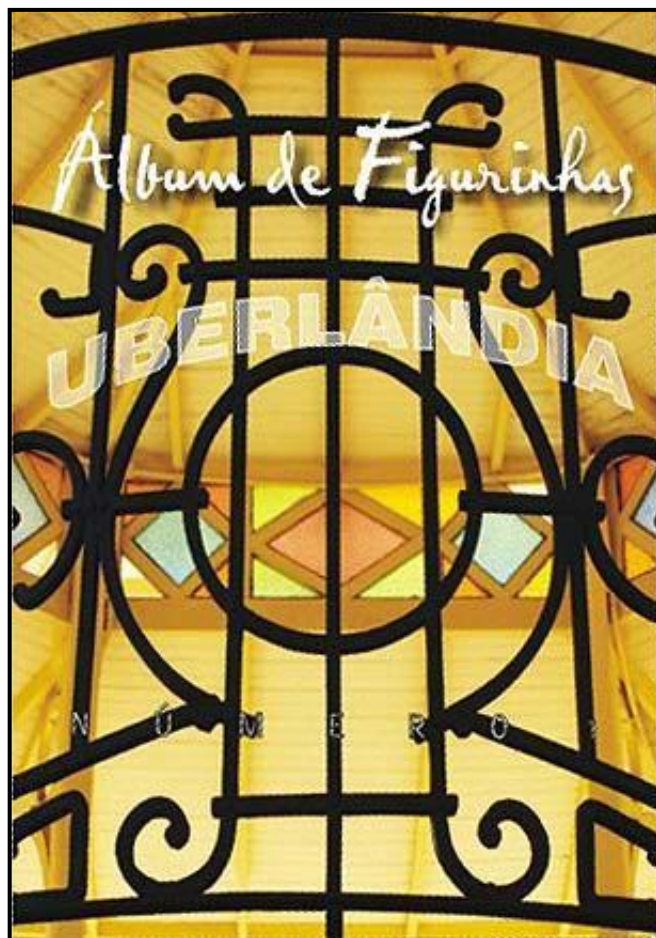


Figura 1: Capa do Álbum de Figurinhas.
Fonte: THOMAZ, George. Álbum de Figurinhas, 2007.

Este *Álbum de Figurinhas* possui um caráter ilustrativo lançado pelo fotógrafo George Thomaz no ano de 2007. Segundo ele, o objetivo desta produção é “resgatar a memória da cidade com textos explicativos e abordagem lúdica, ilustrados por 189 figurinhas autoadesivas que retratam costumes, personalidades, lugares e curiosidades da história local¹⁵”.

A prática de construção do material consistiu na eleição de imagens antigas e atuais de determinados espaços públicos da cidade de Uberlândia que foram reproduzidas em figuras autoadesivas. Estas imagens antigas do município, grande parte delas pertencentes ao acervo *Naguettini*, tiveram os seus espaços de colagem pré-determinados no álbum, ao lado das imagens, produzidas pelo autor do *Álbum de Figurinhas*, George Thomaz, cujo foco buscou reproduzir o mesmo enquadramento, no mesmo lugar, no ano de 2007, quando o álbum foi publicado.

¹⁵ PÁGINA CULTURAL. Álbum de Figurinhas: Uberlândia ganha mais cinco mil exemplares. Disponível em: <http://paginacultural.com.br/album-de-figurinhas-uberlandia-ganha-mais-cinco-mil-exemplares/>. Acesso em 06 de Novembro. 2014.

A partir deste campo, apreendemos a produção de uma memória sobre a cidade na maneira de narrar a sua história a partir das fotos antigas e atuais de Uberlândia que produziram, no modo como foram organizadas, o sentido de linearidade das transformações e de “evolução” do município e/ou de “desenvolvimento”.

A seleção das imagens do passado para figurar no álbum revela a eleição de determinados espaços da cidade para narrar a sua história e, ao mesmo tempo, a negligência de outros. Privilegiam-se avenidas da cidade como, a Avenida Afonso Pena, situada na região central da cidade; praças, essencialmente, a Praça da República, atual Praça Tubal Vilela; edificações como, a antiga Estação Rodoviária, no qual hoje funciona a Biblioteca Pública Municipal e também a Estação Ferroviária Mogiana, demolida nos anos 1970.

Este movimento do passado para o presente evidencia um percurso de construção de uma memória ativando sentidos sobre o passado e presente nestes circuitos de vida por onde estes materiais circulam. No caso deste álbum, parte dos 2000 exemplares foi destinada às escolas municipais de Uberlândia e o restante foi posto à venda. A sua primeira edição, publicada em 2007, foi financiada pelo Instituto Alair Martins (Instituto do grupo empresarial Martins) e com respaldo da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Em 2009, o *Álbum de Figurinhas* foi reeditado e em 2010 foi lançado o *Álbum de Figurinhas de Uberlândia II*.

Apreender as fotos do passado nos espaços públicos de Uberlândia em materiais produzidos sobre a cidade e reconhecê-las como pertencentes ao acervo *Naguettini*, sob a guarda do Arquivo Público, significou compreender um circuito social de difusão destas imagens do passado no presente. A partir de então, alguns questionamentos passaram a ser permanentes no processo da pesquisa: quais os sentidos de passado estas fotos estariam evocando? Que cidade é essa que aparece nas imagens? Cidade de quem e para quem? E quais as memórias sobre a cidade estavam sendo difundidas nestes materiais fotográficos?

Na direção destas reflexões, percebemos a presença social da produção fotográfica do acervo *Naguettini* na cidade. Assim, a visibilidade da prática fotográfica no social evidenciava a notoriedade que ia sendo constituída sobre esta produção.

George Thomaz, no *Álbum de Figurinhas de Uberlândia I*, reproduziu na página 12 do exemplar, imagens do Palacete Naguettini. Trata-se de um prédio construído na década de 1920 para abrigar a família Naguettini, assim como o estúdio de fotografia da família.

Palacete Naghettini



Década de 1930

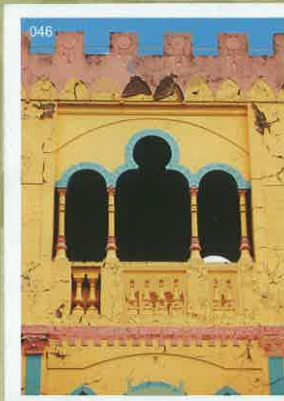
Foto: Osvaldo Naghettini - Arquivo Público Municipal



2007



Foto: George Thomaz



Fundo: Piso em ladrilho hidráulico do Palacete Naghettini - Foto: George Thomaz

Edifício construído na década de 1920 na Av. Afonso Pena, 56. Ainda preserva características originais de sua construção que foi inspirada na cultura oriental, visualizadas nas vidraças coloridas, colunas, escadas, fachadas e ladrilhos hidráulicos. O edifício em três pavimentos era o mais alto da cidade na época de sua construção e foi projetado para abrigar a família de Ângelo Naghettini. O terceiro pavimento constituiu-se de um mirante e sótão. O edifício é tombado como Patrimônio Histórico e Cultural de Uberlândia.

Figura 2: Palacete Naguettini.

Fonte: THOMAZ, George. Palacete Naguettini. Álbum de Figurinhas, 2007, p. 12.

Na reprodução desta página do álbum, podemos perceber que Thomaz selecionou na primeira figura, uma foto antiga do palacete, na década de 1930 e, nas demais, registrou imagens atuais, no tempo de produção do álbum, do palacete, ainda existente na cidade.

Este procedimento de trazer as imagens do passado e, sequencialmente, produzir uma com um mesmo foco e enquadramento, no tempo atual, revela a produção de uma memória plástica, através das fotos, a partir da qual se busca difundir a história de uma cidade que evoluiu e se desenvolveu.

Se observarmos as figuras 042 e 043, por meio do mirante, vemos a cidade transformada. Nesse sentido, enquanto na figura 042 a visão do mirante permite observar algumas edificações, principalmente o Palácio dos Leões, prédio no qual funcionou a prefeitura até os anos 1990, depois passou a abrigar o Museu Municipal, situado na Praça Clarimundo Carneiro, a figura 043, embora reproduza o mesmo enquadramento, já não permite ver o Palácio, embora ele continue existindo no mesmo lugar. Isso ocorreu porque foram construídas outras edificações que taparam a visibilidade do prédio da antiga Prefeitura. Dessa forma, o sentido produzido na narrativa das imagens, neste modo como foram usadas e organizadas, é de “desenvolvimento”, a partir do qual as construções ganham destaque, essencialmente, os dois prédios maiores ao fundo.

Deste modo, salienta-se uma perspectiva linear e reducionista da história de Uberlândia que orienta uma leitura da cidade como sendo a identificação de que onde era aquilo, hoje é isso e, além disso, restrita aos espaços selecionados para figurar no álbum.

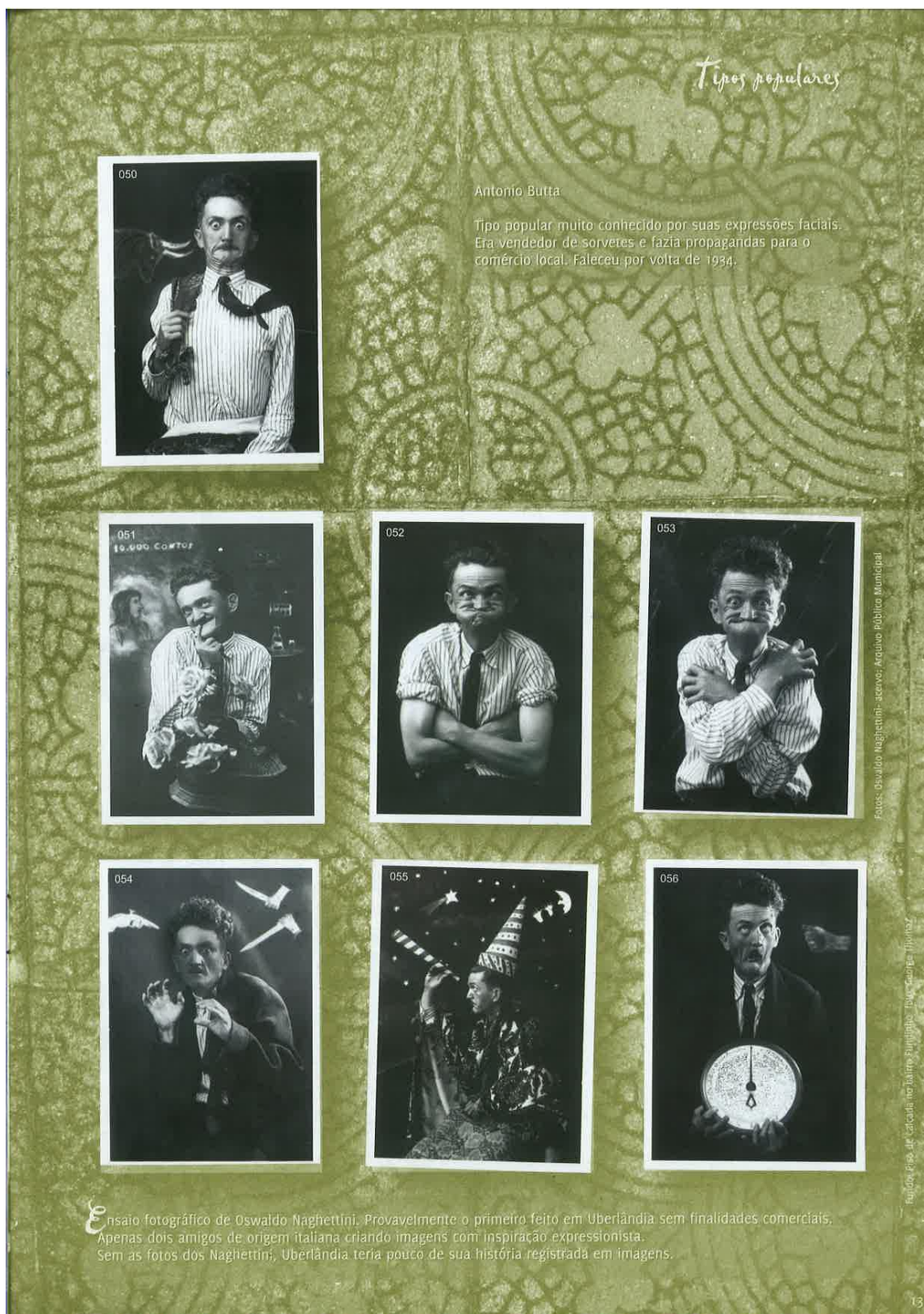


Figura 3: Tipos Populares.

Fonte: THOMAZ, George. Tipos populares. Álbum de Figurinhas, 2007, p. 13.

Nesta outra página do álbum, sequente à página anterior, George Thomaz reproduziu um ensaio fotográfico que compõe o acervo Naguettini, realizado no início do século XX.

A observação destas fotos sugere uma habilidade técnica, artística e criativa na produção destes clichês. Assim, neste horizonte, é preciso salientar sobre o uso de efeitos nestas imagens em uma época na qual os recursos técnicos ainda eram escassos e a produção das imagens desde a sua tiragem até a sua revelação exigia uma grande “operação”.

No final desta página do álbum, a afirmação “sem as fotos dos Naguettini, Uberlândia teria pouco de sua história registrada em imagens” evidencia o reconhecimento de uma habilidade em registrar o espaço urbano e, ao mesmo tempo, corrobora no sentido de compreender a presença social desta produção fotográfica na cidade. Ou, em outras palavras, tal afirmação evidencia a notoriedade desta produção, bem como, ajuda a compreender a circulação destes materiais fotográficos em diversos circuitos.

Entretanto, neste momento, faz-se importante uma distinção com relação ao acervo fotográfico *Naguettini*, ausente nestes lugares de circulação das fotos. Esta diferenciação diz respeito ao reconhecimento da prática de dois fotógrafos constituindo o acervo *Naguettini*, a de Ângelo Naguettini e do seu filho, Oswaldo Naguettini.

Isso significa que, no modo como as fotos são usadas nestes circuitos de difusão, ou seja, nos espaços públicos da cidade, nos materiais produzidos sobre Uberlândia, como o álbum e/ou até mesmo no Arquivo Público Municipal, negligencia-se a autoria das imagens, despersonalizando-as ou, ainda, retirando a historicidade destes materiais fotográficos.

Assim, ignora-se um suposto crucial no processo de constituição desta linguagem visual, no qual a fotografia “recorta, redefine planos, modos de ver lugares, pessoas, de tal maneira que organiza os temas abordados, segundo intenções, interesses de fotógrafos, de grupos, de empresas” (BARBOSA, 2004, p. 97).

Nesse sentido, na direção da afirmação da historiadora Marta Emísia Jacinto Barbosa¹⁶, é importante compreender o fotógrafo enquanto um agente social no processo de fabricação das imagens conforme suas escolhas, necessidades e a rede de relações sociais que constitui na cidade.

Inspirada nestas reflexões busquei investigar sobre a autoria das imagens difundidas pela cidade. Nesta análise pude constatar que as fotos expostas nos espaços públicos da cidade são de autoria de Ângelo Naguettini. Um dos elementos que ajudaram nesta “identificação”

¹⁶ BARBOSA, Marta Emísia Jacinto. *Famintos Do Ceara: Imprensa e fotografia entre o final do século XIX e o início do século XX*. 2004. Tese de doutorado em História Social. PUC, São Paulo.

refere-se à temporalidade destas imagens espalhadas pela cidade, cuja historicidade remete as transformações vividas nas décadas de 1940 e 50.

Nesta época, todo o processo de produção das fotos era de responsabilidade de Ângelo, os filhos (o fotógrafo teve oito) atuavam no sentido de assessorar tal prática, porém a fabricação das imagens era orientada pelo foco, enquadramento e escolhas de Ângelo.

Em 1939 o fotógrafo Ângelo Naguezzini noticiou a seguinte declaração no jornal *A Tribuna*¹⁷:

DECLARAÇÃO

Para todos os efeitos, declaro que desde o dia primeiro do corrente, por motivos razoáveis, deleguei poderes a minha senhora, Tharcila Naguezzini e aos meus filhos Mario e Oswaldo Naguezzini, para tratarem dos meus negócios e interesses concernentes a alugueis e locações de prédios, ficando ao meu cargo as demais atribuições comerciais e da arte photographica.

Uberlândia, 3-12-1939

Ângelo Naguezzini. (Jornal *A Tribuna*, Uberlândia, 16 de dezembro de 1939, p. 2)

¹⁷ A Tribuna é um jornal bi-semanário que circulou na cidade de Uberlândia desde o ano de 1919. Mesmo que não tenhamos a data exata do encerramento das atividades deste periódico é sabido que manteve sua edição, provavelmente, até o ano de 1942, ano no qual o Arquivo Público Municipal de Uberlândia dispõe dos últimos números deste jornal sob a sua guarda. Por longos anos A Tribuna foi propriedade e, também dirigida, por Agenor Paes. Este era jornalista e também advogado. Nas memórias sobre a cidade, essencialmente naquelas produzidas pelo poder municipal, como por exemplo, no álbum “Município de Uberabinha”, sempre é cultuado como aquele que compôs a música “Canção de Uberabinha”, em homenagem a cidade. O jornal era impresso nas oficinas da Tipografia Alvina, que era propriedade da esposa de Agenor Paes, D. Alvina de Souza Paes. Mais tarde a Tipografia foi vendida, no final dos anos 1920, contudo, a direção e a redação do jornal se mantiveram nas mãos de Agenor Paes. Embora este jornal tenha atuado durante muitos anos na cidade, em diversos momentos, na narrativa do jornal, percebemos as dificuldades financeiras em manter o jornal em circulação em razão da falta de anunciantes e também da inadimplência de muitos assinantes. Assim, durante várias edições, o jornal publicou: “*Um apelo. Aos meus amigos, assinantes desta folha, que se acham em atraso com o pagamento de suas assinaturas, venho pedir que nos auxiliem com tais pagamentos. Agenor Paes.*” A observância dos anunciantes no jornal como sendo empresários da região que possuíam certa notoriedade social pelas constantes propagandas e até, em alguns casos, pelas matérias produzidas sobre estes empresários publicadas no jornal, permite inferir sobre a presença de um jornal “patrocinado” pela elite da cidade, bem como, voltado para a difusão dos interesses desta classe. Os artigos produzidos pelo jornal, com a predominância de “noticiais” sobre as obras públicas que estavam sendo realizadas na cidade e também sobre o “crescimento” industrial da região ajudam a apreender a natureza social deste periódico na prática de promover a imagem de Uberlândia como promissora. Entretanto, por vezes encontramos artigos produzidos em tom de denúncia, reivindicando da prefeitura municipal algumas atitudes como “melhorias” das vias públicas, construção de estradas, imposição de modos de usar e se portar no espaço público e etc. Apreender estas narrativas no jornal sinaliza a complexidade das relações sociais que constituem a cidade a partir da qual, o jornal ora se coloca como difusor das “benfeitorias” do poder municipal, ora como cobrador da Prefeitura, exigindo modificações urbanas que beneficiariam, essencialmente, os grupos sociais ao qual o jornal se articulava, ou seja, a burguesia uberlandense. No ano de 1941, Agenor Paes, por problemas de saúde se afasta das atividades do jornal e Pedro Salazar Pessoa Filho assume a direção do jornal *A Tribuna*. Pedro era jornalista e amigo pessoal de Agenor Paes. Mais tarde, ainda no ano de 1941, Correa Junior, ex-redator do jornal e ex-funcionário público da prefeitura municipal de Uberlândia, passa a dirigir a *A Tribuna*.

A declaração de Ângelo publicada em 1939 é sugestiva na apreensão de sua prática à frente da atividade fotográfica, essencialmente em relação àquelas expostas pela cidade, constituindo a paisagem urbana. Pois, como afirmamos acima, estas fotos espalhadas pela cidade remetem ao município dos anos 1940 e 50, ou seja, após a data (1939) na qual ele anuncia a sua responsabilidade na fabricação das fotos.

Segundo D. Norma Naguettini, filha de Ângelo Naguettini, com quem me encontrei em agosto de 2013, grande parte das fotos do acervo são de autoria de Ângelo Naguettini, pois, este sempre fez questão de ficar à frente de todo o processo de produção fotográfica¹⁸.

Conforme afirmamos anteriormente, as imagens do acervo produzidas por Oswaldo Naguettini, durante o tempo que Ângelo Naguettini esteve à frente do negócio fotográfico, referem-se às imagens aéreas, uma vez em que Ângelo Naguettini (de acordo com a filha) não andava de avião. E as fotos de acidentes, tiradas por Oswaldo, no tempo em que ele trabalhava na delegacia de Uberlândia.

Dessa forma, é necessário problematizar que, embora nas páginas do álbum, a referência das imagens, como a figura 042, da página 12, assim como as figuras de 050 a 056 da página 13, indique a autoria de Oswaldo Naguettini, conforme a inscrição na lateral das figuras, “*Fotos: Oswaldo Naguettini – acervo: Arquivo Público Municipal*”, a autoria dessas imagens é de Ângelo Naguettini.

Um dos principais indícios que sustentam esta análise, para aquém das “informações” já registradas neste texto sobre a permanência de Ângelo à frente de todo o processo de produção fotográfica, diz respeito ao tempo de produção destas imagens publicadas no álbum. As fotos antigas reproduzidas em figurinhas nas páginas 12 e 13 foram tiradas por volta da década de 1930, tempo no qual Oswaldo Naguettini tinha apenas 10 anos de idade.

Nesse raciocínio, consideramos pertinente salientar que o Arquivo, na maneira como ele lida com o acervo, produzindo uma etiqueta virtual para as imagens disponibilizadas nos terminais eletrônicos, a partir da qual a numeração de identificação inicia-se com as letras ON

¹⁸ No encontro desta reflexão sobre a autoria das fotos, a narrativa de D. Norma Naguettini, filha de Ângelo, contribui no entendimento sobre a existência das diferentes autorias compondo o acervo e o modo de produzir diverso do pai, Ângelo Naguettini e de Oswaldo Naguettini, filho de Ângelo e irmão de D. Norma. Segundo D. Norma Naguettini, o pai sempre esteve à frente dos negócios relativos à fotografia, exceto no período no qual a sua saúde começou a ficar mais debilitada, por volta dos anos 1970. Nesse sentido, grande parte das fotos produzidas até então eram de Ângelo Naguettini. Este possuía um “estilo” diferente de fotografar do filho, produzindo cenas cotidianas do urbano, registrando o movimento de pessoas, enquanto, Oswaldo registrava a cidade em cenas nas quais as pessoas não apareciam. Contudo, é preciso salientar que as imagens de Oswaldo Naguettini da cidade remetem a uma temporalidade após os anos 1970. Entrevista realizada com D. Norma Naguettini em 20 de agosto de 2013, época na qual D. Norma tinha 85 anos de idade.

- as letras iniciais do nome Oswaldo Naguettini - orienta uma leitura para o acervo sistematizada nesta identificação.

Nesta prática, o Arquivo enquanto guardião e difusor destes materiais, uma vez em que quase todo o acervo imagético dos Naguettini encontra-se nesta instituição¹⁹, empreende um processo no qual despersonaliza a produção das fotografias, retirando a historicidade destes materiais. Ou seja, ignorando a maneira como elas foram constituídas: quem produziu, para quem e como foram produzidas.

A partir deste campo, o Arquivo na posição de disseminador das imagens, porque possui a guarda delas, difunde, ao mesmo tempo, uma pré-leitura das fotos, influenciando na maneira como o pesquisador, expositor e etc. irão interpretá-las.

Isto significa que, na maneira como as fotografias aparecem no arquivo, congeladas e desarticuladas do seu contexto de produção, há a orientação de uma leitura da foto pela foto, que ganha visibilidade e circulação nos usos que se fazem das imagens, a partir da qual são consideradas espelhos do “real”.

Carrijo²⁰, por exemplo, em sua pesquisa de mestrado, ao fazer uso do acervo Naguettini, realiza uma análise que reproduz a maneira do Arquivo lidar com a coletânea, desarticulada da trajetória do fotógrafo.

Assim, o pesquisador, ao analisar as imagens de acidentes ocorridos em Uberlândia, não considera quem fotografou e nem o porquê e para quem foram produzidas. Nesse sentido, fica parecendo, na apreensão de Carrijo, que o fotógrafo estava sempre presente nos acidentes por simples curiosidade e/ou até mesmo hábito.

Vejamos o trecho abaixo do texto de Carrijo:

Das imagens acima, as que atingem profundamente a sensibilidade do observador são as de acidente e crimes, ou seja, as fotografias de morte. Não só porque os sentimentos relativos à morte são hoje, em algumas sociedades Ocidentais, interditados. O sentimento de repulsa e de horror despertado pelas imagens acima reside, talvez, na brutalidade e na violência circunstancial daquelas mortes. Uma vez que fotografar pessoas mortas foi e é, um hábito presente na sociedade urbana contemporânea. (CARRIJO, 2002, p. 158)

A reflexão transcrita é sugestiva no sentido de compreender o modo como, na perspectiva do autor, o fotografar pessoas mortas é considerado um hábito, despotencializando as escolhas e pretensões na prática fotográfica. Dessa forma, as

¹⁹ Durante o processo de investigação encontramos em outros acervos, pertencentes a outras instituições, alguns clichês e materiais imagéticos, como cartões postais, produzidos por Ângelo Naguettini. Mais a frente no texto refletiremos sobre a circulação destes materiais em outros acervos.

²⁰ CARRIJO, Gilson Goulart. Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre a estética e política. 2002. Dissertação (Mestrado em História). Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

necessidades de Oswaldo Naguettini, autor das imagens de acidente, funcionário da delegacia, por isso a perseguição destes registros não é considerada.

Assim, a análise das fotografias acaba se pautando na investigação de sua superfície, preocupando-se com as sensações despertadas na visibilidade das imagens, conforme Carrijo destaca, “as fotografias de mortes apresentadas geram um sentimento de sublimidade. Ao contemplá-la nosso espírito é tomado por uma sensação de horror, terror e angústia” (CARRIJO, 2002, p. 159).

Contudo, defendemos que, na investigação das narrativas das imagens, é imprescindível apreender a trajetória do fotógrafo, pois é ela que está presente no momento do *clic* (SOTTILI, 1999, p. 349).

Apreender a maneira como o fotógrafo se constitui na cidade corrobora na compreensão sobre as possíveis pretensões articuladas na tomada da imagem que induzem o enquadramento, seleciona o foco, a iluminação que será dada aos referenciais da fotografia, enfim, delineiam a produção fotográfica. Tal procedimento, de buscar contextualizar a produção imagética, viabiliza ir além das sensações e sentimentos despertados pela imagem, na apreensão dos sentidos e significados produzidos.

Para além da função da pesquisa, como o fez Carrijo, e eu também busco fazer neste trabalho, e/ou compondo o cenário urbano da cidade, investigamos a presença das imagens antigas sobre a cidade, de autoria de Ângelo Naguettini, em outros espaços.

No CDHIS, as imagens sobre o passado da cidade compõem o acervo de um antigo morador de Uberlândia, João Martins de Oliveira, conhecido como João Quituba. Nascido em 1907, quando a cidade de Uberlândia ainda guardava o nome de Uberabinha, passou a conservar, após a sua aposentadoria, por volta dos anos 1950, o hábito de colecionar materiais sobre a cidade que, em certas ocasiões eram expostos no município²¹. Os materiais que compõem a coleção *João Quituba* foram doados ao CDHIS na década de 1980, contendo documentos diversos como, livros, folhetos, revistas, fotografias, dentre outros.

As imagens do acervo foram organizadas pelo CDHIS sob a rubrica de fotos. Porém, ao lidar com elas, foi possível compreender, para além da autoria daquelas como sendo de Ângelo Naguettini, que não se tratavam de fotos, mas de cartões postais, produzidos por este fotógrafo. Nesse sentido, embora a ênfase dada pelo CDHIS, no modo de “organizar” os

²¹ As informações sobre este “coleccionador”, João Quituba, estão disponíveis na apresentação do catálogo, contendo a relação de materiais pertencente ao acervo João Quituba, depositada junto ao lugar de guarda da coleção, no CDHIS.

materiais imagéticos, seja o sentido da foto, é importante enfatizar a natureza social diversa destes materiais, fotos e cartões postais, pois, este consiste numa (re)produção das fotos.

As imagens reproduzidas nos cartões postais evidenciaram um repertório comum às fotos difundidas nos circuitos sociais da cidade, apontados anteriormente neste texto, na seleção dos espaços, escolha do enquadramento, do foco, dentre outros elementos constituintes das imagens, cuja autoria remete ao fotógrafo Ângelo Naguettini.

Apreender a circulação destas imagens do passado em diversos circuitos de vida na cidade explicitou o “vigor” que esta produção vai ganhando, para além da temporalidade na qual foram produzidas, a partir da permanência destes materiais do passado no presente, constituindo uma memória sobre Uberlândia.

Noutros usos, a imprensa também se constitui enquanto um agente social na cidade que se apropria das imagens produzidas por Ângelo Naguettini, de acordo com seus interesses e necessidades.

Na ocasião da comemoração do centenário de Uberlândia, em agosto de 1988, o jornal *O Correio*, um jornal diário da cidade de Uberlândia, publicou um caderno especial chamado “Caderno do Centenário”, no qual foi reproduzida uma sequência de fotos antigas da cidade. Nessa sequência, que registrou a cidade nas décadas de 1940 e 50, foi selecionadas fotos da Avenida Afonso Pena, da Estação Mogiana e também da Praça Tubal Vilela.



Figura 4: Reprodução das fotos publicadas no Jornal O Correio, compondo o artigo “Com os olhos no passado e as mãos no futuro”

As legendas das imagens são respectivamente: “A chegada de uma “Maria Fumaça” à Estação Mogiana” e “Praça Tubal Vilela e Avenida Afonso Pena na Década de 50”. Fonte: Jornal Correio de Uberlândia, Uberlândia, agosto de 1988, p. 21.

Sob o título “Com os olhos no passado e as mãos do futuro”, a primeira página do caderno, composta por imagens do passado de Uberlândia, publicou um pequeno texto que consideramos significativo, no sentido das discussões aqui empreendidas, transcrever um trecho:

Uberlândia comemora, neste 31 de agosto, o primeiro centenário de sua emancipação política. Mas a saga que levou o seu povo a construir a cidade que hoje se projeta como uma das principais do País começou muito antes de 1988 (...). Para chegar ao levantamento histórico aqui publicado, o Correio ouviu testemunhas e protagonistas desta História, pesquisou em arquivos públicos e particulares, consultou livros e jornais. O resultado é a reunião de dados que, por certo, darão uma boa contribuição à organização da História de Uberlândia! De todo o levantamento, o Correio guarda uma certeza. Aos cem anos, Uberlândia volta seus olhos para o passado, mas continua com as mãos no futuro! (*Com os olhos no passado e as mãos no futuro*. Caderno do Centenário. Jornal **Correio de Uberlândia**. Uberlândia, agosto de 1988, p. 21)

A narrativa do jornal é elucidativa no sentido de apreender os significados que se buscava imprimir e difundir na articulação entre texto e imagem.

A afirmação do jornal “a saga que levou o seu povo a construir a cidade que hoje se projeta como uma das principais do País começou muito antes de 1988” insinua um passado da cidade indicado no artigo pela reprodução das imagens antigas de Uberlândia. Nesta perspectiva, as fotos tornam-se símbolos e prova incontestável das transformações pelas quais o espaço urbano passou para chegar até a cidade “desenvolvida” dos tempos de hoje, que neste caso era o final do século XX, em 1988.

Na reflexão sobre os usos das imagens no jornal é importante apreender a foto articulada à legenda produzida. A imagem da Estação Mogiana, por exemplo, cujo foco registrou a “Maria Fumaça”, em movimento, chegando à Estação, repleta de pessoas, foi acompanhada da seguinte legenda: *A chegada de uma “Maria Fumaça” à Estação Mogiana*.

A legenda insinua uma maneira de ler a imagem, constituindo a narrativa produzida. Assim, a chegada do trem vira o destaque, simbolizando, ao mesmo tempo, na perspectiva em que o fotógrafo captou os objetos, a chegada do “progresso”. Até meados do século XX, a Estação Mogiana simbolizou o “desenvolvimento” e o “progresso” da cidade de Uberlândia. Pois, significava a possibilidade de ampliação das relações comerciais e a “dinamização” da economia através da mobilidade de mercadorias e de pessoas.

Na direção destas discussões, as imagens escolhidas para comporem o artigo constituem o sentido que se buscou imprimir sobre um passado ainda rememorado no presente de 1988, quando foi publicado este artigo no jornal. Em outras palavras, significa dizer que as imagens antigas da cidade, no modo como foram usadas e, em um momento

estratégico, na comemoração do centenário, têm a função social de ativar uma memória sobre o passado da cidade, produzindo sentidos e significados sobre o passado e o presente no qual foram usadas. Isto porque as fotos antigas usadas no tempo da produção da reportagem evidenciam que aquelas narrativas produzidas constituíam um “projeto” de cidade, salientando, nostalgicamente, o sentido de “evolução” e/ou “desenvolvimento”.

A investigação destas fotos antigas da cidade, reproduzidas no jornal, na edição especial de comemoração ao centenário da cidade, juntamente com o acervo de fotos, permitiu reconhecer aquelas imagens como pertencentes ao acervo *Naguettini*. Assim como, a identificação da data de produção destas imagens, nas décadas de 1940 e 50, e a apreensão de um foco na fabricação da foto revelaram a autoria de Ângelo Naguettini.

Apreender este movimento das fotos do passado reproduzidas em diversos circuitos de difusão no presente evidenciou o processo de construção da memória na atualidade, a partir da qual estes registros ainda permanecem em outras temporalidades, para além daquela na qual foram produzidos.

Nesta perspectiva, a inspiração em perseguir as funções e usos sociais da linguagem fotográfica na cidade, a partir da percepção das imagens compondo a *paisagem urbana*, como sinalizou o início deste capítulo, nos levou para outros espaços e/ou tempos de circulação.

Em outro tempo, no ano de 2005, mais uma vez, o jornal “O Correio”, publicou em suas páginas fotografias da cidade. No caderno intitulado “Revista”, reproduziu imagens antigas de Uberlândia, cedidas pelo Arquivo Público, de Ângelo Naguettini, cujo foco, assim como as outras imagens circuladas pela cidade, registrou os espaços públicos como, ruas, avenidas, praças, estação rodoviária e etc.



Figura 5: Fotos de Ângelo Naguettini reproduzidas no Jornal O Correio no ano de 2005, no artigo “Fragmentos da história de Uberlândia”.

Fonte: Jornal Correio, Uberlândia, 5 de abril de 2005.

Estas fotos, que registraram a cidade no passado, foram publicadas na primeira página do caderno “Revista”, constituindo o artigo intitulado **“Fragmentos da história de Uberlândia”**²².

No uso das imagens do passado, elas transformam-se em documentos/monumentos da história da cidade, ou seja, tornam-se provas irrefutáveis do passado de Uberlândia, constituindo uma memória sobre ela.

A seleção dos espaços registrados e difundidos nas fotografias, empreendida num primeiro momento por Naguettini²³ no passado e reforçada no presente, no tempo de

²² Fragmentos da história de Uberlândia. Caderno Revista. In: Jornal **O Correio**, Uberlândia, 5 de abril de 2005.

produção dos materiais, nos diversos usos que se fazem delas, quase sempre, sistematizadas na função social de “relembrar”, “publicizar” e/ou “comemorar” a história da cidade, evidencia o que deve ser lembrado e como deve ser lembrado.

As legendas que compõem as fotos publicadas pelo jornal, produzidas e disponibilizadas pelo Arquivo Público junto às fotos, orientam um olhar sobre as imagens, insinuando a partir de qual referente elas devem ser lidas. Dessa forma, a produção da legenda não é aleatória, muito menos neutra, e sim pensada a partir das intenções vislumbradas para os materiais fotográficos e da narrativa que se busca destacar.

O historiador inglês Raphael Samuel, ao refletir sobre a linguagem fotográfica, salienta o papel das legendas na constituição da narrativa das imagens. Assim, o autor afirma que:

As legendas, mesmo aquelas vinculadas aos instantâneos em álbuns de família, possuem uma retórica, constando-nos o que devemos ver e como o que vamos ver deve ser visto. (...) Por mais que sejam sobressalentes, elas nunca são puramente referenciais. Assim, o nome de um local, embora, aparentemente, seja apenas descritivo e esteja apenas localizando uma determinada cena, desdobra-se no papel de significante, permitindo que uma única imagem represente um todo maior (...). (SAMUEL, 2000, p. 26)

Na direção destas reflexões desenvolvidas por Samuel, a partir da qual o autor nos alerta sobre os sentidos ativados na imagem através das legendas, é importante problematizar a maneira como o arquivo produz legendas para as imagens sobre o passado da cidade.

Assim, o arquivo ao produzir a seguinte legenda “AVENIDA Afonso Pena com a rua Machado de Assis” não está apenas localizando o lugar do registro desta imagem tirada no passado e ainda existente no presente da cidade, mas, sobretudo, significando toda a diversidade de objetos clicados na referência da avenida. Do mesmo modo, a legenda “ESTAÇÃO rodoviária, onde fica hoje a Biblioteca Municipal” não é apenas “informativa”, ela monumentaliza o prédio, articulado ao enquadramento da imagem que destacou o edifício ocupando praticamente todo o espaço da foto, enquanto um espaço que permanece na cidade, mesmo que no sentido de outra função.

Neste horizonte, constrói-se um sentido linear para a história de Uberlândia na busca de identificar o passado no presente e, constituindo, ao mesmo tempo, referentes de passado e presente segregados a estes espaços eleitos na produção das imagens.

Isso significa que o município que ganha visibilidade nestes materiais fotográficos espalhados na cidade, em diversos suportes, é uma cidade recortada, restrita ao perímetro

²³ Daqui em diante, nos momentos do texto em que usar Naguettini, sem o primeiro nome, estarei me referindo a Ângelo Naguettini.

urbano eleito pelo fotógrafo, mediado pelas suas necessidades e pelo contexto social de produção das fotos, e reeleito, reforçado nos diversos usos que se fazem delas no presente.

Na maneira como este artigo, publicado em 2005 no jornal, foi produzido, dando destaque às imagens, juntamente com o título “*Fragmentos da história de Uberlândia*”, ocupando parte significativa do espaço da folha, a primeira impressão que se tem, nesta visibilidade, antes da leitura do texto, é que o artigo se dedicou a tratar sobre a história da cidade.

Porém, o artigo surpreende ao eleger como principal tema o acervo de registros imagéticos e textuais sob a guarda do Arquivo Público. A reportagem inicia-se da seguinte forma:

Com um acervo composto por mais de 10 mil fotografias e documentos que registram o início da história de Uberlândia, o Arquivo Público Municipal é uma importante fonte de informação para pesquisadores, sobretudo, para universitários. Em média, 20 pessoas passam por lá diariamente.

A inauguração do espaço aconteceu em agosto de 1988, depois de extenso trabalho de coleta de materiais. A maior parte dos registros foi comprada pelo Arquivo Público e os demais doados por familiares de personalidades da cidade.

Um dos acervos mais vastos é o do fotógrafo já falecido Osvaldo Naguezzini, com registros que vão desde os primórdios da construção de Uberlândia até festas e assassinatos ocorridos naquela época. (*Fragmentos da história de Uberlândia*. Caderno Revista. Jornal **O Correio**. Uberlândia, 5 de Abril de 2005)

Na narrativa do trecho acima apreendemos a produção de significados sobre o arquivo enquanto portador da história de Uberlândia. Deste modo, as fotos expostas no artigo, no modo como foram usadas, “comprovam” e/ou reforçam o sentido do texto a partir do qual o arquivo é tido como lugar “ideal” para a pesquisa sobre a história da cidade.

A partir deste campo, é importante refletir sobre a noção que é disseminada e, ao mesmo tempo, legitimada, do Arquivo na condição de uma instituição cultural guardiã da história de Uberlândia. Tal noção é constituída em um processo social de produção de sentidos e significados sobre aquela instituição, articulado a um “projeto” cultural da cidade, no bojo dos interesses do arquivo e daqueles que constituem e buscam difundir esta memória, como o poder público e grupos empresariais ligados a ele.

Dessa forma, embora o arquivo pareça isolado, ele constitui a vida na/com a cidade. Pois, ao mesmo tempo em que esta instituição é constituída socialmente em um contexto de relações e interesses na circulação de uma imagem de cidade, o arquivo constitui o imaginário social sobre aquela na disseminação que faz dos materiais, orientando uma leitura sobre Uberlândia na seleção e organização do seu acervo.

Na continuação destas discussões, consideramos relevante refletir que a memória produzida por estes registros imagéticos, organizados, guardados pelo Arquivo Público Municipal e circulados em diversos usos que se fazem deles, possui a função didática de dizer que cidade é essa.

A produção da memória por meio das fotos, no modo como Arquivo lida com o acervo e o dispõe para o público, fragmentando e descontextualizando-as, ocultando as escolhas, intenções, posicionamentos e eleição de uma determinada produção enquanto “expressão” de toda história da cidade.

O último parágrafo do trecho transcrito acima sinaliza, de certo modo, no destaque dado ao acervo do fotógrafo Osvaldo Naguettini, mesmo havendo outros acervos, inclusive citados neste mesmo artigo, a eleição desta coletânea como sendo aquele que contém clichês que figuram desde o início de construção da cidade e uma diversidade de temas.

A afirmação daquele acervo como sendo o mais vasto insinua a importância que é projetada a ele, na crença de sua capacidade em ter documentada toda a história de Uberlândia pela sua amplitude.

A identificação do acervo na figura do fotógrafo Osvaldo Naguettini evidencia a maneira como o arquivo fragmenta e descontextualiza as imagens de sua produção, sem se preocupar com a autoria das fotos e com o modo como foram fabricadas, ou seja, sem levar em conta sob quais intenções, interesses e circunstâncias as fotos foram captadas. Pois, como afirmamos anteriormente, grande parte das imagens do acervo foram produzidas por Ângelo Naguettini, e uma diversidade de temas considerados conforme a necessidade dos seus autores em registrá-los, como é o caso das fotos de assassinatos feitas no tempo em que Osvaldo trabalhava na delegacia.

Contudo, o Arquivo negligencia a historicidade destes materiais fotográficos, assim como difunde esta maneira congelada e despersonalizada de apreender as imagens na sua circulação pela cidade. O Álbum de Figurinhas que analisamos anteriormente é sugestivo para pensar o modo como esta maneira de considerar o acervo ganha circularidade, na identificação das fotos como sendo de Osvaldo, mesmo aquelas produzidas no início do século, em um tempo no qual não seria possível Osvaldo produzi-las em razão da sua pouca idade.

Destarte, para quem das complexas reflexões que envolvem a investigação dos usos da linguagem fotográfica, a presença das imagens, especificamente daquelas produzidas por Ângelo Naguettini, em diversos circuitos de vida na cidade, conflui para a apreensão da

circulação destes registros. Isto significa que a investigação da diversidade de usos e/ou apropriações da produção fotográfica revelou a linguagem fotográfica como parte da cidade ou, em outras palavras, como constitutiva da vida urbana, produzindo sentidos e significados nas relações que as pessoas estabelecem na/com a cidade.

Nesta perspectiva, apreendemos as fotos enquanto uma linguagem produtora de memórias em um processo que se estende para além do tempo no qual foram produzidas, na construção da memória na atualidade. Por isso, lidamos com diversas camadas de tempo em razão de perseguimos a permanência de um repertório comum de imagens difundidas em diferentes temporalidades e espaços.

1.2 Prática fotográfica em Uberlândia: constituição do fotógrafo Ângelo Naguettini na/com a cidade

Se os passeios pela cidade de Uberlândia, ou seja, se o cenário urbano, assim como a investigação de diversos materiais sobre a cidade, revelaram diversos usos da produção fotográfica de Ângelo Naguettini, através da presença social das imagens em diversos circuitos, agora nos interessava buscar a historicidade destes materiais a partir da investigação da produção fotográfica no passado.

Nesse sentido, as imagens do passado que ainda se fazem presentes nos circuitos de difusão da atualidade, reportam à Uberlândia dos anos 1940 e 50, consideramos pertinente retroceder nesta temporalidade como uma maneira de construir a trajetória do fotógrafo Ângelo Naguettini, produtor destes registros, na/com a cidade.

Na busca em apreender uma prática fotográfica na cidade, investigamos periódicos circulados em Uberlândia, especialmente, uma revista ilustrada.

Neste propósito, foram sugestivas as reflexões de Heloisa de Faria Cruz ao afirmar que os anúncios publicados na imprensa explicitam os bens e serviços que circulavam na cidade. Segundo a autora:

Através da propaganda, a cidade-mercado penetra a imprensa periódica, denotando a crescente fruição de bens e serviços no espaço urbano. Afirmando novos valores, renovando as formas de dizer de antigas propostas, dirigindo as demandas e buscando criar desejos e necessidades do grande público, a propaganda participa ativamente do processo de formulação das novas linguagens do viver urbano. Aí, caricaturas, fotos, slogans, etc., rompendo com os códigos e limites das escrituras tradicionais, trazem para o interior do “texto” jornalístico inúmeras dimensões da experiência urbana da época. (CRUZ, 2000, p. 159)

Inspirados nestes supostos articulados pela autora, perseguimos compreender as propagandas veiculadas na imprensa, no sentido do que e como estava sendo noticiado, especificamente, com relação à produção fotográfica. Assim, em 1935, a revista Triângulo de Minas anunciou:

ATELIER PHOTOGRAPHICO

As senhoritas: As lindas moças da cidade, todas ellas dizem ASSIM, “Photographias de verdade só faz o PHOTO-SALIM.”

O moço: Para sair o meu typo exato, vou logo dizendo ASSIM: “Só tirando o meu retrato lá no PHOTO-SALIM.”

A mamãe: Pergunto ao meu filhinho, ele me diz que sim. “Quer tirar o seu retratinho lá no PHOTO-SALIM?”

O marido: O retrato da minha senhora ficou mais bonito ASSIM: só photographando agora lá no PHOTO-SALIM.

A senhora: É o typo do meu marido! Estou contente agora SIM! Que perfeição de colorido, fez o PHOTO-SALIM!

Os rapazes: A rapaziada anuncia, na rua, gritando assim: “Encomende photographia lá no PHOTO-SALIM.”

PHOTO-SALIM_ SALIM SUAID. Av. Affonso Penna. UBERLÂNDIA-MINAS. (Revista **Triângulo de Minas**, Uberlândia, 1-3-1935, p. 5)

A propaganda transcrita acima evidencia a existência de uma prática fotográfica na cidade. O modo como o anúncio foi produzido, salientando o atendimento a diferentes tipos de pessoas, busca significar o serviço fotográfico deste estabelecimento enquanto um serviço que atende as necessidades de todos e que se destaca na cidade.

Por exemplo, a inscrição: “Photographias de verdade só faz o PHOTO-SALIM” revela o destaque que se buscava promover a prática do fotógrafo, Salim Suaid, naquele momento em Uberlândia e também insinua a presença de outros fotógrafos na cidade. Ou, na linguagem do mercado, revela a existência de concorrentes, quando enfatiza, insistentemente, em todas as estrofes do anúncio a marca PHOTO-SALIM, como sendo aquela que se diferencia.

Em outro número desta mesma revista, a Triângulo de Minas, mais uma vez anuncia o serviço fotográfico da cidade. Deste modo foi possível apreender aquilo que o anúncio anterior já sinalizava, ou seja, a existência de um mercado de produção fotográfica na cidade.

No mês de junho a revista Triângulo de Minas publicou:

FOTO NAGUETTINI

Uma fotografia bem feita quem a vê logo define: “Está foto foi feita lá no Fóto – Naguettini”. Material fotográfico, máquinas, estampas, álbuns, quadros, etc.

AVENIDA AFONSO PENA – UBERLÂNDIA. (Triângulo de Minas, Uberlândia, junho de 1935, nº 2, p. 7)

A propaganda do negócio de Ângelo Naguettini, autor das imagens que nos interessam nesta pesquisa, conflui para o sentido de evidenciar pistas sobre uma prática fotográfica que se constituía na cidade e ganhava movimento e visibilidade, não somente através dos anúncios

deste serviço, mas também da circulação do seu próprio “produto”, a fotografia, compondo as páginas dos periódicos.

O sentido impresso na propaganda acima, buscando qualificar a produção fotográfica de Naguettini como sendo excepcional, por isso, reconhecida na cidade, vai ao encontro do anúncio anterior de Salim, revelando um mercado de produção em Uberlândia e, simultaneamente, uma demanda por este serviço.

De qualquer modo, a apreensão destes anúncios, mesmo não sendo recorrentes nos materiais analisados, ajudou a compreender que, se no tempo presente as imagens do passado circuladas nos espaços da cidade são de autoria de Ângelo Naguettini, isso não quer dizer que no tempo de produção destas fotos ele era o único fotógrafo existente capaz de registrar a cidade.

Na década de 1950, a publicação de um anúncio sobre um concurso interno fotográfico na cidade, corrobora na reflexão sobre a existência de uma prática fotográfica em Uberlândia.

Cine Foto-Club de Uberlândia
Concurso interno de Arte Fotográfica

Promovido pelo Cine-Foto Clube de Uberlândia, será aberta à visitação pública, uma exposição de fotografias, dia 31 de Dezembro, à rua Olegário Maciel nº 498. Dentre os trabalhos, já inscritos, se encontram várias obras-primas dos mais renomados fotógrafos da cidade. Antes do encerramento das inscrições, que será dia 26 próximo, espera-se que venham, à este movimento de arte, aderir grande número de fotógrafos amadores e profissionais. (**Triângulo Mineiro Ilustrado**, Uberlândia, dezembro de 1955, nº I, p. 14)

Apreender a realização de uma exposição fotográfica no município, na qual seriam expostas as “obras-primas dos mais renomados fotógrafos da cidade”, evidencia a presença destes sujeitos em Uberlândia, bem como a visibilidade da prática fotográfica constituindo a vivência na cidade.

Isto significa que, mesmo diante dos poucos anúncios e diversidade de fotógrafos apreendidos na investigação dos materiais, aqueles que foram publicados, revelaram, pelo seu conteúdo, a existência de mais de um fotógrafo na cidade.

Assim, ao mesmo tempo em que os anúncios sinalizaram sobre a existência de outros fotógrafos contemporâneos ao tempo de atuação de Naguettini em Uberlândia, eles também instigaram a problematizar sobre a produção de Naguettini que, mesmo diante de uma “concorrência” e de outras maneiras de captar a vida urbana, “ganha” notoriedade no social, percebida na permanência de seus registros na atualidade.

Embora os primeiros anúncios sobre a atividade fotográfica em Uberlândia, encontrados nos materiais investigados, remetam à década de 1930, ao lidar com o acervo de Ângelo Naguettini, os clichês da cidade, quando Uberlândia ainda se chamava Uberabinha, evidenciam sobre a prática da fotografia, em um tempo anterior ao dos anúncios publicados, desde o início do século.

Nessa direção, o conjunto de imagens do fotógrafo permite apreender pelo seu foco a reprodução de diversos espaços públicos urbanos desde o período de sua chegada à cidade, por volta do ano de 1916. Explicitando, simultaneamente, a partir destes registros, a visibilidade de sua prática fotográfica e, ao mesmo tempo, a visibilidade que emprestava a cidade através de sua produção.

A leitura atenta do acervo de Naguettini significou importantes contribuições no sentido de compreender o seu espaço de atuação. Isto quer dizer que a leitura cuidadosa da fonte prioritária desta pesquisa, as fotos, ajudou a compor um cenário de atuação do fotógrafo na cidade.

Se, em um primeiro momento, a escassez de alguns documentos, como anúncios, panfletos de propaganda e/ou até mesmo o “não achamento” de uma possível caderneta de anotações, significaram um empecilho na apreensão de um cenário de atuação de Ângelo Naguettini na cidade, do modo como produzia seus registros, as reflexões desenvolvidas por Grangeiro sugeriram outros percursos de investigação.

Este autor, ao pesquisar a firma Photographia Americana, empreende uma leitura cuidadosa das fotos, articulada ao diálogo com notícias e anúncios publicados na imprensa, na busca em construir virtualmente o espaço daquela firma. Desta maneira, a presença de móveis, obras de arte, bibelôs, ornatos, enfeites de mesa, copos, castiçais, dentre outros objetos nas imagens, insinuaram sobre os recursos disponíveis no atelier, permitindo visualizar, mesmo que virtualmente, o espaço de atuação da Photographia Americana.

Inspirados nestes supostos, a observação das fotos produzidas por Ângelo Naguettini em seu estúdio ajudou na compreensão de sua prática. A visibilidade de uma diversidade de objetos, ornamentos, móveis, bibelôs, dentre outros, na composição dos cenários das fotografias tomadas no estúdio de Naguettini, constituem em elementos que sinalizam a existência de recursos para investir na produção de um estúdio bem aparelhado e diversificado.

A apreensão dos processos mecânicos e técnicos constituintes de suas fotos também corroboram no sentido de compreender a sua produção. Nesse sentido, destacamos o uso de

uma técnica que permitia colorir alguns detalhes das imagens preto e branco, a partir da pintura com aquarela. Consideramos relevante mencionar sobre o uso desta técnica sobre suas fotos, essencialmente aquelas tiradas no seu *Studio*, porque se trata de uma técnica, segundo as “informações” que obtivemos, empreendida pioneiramente por ele na cidade²⁴. Tal técnica foi aprendida na cidade de São Paulo, deste modo, era necessário se deslocar até a capital para tomar as aulas. A busca pelo uso de novas técnicas na produção fotográfica, nestas condições que explicitamos, sugere a disposição de capital de Ângelo Naguettini para o investimento na prática do seu negócio e, ao mesmo tempo, o sentido de um “espírito” empreendedor na perseguição de inovações.

Do mesmo modo, a página 13 do Álbum de Figurinhas, reproduzida neste texto anteriormente, na qual foram expostas as fotos referentes a um ensaio fotográfico, conflui na apreensão de uma prática que usava de recursos técnicos e criativos para a produção do seu material.

Na direção destas discussões, a leitura atenta do acervo de Ângelo Naguettini, perseguindo apreender os processos mecânicos, técnicos e até mesmo, a presença de ornamentos na composição dos cenários das imagens, corrobora na contextualização destes registros, permitindo a construção “virtual” do seu espaço de atuação. Isto quer dizer, não só no sentido físico, explicitando características materiais de seu estúdio, mas também no sentido simbólico, de um fotógrafo que se apresentava a cidade de modo destoante enquanto uma prática qualificada, embasada no acesso e domínio do técnico.

Aliás, esta noção do “empreendedor” na cidade, enquanto um sujeito que buscava investir e diversificar o seu negócio, pode ser percebida desde a chegada de Ângelo Naguettini na cidade, no início do século XX. Na posse de uma aparelhagem e de determinados conhecimentos técnicos, se constitui na cidade não só como fotógrafo como também proprietário de uma loja na qual funcionava, além do laboratório fotográfico e a venda de outros objetos como bijuterias, espelhos, terços, molduras de quadros/fotos e etc.

²⁴ Estas “informações” sobre a técnica da aquarela usada nos detalhes das fotografias foram dadas pela filha de Ângelo Naguettini, chamada D. Norma Naguettini, que contou que o pai tomava aulas sobre técnicas fotográficas em São Paulo. Os funcionários do Arquivo também confirmaram tal afirmação, acrescentando ainda, que Ângelo Naguettini era o único fotógrafo da cidade que tinha o domínio desta técnica que consistia numa maneira de colorir as fotografias antes do advento dos filmes coloridos. Olhamos outros acervos de fotógrafos da cidade e não encontramos o uso desta técnica. Apesar de que, foi comum encontrar em outros acervos fotográficos imagens coloridas produzidas por Ângelo Naguettini, assim como outras imagens do fotógrafo. De acordo com os arquivistas responsáveis pelo setor de iconografia, consistia em uma prática comum outros fotógrafos da cidade, essencialmente os amadores, comprarem fotos de Ângelo Naguettini para guardarem no seu acervo.

A investigação dos materiais sobre a cidade neste tempo da chegada do fotógrafo indicou um aumento considerável de seus moradores. Na análise dos dados estatísticos deste município, com relação à população, produzidos pela Prefeitura Municipal nas duas primeiras décadas do século XX, observamos uma média em torno de 17 mil pessoas situadas na região correspondente ao município de Uberabinha. Enquanto que a média da população para as duas últimas décadas do século XIX registraram um número em torno de 5 mil pessoas²⁵.

O que consideramos relevante observar com relação a estes dados é o “salto” populacional da cidade, aumentando em pelo menos duas vezes o número de pessoas na virada do século XIX para o XX²⁶. Segundo as interpretações da Prefeitura Municipal, divulgadas juntamente à tabela populacional publicada no jornal *A Tribuna*, este aumento severo no quadro populacional deve-se, sobretudo, à grande quantidade de pessoas que vieram para a cidade.

A escolha de tantas pessoas que vieram para a antiga Uberlândia, dentre elas o fotógrafo Ângelo Naguezzini, não foi aleatória ou natural, e sim resultante de um processo social no qual aqueles que já estavam estabelecidos na região desejavam atrair trabalhadores, ou melhor, investidores, para a cidade.

Dessa forma, percebemos nas referências de materiais sobre a cidade, a produção de uma memória que buscava significar a cidade de Uberabinha como um *Eldorado* através da difusão de “campanhas” que eram protagonizadas especialmente pela imprensa. Nestas narrativas, a imagem da cidade que predomina é de um lugar propício aos investimentos e de sucesso econômico.

Pesquisadores, ao investigarem a cidade de Uberlândia, recorrentemente problematizam a produção e a permanência desta memória da cidade “desenvolvida” e “promissora” difundida pela classe dirigente e, por vezes, interiorizada tanto pelos moradores como por aqueles que são de fora.

²⁵ Tais estatísticas foram publicadas no jornal “A Tribuna” sob o título “Município de Uberlândia: estudo demográfico”. Os dados demográficos publicados nesta matéria é resultado de estudos produzidos pela Prefeitura Municipal, realizados ao longo dos anos e que foram reunidos numa tabela, abordando desde o ano de 1890 até o ano de 1940. *Município de Uberlândia: estudo demográfico*. Jornal **A Tribuna**. Uberlândia. 9 de agosto de 1942, p. 2.

²⁶ Vale frisar que estes números que explicitamos com relação à população levam em conta as pessoas que moravam para além daquilo que era considerado o “perímetro urbano”, abarcando inclusive as áreas rurais pertencentes ao município. Outro estudo divulgado no Jornal *A Tribuna* sobre o recenseamento federal na década de 1920, talvez seja mais elucidativo com relação a estes dados quantitativos. De acordo com este estudo, foi contabilizado na década de 1920 um total de 5.453, enquanto que a década de 40 apontou um total de 18.000 habitantes. *Uberlândia 1920. Uberlândia 1940*. Jornal **A Tribuna**. Uberlândia, 18 de abril de 1940. Nº 1392. P. 1.

A partir deste campo consideramos sugestiva a reflexão da historiadora Silva²⁷ ao afirmar que:

Uberlândia é, conforme o discurso dominante, uma das cidades de médio porte que se destacou, triunfalmente, no processo de crescimento econômico brasileiro dos últimos tempos. A trajetória de construção da aspirada metrópole regional afigura-se, nesse discurso, marcado pelas ações das classes dirigentes que, historicamente, idealizaram-na segundo valores morais, políticos e culturais – o que a faz transparecer “ordeira”, “pacífica”, “civilizada”, “laboriosa” e “progressista”: um lugar “idílico” em meio às perplexidades do sistema político, econômico e social brasileiro. (SILVA, 2000, p. 17)

Esta narrativa produzida por Silva vai ao encontro da imagem da cidade que estava sendo projetada no início do século XX e que perdurou ao longo dos anos, constituindo uma memória sobre Uberlândia, tanto no passado, como no presente, de uma cidade propícia e “estruturada” para o investimento.

Ângelo Naguettini era uma destas pessoas que vieram para a cidade na condição de “investidor”, estabelecendo-se e ampliando suas atividades comerciais ao longo do tempo. Nas pistas dos anúncios publicados na imprensa é possível compreendemos a incorporação de outros serviços no ponto comercial de Naguettini, situado na Avenida Afonso Pena. No ano de 1939 a revista Uberlândia Ilustrada anunciou mais uma vez Ângelo Naguettini:

Casa dos Óculos
De
Ângelo Naguettini
Grande e variado sortimento de óculos, vidros Zeiss e de cores – quadros artísticos, álbuns, bijouterias, enfeites diversos, fotografias, etc.
Av. Afonso Pena, 52 – Caixa Postal, 56. (Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, junho de 1939, nº 4, p. 7)

A propaganda acima evidencia a ampliação dos negócios de Naguettini, acumulando, além da prática fotográfica, os serviços da ótica²⁸. Apreender estes outros empreendimentos do fotógrafo revela a ampliação das relações sociais que constituía na cidade e com a cidade. Afinal, instalar um negócio demandava, além de capital, um contato social com as pessoas, significava, em outras palavras, possuir uma presença social na cidade a partir da qual estabelecia relações com as pessoas para manter o seu negócio.

Os dados estatísticos produzidos sobre a cidade de Uberlândia e publicados no jornal A Tribuna indicam um aumento populacional considerável na cidade em fins da década de 1930 e no ano de 1940, registrando no ano de 1939 em torno de 41.000 pessoas e em 1940

²⁷ SILVA, Idalice Ribeiro. Flores do mal na Cidade Jardim: Comunismo e anticomunismo em Uberlândia – 1945-1954. 2000. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

²⁸ Por diversos dias o jornal A Tribuna também anunciou a Casa de Óculos de Naguettini.

uma população de 44.000²⁹. Tais números podem ajudar na compreensão, grosso modo, do aumento de muitos serviços na cidade, inclusive daqueles “oferecidos” por Naguettini.

O aumento considerável de propagandas no jornal, anunciando diversos serviços como materiais para construção e energia elétrica por um bom preço, segundo a empresa *Força e Luz*, assim como notícias sobre diversas intervenções no espaço urbano que estavam sendo previstas na cidade e significadas nas narrativas do jornal enquanto “melhoramentos”, constituem evidências não só no sentido de um possível “desenvolvimento” de Uberlândia. Mas, sobretudo, sinalizam a busca em promover a cidade na direção de uma região regada com os recursos necessários para os investimentos e desenvolvimentos de negócios³⁰.

É preciso considerar que estes anúncios do jornal ainda são insuficientes para pensar sobre todos os serviços e trabalhadores que constituíam a cidade naquela temporalidade, afinal, não eram todos que anunciavam os seus serviços no jornal. Entretanto, estes anúncios se constituem em importantes “pistas” para esta pesquisa no sentido de permitir, em certa medida, relativizar sobre os serviços que estavam sendo difundidos e que ganhavam notoriedade na cidade através da sua divulgação.

Na reflexão sobre a circulação dos anúncios de Naguettini na cidade se faz pertinente considerar a natureza social por onde estavam sendo difundidos. A revista *Uberlândia Ilustrada*, na qual Ângelo Naguettini pagou pela publicação do anúncio da casa de óculos, reproduzido anteriormente, tratava-se de um periódico, em razão dos seus conteúdos, artigos referenciando a trajetória dos proprietários da cidade, ou seja, donos de comércios, negócios, indústrias, e também daqueles que ocupavam cargos públicos, voltado para a difusão das práticas da elite da cidade. Isto nos ajuda a refletir sobre o lugar social do fotógrafo na percepção dos circuitos pelos quais estava se difundindo. Assim, em outras palavras,

²⁹ *Município de Uberlândia: estudo demográfico*. Jornal **A Tribuna**. Uberlândia. 9 de agosto de 1942, p. 2.

³⁰ Na direção destas reflexões foi importante apreender uma diversidade de serviços que passaram a ser anunciados no ano de 1940. Desta forma, propagandearam-se artigos elétricos, material para construção, alfaiataria, consertos de rádios, marmoraria, escritório de contabilidade, corretora, venda de automóveis, dentre outros serviços do setor privado, além da publicação das obras públicas que foram realizadas e que estavam por realizar durante a administração do interventor municipal, Vasco Giffoni. Optamos por não transcrever aqui todos estes anúncios, mas consideramos sugestiva a transcrição do anúncio do serviço de eletricidade para a apreensão de um “tom” comum na narrativa destes anúncios. Assim o jornal publicou em 1940: **“Empresa Força e Luz de Uberlândia. (Do consórcio Prada – S. Paulo). Concessionária do serviço de eletricidade no município de Uberlândia – Minas. Está aparelhada a fornecer energia elétrica a preços módicos, para toda e qualquer indústria que queira localizar em Uberlândia, prospera, rica e movimentadíssima cidade do Triângulo Mineiro. Informações: em Uberlândia, Caixa Postal, 117. Em S. Paulo: Rua Florêncio de Abreu, 23 Caixa Postal, 2552.”** (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 21 de Janeiro de 1940, nº 300, página 2). Como podemos observar neste anúncio era comum, também nas propagandas de outros serviços, este “tom” otimista, sempre buscando atrair clientes através da combinação do acesso a serviços de qualidade e “baratos” e da promoção de Uberlândia enquanto uma cidade na região que se destacava e oferecia vantagens.

propagandar o seu negócio numa revista cujos anunciantes eram os proprietários dos estabelecimentos comerciais, que por vezes, acumulavam, além das atividades empresariais, cargos públicos, evidencia a presença do fotógrafo nessa rede de relações.

Embora o conteúdo da revista esteja vinculado às práticas e interesses dos donos dos meios de produção, estas circulavam para além dos circuitos dos “grandes empresários”, alcançando um raio de difusão maior a partir do contato que os grupos sociais tinham com este material em diversos espaços, como barbearias, salões de beleza, consultórios médicos e etc. Nesse sentido, tudo aquilo que era anunciado na revista tinha um relativo alcance, projetando para aqueles que a liam³¹, sentidos impressos nos seus artigos e nas propagandas de bens de consumo, padrões de *viver e pensar*.

Isto ocorre porque, segundo a historiadora Heloísa de Faria Cruz, alguns periódicos, no modo como são produzidos, articulados aos interesses de empresários, comerciantes, industriais e etc., funcionam como verdadeiros “álbuns da vida social das elites dominantes, atraindo leitores que compõem seu repertório de personagens e situações e projetando para outras camadas os padrões de viver e pensar” (CRUZ, 2000, p. 149).

Na continuação da reflexão sobre a apreensão da prática fotográfica de Ângelo Naguettini na cidade, outros materiais de propaganda, para além dos anúncios publicados na revista e no jornal, ajudam na constituição da relação fotógrafo/cidade e cidade/fotógrafo.

Os materiais de panfletagem, encontrados no acervo particular de Norma Naguettini, são sugestivos na compreensão da produção fotográfica de Naguettini em Uberlândia.

³¹ Esta revista tinha possibilidade de ser lida, em certa medida, até mesmo por aqueles que não eram letrados em razão do uso de imagens em suas edições que permitem inferir sobre os seus conteúdos ou, em outras palavras, orientam uma “pré-leitura” sobre a narrativa em questão.

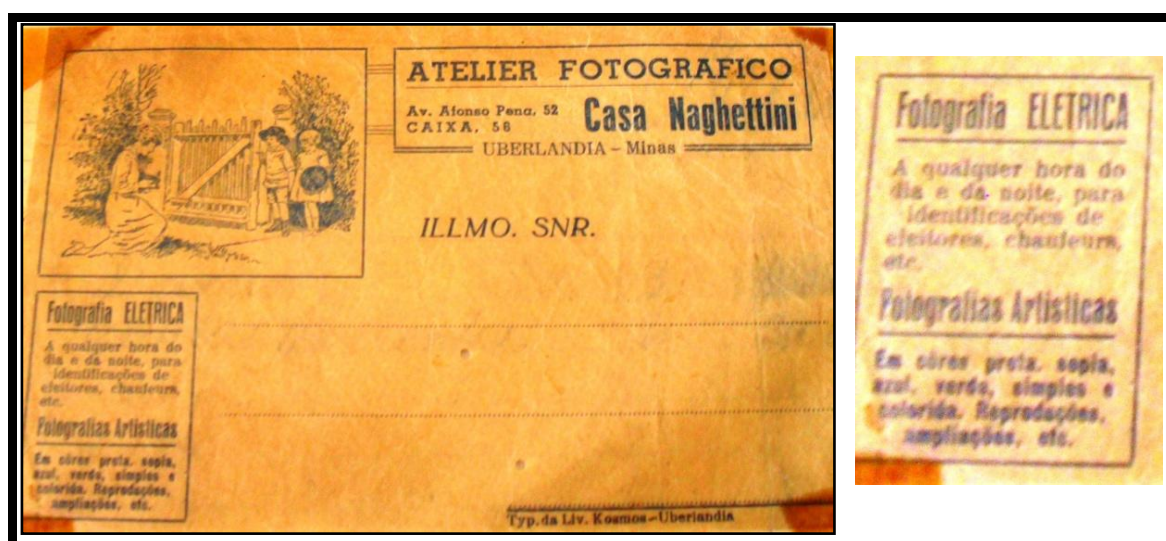


Figura 6: Material publicitário de Angelo Naguettini produzido, provavelmente, entre as décadas de 30 e 40
 Fonte: Acervo Particular de D. Norma Naguettini.

A propaganda do **Atelier Fotográfico – Casa Naguettini** ao anunciar uma diversidade de serviços relativos à produção de imagens, fotografias elétricas, fotografias artísticas de diversas cores e tamanhos, revela a posse de um leque de recursos técnicos na feitura das imagens e, ao mesmo tempo, evidencia, nesta diversidade de fabricação das fotos, uma variedade de usos e funções desta produção na cidade.

O anúncio da fotografia elétrica merece aqui uma ressalva, pois tratava-se de uma técnica extremamente elaborada e difícil. Tal estratégia, muito usual na década de 1930, trata-se de um processo no qual as imagens são registradas com a emissão de uma carga elétrica de quase 80 mil volts. Dessa forma, o fotógrafo, a partir deste recurso, não necessitava esperar ou procurar por uma luz adequada para produzir suas fotos, uma vez que, com esta carga elétrica, seria possível dissimular a iluminação e, inclusive, destacar objetos nas imagens.

Contudo, como afirmamos anteriormente, a fotografia elétrica consistia em uma prática trabalhosa, que exigia uma grande habilidade do fotógrafo. Especialistas neste tipo de imagem afirmam ser necessárias em torno de 150 tentativas para se obter uma única imagem deste tipo³².

³² Esse processo foi descoberto por um cientista russo chamado Semyon Davidovich Kirlian (por isso “Kirliangrafia”), que acidentalmente conseguiu registrar o campo magnético que existe em torno de seres humanos. (...) Esta novidade utiliza um processo no qual, quando uma carga elétrica é emitida em uma superfície metálica, ela faz com que os elétrons presentes na placa pulem da chapa de metal através de uma solução fotográfica. O impulso eletromagnético emitido em plantas, por exemplo, passa pelas flores até chegar a um papel fotográfico. O resultado é pintado à mão com a luz branca vinda de uma fibra óptica, com espessura de um fio de cabelo humano. O fotógrafo Robert Buelteman é especialista neste tipo de obtenção de imagens e diz que são necessárias em torno de 150 tentativas para se obter apenas uma dessas fotografias. Disponível em: <<http://www.megacurioso.com.br/eletronicos/33434-cameras-digitais-sao-passado-a-moda-agora-e-tirar-fotos-eletricas-.htm>>. Acesso em: 25 de novembro de 2014.

A divulgação deste tipo de serviço reforça a noção de um fotógrafo na posse de diversos recursos para produção fotográfica e, também, a busca de Ângelo Naguettini em se constituir enquanto uma prática destoante na cidade. Mesmo que não tenhamos documentos similares a estes reproduzidos acima, relativos a outros fotógrafos na cidade, a própria narrativa do panfleto, no qual há uma preocupação em anunciar os diversos serviços, inclusive com uso de técnicas “sofisticadas” para a época, evidencia a presença de outros sujeitos na cidade que fotografavam, ou insinuam a presença de outros ateliers. Como aquele que constatamos anteriormente, o PHOTO-SALIM, anunciado na Revista Triângulo de Minas.

A indicação, no canto direito do panfleto, da typografia da livraria Kosmos como a responsável pela produção e impressão do material de propaganda do negócio de Naguettini corrobora na reflexão sobre a rede de relações que o fotógrafo estabelecia na cidade na prática do seu negócio. Esta livraria era recorrentemente anunciada nos periódicos, especialmente entre as décadas de 1930 e 50, constituindo-se neste tempo como sendo a principal livraria da cidade, importante referência na impressão de diversos materiais.

PARA OTIMAS FOTOGRAFIAS

Procure sempre este ATELIER

SERVIÇO RÁPIDO PARA AMADORES: REVELAM-SE FILMES E CHAPAS — EXECUTAM-SE COPIAS E AMPLIAÇÕES — VISTAS COLORIDAS DA CIDADE

===== TABELA DE PREÇOS: =====

6	Fotografias em postais		Rs. 15\$000	12	Rs. 25\$000
6	“ “ “ meio busto		Rs. 20\$000	12	Rs. 30\$000
6	“ “ “ cartão 10 x 15		Rs. 30\$000	12	Rs. 50\$000
6	“ “ “ “ 13 x 18		Rs. 35\$000	12	Rs. 60\$000
6	“ “ “ “ 18 x 24		Rs. 60\$000	12	Rs. 100\$000

===== Em carteiras (ARTIGO DE LUXO) =====

6	Fotografias 9 x 12	Rs. 25\$000	12	Rs. 40\$000
6	“ 10 x 15	Rs. 35\$000	12	Rs. 60\$000
6	“ 13 x 18	Rs. 50\$000	12	Rs. 80\$000
6	“ 18 x 24	Rs. 80\$000	12	Rs. 130\$000

===== Todo serviço é pago adiantadamente. Só se executam as encomendas pagas =====

Figura 7: Verso do material publicitário de Ângelo Naguettini reproduzido na Figura 6
 Fonte: Acervo Particular de D. Norma Naguettini.

A Figura 7 reproduz o verso do panfleto da Figura 6, sinalizando uma variedade de serviços fotográficos que a narrativa do panfleto busca significá-los enquanto uma produção

de qualidade, a partir da chamada na parte de cima do panfleto: “*PARA OTIMAS FOTOGRAFIAS. Procure sempre este ATELIER*”.

Na caixa de texto, ao lado do “slogan” reproduzido acima, os serviços descritos: “Serviços rápido para amadores: revelam-se filmes e chapas – executam-se cópias e ampliações – vistas coloridas da cidade” explicitam a execução de outros serviços para além da tiragem e produção de seus próprios registros. Dentre as atividades elencadas no panfleto, a anunciação da produção de *vistas coloridas da cidade* é aquela que chama mais atenção, pois ajuda apreender sobre a circulação destes registros na cidade compondo uma memória sobre ela.

A tabela de preços exposta no panfleto, para além da variedade de tamanhos e preços, revela a habilidade de Ângelo Naguezzini em transformar fotografias em postais. Isso porque o processo de transformar a fotografia em postal exige procedimentos específicos.

Ainda nestas reflexões, é preciso considerar que a fotografia reproduzida no formato de postal adquire outras dimensões e significados. Quase sempre acompanhados de uma legenda, os postais, mais do que as fotos, possuem uma capacidade maior de imprimir sentidos e significados desejados, ao orientar a leitura sobre a imagem através das legendas. Estas acabam funcionando como uma espécie de “carimbo” que atestam aquilo que se busca evidenciar na imagem.

As imagens impressas nos postais adquirem dimensões mais amplas, uma vez em que quase sempre os cartões postais são produzidos para circulação. Neste sentido, é possível imaginar que grande parte das pessoas que encomendava este serviço na cidade, mesmo que guardassem um exemplar consigo, tinha como objetivo circular os postais, enviando-os a parentes distantes, presenteando amigos, etc.

Desta maneira, o que circulava não eram só as fotografias reproduzidas em postais, mas, sobretudo, a habilidade e os modos do fotógrafo transformar imagens em objetos a serem comercializados. Assim, o que estava sendo impresso e difundido neste material era uma perspectiva de Naguezzini, essencialmente, referente às vistas da cidade, captadas por ele e comercializadas no seu Atelier.

A impressão do seu logotipo “Fotótica” nos postais possibilita a circulação e propaganda da sua marca, ao mesmo tempo em que reforça esta noção a qual nos referimos anteriormente, na difusão de uma perspectiva de cidade que, pela repetição e disseminação, habitua um olhar sobre a vida urbana que passa a constituir o imaginário social sobre a cidade.

Em poucas palavras, o que consideramos pertinente refletir sobre o anúncio do serviço de reprodução de fotografias em postais diz respeito à evidência de um mercado de produção e circulação, difundindo sentidos e significados da e na cidade nas relações que as pessoas estabelecessem.

Na propaganda e difusão de suas atividades, Ângelo Naguettini também usava a publicação de folders.



Figura 8: Material de propaganda de Ângelo Naguettini, provavelmente, produzido na década de 50
Fonte: Acervo Particular de D. Norma Naguettini.

A capa do folder, a última parte, da direita para a esquerda, destaca, em letras maiores, o serviço da ótica e do Atelier fotográfico, embora as descrições dos serviços estejam sistematizadas nas atividades fotográficas ao anunciar:

ÓTICA PERFEITA

Grande sortimento de aparelhos fotográficos, próprio para amadores e profissionais, das afamadas marcas:

_ KODAK

_ ZEISS

_ VOIGTLANDER

ATELIER FOTOGRAFICO

Instalação completa para qualquer serviço de arte, casamentos, etc. Serviço rápido de identificação.

_ 3 X 4 _

PREÇOS VANTAJOSOS

Na direção da narrativa do folder é perceptível a amplitude do negócio de Naguettini que, além da produção de imagens, comercializava diversos produtos fotográficos. Assim, na direção destas propagandas, vamos apreendendo a constituição do fotógrafo enquanto um

“especialista” no assunto relativo à fotografia na cidade, acumulando diversos serviços referentes a essa prática.

As duas primeiras partes do folder, que correspondem à parte interna do material, quando dobrado, assim como a capa do folder, se dedicaram em elencar os serviços fotográficos empreendidos no Atelier. Principalmente a propaganda sobre todo o aparato que a firma de Naguettini dispõe aos fotógrafos amadores ou, em outras palavras, aqueles que não são profissionais, em termos de material e realização de técnicas.

Na segunda parte do folder, destacamos, ao lado do desenho da máquina fotográfica, o nome de *A. Naguettini*, embaixo da marca do negócio FOTÓTICA. Pois, o nome do fotógrafo reforça a sua presença a frente dos negócios relativos à fotografia e também corrobora na apreensão da autoria de Ângelo Naguettini nas imagens produzidas nesta temporalidade.

A partir deste campo, mesmo havendo a participação de outras pessoas, sobretudo os filhos de Ângelo Naguettini, no funcionamento do negócio, compreendemos, no rastro das evidências com as quais trabalhamos, a sua presença na direção da produção fotográfica, controlando todos os procedimentos, desde a tiragem até a produção final das imagens.

Nesta perspectiva, se no presente a circulação das imagens do passado da cidade aparecem despersonalizadas, ou seja, congeladas e separadas do seu processo de produção, inclusive sem autoria, na investigação dos materiais do passado fomos apreendendo a notoriedade de Ângelo Naguettini na cidade enquanto um importante investidor.

Na década de 1950, a revista *Uberlândia Ilustrada*, em uma edição cujo destaque da capa fazia referencia à Sociedade Cultural e Recreativa Italo-Brasileira de Uberlândia, publicou o seguinte trecho:

Ângelo Naguettini

Natural da província de Verona, veio para o Brasil em 1899, passando a residir em Uberlândia em 1916. Casou-se com dona Tercilia Paghini em 1913, nascendo do casal, Irene, Lúcia, Mário, Oswaldo, Diva, Deni, Norma e Mimi. 8 filhos. 19 netos.

Homem honesto e trabalhador, tendo fundado a sua antiga casa comercial FOTO NAGUETTINI, ainda funcionando este conceituado estabelecimento, ampliado com grande sortimento de materiais fotográficos e ótica.

É atualmente capitalista, figurando o seu nome com relevo, no comércio imobiliário da cidade. Reside em prédio próprio na Avenida Afonso Pena, 52. (**Uberlândia Ilustrada**, Uberlândia, setembro de 1957, nº 22, p. 15)

Conforme o trecho acima, o italiano Ângelo Naguettini é reconhecido como importante comerciante na cidade. Em um primeiro momento, enquanto proprietário do negócio fotográfico e depois, ampliando suas relações comerciais, tornando-se um empreendedor no setor imobiliário. Aliás, o prédio citado acima, no qual Naguettini morava

com a família, além de abrigar o seu atelier fotográfico, constitui parte do seu comércio imobiliário, uma vez em que alugava vários cômodos existentes neste prédio para terceiros.

Este prédio de Naguettini, citado por diversas vezes neste texto, seja na indicação do endereço da *Fotótica* e/ou da *Casa dos Óculos*, nos materiais de publicidade e/ou nos anúncios, constituiu no passado como uma importante referência na cidade.

Construído em fins da década de 1920, o prédio apelidado popularmente de castelinho, em razão de sua arquitetura “sofisticada”, era admirado por sua beleza e excepcionalidade, afinal, durante um tempo foi a única edificação existente na cidade com três pavimentos. Segundo Norma Naguettini, a casa do pai consistia em um ponto de contemplação, sendo que as pessoas aglomeravam-se em frente ao prédio não só para admirar sua arquitetura, como também as fotos, essencialmente vistas da cidade, que Ângelo Naguettini expunha na parte debaixo do edifício, na qual funcionava o atelier fotográfico.

O autor José Luis Romero traz importantes contribuições na reflexão sobre a construção de edificações “luxuosas” na cidade. De acordo com ele, a construção de casas “modernas” e/ou “exuberantes” sempre consistiu em uma preocupação da elite, como uma maneira de consagrar, através das fachadas de suas residências, “um estilo de vida que expressasse de modo inequívoco sua condição de classe superior na pirâmide social através de claros sinais reveladores de sua riqueza” (ROMERO, 2004, p. 319).

Em Uberlândia, no período no qual o prédio foi construído e, mesmo após este tempo, grande parte das belas e “chiques” casas, pertencentes à elite da cidade, situavam-se, predominantemente, na Avenida João Pinheiro. Esta era ocupada por moradias de comerciantes, industriais e empresários de diversos ramos. Contudo, Ângelo Naguettini escolhe construir na Avenida Afonso Pena, lugar com predomínio de estabelecimentos comerciais, e não na Avenida João Pinheiro. Acreditamos que esta escolha deve-se aos propósitos para os quais o “castelinho” havia sido construído, para abrigar, além da residência do fotógrafo, os negócios da família e também locação de cômodos. Nesse sentido, seria mais conveniente se estabelecer na região considerada o “coração” da cidade, na avenida que compunha a região central e de maior concentração de estabelecimentos comerciais, a Avenida Afonso Pena.

No encontro destas discussões, apreendemos, a partir do potencial financeiro de Naguettini construir, naquele tempo, um prédio de tamanha envergadura, na presença de suas atividades fotográficas na cidade e, mais tarde, a ampliação de seus negócios, a condição social do fotógrafo enquanto um sujeito que possuía recursos financeiros e transitava por

setores dominados pela elite de Uberlândia. Como é o caso da revista *Uberlândia Ilustrada*, por onde Naguezzini se faz visível, através dos seus anúncios, homenagens recebidas e etc. Tal periódico era predominantemente voltado para a publicação da trajetória e dos negócios dos grandes empresários e comerciantes da cidade, assim como divulgação das práticas do poder local no sentido de significá-las enquanto viabilizadoras e incentivadoras do “desenvolvimento” de Uberlândia.

A visibilidade e notoriedade da prática fotográfica de Naguezzini na cidade se constituíram no passado, não somente através dos seus anúncios, mas também a partir da circulação da sua própria produção, ou melhor, das suas fotos, na imprensa local, como jornais e revistas.

A revista *Uberlândia Ilustrada*, por exemplo, publicou em diversas edições as imagens de Naguezzini que, para além de meras ilustrações, compunham a narrativa da revista. Deste modo, percebemos a participação do fotógrafo na construção de uma perspectiva comum às revistas ilustradas de que era preciso reunir fotografia e texto para a divulgação de notícias (BARBOSA, 2004, p. 121).

As imagens do fotógrafo divulgadas na revista reproduziram cenas da vida urbana de Uberlândia capturando, predominantemente, os espaços públicos da cidade como avenidas, praças, dentre outros. Nestes clichês de Naguezzini apreendemos uma maneira de projetar o espaço urbano nas fotos, construindo valores e referências sobre o município.

Se nos circuitos de difusão com os quais lidamos apreendemos um campo de repetição com relação às fotografias publicadas, privilegiando o registro de determinados espaços públicos urbanos e a produção de um foco semelhante, isto não quer dizer que todo o acervo *Naguezzini* era composto somente por tais imagens.

O acervo é bastante numeroso e diversificado, computando imagens referentes a vários temas. Com relação aos retratos tirados no seu estúdio fotográfico, com direito ao uso de diversos objetos compondo inúmeros cenários, observamos fotos de noivos, bebês, crianças, casais, famílias, grupos de pessoas fantasiadas, moças jovens, dentre outras.

Nas imagens tomadas fora do estúdio, também observamos uma variedade de temas. Há fotos de casamentos, aniversários, carnaval, inauguração de estabelecimentos comerciais na cidade e de serviços públicos, eventos públicos, visitas “ilustres” à cidade, comemorações, desfiles cívicos e etc.

Nesta diversidade de temas que compõem o acervo Naguettini, escolhemos trabalhar com um conjunto específico de imagens. Nesta direção, selecionamos as fotos que reproduziram vistas da cidade, ou melhor, que registraram a cidade.

A partir deste critério, são muitos os clichês que registraram no foco a cidade de Uberlândia desde o início do século XX, tempo de chegada de Ângelo Naguettini no município. Contudo, realizamos um recorte específico a partir do qual selecionamos as fotografias analisadas nesta pesquisa dentro deste conjunto enorme de fotos sobre a cidade.

A eleição destas fotografias se fez, primeiramente, a partir da observação das fotos sobre o passado da cidade que constituem o cenário urbano no presente. Nesse sentido, observamos a permanência de um foco comum na produção destas imagens circuladas pela cidade, no registro de determinados espaços públicos de Uberlândia. São fotos de avenidas, praças e edificações cuja historicidade remete as transformações vividas no município nas décadas de 1940 e 50.

No conjunto do acervo, observamos o peso deste tema, que estamos chamando de fotos dos espaços públicos, em razão da repetição e permanência destas imagens no conjunto do acervo. São muitas as fotos cujo foco elegeu o registro das avenidas, praças e edificações situadas em um perímetro urbano, específico, de Uberlândia.

Na reflexão sobre a importância de considerar o conjunto do acervo, buscando apreender os temas que o constituem, assim como as relações de produção das imagens foi sugestiva a discussão empreendida por Telma Campanha Carvalho quando afirma:

A categorização por temas permite-nos analisar as fotografias comparativamente, sem no entanto, perdemos as contextualizações de suas produções. As relações intrínsecas à produção fotográfica são determinantes para o resultado final da imagem e consequentemente para a montagem da memória urbana. (CARVALHO, 1999, p. 85)

No sentido da narrativa da autora, perseguimos compreender o modo como a repetição e permanência de um foco sobre os espaços públicos da cidade forjaram uma memória sobre o município no passado que ainda permanece nos circuitos de difusão destes clichês na atualidade.

Vale compartilhar com o leitor que, quando lidamos com o acervo, as fotos ainda não tinham sido organizadas e disponibilizadas virtualmente para o público, de acordo com os critérios do arquivo. Dessa forma, pensamos que foi importante lidar com esse patrimônio ainda “desorganizado”, com as fotos misturadas e não separadas por temas, conforme o arquivo as organizou posteriormente e descrevemos neste texto anteriormente.

Assim, selecionamos as fotos a partir das questões que nos instigavam e não através dos critérios eleitos pelo Arquivo Público Municipal. Mais importante, investigar as fotos de Ângelo Naguettini antes da digitalização daquelas nos terminais eletrônicos permitiu lidar com o acervo *Naguettini* de modo separado dos outros acervos fotográficos, uma vez em que o Arquivo, na maneira como ele organiza os materiais fotográficos em temas, mistura fotos de diversos acervos e autores, de acordo com os temas.

Partindo do suposto de que as imagens que buscamos analisar nesta pesquisa não fazem sentido de modo isolado, mas na relação a um conjunto de imagens, constituído a partir das questões e problematizações produzidas no processo de investigação, produzimos uma espécie de “fotograma” com o objetivo de dar visibilidade a este conjunto de fotos.



Figura 9: “Fotograma” construído pela pesquisadora explicitando o conjunto de imagens de Ângelo Naguettini que prevalecem no acervo e nos usos na/pela cidade
Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Neste horizonte, salientamos que a escolha destas imagens não foi aleatória, e sim sistematizada na apreensão de um campo de repetição na produção daquelas, privilegiando, no foco, determinados espaços públicos da cidade. Estas fotos traçaram também um campo de repetição e permanência na circulação destes clichês em diversos circuitos de difusão, tanto no passado como no presente, e no próprio conjunto do acervo.

O modo de o fotógrafo projetar a cidade nas fotos revela sua habilidade em transformar pelo foco, ângulo, técnica e, enfim, através de todo investimento dispensado na produção da fotografia, cenas da vida urbana em objetos a serem “vendidos” e/ou “comercializados”, uma vez em que há um mercado fotográfico na cidade a partir do qual as imagens produzidas por Ângelo Naguettini circulam.

Esta habilidade de Naguettini “ganha” valorização permitindo a constituição de uma “marca”, na maneira de retratar a cidade, reconhecida socialmente. O reconhecimento de sua produção era atestada não só a partir das imagens divulgadas nos periódicos e/ou através daqueles que recorriam ao seu estúdio para se deixarem fotografar como também a partir dos cartões-postais que eram vendidos em sua loja, com o logotipo de seu negócio “Fotótica”, figurando vistas da cidade.

A notoriedade do fotógrafo na cidade é constituída socialmente. Ao mesmo tempo em que a habilidade de Naguettini em capturar a vida urbana denota o seu reconhecimento social, este, ou melhor, as relações sociais que constitui na cidade compõem e influenciam a sua habilidade ou, em outras palavras, as relações sociais que constituem na cidade, motivam a sua maneira de olhar e produzir visibilidade sobre o espaço urbano.

Perceber a presença das imagens de Ângelo Naguettini em diversos circuitos de difusão ajuda a compreender a produção do fotógrafo como parte de uma trajetória que construiu na cidade. Isto lhe garantiu o reconhecimento enquanto um agente social “capaz” de “apresentar” a cidade para os seus moradores e também para fora, através dos seus postais.

Assim, as fotografias de Naguettini consistiram em uma maneira de disseminar valores, concepções sobre os modos de viver o urbano que circularam dentro e fora de Uberlândia, constituindo o imaginário social sobre a cidade, que ganhou força a cada investimento que recebiam, ao serem difundidas nos periódicos, nos postais e/ou constituindo o cenário urbano.

Inspirada nestes supostos, alguns questionamentos ganharam força na passagem do final deste primeiro capítulo para o início do segundo capítulo. Desta forma, se foi possível apreender um conjunto de imagens no percurso de investigação traçado, que cidade é essa que aparece nestas imagens? Quais os sentidos e significados produzidos nas narrativas das fotos a partir do privilégio de determinados espaços, focos, enquadramentos e ângulos?

AS IMAGENS DOS ESPAÇOS PÚBLICOS NA PRODUÇÃO DO FOTÓGRAFO

No primeiro capítulo, a busca em apreender os usos sociais dos registros fotográficos de Ângelo Naguettini na cidade e, ao mesmo tempo, constituir, pelo menos em certa medida, a trajetória do fotógrafo no município, revelou um conjunto de imagens que se repetem e permanecem nos circuitos de difusão e, também, no seu acervo.

Nessa perspectiva, a proposta deste capítulo consiste em buscar apreender os sentidos e significados produzidos na narrativa das imagens fotográficas construídas em um processo de escolhas, interesses e necessidades.

Isso significa dizer que o modo como esses registros imagéticos são fabricados não é natural e nem aleatório, mas constituído em um processo ativo de escolhas e posicionamentos de Ângelo Naguettini na impressão dos sentidos vislumbrados.

Na observação das fotos que compõem o “fotograma” produzido no final do primeiro capítulo, é possível perceber a presença de diversos objetos nas imagens. Embora os referenciais registrados nestas fotografias sejam diversos é possível apreender algo comum que, de certa forma, compõem a construção de um *foco* sobre a cidade de Uberlândia empreendido pelo fotógrafo Ângelo Naguettini. Este foco privilegia determinados espaços públicos de Uberlândia. São imagens de avenidas, praças, estação rodoviária e estação ferroviária que revelam à constituição destes espaços públicos nas relações de quem vive a cidade.

Ao lidar com estas imagens, percebemos certo “estilo” de Naguettini registrar estes espaços. O enquadramento de grande parte das imagens é produzido a certa distância dos objetos registrados, aparentemente sem um referente específico e poses premeditadas, fazendo com que tudo parecesse muito natural, registrado de assalto, nos inferindo a considerá-las como fotos “espontâneas”.

Na reflexão sobre esta maneira de focalizar a cidade, a historiadora Telma de Campanha Carvalho afirma:

O artista que capta a cidade, coloca-a distante, sem contradições e problemas, é uma cidade esteticamente agradável. Nosso olhar é levado pela própria angulação, num primeiro momento a perceber a grandiosidade da cena enfocada e somente numa análise minuciosa nos determos nas partes formadoras da imagem. Este recurso, utilizado já nos primórdios da fotografia, foi muito útil para a construção da memória imagética de uma cidade, ao privilegiar e/ou ressaltar determinados aspectos urbanos. (CARVALHO, 1999, p. 88)

Neste horizonte, a autora, em sua pesquisa, apreende uma “técnica” no registro da cidade, a partir da qual aquela é captada de modo semelhante ao que Naguettini empreende, ou seja, em uma tomada afastada. Assim, compreendemos nestas semelhanças em fotografar

idades, para além de uma técnica comum, a existência de um sentido social nesta prática compartilhados pelos fotógrafos situados numa determinada época, neste caso, sobretudo, até meados do século XX.

Alguns autores, na reflexão sobre os materiais iconográficos, conceitualizaram este tipo de fotografia como *documental*³³ em razão da autenticidade induzida pela sua aparente informalidade, ou pela impressão de espontaneidade produzida na captura da cena urbana. As reflexões sobre esta maneira de produzir a foto ressaltam a tendência em traduzi-las como cópias do real, em outras palavras, como provas irrefutáveis de algo que se busca afirmar.

Contudo, é primordial, na pesquisa com a linguagem visual, partir do suposto de que toda fotografia, seja ela do grupo “espontâneas”, como é o caso das fotos que analisaremos neste capítulo, ou “posadas”, é um produto fabricado num complexo de forças produtivas e relações sociais.

...uma revisão crítica das fotografias do período que estão em voga hoje – ou como fontes de prazer visual, para serem penduradas como quadros na parede, ou para serem folheadas em livros e revistas – pode nos lembrar que nada é mais forçado do que o natural, ou mais cuidadosamente preparado do que a fotografia espontânea. Na verdade, temos muitos relatos dos próprios fotógrafos documentaristas para nos lembrar quão cuidadosamente a cena foi preparada de antemão. (SAMUEL, 2000, p. 27)

Segundo Samuel, as fotos são produzidas em um processo orientado pelos interesses que permeiam a sua construção. Nas palavras do autor, neste processo, tudo “é coreografado e estilizado de acordo com o efeito pretendido” (SAMUEL, 2000, p. 27).

Dessa forma, “o que está ‘sendo visto’ no que parece ser uma forma natural é em parte, ou em grande parte, o que ‘é feito para ser visto’” (WILLIAMS, 2011, p. 83).

Nesta direção, observando as fotos que reproduzem os espaços urbanos de Uberlândia, que, de certa forma, se repetem no acervo de forma geral com relação aos objetos registrados e os focos produzidos, embora pareçam desprezíveis são produzidas em um processo social de escolhas, interpretações, intenções, interesses e etc. Este processo revela, na análise destes materiais, os valores e projetos de cidade os quais o fotógrafo, enquanto agente social, se articulava na maneira de trazer a cidade através das fotografias.

As fotos que reproduzem a cidade de Uberlândia nas décadas de 1940 e 50 são evidência de um contexto, no qual determinados espaços/objetos ganham visibilidade e, constitui significados sobre o urbano no foco de Naguezzini. Segundo Granet-Abisset:

³³ Reflexões sobre a fotografia documental em: FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social**. Ver também SAMUEL, Raphael. **Escopofilia**. Proj. História, São Paulo, (21), Nov. 2000, p. 25 a 37.

(...) fotografias estão inscritas num momento histórico dado. Elas remetem a um passado, congelado e fixado pela colocação em imagem. O historiador deve utilizar esse lugar e esse tempo precisos, não permanecendo, no entanto, na ideia de um tempo-espaço imóvel, mas, ao contrário, integrar essas referências e as inserir em um contexto. (GRANET-ABISSET, 2002, p. 24)

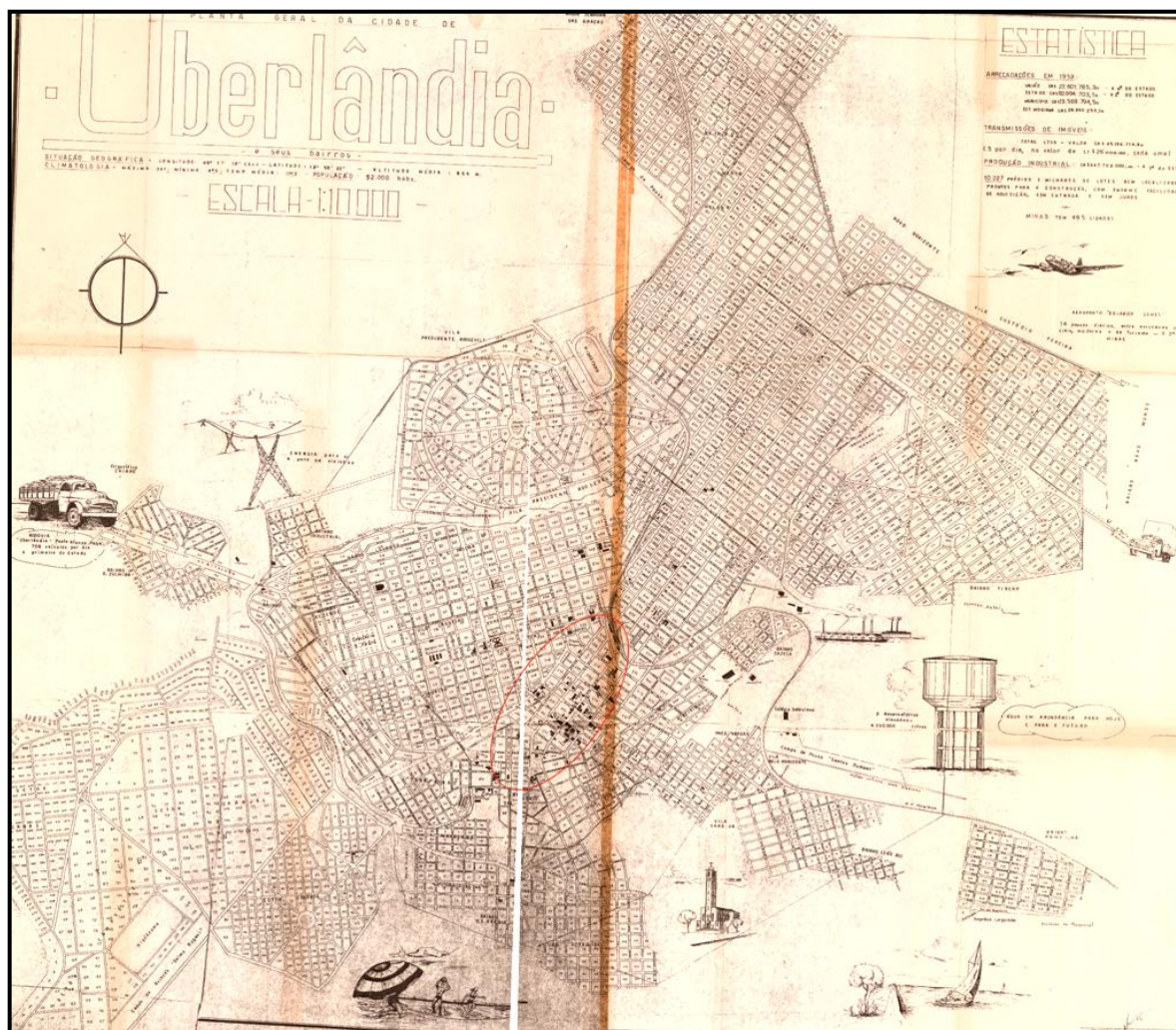
Dessa forma, perseguir os olhares do fotógrafo sobre a cidade significa um percurso de investigação através do qual é possível apreender a construção de uma perspectiva política e social sobre a cidade de Uberlândia que não é só do fotógrafo, mas se constitui na própria conjuntura na qual os materiais foram fabricados.

Estes olhares do fotógrafo sobre o urbano não se insinua por toda a cidade. Isto significa que a análise dos espaços registrados nas imagens em diálogo com a planta geral da cidade, ou melhor, a localização dos espaços referenciados no mapa de Uberlândia, revela a captura de uma cidade recortada e/ou selecionada.

As praças, avenidas e edificações sistematicamente transformadas em materiais fotográficos por Ângelo Naguezzini, circuladas em diferentes espaços, tempos e, por estes critérios, selecionadas por mim como objetos de análise, constituem em seu conjunto um perímetro urbano privilegiado na sua produção.

Nesse sentido, é possível afirmar que, mesmo havendo diversos clichês de um mesmo espaço, registrando-o em perspectivas e momentos diversos, há um campo de repetição e permanência dos espaços registrados no conjunto das fotos, permitindo traçar na identificação destes lugares, um entorno da cidade ao qual as fotos se reportam.

O círculo vermelho marcado na planta geral da cidade Uberlândia, reproduzida abaixo, evidencia o perímetro urbano privilegiado na produção fotográfica de Ângelo Naguezzini.



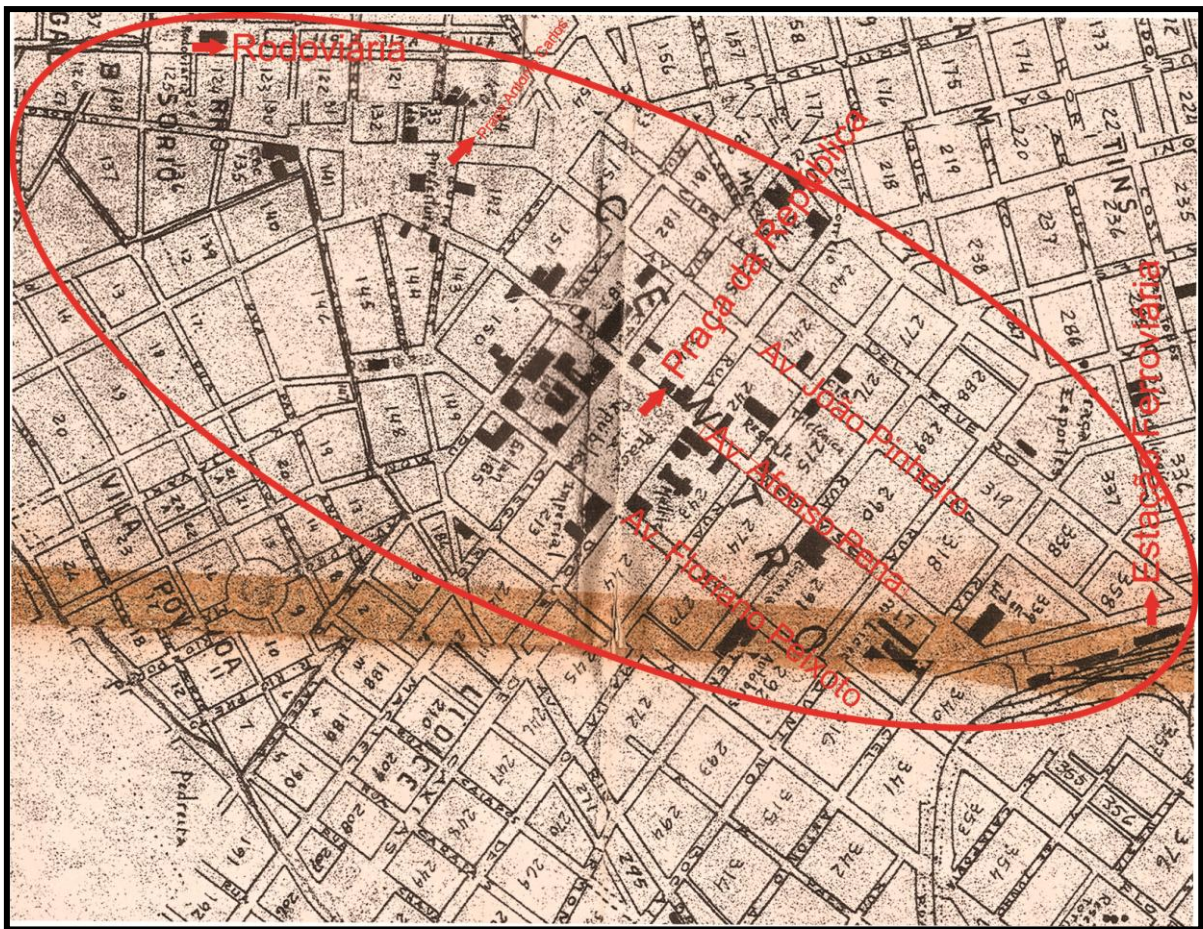


Figura 10: Ampliação do círculo marcado na Planta Geral da Cidade de Uberlândia na Figura 9

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

A Figura 10 consiste na ampliação do círculo, na cor vermelha, sinalizado na Planta Geral da cidade. Nesse sentido, é possível apreender com maior nitidez o perímetro urbano selecionado no foco das imagens, cujos espaços insistentemente referenciados são: as avenidas João Pinheiro, Afonso Pena e Floriano Peixoto; as praças Antonio Carlos (atual Praça Clarimundo Carneiro) e Praça Benedito Valadares (Posteriormente chamada de Praça da República e atualmente Praça Tubal Vilela) e, por fim, as edificações correspondentes à antiga Estação Rodoviária e Estação Ferroviária Mogiana.

É certo que Ângelo Naguettini também fotografou outros espaços urbanos, entretanto, estes lugares identificados na Planta da Cidade explicitam os espaços privilegiados no acervo de Naguettini e que ganharam maior evidência na cidade, nos diversos usos sociais das fotos destes espaços na/pela cidade.

A localização deste perímetro urbano na planta geral de Uberlândia revela o predomínio do espaço de atuação de Ângelo Naguettini na prática fotográfica, localizado na região central, ao mesmo tempo em que revela aquilo que não era o centro e também não era privilegiado no foco fotógrafo.

Assim, para além da delimitação física da produção fotográfica, o diálogo entre as fotos e a Planta instiga a problematização sobre a visibilidade da cidade, através da seleção e modo como os espaços são captados, assim como, a não visibilidade através da não presença de outros espaços da cidade nas fotos.

Esta Planta, produzida no ano de 1953, durante o governo de Tubal Vilela, revela, para além da cidade “real”, as projeções que estavam sendo delineadas naquela conjuntura, articuladas ao “projeto” de cidade perseguido. Nesse sentido, muitos espaços inscritos na planta como parte da cidade constituíam aquilo que estava sendo projetado para Uberlândia no futuro, no bojo das disputas pelo município.

Os desenhos no entorno do mapa - caminhão, avião, caixa d’água e etc. -, são símbolos das projeções que estavam em evidência no contexto de produção da planta e insinua a “imagem” de cidade que se buscava difundir.

O caminhão, por exemplo, desenhado no canto esquerdo da planta, produz o sentido da integração da cidade de Uberlândia com outras regiões por meio da “estrutura” rodoviária já existente na cidade, assim como daquela que estava sendo projetada naquele contexto. O investimento na expansão das rodovias significava naquela conjuntura a possibilidade da ampliação dos negócios, ou melhor, das atividades comerciais, bem como a dinamização dos modos de ir e vir na/para a cidade. O desenho do avião, no canto direito da Planta, “acompanhado” da seguinte inscrição “Aeroporto Eduardo Gomes: 14 pousos diários, entre aeronaves comerciais, militares e de turismo”, também conflui na direção destes sentidos de uma cidade capaz de promover a mobilidade eficiente e potencializar as atividades comerciais.

O desenho da rede elétrica, a direita da Planta, próximo ao desenho do caminhão, com a “legenda” “energia para si e para os vizinhos”, bem como o desenho da caixa d’água, escrito abaixo “Água em abundância para hoje e para futuro”, visam destacar, no conjunto com os outros desenhos, a imagem de uma cidade promissora e referência na região, conforme uma concepção urbana na qual tais intervenções transformam-se em sinônimo de “modernidade”.

Com o intuito de se apoderar da visibilidade que o fotógrafo constitui sobre a cidade, passemos para a análise do conjunto de fotos selecionadas. Começemos por uma série de imagens, cujo foco são as praças.



Foto 1: Praça Benedito Valadares, década de 40
Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

A Praça Benedito Valadares, referenciada no clichê acima, foi recorrentemente registrada por Ângelo Naguettini em diversas tomadas e temporalidades.

A análise dos objetos registrados no ângulo da imagem sinaliza sobre a data de sua produção, no ano de 1940. Isto ocorre porque os arbustos, as plantas que aparecem nos canteiros gramados, os pequenos quadrados, no canto inferior da imagem, destinados às “futuras” árvores, na margem da praça, ainda com apenas um galho, indicam, em razão dos seus tamanhos, ainda pequenos, que foram plantados num tempo não muito distante ao tempo de tiragem da foto. Nesse sentido, em um período recente às intervenções empreendidas naquele espaço, que previram a remodelação da Praça.

Esta remodelação foi realizada em fins da década de 1930, ocasião na qual o interventor Municipal de Uberlândia, Vasco Giffoni, contratou o técnico Julio Steinmertz para a elaboração de um novo projeto de jardim que se concretizou nesta praça, fotografada por Naguettini.

O novo projeto previu a retirada dos bambus que existiam na Praça até a implantação do novo jardim. A presença dos bambus rendeu ao espaço, durante muitos anos, o apelido de “Praça dos Bambus”. O projeto de remodelação incluiu, além da eliminação dos bambus, a organização do espaço em diversos canteiros, em formas geométricas, circundados pelos passeios internos que levavam até a fonte luminosa instalada no centro da praça³⁴, como podemos observar no ângulo da Foto 1. Havia também na praça duas estruturas, nas extremidades da praça, no canto esquerdo e direito da imagem, que posteriormente, serão cobertas pela vegetação.

Estas transformações materiais da Praça articulam-se a mudança do nome da Praça que passou a se chamar Benedito Valadares a partir de 1937. Antes, desde o início do século XX, quando foi construída, chamava-se Praça da República.

Tais mudanças, a imputação de um novo projeto de jardim e a mudança do nome de Praça da República para Praça Benedito Valadares, revelam mais do que as transformações nas características físicas deste espaço público. Elas marcam e sinalizam, sobretudo, as mudanças das relações sociais constituídas na cidade.

Nesse sentido, a escolha do novo nome, Benedito Valadares, em homenagem ao governador de Minas Gerais durante a ditadura Vargas (Estado Novo), explicita a necessidade, no contexto das mudanças na correlação de forças dominantes, de apagar através do nome e das transformações materiais, uma memória significada até então nestes símbolos. Essencialmente, com relação aos sentidos vinculados ao seu antigo nome, “República”, que vão de encontro aos sentidos de um governo autoritário, característica marcante da ditadura getulista.

Neste horizonte, a configuração de uma nova materialidade ao espaço, constitui-se instrumento que ativa, nas vistas da nova Praça, a lembrança das modificações sociais e, ao mesmo tempo, compõe os efeitos pretendidos, juntamente com a mudança do nome da Praça, na produção e instituição de outra memória que busca significar a cidade nos valores daqueles que estão à frente deste processo.

A pesquisadora Célia Rocha Calvo, ao lidar com o tema *cidades* em suas pesquisas, afirma que “o local da praça é instrumento de comprovação de uma memória que se quer preservar como sendo a história da cidade”. (CALVO, 2001, p. 55). No rastro dessas

³⁴ Sobre as transformações materiais na Praça Benedito Valadares, posteriormente, a partir de 1958, denominada Praça Tubal Vilela ver GUERRA. Maria Eliza Alves. *As praças modernas de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro _ A Praça Tubal Vilela*. In: Anais V **Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. V. 5, n. 3 (1998): Cidades: Temporalidades em confronto _ Sessão temática 3 “Projetos e intervenções urbanísticas”. EESC-USP.

reflexões, a praça torna-se monumento, produzindo sentidos e significados no presente e passado, da memória que se pretende oficializar e perpetuar.

Assim, o registro deste espaço público recém-transformado, na visibilidade produzida por Naguettini sobre Uberlândia, evidencia os “projetos” que vão se hegemonizando e constituindo a vida urbana, a partir do qual a praça remodelada torna-se símbolo das novas forças que articulam-se na cidade durante a ditadura Vargas e marca socialmente um espaço que passa a ser referência central em Uberlândia, acumulando em seu entorno a presença social de determinados grupos, proprietários dos estabelecimentos comerciais e/ou das moradias “elegantes” da região.

Esta mesma imagem da Praça, projetada por Ângelo Naguettini, circulou na cidade no final de 1940. Pois, neste ano, no mês de dezembro, o jornal *O Repórter*³⁵ reproduziu a Foto 1 juntamente com um artigo intitulado: ***“Onde a intelligencia se allia a sadio regionalismo. Alfaiataria Finotti. O Reducto da Elegancia”***.

Tal artigo, conforme indica o título, narrou sobre a trajetória de Luiz Finotti, proprietário da Alfaiataria Finotti, destacando a visão do empresário ao investir na propaganda do seu negócio.

³⁵ O *Repórter* é um jornal bi-semanal que foi fundado na cidade de Uberlândia nos anos 30. João de Oliveira era diretor-proprietário do jornal, enquanto que Pedro Bernardo Guimarães era o redator-chefe. Este sempre era apontado nas referências do próprio jornal como “brilhante colaborador”. Os constantes artigos produzidos em homenagem ao redator, que também era professor em Uberlândia, não deixam dúvidas quanto ao prestígio social que *O Repórter* buscava denotar ao “(re)lembrar” recorrentemente sobre a presença do professor compondo a equipe do jornal. Nessa direção, é possível inferir sobre a “figura” do Dr. Pedro Bernardo Guimarães como sendo alguém que tinha, ou melhor, que construiu, mediado pelas relações sociais constituídas na cidade, certa notoriedade. Autor de um espaço publicado em todas edições do jornal, chamado “Crônica da Cidade”, Pedro Bernardo Guimarães produzia em uma linguagem informal, por vezes um tanto sarcástica, textos cujos temas faziam referencia a cidade de Uberlândia. Assim, as temáticas abordadas neste espaço do jornal explicitavam a “opinião” do jornal e, ao mesmo tempo, revelavam as quais valores de cidade se articulava. Dessa forma, embora o jornal se declare em diversas ocasiões em suas narrativas a favor da “autoridade” e das “instituições”, na Crônica da Cidade o jornal criticou práticas do poder municipal e/ou até mesmo cobrou posicionamentos por parte da prefeitura em assuntos relativos a cidade de Uberlândia. Isto significa que este espaço se constituiu em uma maneira do jornal difundir e convencer sobre o “projeto” de cidade que defendia conforme os seus interesses e dos grupos sociais que compartilhavam dos mesmos sentidos e significados de vida urbana. A observância da produção das narrativas publicadas no *O Repórter* permitiu compreender a busca em se normatizar os usos dos espaços públicos, assim como, de modificar a cidade na direção do “moderno”. Neste intuito, uma das práticas perseguidas, por exemplo, era a limpeza da cidade, visando a eficiência da circulação nos espaços públicos, através não só da retirada do lixo, como também, da coibição de atividades de trabalhadores na região central, como era o caso de vendedores ambulantes. Em poucas palavras, apreender a tentativa do jornal em normatizar os viveres urbanos, ora reforçando políticas municipais, ora as cobrando, evidencia a presença social de um jornal que produzia sentidos e significados sobre a cidade de acordo com uma concepção burguesa, que buscava legitimar a imposição de um padrão de vida sob o crivo da “ordem e do progresso”. Na direção destas reflexões é possível afirmar o jornal *O Repórter* enquanto uma força social na cidade que se constituía numa rede de relações daqueles que detinham o poder, a classe dominante ou, ainda, os donos dos meios de produção.

Luiz Finotti está no rol dos negociantes que marcham rumo à Victoria integral, pois compreende o alto alcance de publicidade bem feita, sabendo aproveitar os temas, as oportunidades, os motivos, para recomendar o seu estabelecimento ao povo, que, aliás, já conhece a perfeição dos trabalhos executados nas oficinas da Alfaiataria Finotti, um importante atelier do interior do Brasil.

O clichê que ilustra esta pagina, e nos mostra um aspecto do bello jardim da Praça Benedicto Valladares, foi mandado confeccionar pelo proprietário da alludida alfaiataria, sendo estampado em centenas de chromos, brinde do seu estabelecimento nos seus inumeros freguezes de Minas, Goyas e Mato Grosso. O sr. Luiz Finotti fez uma propaganda dupla: _ de sua casa e de sua cidade. (*Onde a intelligencia se allia a sadio regionalismo. Alfaiataria Finotti. O Reducto da Elegancia. Jornal O Repórter*, Uberlândia, 31 de dezembro de 1940, p. 3)

A narrativa do trecho transcrito acima, para além da divulgação do negócio de Luiz Finotti, revela os diversos usos e funções da foto da Praça Benedito Valadares. Nesse sentido, a imagem da praça não só foi estampada no periódico, como também circulou nos materiais de propaganda da Alfaiataria Finotti.

Nas reflexões que buscamos desenvolver nesta pesquisa tais “informações” são bastante elucidativas no sentido de insinuar o modo como a cidade se apropria das imagens de Ângelo Naguettini. Dessa forma, mesmo que o jornal não tenha identificado a autoria da foto, o reconhecimento desta imagem com sendo de Naguettini evidencia a notoriedade de sua prática na cidade, uma vez que, diante da existência de outros fotógrafos, a sua produção ganha visibilidade e, ao mesmo tempo, a produção de sentidos e significados sobre a cidade na seleção dos espaços fotografados.

Como afirmamos anteriormente, este espaço público de Uberlândia foi registrado por Naguettini em vários ângulos, perspectivas e diferentes tempos.



Foto 2: Praça Benedito Valadares, década de 40

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.



Foto 3: Praça Benedito Valadares, década de 40

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.



Foto 4: Praça Benedito Valadares, década de 40

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

A presença e repetição deste lugar no conjunto de imagens de Naguezzini revela a importância deste espaço na sua produção, e também no contexto social no qual foram fabricadas, reforçada na circulação que estas imagens adquirem na cidade.

Nesse raciocínio, é preciso considerar que registrar a praça não é uma escolha aleatória, mas baseada na constituição de uma memória que buscava significar o espaço enquanto um importante símbolo da/cidade. Assim, a prática de fotografar a praça não se constitui apenas na habilidade técnica de Naguezzini, inclui também as relações sociais que constituía na cidade, compactuando de determinados interesses, valores e “projetos” de cidade, a partir dos quais este espaço passa a ser significado como “central” e importante nas relações da/com a cidade.

Artigos vinculados à imprensa local, por vezes, enalteceram a beleza e as características estéticas da Praça Benedito Valadares após a implantação do novo jardim. Transcrevemos um trecho de um artigo publicado com o título **Praça Benedito Valadares**:

Quem contempla hoje em dia, a majestosa Praça Benedito Valadares, não pode sopitar as vibrações de entusiasmo, que a sua estética e beleza provocam. (...) Quando foram iniciadas as obras de reforma, a transmutação foi tão rápida, que chegou a provocar comentários desfavoráveis. A vegetação inestética e primitiva, desapareceu subitamente, deixando desolados os olhares que se quedavam embevecidos, na contemplação feitiçeira do verde bambual remorejante e daí, a saudade e as condenações. Porém, tudo passou e um logradouro aprazível, tendo sempre o ar impregnado de delicioso perfume, constitui ponto obrigatório para as mais deliciosas e amenas tardes, dentro da impiedosa canícula, que muito nos tem maltratado. A obra que contou com a competência profissional do Dr. Julio Steimertz, prossegue no seu acentuado estado de uniformização e completa harmonia, merecendo o reparo geral, e não se fazer reservados os que alongam os olhares pela linda praça, despertando apreciações, em que a eloquência das palavras definem o prazer da alma, encontrado pelo espetáculo raro e onde a delícia da natureza extuante constitui um imperativo para a sincera e espontânea exaltação. Raramente encontraremos no “interland”, um outro logradouro público, que reúna predicados de encantamento e magnífica disposição estética, cada vez mais próximo de absoluta majestade vegetativa, carinhosamente disposta. (Jornal *A tribuna*, 25 de janeiro de 1942, p. 3, nº 1561)

Neste artigo é possível apreender a busca em significar a reforma da praça como algo favorável ao espaço público, enaltecendo os aspectos físicos desta reforma como sinônimos de beleza e bom gosto estético. Contudo, consideramos relevante refletir, na leitura contrapelo, que tais reformas não foram bem quistas por todos. No texto, quando o jornal afirma que houve “comentários desfavoráveis, saudades e condenações”, estão implícitos nestas referências, os conflitos e as disputas na constituição da cidade, pois havia opiniões diversas na cidade sobre a remodelação.

Além disso, é preciso pensar sobre a maneira como a materialidade da cidade constitui a experiência dos sujeitos na vivência urbana. Nesse sentido, a materialidade dos espaços ultrapassa a dimensão física, compondo, simbolicamente, a memória afetiva dos sujeitos, ativada nas lembranças impressas nos espaços físicos. Por isso se, por um lado, as transformações materiais constituem em importantes instrumentos no processo de apagamento de uma memória, por outro, muitas vezes, estas transformações são consideradas com certa resistência, como o artigo acima deixou implícito, em razão de o espaço físico constituir a experiência dos sujeitos no/com o território.

Por isso, é preciso problematizar o sentido das transformações urbanas, justificadas sob o crivo da remodelação para o embelezamento e/ou “melhoramento”, enquanto intervenções no espaço público buscando modificar os usos destes espaços.

As intervenções urbanas empreendidas na Praça, transformando a Praça dos Bambus na Praça Benedito Valadares, moderna, racionalizada conforme os conceitos urbanísticos de organização do espaço, bem como Naguettini registrou na Foto 1, simbolizam a imagem da cidade transformada em uma conjuntura na qual, a partir da década de 1940, os grupos proprietários/industriais/comerciantes da cidade buscavam ampliar as relações comerciais dentro e fora da cidade de Uberlândia (GUERRA, 1998).

Nesse sentido, as transformações materiais imputadas não só a esta praça, mas à região a qual a praça se situava, constituem em sinais de apagamento de uma paisagem. Esta vincula-se, simbolicamente, na memória dos moradores, a valores de uma vida urbana que, na dinâmica das mudanças nas relações sociais da cidade e no jogo de forças dos sentidos e significados sobre o viver urbano, destoavam da cidade que estava sendo perseguida naquelas práticas de constituição de modos de viver condizentes com os projetos de um município moderno e atraente aos investimentos do capital.

Os objetos selecionados no enquadramento das imagens da Praça reproduzidas acima evidenciam os sentidos e significados que se buscava imprimir ao espaço público. Os equipamentos urbanos da praça, como os postes de iluminação, os bancos, as estruturas montadas nas extremidades da praça, o coreto, a fonte no centro, assim como o próprio formato da praça e dos canteiros que a compõe (em formas geométricas), são objetos que produzem a noção de um espaço racional vinculado ao conceito de “moderno”³⁶.

O movimento das pessoas, usando as margens da praça, sinaliza um momento no qual estes sujeitos clicados a utilizam como passagem. Uma vez em que utilizar a parte de dentro

³⁶ LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

da praça para a passagem alongaria/dificultaria mais o caminho devido ao seu formato físico, com os diversos canteiros, formou-se um “labirinto” nos espaços reservados à passagem. Nesta direção, é importante refletir que a estrutura física da praça, para além da produção do sentido do “moderno”, da “beleza”, serve para orientar os usos deste espaço público.

A observação do entorno da Praça, mesmo ao longe, permite inferir sobre a existência de estabelecimentos comerciais e moradias, que pela arquitetura das suas fachadas e modo como estão dispostas, denotam certa deferência social à região, evidenciando os grupos sociais que ocupavam tal área. Dessa forma, as fachadas exuberantes, assim como, a existência de edificações de mais de um pavimento, insinua a presença social dos proprietários e/ou moradores enquanto sujeitos na cidade que tinham condições financeiras para ocuparem tal espaço, valorizado no município e marcado pela especulação imobiliária. Assim, a materialidade dos espaços marca as diferenças sociais explicitadas no critério de quem poderia financiar a construção e/ou comprar imóveis nesta região, instituída como central.



Foto 5: Praça da República, década de 50

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

A foto 5 reproduz no foco o mesmo espaço público, a Praça Benedito Valadares, embora sob outra perspectiva e em outro momento no qual a praça volta a se chamar Praça da República³⁷, a partir de 1945, em razão do fim da ditadura Vargas.

No olhar sobre o enquadramento da foto, cujo centro é a praça, percebemos que a estrutura física deste espaço permanece a mesma daquela clicada nas imagens anteriores reproduzidas neste texto. Há a ressalva que na Foto 5 observa-se uma vegetação mais densa, indicando um tempo posterior ao momento do registro da Foto 1, por exemplo, com um espaço de tempo entre a tiragem de uma foto e a outra, longo o suficiente para as plantas da praça crescerem consideravelmente.

Na análise do ângulo da Foto 5 é possível apreender, no entorno da Praça, outras transformações materiais que revelam as mudanças sociais deste espaço público na cidade. A partir deste campo, na seleção desta perspectiva empreendida pelo fotógrafo, percebemos o registro de edificações, como a Igreja Santa Teresinha e o Hotel Colombo, na esquina, que se tornaram importantes referências na cidade.

O edifício da Igreja se destaca na imagem em razão da monumentalidade que a torre, contendo o relógio da cidade, adquire na perspectiva da foto. Tal Igreja, recorrentemente referenciada nos periódicos da cidade, desde o tempo de sua construção, no início da década de 1940, demarca o início de uma série de transformações que estavam sendo empreendidas no espaço urbano da cidade. Alguns dos “projetos” que estavam sendo realizados, concomitantemente, naquele tempo, dizem respeito à demolição da Igreja Matriz, para a construção da Estação Rodoviária e, também, para a própria construção da Estação Rodoviária.

Estas transformações explicitam, para além da materialidade das novas edificações, as mudanças que se buscavam imputar a partir de tais intervenções, “dinamizando” o ir e vir na cidade, através da construção das Estações, assim como valorizar a região central na monumentalidade das obras, como a própria praça, a igreja e outros prédios.

O registro da Praça da República, na perspectiva produzida por Ângelo, constitui o sentido da cidade “moderna” e “grande”, na evidência das edificações, amplitude da praça e também no horizonte da cidade que o ângulo permite olhar, indicando, na narrativa da foto,

³⁷ Em 1945, com o fim da ditadura Vargas, a praça volta a ser denominada Praça da República até o ano de 1958 quando passa a ser chamada de “Tubal Vilela”, nome do ex-prefeito da cidade no período de 1951-1954. “Assim, a Praça Tubal Vilela recebe o nome do homem público que administrou a cidade, nos anos cinquenta, promovendo a implantação dos projetos de modernização defendidos como planos de metas para o desenvolvimento econômico do país” (CALVO, 2001, p. 58).

sobre a sua extensão e a quantidade de espaço que ainda há disponível para ser “ocupado”, ou melhor, investido.

Ainda na análise deste clichê, apreendemos a predominância das edificações no centro da imagem, produzindo um efeito de densidade desta área, diferente da área que aparece ao fundo, à esquerda, praticamente “deserta”, e também diferente da área à direita, no fundo da imagem, com “ocupação” do espaço mais esparsa.

A localização geográfica da Praça é constitutiva da imagem deste espaço público como símbolo da cidade e forte referência na produção da memória sobre o município de Uberlândia. Situada, desde 1909, quando foi traçado o Plano de Expansão da cidade, entre as principais avenidas que cortam a urbe, previstas também neste mesmo Plano de Expansão, encontra-se delimitada a noroeste pela Avenida Afonso Pena e a sudeste pela Avenida Floriano Peixoto, espaços públicos privilegiados na produção de Naguettini. Nos anos 1940, a consolidação desta região como sendo o centro da cidade, no qual a Avenida Afonso Pena foi significada como “eixo principal” deste centro, conferiu à Praça, nas referências dessa memória que buscava imprimir à região adjacente a praça, a noção de um espaço social privilegiado e o título de “coração da cidade”³⁸.

Destarte, a Praça referenciada na imagem acima, que recebeu nomes diferentes conforme a dinâmica das relações sociais constitutivas na/da cidade, se consistiu em um espaço público que ganhou visibilidade na produção do fotógrafo, compondo uma memória sobre este espaço social significada na noção de centralidade. Assim, em outras palavras, a Praça constitui importante referência em Uberlândia, significada como tal através das práticas de intervenções do espaço e dos sentidos impressos a eles.

Esta imagem da Praça (Foto 5) circulou por diversas vezes na revista Uberlândia Ilustrada. No ano de 1953, a foto da Praça da República, produzida por Ângelo Naguettini, estampou a capa da revista e, no ano de 1954, foi publicada novamente, na parte interior da revista, ilustrando os seguintes dizeres:

Em louvor da cidade

“Uberlândia é a porta larga do Brasil central”. **Ministro João Alberto.**

“Sinto-me contente por conhecer Uberlândia, essa importante cidade mineira. No Rio de Janeiro muito se fala a seu respeito.” **Presidente Eurico Gaspar Dutra.**

“Uberlândia é um jardim florido, entre os chapadões azuis do famoso Triângulo Mineiro”. **Dr. Antonio Braga.**

³⁸ GUERRA, Maria Eliza Alves. As praças modernas de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro_ A Praça Tubal Vilela. In: Anais V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. V. 5, nº 3 (1998): Cidades: Temporalidades em confronto_ Sessão temática 3 “Projetos e intervenções urbanísticas”. EESC-USP.

“Uberlândia, cidade que encanta pelo valor de sua beleza e nobreza de sua gente”.
Renato Murce. (Locutor) (Revista **Uberlândia Ilustrada**, Uberlândia, fevereiro de 1954, nº18, p. 3)

A escolha da revista pela imagem da Praça, compondo estas narrativas, cujos sentidos buscam enaltecer a cidade de Uberlândia, explicita o modo como este espaço se constituía em um importante símbolo para a cidade. E mais, a circulação das imagens de Naguettini por estes circuitos revela a sua produção enquanto constitutiva do social. Pois, ao mesmo tempo em que o olhar do fotógrafo sobre a cidade era delineado pelas relações sociais que constituía na cidade, valores e interesses que compartilhava, este seu olhar constituía os sentidos e significados sobre o município nos usos e funções que adquiriam nos circuitos de difusão das suas fotos.



Foto 6: Praça Antonio Carlos, década de 40

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

Geograficamente não muito distante desta praça, situada praticamente no limite da região que naquela temporalidade, nas décadas de 1940 e 50, era considerada a região central da cidade, a Praça Antônio Carlos³⁹ registrada nas Fotos 6 e 7, compõe os espaços públicos privilegiados no foco de Ângelo Naguettini.

³⁹ A Praça Antônio Carlos, hoje denominada Clarimundo Carneiro, situa-se nos limites entre a atual área central da cidade e a parte mais antiga da cidade, bairro fundinho. A Praça Antônio Carlos, chamada inicialmente de Praça da Liberdade, recebeu esta denominação na década de 30 em homenagem ao interventor de Minas Gerais. A mudança para o seu nome atual só ocorreu na década de 60, em homenagem ao empresário da região Clarimundo Carneiro.



Foto 7: Praça Antônio Carlos, década de 40

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

Ambas as fotos reproduzidas acima captaram o mesmo espaço, embora sob perspectivas e ângulos diferentes.

No enquadramento produzido nestas imagens foram registrados vários objetos, assim como foram clicadas pessoas que usam o espaço da Praça como passagem. Ao fundo da foto 6 e à esquerda da foto 7, a presença dos bancos vazios produzem o sentido da Praça cortar caminho e/ou, pelo menos, permite deduzir sobre o momento de tiragem da foto em pleno “horário” de trabalho, em razão da postura das pessoas, que parecem não se absorverem por aquilo que está ao seu redor, ou seja, caminham com destino certo.

Outros objetos clicados nas Fotos 6 e 7 como, por exemplo, postes de iluminação, o paisagismo da Praça, espaços de passagem (passeio) demarcados, feitos com cimento e delimitados pelo “paralelepípedo”, separando o gramado do cimento, o Prédio da Prefeitura e o coreto (registrado na Foto 6) são elementos que procuram denotar uma racionalidade ao espaço, no qual houve um planejamento urbanístico na sua produção, assim como os sentidos de um espaço bonito e para contemplação.

A revista “Uberlândia Ilustrada” publicou, na sua capa, a foto da Praça Antônio Carlos, embora, por algumas vezes, a imagem passasse por um processo de edição,

modificando a original, como aconteceu na Foto 7, reproduzida em abril de 1941, na qual foram suprimidas parte das laterais da imagem, destacando ainda mais o “*Edifício da Prefeitura*”.

A foto 6, cujo foco, luz, ângulo e outros investimentos produziram na imagem o efeito de uma pintura, projetando e reforçando a referência cultural de um lugar exuberante e privilegiado pela sua beleza, também figurou nas páginas da Revista Uberlândia Ilustrada, não só no tempo no qual foi produzida, na década de 1940, mas também permaneceu em outra temporalidade, na narrativa da revista. Assim, em março de 1955, a revista publicou na contra capa a imagem da Praça Antonio Carlos com a seguinte legenda: “*O Palácio Branco da Prefeitura Municipal de Uberlândia*”. Nesse sentido, é possível compreender, na narrativa da legenda e também no foco da imagem da Praça, o destaque dado, mais uma vez, ao prédio da Prefeitura, produzindo o sentido da Praça enquanto símbolo da cidade na referência do poder municipal. Isto significa, em outras palavras, que os sentidos da exuberância e do Poder Municipal, produzidos na imagem do Edifício situado na Praça, destitui a referência do espaço público como espaço das diferenças e contradições constitutivas da cidade.

Destarte, para aquém dos sentidos e significados que são produzidos pelas imagens, nos usos que se fazem delas, é importante apreender na circulação destas fotos, o modo como a cidade se apropria da produção de Naguezzini, explicitando, ao mesmo tempo, a existência de um mercado de produção fotográfica na cidade de Uberlândia na difusão destas imagens nos suportes de linguagem.

A seleção da produção de Ângelo para estampar nos materiais produzidos sobre a cidade, por exemplo, a revista Uberlândia Ilustrada, revela a maneira como o fotógrafo compactua na eleição e no modo como os espaços são registrados, além de determinados valores, interesses e sentidos de cidade, coerentes com a natureza social dos materiais por onde suas fotografias circulavam. Nesta perspectiva, apreendemos a constituição do fotógrafo enquanto um agente social capaz de “apresentar” a cidade através da sua habilidade técnica e social, ao compartilhar de um “projeto” de cidade, na construção de uma visibilidade sobre Uberlândia.

A Praça Antônio Carlos, o prédio do Paço Municipal, ocupando parte considerável nas fotos acima e também o coreto, foram projetados pelo italiano Cipriano Del Fávero. Este construtor, que chegou à cidade no início do século XX, quando ainda se chamava Uberabinha, é referenciado nos suportes de memória que buscam consagrar uma perspectiva

“evolucionista” da história da cidade como importante iniciador das grandes construções de Uberlândia antiga, destacando-se entre suas obras a construção do Paço Municipal⁴⁰.

O nome do construtor ainda é lembrado como parte da história da cidade, não só através do prédio do Paço Municipal, preservado na Praça sediando o Museu, como também na denominação de uma das avenidas da cidade.

Inaugurado em 1917, o prédio onde funcionou a Prefeitura até o ano de 1993 simbolizou, naquele tempo de sua instalação, uma edificação arrojada e moderna, sendo durante um tempo o único prédio de dois pavimentos existentes na cidade. A riqueza dos detalhes que compõem essa edificação, inspirada em um estilo arquitetônico europeu, denota a deferência que se buscava imprimir a este espaço, símbolo do poder público.

Desde a sua construção, o prédio foi se tornando monumento do poder público e de suas atividades, significando a praça nesses sentidos. Em outras palavras, a praça tornou-se símbolo na referência do edifício “Palácio dos Leões”, das práticas administrativas da instituição pública. Nesse sentido, a preservação do prédio, no qual funciona atualmente um Museu, evidencia os resquícios de um passado significado e rememorado como parte da história da cidade e da memória que se produz e busca preservar na trajetória do poder público e dos grupos de poder a ele articulados.

Esta praça também sofreu transformações ao longo do tempo, essencialmente no seu aspecto paisagístico. Juntamente com as mudanças na Praça articularam-se as transformações que ocorreram no entorno deste espaço público no início da década de 1940, quando foram construídas edificações na região nas quais foram instalados estabelecimentos comerciais, considerados importantes para o “desenvolvimento” de Uberlândia, com destaque para o Banco do Brasil.

Nesta direção, as transformações imputadas à vegetação da praça, com o objetivo de torná-la menos densa, trocando os arbustos altos por uma vegetação mais baixa, justificam-se pela busca de tornar o local “mais seguro”. Desta forma, o objetivo era eliminar a possibilidade, a partir de uma vegetação mais esparsa e baixa, da ocorrência de práticas

⁴⁰ A revista “Uberlândia Ilustrada” consiste em um dos materiais fabricados na cidade que através da sua narrativa buscou produzir uma memória sobre Uberlândia a partir da qual a história da cidade aparece em retrospectiva. Nesse sentido, as “grandes obras” e os feitos de “importantes personagens”, como Cipriano Del Fávero, são lembrados como práticas significativas do passado para que a cidade “evoluísse”. Na edição de nº 5, no ano de 1940 a revista publicou com relação ao construtor italiano: “O nome de Cipriano Del- Fávero _ O iniciador das grandes construções de Uberlândia antiga, onde figura a obra prima do Paço Municipal – ficou ligado á nossa historia, denominando uma das principais avenidas da cidade. Não se pode negar a justiça dessa homenagem á memória de um operário artista, tão digno de merecê-la.” (**Uberlândia Ilustrada**, Uberlândia, junho de 1940, nº 5, página 10).

“ilícitas” nos pontos escuros e ou “cegos” que a Praça tinha quando possuía uma vegetação densa e alta. A partir deste campo, vale problematizar o sentido de “ilícito” enquanto práticas que explicitavam as dissonâncias nos usos dos espaços públicos. Assim, as intervenções no espaço público significadas na “segurança” dos sujeitos que o usavam, essencialmente, daqueles que constituíam relações comerciais na região e usavam a Praça como passagem⁴¹, evidenciam a busca em ocultar as diferenças sociais a partir da tentativa de controle dos usos dos espaços públicos.

No rastro destas reflexões, passemos para a análise da Foto 8, cujo referencial é a Estação Ferroviária Mogiana.



Foto 8: Estação Ferroviária Mogiana, provavelmente década de 40
Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

A contextualização desta imagem permite apreender o registro deste espaço, clicado no momento de inauguração do novo prédio da Estação Ferroviária, no bojo das transformações que estavam em evidência na cidade, vinculados à constituição das relações sociais que vão se hegemonizando e imprimindo aos espaços públicos determinados sentidos. Dessa forma, é preciso compreender que tais transformações e/ou intervenções no espaço urbano, que não se restringem às modificações no âmbito material, interferem nas maneiras

⁴¹ Em um artigo publicado na Imprensa local é possível refletir sobre o contexto destas transformações. *Retrospectivas*. Jornal **A Tribuna**. 14 de março de 1940, nº 1386.

dos sujeitos viverem na cidade sob o pretexto da “organização” do espaço de maneira mais “eficiente” e “segura”.

A construção do novo prédio da Estação Ferroviária⁴² que, a partir de, então abrigaria as atividades da Estação, foi considerada na época de sua implantação como crucial para o “desenvolvimento” de Uberlândia, uma vez em que, até então, a cidade possuía apenas um pequeno edifício para o funcionamento das atividades da Mogiana, existente na cidade desde 1895.

Em 1940 o jornal O Repórter noticiou o início das obras relativas à construção do novo prédio da Estação:

Lançada a primeira pedra do Edifício da Estação Mogiana

Não é de hoje que a cidade vem exigindo, pelo seu desenvolvimento sem par, pelo volume da renda que traz para os cofres da Companhia Mogiana, uma estação condizente.

Assim compreendendo, os directores de via férrea, attendendo aos reclamos da Prefeitura Municipal e de associações de classe, resolveram concretizar tão esperado melhoramento, apresentado a apreciação de que, não há negar, não correspondia a expectativa, merecendo dos poderes públicos justo indeferimento, pelas falhas apresentadas.

Com esse gesto da empresa ferroviária, dotando a nossa cidade de uma estação digna do seu desenvolvimento, os uberlandenses ficam mais a dever a Mogiana, a quem não podemos deixar de reconhecer o quantum de benefícios nos tem trazido desde que estendeu até a nossa cidade os seus trilhos de aço. (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 11 de fevereiro de 1940, 1º página)

De acordo com a narrativa do jornal é possível compreender o quanto a construção de uma nova estação em Uberlândia estava sendo exigida, essencialmente pelo Poder Municipal articulado aos grupos sociais a quem interessava a dinamização das atividades da Mogiana na cidade, possibilitando a mobilidade de pessoas e mercadorias da/para a cidade. Os empresários do município, interessados no escoamento mais rápido de suas mercadorias, constituem um dos grupos sociais que ganham maior visibilidade na imprensa, requerendo a ampliação dos serviços de “transporte”, principalmente, aqueles envolvidos no setor de beneficiamento de arroz.

Nesse sentido, é importante apreender que a nova sede da estação Mogiana era muito significativa para a manutenção e expansão das relações comerciais travadas na e com a cidade, sobretudo, na disputa pelo “posto” de cidade da região que guardava maiores vantagens para se investir. Assim, era primordial a construção de um edifício que fosse tão ou maior ao tamanho da Estação existente na cidade de Araguari, situada a 30 km de Uberlândia

⁴² A E. F. Mogiana funcionou neste espaço reproduzido na foto 8 até o ano de 1970, quando este prédio foi demolido para a construção do Terminal Central de Ônibus.

e que, até então, abrigava a principal plataforma da região, referência para o empreendimento das atividades comerciais dos uberlandenses⁴³.

Isso significava, aos olhos da administração do prefeito Vasco Giffoni, articulado aos interesses dos empresários da cidade, promover uma imagem do município “estruturado” para receber investimentos e “incrementar” as relações sociais constitutiva da urbe, atraindo pessoas com capital.

Naguettini ao clicar a nova Estação Mogiana, na perspectiva produzida na Foto 8, com o trem chegando na plataforma ou, em outras palavras, com a chegada da “*Maria Fumaça*” e as pessoas a aguardando com o olhar voltado sobre a máquina, dá visibilidade e corrobora com os sentidos de uma cidade promotora e “desenvolvida”. A partir da qual a máquina significa, a grosso modo, o “avanço” e a dinâmica das relações econômicas.

A quantidade de pessoas que aparece na foto 8 não era algo usual neste espaço e nem na produção do fotógrafo. Isto quer dizer que, mesmo que a plataforma de embarque e desembarque se constitua em um espaço marcado pela presença constante de pessoas, esta quantidade de pessoas registrada na foto 8, e também em outras imagens da Estação, como podemos observar na Foto 9, produzida por Ângelo Naguettini, denota um momento histórico diferenciado na historicidade das imagens, de inauguração da nova plataforma da Estação Ferroviária.

⁴³ Um artigo publicado em 1941 é sugestivo para pensar o quanto as características físicas do novo edifício da Estação eram destacadas, essencialmente no sentido da ampliação do espaço público, como positivas para aqueles que necessitassem de usar os serviços da companhia. Observemos a transcrição de um trecho deste artigo: “A Nova Estação local da Cia. Mogiana. (...) Amplas acomodações em salões espaçosos, simples, porém, oferecendo conforto aos funcionários que terão espaço suficiente para desenvolver suas atividades. Salão de bagagem, sala de espera, vasto e bem decorado saguão, escritório do chefe espaçoso, magníficas instalações para o bar e o restaurante, tudo bem disposto e perfeitamente arejado. A plataforma interna, 3 vezes mais larga do que a de hoje serve os passageiros que demandam ou partem de nossa cidade, oferece o indispensável conforto. Não se trata de um barracão, mais de uma instalação capaz de solucionar o problema de conforto para os passageiros, sem preocupações de grandes viagens arquitetônicas e nesse particular estamos com a Mogiana, pois precisamos ser mais práticos e menos supérfluos. (...) (Jornal A Tribuna, Uberlândia, 12 de março de 1941, 1ª página).



Foto 9: Estação Ferroviária Mogiana, década de 40
Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

Na maneira como estas fotos da Estação estão organizadas no arquivo, congeladas e descontextualizadas do seu processo de produção e circulação, identificadas simplesmente pelo lugar de tiragem, com a legenda *Estação Ferroviária Mogiana*, se produz o sentido ao qual nos referenciamos acima, de uma cidade “fabulosa”, muito populosa e movimentada.

Destarte, ao apreender um campo de repetição na maneira do fotógrafo registrar a Estação Ferroviária, sempre com uma presença significativa de pessoas, conduz-nos à reflexão sobre o sentido em fotografá-la desta maneira, produzindo, difundindo e constituindo na narrativa das fotos, o significado de uma cidade desenvolvida no imaginário social sobre Uberlândia.

Entretanto, mesmo que na narrativa da imagem do fotógrafo prevaleça os signos da cidade “desenvolvida” e do “progresso”, isso não anula a percepção de variantes destes sentidos na foto, revelando a complexidade das relações que constituem o espaço urbano.

Observando a Foto 8, por exemplo, percebemos na vestimenta e na postura das pessoas clicadas no enquadramento da foto, a diversidade de pessoas que usavam este espaço público da cidade. O homem de terno, segurando uma maleta e usando chapéu, instiga-nos a considerar que este sujeito constituía na/com a cidade relações sociais diversas daquele registrado no canto da imagem, usando roupas diferentes. O menino, na beira do passeio, com as calças na altura do joelho e descalço, também evidencia no espaço um uso diferente de

muitos que aparecem no registro, usando ternos, chapéus e outros acessórios e posturas que denotam um status social diverso.

A partir deste campo, esta diversidade selecionada no ângulo da imagem revela tanto as diferenças sociais quanto os diferentes usos deste espaço, sinalizando para além da imagem do trem avançando rumo à cidade, sob os olhos vigilantes e/ou admiradores das pessoas na plataforma, um espaço que poderia ser o do trabalho e/ou da sobrevivência. Desse modo, é possível deduzir sobre a presença de muitos trabalhadores neste espaço na prática de suas atividades, como vendedores de produtos, carregadores de mercadorias, engraxates, dentre outros, mesmo que estes sentidos não tenham sido privilegiados no foco de Naguezzini.

As escolhas do fotógrafo com relação à visibilidade e à ocultação que constrói sobre a cidade no processo de produção das imagens revelam os valores e a cidade que ele busca difundir no diálogo com aqueles que poderiam se reconhecer nestas imagens.

A Estação Ferroviária Mogiana durante muitos anos consistiu em um importante intermediador das relações comerciais entre Uberlândia e outras regiões, por isso, era significada como essencial no “desenvolvimento” da cidade. Porém, a partir da década de 1940, por volta do ano de 1943, com a ampliação das atividades econômicas no município, especialmente no setor agrícola, com destaque para o aumento das atividades dos beneficiadores de arroz, apreendemos a produção de discursos que buscavam desqualificar a Estação Mogiana alegando que a empresa não estava dando o “suprimento de vagões necessários ao desenvolvimento da região⁴⁴”.

Observar nos discursos produzidos pelo Jornal os conflitos em torno das maneiras de ir e vir, de fora para cá e de cá para fora, alegando que a E.F. Mogiana já não era propícia na intermediação das relações comerciais, foi interessante para refletir sobre o modo como, mesmo diante de tais diferenças, na memória da cidade que se busca preservar e difundir, inclusive na produção iconográfica de Naguezzini, a estação ferroviária constituiu - e ainda se constitui - em um símbolo da cidade.

⁴⁴ Trecho transcrito do artigo publicado no jornal “O Repórter” no qual o jornal, enquanto porta-voz dos interesses dos empresários da cidade de Uberlândia que necessitavam escoar as suas mercadorias com mais rapidez, reclamam pelas deficiências de transporte na região em razão da falta de estradas de rodagem e da inaptidão da E. F. Mogiana em atender as suas demandas (“O transporte ferroviário e as necessidades da região” Jornal O Repórter. Uberlândia, 20 de março de 1943, 1ª página, nº 567). Outro artigo produzido na década de 1950 é sugestivo para a apreensão destes conflitos que se engendram na cidade em torno dos interesses dos empresários que necessitavam da ampliação da rede de transportes pressionando os grupos de poder, essencialmente os governos locais, para a ampliação das estradas de rodagem. É interessante destacar que nestes artigos alega-se a necessidade de viabilizar a ligação com São Paulo, prioritariamente à capital mineira, Belo Horizonte, pois São Paulo se constitui em um “parceiro econômico” mais importante (“*Falta transporte!*” Jornal O Repórter. Uberlândia, 23 de maio de 1951. P. 2).

Nesta direção, o sentido que prevalece deste espaço público na memória sobre a cidade que busca ser hegemônica, é de um passado que “evoluiu” em direção a maneiras de ir e vir mais “eficientes”. Ainda no presente, quando esta pesquisa foi realizada, a Estação Ferroviária Mogiana é lembrada como parte da história da cidade de Uberlândia através das imagens de Naguettini da Estação, fabricadas na década de 1940, reproduzidas nas paredes do corredor das estações de ônibus situadas na Avenida João Naves de Ávila.

Na continuação da análise das imagens que prevalecem na produção fotográfica de Naguettini e que também circularam na cidade, observemos a Foto 10.



Foto 10: Estação Rodoviária, década de 40

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

Do mesmo modo em que os outros espaços reproduzidos neste texto, a Estação Rodoviária também foi fotografada por Ângelo Naguettini diversas vezes evidenciando, no conjunto do seu acervo, a importância deste espaço.

A construção da Estação Rodoviária na década de 1940 compõe um conjunto de intervenções que estavam sendo realizadas na cidade.

Na imprensa local, no contexto da construção da Estação Rodoviária na cidade, esta obra era significada nos discursos do jornal como importante empreendimento. Neste horizonte, os artigos publicados no ano de 1944 salientavam o apoio do Governador Benedito Valadares ao Prefeito Vasconcelos Costa para a realização desta obra que “ordenaria” as

relações econômicas para o Brasil Central⁴⁵. A partir deste campo, a construção da Estação Rodoviária estava sendo significada como importante na constituição e ampliação das relações comerciais na e com a cidade, articulada à referência que se buscava imprimir o município de Uberlândia como entreposto comercial da região.

A historiadora Célia Rocha Calvo, ao refletir sobre a cidade de Uberlândia, no tempo de construção da Estação Rodoviária, afirma que:

(...) Uberlândia foi a cidade escolhida na região para o ponto de guarida dos projetos defendidos pelo Estado Novo. Governada por um prefeito nomeado pelo governador Benedito Valadares em 1943, o qual recebeu apoio daqueles que também queriam fazer da cidade a “porta larga para o Sertão”. (...) na região do Triângulo Mineiro, Uberlândia foi sede dos projetos vinculados à Fundação do Brasil Central durante o Estado Novo. A construção da Rodoviária, nessa área da cidade, significava organizá-la para agilizar as transações de capitais de comerciantes locais, fazendeiros e de todos os que faziam ou procuravam a cidade a fim de fazer negócios. (CALVO, 2001, p. 152)

Na narrativa da autora é possível compreender os sentidos que estavam sendo produzidos sobre a construção da Estação Rodoviária na conjuntura dos anos quarenta. Nesta direção, o registro sistemático deste espaço pelo fotógrafo, conflui no sentido de refletir sobre a importância que esta obra adquire no intuito de promover a cidade de Uberlândia enquanto um município que destoava dos outros, no sentido de oportunidades e/ou “crescimento” econômico. Segundo a autora Calvo, “a fotografia da Rodoviária compunha um instrumento de produção da imagem do progresso da cidade, cuja localização geográfica fazia dela um Centro Irradiador do Comércio na região” (CALVO, 2001, p. 152).

Concluído em 1946, o prédio da Estação Rodoviária era enaltecido nos suportes de memória, como jornais locais e também nas imagens de Naguettini, pela sua estrutura arquitetônica capaz de comportar todas as atividades que estavam previstas para o espaço, inclusive a instalação de repartições públicas que se relacionassem com o serviço de trânsito.

Instalado estrategicamente nos limites da região significada como a “zona urbana” e com o objetivo de “centralizar e fiscalizar todas as linhas municipais de transporte coletivo rodoviário, que tenham esta cidade como ponto de partida, de chegada ou como escala

⁴⁵ As consultas em alguns materiais ajudaram na reflexão sobre o processo de construção da Estação Rodoviária e o modo como estava sendo significado naquela conjuntura. Dentre eles podemos citar os artigos veiculados na imprensa: “*Vai ser construída a Estação Rodoviária de Uberlândia*”. Jornal **O Repórter**, 30 de Agosto de 1944, p. 3. “*Estação Rodoviária*”. Jornal **O Repórter**, 1 de novembro de 1944, nº 737. E também os decretos leis: nº 106, no qual foi sancionado no ano de 1944 a autorização da construção da Estação Rodoviária e também a lei nº 17, sobre a Estação Rodoviária, que prevê todas as funções deste espaço público. Estes decretos leis foram consultados no Arquivo Público Municipal de Uberlândia, no material legislativo produzido e doado pela Prefeitura Municipal de Uberlândia, catalogados na **Série: Legislação, Subsérie: Leis, Decretos e Regulamentos. Nº 010.**

intermediária”⁴⁶, o prédio da Estação Rodoviária⁴⁷, registrado na Foto 4, tornou-se cartão postal de Uberlândia revelando e difundindo as intervenções urbanísticas que estavam sendo empreitadas na cidade.

Consideramos pertinente a reflexão sobre um artigo publicado no jornal *O Repórter*, em um espaço chamado “Crônica da Cidade”, a partir do qual é possível apreender os sentidos e significados que se buscava imputar ao projeto de construção da Estação Rodoviária.

Crônica da cidade

Está concluída a construção da Estação Rodoviária. Eis um fato marcante para Uberlândia. Isto aqui é centro de expansão automobilística. Fim das estradas de ferro. Porta de penetração no hinterland goiano e matogrossense. É de se deduzir a importância desse edifício na economia uberlandense. E que bonito ele ficou. Elegante. Confortável. Maravilhoso como um pequeno palácio dos contos de Perrault. Mas um palácio que se positivou. Não é mais ficção. Existe sem a nevoa da legenda. Imponente em suas linhas. Tem beleza. Obedece a técnica na concepção inteligente com que foi projetado. Rigorosamente feito para cumprir sua finalidade. Amplas acomodações para o funcionamento de várias repartições. A seção municipal. Com seu chefe e seus funcionários encarregados do serviço de trânsito. Que poderão ali aboletar-se folgadoamente. Com facilidade para suas funções. A delegacia de Polícia. Gabinete para a autoridade. Sala ampla para as partes. (...). Guichês para a venda de passagens nas jardineiras. E para despacho de malas e cargas nos ônibus e caminhões. E o Bar. Para o café. O pão de queijo. O cachorro quente em provisões de viagem. A matula de última hora. O cigarrinho esquecido em casa. Os docinhos saborosos que entusiasmam o paladar. A cozinha onde o cozinheiro pode trabalhar a vontade. Até o luxo de um salão de cabeleireiro. Tudo isso foi previsto na Estação Rodoviária. E lá está. (...). Na frente uma vasta plataforma. Capaz de abrigar centenas de pessoas. Passageiros que vão embarcar. Ou os que desejam expedir seus fardos e caixotes. Os veículos podem entrar por um lado. E sair pelo outro. Sem atropelos. Na melhor ordem. Sem que o público se molhe na época chuvosa. Ou se derreta ao sol na época de canícula. Instalações higiênicas. Azulejos. Tudo asseado. Limpo. Moderno. E a localização? Eu já ouvi dizer que há quem ache a Estação Rodoviária fora do seu lugar. Que me perdoem! Pensar assim é um erro formidável. Ele está justamente no seu lugarzinho exato. Sob o ponto de vista prático. Ótimo vértice de irradiação rodoviária. Para Goiás. Para Mato Grosso. Para localidades triangulinas. É só ganhar as ruas retas, que levam aos extremos da cidade. E do limite urbano onde começam as várias estradas. A Matriz tornou-se velha demais. Erigiu-se outra com seu campanário esguio. Mais no coração urbano. (...). Foi demolida a Igreja, anciã, pela picareta. Exigência do Progresso. Que não é inimigo da Religião. E sabe harmonizar o espiritual com o temporal. (...). (Jornal O Repórter, Uberlândia, 13 de abril de 1946, 1ª página)

⁴⁶ Trecho do 1º artigo da Lei nº 17, sobre a Estação Rodoviária. Consulta no material legislativo produzido e doado pela Prefeitura Municipal de Uberlândia, catalogados na **Série: Legislação, Subsérie: Leis, Decretos e Regulamentos. Nº 010** sob a guarda do Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

⁴⁷ A Estação Rodoviária foi construída na Praça Cícero Macedo, no local onde funcionava a Igreja Matriz da Cidade, que foi demolida no início da década de 1940 para a construção do prédio. Na década de 1970 foi construído o Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco, local onde funciona a atual Estação Rodoviária, sendo que a antiga Estação Rodoviária foi desativada na mesma época.

Este artigo é bastante elucidativo para refletir sobre o contexto no qual foi construída a Estação Rodoviária porque ele traz um repertório de questões envolvidas neste processo de transformação.

Uma destas questões diz respeito ao local escolhido para a construção da Rodoviária, considerado, na perspectiva de uma cidade que se hegemonizava nas décadas de 1940 e 50, um lugar ideal, no limite urbano de Uberlândia, na região na qual a cidade teve o seu início. Esse espaço que abrigava o antigo centro urbano e atualmente compreende o bairro Fundinho, tinha na antiga Igreja Matriz um símbolo do local onde “nasceu” o município.

Porém, a construção da Estação Rodoviária no local onde ficava a Igreja Matriz significou, para além da demolição material do prédio da igreja, a tentativa de modificar os modos de viver nestes antigos espaços da cidade e, ao mesmo tempo, a busca de imprimir novos sentidos e significados ao espaço no contexto das transformações urbanas que ocorriam em Uberlândia naquela conjuntura.

A diversidade de fotos e ângulos da Estação sinaliza a evidência deste espaço naquela época e, ao mesmo tempo, constituem em instrumentos que corroboram, pelo hábito do olhar, na incorporação destas mudanças pelos sujeitos da cidade.



Foto 11: Estação Rodoviária, década de 40/50

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.



Foto 12: Estação Rodoviária, década de 40/50.

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

Na seleção do enquadramento das fotos 11 e 12, embora os objetos registrados sejam diversos, o foco de ambas as imagens destaca o edifício da Estação Rodoviária de modo que é possível identificá-la através da escrita estampada na fachada do prédio.

Para além da monumentalidade do edifício, evidenciada no ângulo da foto escolhido por Naguettini, e também reverenciados noutros suportes, como a imprensa, a Estação Rodoviária foi um tema constante nos circuitos de difusão em razão dos conflitos em torno de sua localização.

Segundo o interventor de Uberlândia, J. Paulo Vasconcelos, nomeado durante a ditadura Vargas, era imperativo que a Estação estivesse situada em um local onde fosse possível o acesso às principais avenidas e que fosse porta de entrada e/ou saída da cidade.

Contudo, de acordo com o artigo transcrito anteriormente, havia discordância sobre tal localização da Rodoviária. Muitos achavam, especialmente os comerciantes e empresários, que aquela deveria ser construída no centro da cidade, local no qual se concentravam grande parte dos serviços, tais como lanchonetes, lojas, hotéis e pensões.

Destarte, a construção da Rodoviária no limite da zona urbana significava redimensionar os territórios da cidade, imprimindo novos sentidos para novos lugares na nova cidade que se constituía conforme uma concepção urbanística aberta e do traçado, na qual se

buscava, sob o crivo do “planejamento urbanístico”, se estabelecer “zonas” na cidade, segregando socialmente com quem e como deveriam ser ocupadas tais “zonas”.

O deslocamento da Igreja Matriz, demolida para a construção da Rodoviária, para a Praça Benedito Valadares, constituía, conforme afirmamos anteriormente, um conjunto de transformações empreendidas na cidade naquele tempo, a partir do qual buscava-se significar a região da praça como sendo a central de Uberlândia e, portanto, uma das mais valorizadas do município. Por isso, tal região explicitava nas imagens de Naguettini certo padrão arquitetônico e/ou de construção que revelavam, sobretudo, a presença social de determinados grupos, tais como proprietários de bens e negócios na urbe.

O fotógrafo, ao focalizar a Rodoviária na perspectiva explicitada nas imagens reproduzidas acima, a partir da qual o edifício, no ângulo da foto, ocupa todo o espaço da imagem, produz o efeito de monumentalidade, fabricando na narrativa das fotos o sentido de um espaço “importante” e referência para quem entra e sai da cidade, ou seja, para quem viaja. Além disso, o registro deste espaço público evidencia os “projetos” municipais que vão se concretizando e, ao mesmo tempo, a rede de relações na qual o fotógrafo se constituía. Pois, na correlação de forças na urbe para muitos a construção da estação rodoviária não era algo positivo, como parece ser na visibilidade que Ângelo Naguettini constrói sobre este espaço nos seus registros fotográficos.

Assim, de encontro com os sentidos produzidos nas imagens do fotógrafo, para alguns grupos sociais a construção da Rodoviária era significada como uma maneira de explorar a população através da cobrança abusiva de várias taxas (para embarque, passagens, estacionamento, etc) no controle e concentração da entrada e saída da cidade⁴⁸.

⁴⁸ Um artigo publicado no jornal “O Repórter” no ano de 1948 é sugestivo para pensar a insatisfação que a busca da Prefeitura em normatizar os modos de ir e vir na cidade estava causando em alguns grupos sociais. Assim, o jornal publicou: **“Estação rodoviária ou extorsão rodoviária?** A lei municipal número XVI de 28 de fevereiro deste ano dispõe sobre a estação rodoviária definindo suas finalidades e o dever dos seus funcionários. Passemos pelos seus primeiros artigos e vamos nos deter sétimo. Diz ele, textualmente: Artigo 7_ Ficam fixadas as seguintes taxas a serem cobradas pela estação rodoviária de Uberlândia: a) sobre o valor das passagens vendidas por conta dos concessionários - 5% (porém são cobrados 10%) b) sobre o valor dos despachos de encomendas feitos por conta dos concessionários – 15%. C) por estacionamento de cada veículo – cr\$ 2 00. Pela leitura deste inciso, temos de concluir que a estação rodoviária, além de ser incomoda, é dispendiosa. Incomoda porque está deslocada do centro da cidade, longe dos hotéis e das pensões, longe do comércio, longe da maior parte da população que viaja. Dispendiosa, porque acresce as despesas dos viajantes com as taxas desse artigo 7. (...). Ora, essa porcentagem arrancada do freguês pela prefeitura pretende-se justificar com melhoramento que importa em sacrifício de ordem material. A empresa de transporte que faz o serviço nesta zona é o Expresso Triângulo que tem uma instalação magnífica na praça Benedito Valadares. Ponto acessível para todos os viajantes, o prédio dispõe de um grande pátio para recolhimento dos ônibus, dispõe de dependências para sala de espera e tudo mais que não há na estação rodoviária. (...). A conclusão é que a famosa estação rodoviária em lugar de melhoramento torna-se um suplicio caro para os viajantes e um prejuízo para a empresa apenas porque a prefeitura, depois de construí-la em tão mau lugar, quer extorquir

Na continuação da reflexão sobre estas imagens da Estação Rodoviária, observemos no ângulo das fotos, o entorno do prédio da estação Rodoviária, no qual foram registradas diversas pessoas, jardineiras, que eram utilizadas no transporte das pessoas, automóveis e carroça. A presença destes objetos sinaliza as práticas de trabalhadores neste espaço público, sistematizadas no sentido deste espaço como concentrador/orientador do movimento na/para a cidade, promovendo o vai-e-vem de pessoas e mercadorias.

As jardineiras que aparecem próximas à estação rodoviária (na foto 10 por detrás dos pilares do prédio, na foto 11 no canto direito da imagem e na foto 12 mais evidente, com a presença de passageiros subindo no veículo) pertenciam à empresa de transportes **Expresso Triângulo Mineiro S. A.** Esta realizava o transporte de pessoas dentro da cidade, principalmente, percorrendo o circuito, segundo a linguagem dos periódicos, das zonas suburbanas para o centro. e também empreendia o transporte de pessoas e mercadorias de Uberlândia para outros municípios da região.

Em 1946, ano no qual foi fundada a empresa na cidade, a *Uberlândia Ilustrada* noticiou:

Expresso Triângulo Mineiro S. A.

Para o serviço de transporte de passageiros e mercadorias, já necessitava o comércio de Uberlândia de uma organização á altura de satisfazer o seu desenvolvimento. Veio preencher essa lacuna a fundação agora da grande empresa de transporte Expresso Triangulo Mineiro S. A. iniciada com capital de Cr. 1.300 000,00.

Possui essa empresa atualmente 30 ônibus dos tipos mais modernos, percorrendo diariamente mais de 2.820 quilômetros entre os principais municípios do Triângulo, São Paulo e Goiás, dando a média mensal de 7.280 passageiros em trânsito, com desembarque diário de 710 na estação da sede.

Para o serviço de transporte de cargas, em grande vulto, a empresa tem em andamento uma organização perfeita, possuindo já caminhões possantes, de grande capacidade, tendo seção especial nos escritórios para o controle do movimento. (...)

Para o serviço de transporte coletivo, urbano, de suma importância já, para o conforto de uma grande população sacrificada pela deficiência de veículos da praça, a empresa já tem os primeiros ônibus percorrendo as linhas de maior movimento das Zonas suburbanas para o centro. (*Uberlândia Ilustrada*, Uberlândia, dezembro de 1946, nº 13, página 12)

alguns contos de reis para poder colocar afilhados políticos que não cabem noutros departamentos. Antes de pingar o ponto final: a letra c fala em 2 cruzeiros por estacionamento de carro na estação. Mas onde é que esse veículo estaciona se lá não há lugar para isso? Na rua? Só porque fica na proximidade do majestoso edifício". (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 24 de março de 1948, 3º página) A narrativa do jornal induz sobre a diversidade de "projetos urbanos" que constituíam a cidade, assim, é preciso refletir que não havia unanimidade com relação às intervenções que estavam sendo empreendidas em Uberlândia. Dessa forma, se os "projetos urbanos", que para além das transformações materiais buscavam modificar os modos de viver dos moradores, liderados pela prefeitura e, com apoio de grupos sociais na cidade, essencialmente, os grandes empresários da região, estavam se concretizando, isso não quer dizer que eram os únicos e/ou os "melhores", mas eram, com certeza, aqueles que tiveram "força" para avançarem naquele momento ou, em outras palavras, constituíam os valores urbanos que estavam se hegemonizando.

De acordo com o texto produzido pela revista, os serviços prestados pela empresa de transportes eram considerados de grande importância, viabilizando e dinamizando as relações comerciais da cidade de Uberlândia com outras regiões. Além disso, como já afirmamos anteriormente, a Expresso Triângulo Mineiro S.A. possuía jardineiras que constituíam os modos de ir e vir da grande maioria no município, que não possuía automóvel particular e/ou outra maneira de se movimentar.

Embora na narrativa da revista o sentido que prevaleça sobre os serviços prestados pela empresa seja o da eficiência e comodidade “oferecidas” aos uberlandenses, é importante destacar que havia, principalmente por parte dos trabalhadores que necessitavam destes serviços para chegarem à região central, na qual muitos trabalhavam, reclamações e insatisfação.

Isso ocorria porque as jardineiras não atendiam as demandas da população, sendo que ao mesmo tempo em que havia reivindicações para que aumentasse a quantidade de jardineiras, essencialmente nas áreas “suburbanas”, a empresa alegava que só poderia disponibilizar mais ônibus para tais regiões se a prefeitura realizasse consertos nas ruas por onde precisava passar os seus carros⁴⁹.

Estes conflitos em torno da questão da mobilidade urbana, para além da diversidade de interesses que constituía a cidade, permitem refletir, a partir das reclamações da *Expresso Triângulo* referente às más condições das ruas e avenidas situadas fora da região central, sobre as áreas urbanas que eram prioritariamente alvo do poder público para intervenções urbanísticas.

Na direção destas reflexões, a produção do fotógrafo Ângelo Naguettini é sugestiva para a problematização das questões em torno das segregações sociais na cidade e na transformação do espaço urbano, mediada pelos interesses de determinados grupos sociais, a partir da visibilidade que constrói dos espaços públicos das avenidas e/ou ruas de Uberlândia.

Analisando o conjunto de fotos cujo principal referente são as avenidas apreendemos algo comum que prevalece nestes clichês na maneira do fotógrafo registrar tais espaços, revelando um enquadramento semelhante.

⁴⁹ Um artigo publicado em 1947 é “ilustrativo” para refletir, por um lado, sobre estes conflitos em torno das necessidades da população por mais jardineiras e, por outro, sobre a necessidade da empresa pelos consertos das ruas, tudo isso balanceado pelos interesses do poder municipal em investir em outras regiões que não eram aquelas mais “carentes” de intervenções, como era o caso dos “subúrbios”. Ver “*Tráfego Urbano*”. Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 19 de fevereiro de 1947, 1ª página.

Desse modo, antes de passarmos para análise das fotografias de avenidas, é preciso refletir que este conjunto de imagens revelou, através da produção de um foco sobre elas, a permanência de alguns temas pela repetição do registro de alguns objetos nas fotos. Assim, a presença constante em todas as imagens do espaço da rua, ocupando o seu centro, instigou, no diálogo com outros materiais, a reflexão de questões como calçamento e alinhamento das vias, circulação, dentre outros. O registro dos passeios e das edificações incentivou discussões sobre o nivelamento destes espaços e modo de construção, assim como a presença permanente, no enquadramento da imagem, de postes, fiações sustentadas por estes postes e lâmpadas, instigou discussões no âmbito dos serviços públicos que estavam sendo empreendidos naquela conjuntura.

Essas questões, identificadas no conjunto das fotos de avenidas, não são centrais dentro da proposta da pesquisa, contudo, partindo do suposto de que o foco sobre os espaços é produzido em um processo de escolhas e interesses, tais indagações passaram a ser relevantes no sentido de compreender o modo como a cidade foi fotografada e o que se privilegiou nesta prática.

As avenidas Afonso Pena, Floriano Peixoto e João Pinheiro compõem o conjunto de avenidas recorrentemente fotografadas por Naguettini nas décadas de 1940 e 50, embora houvesse na cidade de Uberlândia, naquele tempo, outras avenidas.

A revista *Uberlândia Ilustrada* no ano de 1946 publicou uma relação dos nomes das ruas, praças e avenidas existentes em Uberlândia. No encontro das nossas discussões, reproduzimos aqui, a lista de avenidas:

Nomenclatura dos Logradouros Públicos da cidade de Uberlândia

Avenidas

Rio Branco, Cesário Alvim, Floriano Peixoto, Afonso Pena, João Pinheiro, Cipriano Del Fávero, Cajubá, Mato Grosso, Monsenhor Eduardo, Distrito Federal, Amazonas, Maranhão, Pará, Recife, Terezina, Rio de Janeiro, Belho Horizonte, Fernando Vilela, João Pessoa, Artur Bernardes, Andradas, Melo Viana, Bueno Brandão, Rafael Rinaldi, Padre Pio, Engenheiro Azeli, Alfredo Julio, Araguaia, Tocantins, Paranaíba. (Revista **Uberlândia Ilustrada**, Uberlândia, Julho de 1946, nº 12, p. 8)

A lista de avenidas reproduzida acima, contabilizando um total de trinta avenidas na cidade de Uberlândia, reforça, na predominância do registro de três avenidas no conjunto do acervo de Naguettini, a eleição de uma determinada cidade para ser fotografada, ou melhor, evidencia um município recortado e selecionado nos materiais fotografados, e não uma urbe do ponto de vista geral.

A Avenida Afonso Pena foi referenciada por diversas vezes nas fotos produzidas por Ângelo em diferentes pontos, registrando vários objetos.



Foto 13: Avenida Afonso Pena, década de 40

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

No enquadramento da foto reproduzida acima, vê-se, no centro da imagem, a rua, permitindo inclusive, identificar o tipo de calçamento da avenida, feito com pedras. O ângulo da foto 13 destaca o prédio à direita, no qual, segundo a inscrição da fachada do edifício, funcionava o “Grande Hotel Colombo”. O prédio de quatro pavimentos, tomado em perspectiva, produz o sentido de um “grande” edifício, parecendo ser o maior da Avenida.

O registro do hotel na foto difunde e constitui os significados deste estabelecimento como importante referência, não só na cidade como na região. Nos anúncios que circulavam na imprensa o hotel Colombo era descrito como “um dos mais confortáveis e acolhedores da região”.

Nesta direção, a escolha em fotografar o hotel na perspectiva da avenida produz o sentido de uma cidade “estruturada”, capaz de acomodar os de fora e, conseqüentemente, apta a ampliar e/ou expandir suas relações comerciais. A seleção do foco da imagem no qual o hotel aparece torna-se estratégico no sentido de evidenciar uma cidade “estruturada” e/ou “desenvolvida”, pois a diversidade de objetos captados insinua os significados de um

município movimentado e “palco” de várias atividades. Assim como o trecho da avenida selecionado por Naguettini também é estratégico ao registrá-la no ponto próximo a Praça da República, considerado naquele tempo, o “coração” da cidade.

A presença de pessoas na avenida e a sombra das edificações refletida na rua constituem em elementos que evidenciam o horário de tiragem da foto em plena luz do dia e no horário das atividades de muitos trabalhadores que aparecem na imagem.

No foco da foto 13 não é possível identificar com precisão as atividades empreendidas por trabalhadores naquele espaço público, porém, a leitura de outros materiais, especialmente periódicos contemporâneos ao tempo de produção da foto, sinalizam evidências sobre as possíveis práticas destes sujeitos na cidade.

Nesse sentido, foram sugestivas as reflexões da autora Granet-Abisset ao afirmar que “o confronto com outras fontes, orais e escritas, administrativas e privadas, é também condição fundamental para ressaltar, ao mesmo tempo, a especificidade da contribuição da fotografia e extrair verdadeiras análises” (GRANET-ABISSET, 2002, p. 24). Dessa forma, a autora nos instiga sobre a necessidade de recorremos ao diálogo com outras fontes, no intuito de ir além das primeiras impressões dos materiais iconográficos.

A partir deste campo, no diálogo com a imprensa, consideramos pertinente a seguinte nota publicada no jornal “O Repórter”.

**Prefeitura Municipal
Serviço de Patrimônio
AVISO**

De acordo com o aviso sobre organização do Mercado, a partir do dia 10 deste serão cobrados as taxas sobre produtos do município, vendidos por ambulantes, casas de frutas, etc.

Serão apreendidos todos os produtos e multados todos aqueles que não apresentarem talão de taxa do mercado. (Jornal **O Repórter**, 1 de novembro de 1944)

O trecho reproduzido acima relativo à cobrança de taxas sobre produtos evidencia sobre a prática de trabalhadores na cidade que realizavam a venda de produtos como meio de sobrevivência. A partir deste campo é possível induzir sobre as atividades que eram empreendidas pelos trabalhadores no espaço público reproduzido pelo fotógrafo.

O “aviso” da prefeitura sobre a obrigatoriedade dos trabalhadores possuírem o talão de taxa do mercado insinua a busca em normatizar as atividades no espaço urbano e, ao mesmo tempo, o modo como o poder municipal intervinha nos usos destes espaços, imbuídos do sentido de “organização” do espaço público.

A *organização do Mercado*, segundo a linguagem do aviso transcrito acima, fazia parte das transformações que estavam sendo enveredadas pelo governo municipal, a partir do qual se buscava normatizar os usos do espaço público como parte de uma política de controle e autoritária exercida durante a ditadura Vargas. Assim, era imperativo, sobretudo nas áreas mais movimentadas e centrais, da qual a Av. Afonso Pena participava, que o uso do espaço fosse orientado para a circulação, garantindo maior “eficiência” do lugar a serviço do capital. Deste modo, perseguir a prática destes trabalhadores na cidade significou, para além da possibilidade da administração arrecadar impostos através da taxa sobre os produtos, uma maneira de buscar modificar os usos dos espaços públicos.

Nesta perspectiva, apreendemos no foco da foto 13, no modo como os objetos foram registrados, a produção de significados sobre o espaço público que confluem na direção da Avenida para circulação.

Ainda na análise da foto 13, a presença de diversos sujeitos e das carroças sinaliza sobre a prática de trabalhadores nesta região, provavelmente pessoas que tinham como meio de sobrevivência o serviço de movimentar mercadorias usando carroças e/ou até mesmo pessoas através, na maioria das vezes, de charretes.

Na região central, acentuadamente na Avenida Afonso Pena, a demanda por tais serviços era grande, uma vez em que comportava um grande número de estabelecimentos comerciais, hotéis, dentre outros. O número de carroças registrado nas imagens evidencia o quanto esta atividade era empreendida por muitos trabalhadores na cidade e, ao mesmo tempo, reforça a presença social destes sujeitos na constituição da vida urbana.

Noutros clichês é constante a presença destes trabalhadores no espaço público.



Foto 14: Avenida Afonso Pena, década de 40
Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

A carroça captada à direita da imagem acima sugere, mais uma vez, e reforça a prática destes trabalhadores na região central da cidade. Além disso, o registro destes sujeitos nas fotos produzidas por Ângelo Naguettini evidencia os modos de ir e vir na cidade naquela temporalidade utilizando a carroça.

Tal reflexão decorre não só da análise da foto pela foto, mas, sobretudo, no diálogo com outros materiais instigado pelas evidências da imagem. Isso quer dizer que, mesmo que nas fotos da Avenida Afonso Pena, assim como nas imagens de outros espaços, fique evidente a preocupação do fotógrafo em registrar os automóveis nos espaços públicos, a leitura de outros documentos permitiram superar a análise superficial das fotografias.

Assim, em outras palavras, se na narrativa das imagens a quantidade de carros registrados, por vezes maior, no ângulo da imagem, do que a quantidade de carroças, produz o sentido de uma cidade automatizada e/ou com muitos veículos, os dados estatísticos publicados na Revista Uberlândia Ilustrada com relação à população e o número de automóveis existentes na cidade permitiram calcular que menos de 1% da população possuía carro⁵⁰.

⁵⁰ No ano de 1941 a Revista Uberlândia Ilustrada publicou a reportagem “Dados estatísticos sobre a cidade de Uberlândia”. Dentre os dados contabilizados os números relativos à população 24.245 habitantes e os números relativos aos automóveis, 215, permitiram calcular a porcentagem da população que possuía veículos contabilizando aproximadamente 0,88%.

Neste horizonte, é relevante refletir sobre o papel da linguagem fotográfica no “fortalecimento” de valores, que estavam se constituindo naquela conjuntura, e usos dos espaços públicos, difundindo sentidos e significados conforme as necessidades e escolhas do fotógrafo no registro dos espaços, mesmo quando estas acepções iam de encontro com os modos de viver na cidade. Ou, neste caso, com os modos de ir e vir na cidade, uma vez em que, segundo as estatísticas, seria mais usual as carroças, em razão do número destas ser o dobro de carros e, ainda, pela indicação da proporção das estatísticas, seria mais usual a mobilidade das pessoas a pé e/ou de bicicleta.

No contexto de transformação dos usos dos espaços públicos buscou-se padronizar a prática dos trabalhadores com as carroças, instituindo maneiras destes trabalhadores exercerem suas atividades enquanto uma estratégia de “controle” destes sujeitos e dos modos de vida articulados a suas práticas.

Analisemos alguns trechos do código de posturas, sancionado no ano de 1950, relativos à Seção V, *Das estradas e caminhos públicos* e Seção X, *Das medidas referentes aos animais* e o Título V, *Do serviço de transporte em geral*, respectivamente:

Art. 146 _ É proibido, nas estradas de rodagem do Município o transporte de madeiras a rastro e o trânsito de veículos de tração animal a menos que sejam estes de eixo fixo e tenham nas rodas aros de 10 cm de largura.

Art. 183 _ Os proprietários de animais de tração ou seus condutores serão obrigados, sob pena do artigo anterior:

I- A dar-lhes de comer e beber, pelo menos de 12 em 12 horas e tratá-los quando doentes.

II- E a não sujeitá-los a trabalhar por mais de 6 horas continua (...).

Art. 390 _ Nos veículos de tração animal empregados em serviço de transporte público deverá ser feita, obrigatoriamente de seis em seis horas, sob pena de multa, a muda dos animais.

Art. 394 _ Ficam criados no perímetro urbano desta cidade, cinco pontos de charretes, assim distribuídos:

I- Na Avenida João Pessoa no pátio em frente a antiga estação da Mogiana;

II- Na praça Rui Barbosa,

III- Na praça Antonio Carlos, nas mediações da Casa Teixeira Costa & Cia.

IV- Na estação Rodoviária, ou em frente á Delegacia;

V- No mercado, no seu pátio posterior.

Parágrafo único _ Os proprietários de charretes e carroças deverão requerer o ponto onde pretendem estacionar.

Através dos trechos destacados do Código de Posturas da década de 1950 é possível apreender a tentativa de normatizar as práticas dos trabalhadores que utilizavam as carroças e/ou charretes. Assim, compreendemos o sentido de padronizar tais práticas como parte de um conjunto de ações previstas pelo poder municipal, articulado a determinados grupos sociais, a

partir das quais se tentava modificar os viveres urbanos através do pretexto de “organização” do espaço público e “modernização” da cidade.

Por exemplo, vários artigos do Código de Posturas mencionaram a proibição de corridas de cavalos, provas de equitação, entre outras práticas envolvendo animais, evidenciando que estas atividades figuravam em formas de divertimento da população. Porém, tais maneiras de divertimento/entretenimento da população passavam a ser coibidas nos argumentos de que tais práticas atrapalhavam o “funcionamento” da cidade e não condiziam como os seus valores⁵¹.

As fotos 13 e 14, reproduzidas anteriormente, registraram diversas edificações, pessoas, automóveis, bicicletas e carroças produzindo o sentido de movimento e de circulação de uma região central marcada pelas relações comerciais.

É recorrente no foco de Ângelo Naguettini dos espaços públicos, a produção dos significados de movimentação e circulação nas ruas. Nessa direção, os constantes registros de automóveis reforçam o sentido da rua na função de movimentação.

A ideia do espaço público como derivação do movimento corresponde exatamente às relações entre espaço e movimento produzidos pelo automóvel particular. (...) As ruas da cidade adquirem então uma função peculiar: permitir a movimentação; (...) consideramos a movimentação sem restrições do indivíduo como um direito absoluto. O automóvel particular é o instrumento lógico para o exercício desse direito, (...). (SENNETT, 1988, p. 28)

No rastro das reflexões empreendidas por Sennett é importante apreender que esta maneira de significar os espaços públicos, perceptível na visibilidade que Naguettini produz da cidade, está articulada a determinados valores municipais que passam a ser naturalizados através de determinadas práticas como os pedestres andar nos passeios, as ruas como lugar de circulação dos automóveis, carroças e bicicletas como inerentes à vida urbana.

Embora, na maneira de Naguettini fotografar a cidade, seja pertinente o registro dos passeios, das ruas calçadas, sinalizando modos dos sujeitos se portarem no espaço público e, também, produzindo o sentido destes “aspectos” como naturais ao urbano, a leitura a contrapelo de outras fontes trazem indícios do processo de constituição deste urbano.

⁵¹ A proibição sobre a corrida de cavalos na cidade já estava sendo discutida antes mesmo da produção do Código de Postura, o que explicita que as normas que compõe o Código não são criadas de forma simultânea ao conjunto de leis, mas são produzidas no processo social de constituição da cidade, evidenciando práticas que já existiam na cidade. Na direção destas reflexões, consideramos que o Código de Postura da década de 1950 consiste em um registro que revela práticas existentes em Uberlândia não só no tempo de produção do Código, como também, já vividas no contexto de relações constituídas na cidade. Sobre as discussões em torno da corrida de cavalos, existentes na cidade antes do ano de 1950, em 1944, ver o seguinte artigo publicado no jornal O Repórter: “Não teremos mais corridas de cavalos?”. Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 2 de fevereiro de 1944, página 4.

Alguns trechos do Decreto-lei nº 96 sancionado pelo prefeito em 2 de fevereiro de 1944 são sugestivos na apreensão deste processo.

DECRETO-LEI Nº 96

Dispõe sobre a construção de meios-fios e passeios dos logradouros públicos.

O Prefeito do município de Uberlândia, mando da atribuição que lhe confere o art. 12, nº I, do decreto lei federal nº 1202, de 8 de abril de 1939, decreta:

Art. 1º_ Todos os proprietários de terrenos ou edifícios, situados no perímetro urbano da cidade, ficam obrigados a construir os meios-fios e passeios e a reconstruir estes, de acordo com as bases padronizadas pela municipalidade, dentro do prazo de cento e vinte dias, a contar da data da notificação feita pela Prefeitura, em editais afixados no lugar de costume e publicados três vagas consecutivas na imprensa local. (Prefeitura Municipal de Uberlândia, em 02 de fevereiro de 1944)

A obrigação da construção de meios-fios e passeios aos moradores da cidade evidencia o processo de constituição de valores urbanos, empreendidos através de intervenções no espaço público. Nesse sentido, a construção de meio-fio e passeio significa mais do que transformações materiais na cidade, modifica os modos de viver, normatizando o modo de usar e “zelar” pelos espaços públicos.

As Fotos 13 e 14, assim como outros clichês produzidos por Naguettini, produzem uma visibilidade desta cidade que se busca instituir nestes valores urbanos. São os espaços públicos “organizados” conforme as transformações empreendidas no município que se tornam visíveis na sua produção, ao mesmo tempo em que sua produção é constitutiva deste processo de instituição e convencimento de novos valores e usos do urbano.

Na investigação dos Decretos-leis instituídos ao longo da década de 1940 percebemos a existência de vários decretos-leis, para citar apenas alguns: Decreto-lei nº 91, nº107, nº119, nº 130, nº 140, nº 154, nº 168 dentre outros, autorizando a execução de serviços de calçamento de vias públicas da cidade. Para observarmos o processo de intervenções pelas quais passava a cidade, transcrevemos pelo menos os dois primeiros decretos leis que citamos acima.

DECRETO-LEI Nº 91

Autoriza o calçamento de vias públicas na cidade

(...)

Art. 1º _ Fica a Prefeitura de Uberlândia autorizada a executar, mediante concorrência pública ou administrativa, serviços de calçamento e alvenaria poliédrica, nas seguintes vias públicas: a) Trecho da rua Getúlio Vargas; b) Trecho da avenida Artur Bernardes; c) Avenida Rio de Janeiro; d) Trechos das ruas Bernardo Guimarães; da Avenida Paranaíba; da Rua 13 de Maio; da Avenida João Pessoa; da Avenida Dr. Fernando Vilela e da Avenida Rio Branco.

Art. 2º_ Para recorrer as despesas constantes do artigo 1º, serão consignadas, respectivamente, aos orçamentos para os exercícios de 1944 e 1945, Cr 300.000,00 (trezentos mil cruzeiros)

Art. 3º_ Revogadas as disposições em contrário, entrará em vigor este decreto-lei no dia 1º de 1944. (Prefeitura Municipal de Uberlândia, em 31 de dezembro de 1943)

DECRETO-LEI Nº 107

Autoriza a execução de serviços de calçamento.

Art. 1º_ Fica a Prefeitura Municipal autorizada a calçar as seguintes vias públicas: rua cel. Antonio Alves Pereira, entre a Avenida Cipriano Del Fávero e rua Alexandra Marques; rua cel. Alexandre Marques entre as ruas Antonio Alves Pereira e Quintino Bocaiuva; rua Quintino Bocaiuva entre rua Alexandre Marques e Avenida Cipriano Del Fávero; Avenida Floriano Peixoto, no trecho compreendido entre a linha férrea da Companhia Mogiana à rua Martinópolis.

Art. 2º_ Para atender à despesa a que se refere o art. 1º, fica aberto o crédito especial de Cr 200.000,00.

Art. 3º_ Revogadas as disposições em contrário, entrará este decreto-lei em vigor na data de sua publicação. (Prefeitura Municipal de Uberlândia, em 14 de Setembro de 1944.)

Apreender nestes materiais a existência de várias ruas e avenidas que ainda não eram calçadas e, ao mesmo tempo, perceber no conjunto de fotos de Ângelo Naguettini, o registro somente dos espaços públicos cujas ruas eram pavimentadas, com passeios e meios-fios, corrobora na historicização de sua produção como sendo um foco que vai construindo uma perspectiva política e social de cidade articulada às intervenções que estavam sendo empreendidas.

Em outras fotos, Ângelo Naguettini captou a Avenida Afonso Pena no processo de asfaltamento de um trecho da Avenida, substituindo o calçamento de pedras. O enquadramento produzido permite inclusive ver o prédio de Ângelo Naguettini, à esquerda da imagem, identificado no topo do prédio com a inscrição “Casa dos Óculos”.



Foto 15: Avenida Afonso Pena, década de 50

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

A visibilidade que o fotógrafo constrói sobre esta avenida conflui no sentido de difundir a noção de um espaço privilegiado, alvo prioritário de “melhorias”. Nesse sentido, o recorte sobre a cidade oculta a existência de outros espaços diferentes deste, produzindo o significado geral de uma cidade beneficiada pelos serviços públicos.

A evidência de uma imagem de cidade nas fotos de Naguezzini como sendo um espaço urbano “ideal” para circulação, com ruas e passeios pavimentados é contraditória com a cidade revelada nos decretos-leis, a partir dos quais apreendemos espaços públicos diferentes daqueles das fotos. Assim se explicita as contradições inerentes ao processo de constituição do município, no qual as intervenções no espaço urbano, na seleção dos lugares que deveriam ser transformados, revelam as segregações sociais na cidade.

Vale salientar que a narrativa produzida sobre a cidade nas fotografias ganha força na circularidade que adquirem nos circuitos de difusão. As fotos 13 e 14 foram reproduzidas na revista *Uberlândia Ilustrada* em outubro de 1953.

Embora os usos destas imagens pareçam simplesmente ilustrativos, no modo como foram utilizadas, junto a um artigo falando sobre o primeiro batizado ocorrido no município, elas constituem os interesses gerais da revista na promoção de uma imagem de Uberlândia. No modo como a Avenida Afonso Pena foi fotografada nestes clichês prevalece a noção de movimento, em razão da quantidade de pessoas, carros, carroças, bicicletas e etc. registrados na imagem. Além disso, a tomada da Avenida em perspectiva, em ambas as fotos, produz o sentido de amplitude não só da região central, como também da própria cidade.

O uso destas imagens de modo isolado do conjunto da cidade e/ou de qualquer contextualização busca significar na referência deste espaço selecionado toda a vivência da cidade, ocultando as diversidades dos espaços.

Embora, como afirmamos anteriormente, no modo como as fotos 13 e 14 foram reproduzidas na revista, junto ao artigo “O 1º Batizado feito na Igreja Matriz de Uberlândia”, elas pareçam desconectadas da narrativa da *Uberlândia Ilustrada*, as fotos compõem o sentido geral da revista na produção de uma memória sobre a cidade que busca destacar o seu “desenvolvimento”.

Dessa forma, foi estratégico a Revista, na página seguinte às fotos do espaço público da Avenida Afonso Pena, uma das mais movimentadas da cidade, por aglomerar muitos estabelecimentos comerciais e, também, prioritariamente beneficiada pelos serviços públicos de infraestrutura, publicar um artigo sobre as obras públicas em andamento:

Apenas dez anos passados, do início desse volumoso e caríssimo serviço de melhoramento dos logradouros públicos do centro da cidade. Dentre os grandes serviços municipais, empreendidos agora na atual administração do prefeito Tubal Vilela (...) fazendo abaloamento, sarjetas e alinhamento dos canteiros centrais, bueiros de escoamentos das águas pluviais (...). (Revista Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, outubro de 1953, nº17, p. 15)

Na narrativa do trecho reproduzido a revista destaca as transformações que estavam sendo empreendidas no espaço público. A partir deste campo, no modo como as fotos foram usadas adquirem a função de comprovar e difundir estes “melhoramentos”, ao explicitar o espaço da Avenida calçada, com os passeios alinhados, aparentemente asséptico e “organizado”.

Segundo Barthes, a noção da fotografia enquanto documento comprobatório ocorre porque:

A fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas com certeza daquilo que foi. Essa sutileza é decisiva. (...) a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa. (...) ela não inventa; é a própria autentificação; (...) Toda fotografia é um certificado de presença. (BARTHES, 1984, p. 127-129)

Nesse sentido, a capacidade da fotografia de reproduzir o seu referente tal como ele é, induz a considerá-la como espelho do “real”, bem como usá-la como poderoso instrumento na comprovação e produção de sentidos e significados pretendidos.

O uso das fotos 13 e 14 em um tempo diverso daquele no qual foram produzidas (as fotos foram publicadas na revista na década de 1950, entretanto, foram produzidas na década de 40) instiga a refletir sobre o processo de manipulação da linguagem fotográfica na produção da memória, descontextualizando-as. Ou, em outras palavras, tirando-as do contexto original na qual foram produzidas e usando-as em outros.

Na análise do conjunto de fotografias das avenidas, reproduzindo cenas do cotidiano, foi perceptível a evidência da intensificação das transformações materiais nos lugares privilegiados pelo foco do fotógrafo. Nesse sentido, a leitura destas imagens, juntamente com a investigação de outros materiais, revelou indícios de uma conjuntura, na década de 1950, a partir da qual compreendemos não só a “continuação”, mas a acentuação das transformações em determinados lugares da cidade.

A partir deste campo é relevante considerar que a intensificação destas transformações sinalizou, sobretudo, as intervenções empreendidas na administração do prefeito Tubal Vilela (1951-1954)⁵². Este, enquanto empresário da região no ramo imobiliário, diretor proprietário

⁵² Em fevereiro de 1951 o Jornal O Repórter publicou um artigo sobre a posse do governo de Tubal Vilela no qual, a narrativa do jornal procurou destacar o discurso imparcial do prefeito e os seus “projetos” em

da Empresa Imobiliária Uberlandense⁵³, acumulando as funções de prefeito e empresário no tempo de sua administração, privilegiou modificações urbanas em espaços selecionados, conferindo à cidade um mapa social, a partir do qual determinadas regiões eram mais valorizadas que outras e, conseqüentemente, também imbuídas de determinados sentidos e significados.

Na confluência destas discussões, passemos para a análise da Foto 16, que reproduziu a Avenida Floriano Peixoto, bastante privilegiada na produção do fotógrafo.



Foto 16: Avenida Floriano Peixoto, década de 50
Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

O ângulo da imagem acima produziu uma perspectiva da avenida comum ao conjunto de fotos das avenidas, porém, este clichê sinaliza a intensificação das transformações empreendidas no espaço público.

promover o “progresso” da cidade de Uberlândia. “*Empossados, ontem, solenemente, o executivo e a Câmara Municipal de Uberlândia.*” Jornal **O Repórter**, 01 de fevereiro de 1951, 1ª página.

⁵³ Os constantes anúncios da imobiliária nos periódicos revelam a presença social do empresário na cidade. A título de “exemplo” citemos alguns anúncios: “Empresa Imobiliária Uberlandense.” Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 17 de maio de 1951. “*Imobiliária Tubal Vilela. Sociedade anônima.*” Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 21 de janeiro de 1953. “*Imobiliária Tubal Vilela sociedade anônima.*” Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 12 de janeiro de 1953, Edição Especial, página inteira.

A produção da Foto 16 sinaliza a preocupação do fotógrafo em registrar o movimento e/ou circulação da Avenida Floriano Peixoto, a partir da qual, destaca-se, partindo da análise do conjunto das fotos, a presença do sinal luminoso, o único registrado nas imagens fabricadas por Ângelo Naguettini.

O uso do sinal luminoso compõe as transformações que estavam ocorrendo na cidade na constituição de um espaço urbano racional, ordenando as ruas e disciplinando o trânsito na perseguição da maior eficiência do tráfego nas ruas.

Através da pesquisa no jornal “O Repórter” apreendemos, a partir da publicação de uma nota do Chefe do Serviço do Patrimônio, Eudoxio Casassanta Pereira, que este poste de sinalização, instalado na esquina da Floriano Peixoto com a rua Cel. Antonio Alves, tratava-se de uma inovação no serviço de trânsito experimentada primeiramente neste local retratado na imagem. Transcrevemos um trecho desta nota divulgada.

A sinalização das ruas

(...) ao ensejo dessa inovação no serviço de transito, e para satisfação da curiosidade pública, tenho o prazer de esclarecer o plano desta Secção em relação a sinalização das vias públicas.

O trabalho que estamos realizando na esquina da Avenida Floriano Peixoto com a rua Cel. Antonio Alves é experimental, e do qual estudaremos o orçamento para instalação de mais outros seis postes de sinalização luminosa.

Nesta oportunidade devo ressaltar que a ideia esta sendo bem recebida pelo nosso comercio, havendo mesmo disposição de duas ou três firmas de presentear a cidade com postes de sinalização, a exemplo do que está sendo executado.

Na perspectiva de que esta possa trazer algum esclarecimento sobre o assunto, aproveito-me do ensejo para externar meus protestos de consideração.

Eudoxio Casassanta Pereira – Chefe Serv. Pat. (Jornal “O Repórter”, novembro de 1951⁵⁴, 2ª página do jornal)

O caráter experimental do novo equipamento urbano, o sinal luminoso, pode ser percebido não só na nota produzida pelo Chefe de Serviço de Patrimônio, mas também na própria imagem (Foto 16). Isso porque no momento do clic de Naguettini o homem de bicicleta, que atravessa o cruzamento, não se orienta pelo equipamento, sendo que, ao atravessar, confere se é possível a passagem através do próprio olhar. Os outros sujeitos clicados também não se referenciam pelo sinal para atravessar a rua.

O intuito de sinalizar as ruas revela o sentido de disciplinar/ordenar o uso do espaço público, ancorado ao modo como as ruas passam a ser significadas, na função do movimento, para permitir a circulação, fluidez do trânsito. Nessa perspectiva, a incorporação do sinaleiro,

⁵⁴ Em razão do péssimo estado de conservação do jornal, sob a guarda do Arquivo Público Municipal de Uberlândia, não foi possível identificar o dia da publicação, informada no alto da página do jornal, que está danificada. Só conseguimos identificar o mês e ano de publicação do artigo transcrito acima.

para além da transformação material do espaço, significou imprimir novos códigos de “leitura” no uso do espaço público.

De acordo com a narrativa produzida na produção fotográfica de Naguezzini, apreendemos, na historicidade destes materiais, a projeção e uma perspectiva de cidade que, pela repetição do foco e difusão, corrobora na naturalização de um sentido do município pautado na noção superficial do espaço público “organizado” para a circulação. Novas formas arquiteturais e urbanísticas vão transformando o espaço público sob o crivo da racionalização dos espaços para articular um processo de circulação mais eficiente para o mercado/capital.

Na direção destas discussões, o sinal luminoso em caráter experimental, clicado por Naguezzini, é autorizado posteriormente sob a forma de decreto-lei, com o intuito de “proteger” o trânsito.

Lei nº 278, de 18 de junho de 1952

Autoriza instalação de sinais luminosos e dá outras providências.

Art. 1º_ Fica o senhor Prefeito Municipal autorizado a dispende até a importância de Cr\$40.000,00 (quarenta mil cruzeiros) para a instalação, na cidade, de 8 (oito) sinais luminosos (sinaleiros de trânsito) para a proteção ao trânsito.

A autorização para a instalação de sinaleiros na cidade, sancionada através da Lei nº 278, evidencia que a cidade vai se concretizando a partir das transformações do espaço urbano. Desta forma, é necessário articular tais “projetos” ou, em outras palavras, estas intervenções, aos interesses da administração do prefeito Tubal Vilela.

Este empresário do ramo imobiliário realizou intervenções no espaço público, durante o tempo de seu governo em Uberlândia (1951 a 1954), no sentido de valorizar determinadas regiões, em detrimento de outras. Nesta perspectiva, as “melhorias” de algumas localidades, privilegiadas na cidade, segregou socialmente os espaços, atendendo, sobretudo, os interesses daqueles empresários envolvidos no ramo da construção civil, assim como dos proprietários de negócios estabelecidos nestas regiões “centrais”, beneficiados pelos altos custos dos imóveis e do consumo no centro da cidade.

Na confluência destas reflexões é pertinente observar no modo como o fotógrafo registrou Avenida Floriano Peixoto em outra foto, a pertinência de um mesmo foco, evidenciando preocupações semelhantes no registro do espaço público, produzindo sentidos e significados comuns.

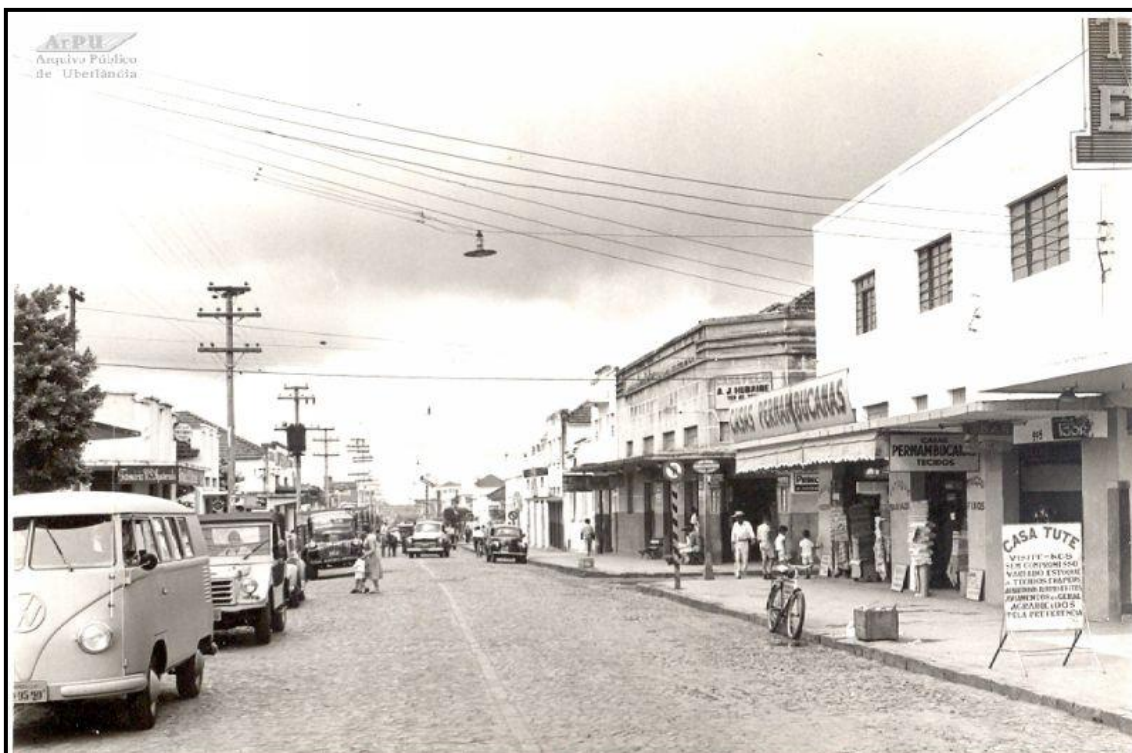


Foto 17: Avenida Floriano Peixoto, década de 50
Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

Assim como na foto 16, a imagem acima produz, no registro de alguns objetos, o sentido do espaço público normatizado.

As placas de trânsito, clicadas no ângulo da foto, à direita da imagem, situadas na margem do passeio, insinua, semelhante ao uso do sinalizador, a impressão, ou pelo menos, a busca em imprimir normas no uso do espaço público.

Desta maneira, a presença destes objetos produz o sentido de um espaço racionalizado e “moderno” na incorporação de novas linguagens, como os códigos de trânsito, no uso da Avenida.

No modo como o espaço foi registrado, embora não seja possível apreender sobre os possíveis transtornos e/ou mudanças que estas transformações no espaço público acarretaram para os sujeitos, não é difícil deduzir sobre as modificações que foram imputadas aos agentes no uso do espaço público, como sinalizamos anteriormente, por exemplo, quando a prática dos vendedores ambulantes passou a ser normatizada.

Se no foco de Naguettini sobre Uberlândia prevalecem os sentidos “positivos” da cidade explicitando o espaço público organizado, asséptico, movimentado em cenas do cotidiano e, ao mesmo tempo, ocultando, pela não presença, as contradições inerentes à vida

urbana, isto nos instiga a refletir sobre a cidade que ele desejava dar visibilidade na seleção dos objetos registrados.

Neste intuito, dentre os objetos que se repetem insistentemente no ângulo da produção fotográfica de Ângelo, como acontece na foto 16 e 17, observamos a presença constante de lâmpadas, fios de energia elétrica e/ou transmissão de linha telefônica, constituindo um repertório comum na maneira de fotografar as avenidas.

O registro destes objetos na narrativa das imagens pretende transformá-los em ícones de uma cidade “devidamente equipada”. A luz artificial é, conforme uma concepção urbanística, difundida e incorporada socialmente, um dos elementos que compõem a vida na cidade, considerada parte “inerente” da existência das cidades ou, pelo menos, se configura em um dos serviços públicos ao qual todos deveriam ter acesso.

Na visibilidade que o fotógrafo produz sobre as avenidas chamou a atenção a sua preocupação em construir um foco no qual fosse possível retratar estes objetos que indiciam a existência de energia elétrica, instigando a problematização destas questões no diálogo com outros materiais.

Dessa forma, foi surpreendente apreender nos periódicos uma narrativa que ia de encontro com a imagem de cidade produzida nas fotografias. Pois, se nas imagens das avenidas predominava a narrativa de uma cidade “iluminada”, produzindo o sentido, na permanência do registro das lâmpadas e fiações, de uma urbe equipada com iluminação elétrica, nos jornais observamos contradições com relação a esta imagem de cidade.

Em 26 de outubro de 1951 o jornal “O Repórter” divulgou uma relação dos logradouros públicos, cedida pela Prefeitura, nos quais estava autorizada a instalação de energia elétrica. Reproduzimos abaixo parte desta relação de ruas e avenidas.

Relatório dos logradouros públicos nos quais há falta de iluminação, já autorizada a Cia. Prada de Eletricidade para a respectiva colocação pela Prefeitura

Rua Buriti Alegre; Rua Goiatuba; Rua Vitória; Rua São Salvador; Rua Natal; Rua Monsenhor Eduardo; Avenida Mato Grosso; Avenida Afonso Pena; Avenida Floriano Peixoto; Rua Agenor Pais; Rua Benjamin Constant; Avenida João Pinheiro; Rua Morrinhos; Rua Jataí; Rua Niterói; Rua Belém; Rua Araguaia; Rua Engenheiro Azeli; Rua Padre Pio; Rua Rafael Rinaldi; (...)

O relatório divulgado na primeira página do jornal revela a grande quantidade de espaços na cidade que ainda não possuía o serviço de energia elétrica. Além destes logradouros citados acima, outros 59 nomes de ruas e avenidas deveriam “receber” iluminação.

O conhecimento desta relação de ruas e avenidas sem iluminação nos permite inferir que Uberlândia era uma cidade praticamente sem luz, e ainda nos traz elementos para a problematização dos próprios significados impressos nas imagens de Naguettini.

Nas fotos das avenidas produzidas por Naguettini, inclusive das avenidas Afonso Pena e Floriano Peixoto, citadas no relatório acima na década de 1950, enquanto logradouros a receber energia elétrica, estes espaços públicos sempre aparecem contextualizados em um “cenário” provido pelos serviços de energia elétrica, mesmo nas fotos produzidas na década de 1940, ou seja, antes da publicação deste relatório.

Tais contradições nos induzem a refletir, para além das questões em torno dos serviços públicos, sobre a cidade que Ângelo Naguettini se preocupou em fotografar, priorizando determinados espaços e objetos e, conseqüentemente, produzindo sentidos e significados sobre Uberlândia, que pela repetição do foco e circulação destes clichês, constituíram uma memória da cidade, naturalizando determinadas características como inerentes ao espaço urbano.

Nesse raciocínio, a presença dos objetos de iluminação nas fotos articula-se não só a possibilidade de consumo de produtos elétricos, mas, sobretudo, coincide com a “intensificação do espaço da rua como espaço de circulação por excelência” (ROLNIK, 1997, p. 31). Isso porque a iluminação artificial viabiliza a mobilidade de pessoas nas ruas mesmo após o pôr do sol. Nesse sentido, a luz artificial sinaliza a inserção de hábitos noturnos no viver urbano e que estavam evidenciados na produção de Naguettini ao focalizar os objetos de iluminação.

O confronto das fotos com outros documentos contemporâneos ao seu tempo de produção evidencia o processo de constituição da linguagem fotográfica, na comunicação social de sentidos e significados que não correspondem necessariamente à “realidade” geral de uma conjuntura, mas orienta-se pelos interesses e necessidades vislumbrados na produção daquele suporte.

Outro artigo publicado no ano de 1952 conflui na direção destas reflexões sobre as contradições inerentes à cidade e apreendidas nos diferentes suportes de linguagem.

O problema das Vilas em Uberlândia

(...) As vilas são as características de uma cidade grande. Só estas tem o privilégio de possuir vilas. (...) E podemos dizer que uma cidade é tão grande conforme o número de vilas que possui. E Uberlândia possui muitas. (...) Mas se por um lado as vilas são marcos de progresso e desenvolvimento, por outro podem se tornar também marco de desleixo e regressão do progresso. (...) As vilas, durante a noite, são mal iluminadas, tendo mesmo trechos enormes que nunca foram alumados por

um raio de luz artificial. De dia as vilas apresentam uma aparência característica de abandono. São ruas cheias de mato, são cerrados enormes, são logradouros cobertos de vegetação alta e muitas outras coisas mais. (...) se as vilas continuarem a ser repudiadas para último lugar, se continuarem a ser relegadas para último plano, correrão o risco de se assemelhar às célebres e malfadadas favelas do Rio de Janeiro, que constituem um dos únicos motivos de vergonha para a Capital do Brasil. (...) As vilas são características especiais das grandes cidades. Porém as vilas bem cuidadas são características de grandes e cultas metrópoles. E nós queremos que Uberlândia se torne uma grande metrópole, no sentido exato da palavra. (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 25 de março de 1952, 1º página)

De encontro com a narrativa produzida por Naguettini nas fotos dos espaços urbanos, produzindo e difundindo os sentidos de uma cidade equipada com os serviços públicos, limpa e bem cuidada, o artigo acima evidencia as contradições que compunham a vida na cidade. Em outras palavras, se a série de fotos das avenidas fabricada pelo fotógrafo revela um município composto por equipamentos urbanos, ruas calçadas, passeios, dentre outras características, induzindo para um sentido de espaço urbano padronizado, a narrativa do jornal dá visibilidade a uma cidade diversa, sem iluminação e com uma aparência de abandono, que no foco de Naguettini é “apagada”, pela não presença destes espaços.

Essas contradições e, conseqüentemente, a identificação destes lugares na cidade, discernindo entre os espaços equipados, especialmente, as avenidas Afonso Pena, Floriano Peixoto e João Pinheiro, privilegiadas no foco de Naguettini e outros, ausentes destes objetos, de acordo com a narrativa do jornal, revela as diferenças na cidade. Neste horizonte, tais distinções insinuam um mapa social de Uberlândia, a partir do qual é possível apreender espaços privilegiados, bem como os sujeitos que os constituíam, em detrimento de outros.

A historiadora Célia Rocha Calvo, ao analisar a cidade de Uberlândia na década de 1940, afirma que:

(...) as políticas urbanas tinham o caráter de regulamentar e redefinir os direitos de uso dos espaços públicos, centrado nos traçados das três avenidas Floriano Peixoto, Afonso Pena e João Pinheiro, que tomam forma de avenidas principais (...). Na Afonso Pena e Floriano Peixoto, prevaleciam, além de residências, prédios de comércio e de hotelaria. As obras de pavimentação, implantação de transporte coletivo, de serviços de água, implementadas pelo poder público, foram modificando o viver urbano, pois, imprimiam, nesses espaços da vida social, uma diferença explicitada na divisão social do trabalho, acentuando, cada vez mais, a diferença entre aqueles que moravam nessas áreas e os que moravam nas saídas e entradas da cidade (...). (CALVO, 2001, p. 117-119)

O texto da autora corrobora para as reflexões acerca das contradições e as diferenças dos espaços urbanos, identificando, no encontro dos sentidos produzidos nos clichês de Naguettini, a deferência dos espaços das avenidas citadas com relação ao resto da cidade. Além disso, marca, nos aspectos destes espaços públicos, “beneficiados” pelos serviços de

infraestrutura e “palco” das relações comerciais, as segregações sociais na cidade, explicitadas na materialidade do espaço, bem como na presença de quem ocupava tal região.

Nas fotos da Avenida Floriano Peixoto, e também nas imagens da Avenida Afonso Pena reproduzidas neste texto, embora prevaleça, nos sentidos de espaço público impressos no ângulo dos retratos, os conceitos de circulação, movimento e tráfego/trânsito urbano, isto não exclui a diversidade de usos que constitui o espaço público das ruas. Nesse sentido, a presença do menino engraxando os sapatos do guarda (Foto 16) é sugestiva para pensar na cidade vivida pelos sujeitos, na qual, pelo menos para parte deles, o espaço das ruas era, sobretudo, na dimensão das relações que estabelecem nelas, um lugar de trabalho, de sobrevivência.

Mesmo que na Foto 16 seja possível apreender a presença de outros trabalhadores, como o homem que atravessa a rua usando um macacão, parecendo ser um uniforme, o registro do menino engraxate é o objeto que ganha na análise o efeito de *punctum*. Segundo Barthes, o *punctum* significa um ponto, um detalhe na foto, mas que tem força de expansão, quebrando o sentido mais geral da imagem, chamada por Barthes de *studium*⁵⁵.

Não queremos dizer, com isso, que a apreensão de uma criança trabalhando seja uma grande novidade na vivência das relações daquele contexto registrado pelas lentes do fotógrafo. Pois, mesmo nos dias atuais, com o avanço das discussões e ações no sentido de coibir o trabalho infantil, a existência de crianças trabalhando, principalmente nas famílias de trabalhadores de baixa renda, é algo ainda comum para o complemento da renda familiar.

O que destacamos é o modo como esta cena se contrasta da narrativa produzida sobre a cidade no conjunto geral das fotos de Naguettini, simbolizando variantes dos sentidos e significados dos espaços públicos que prevaleciam neste conjunto de imagens.

Continuando na análise do conjunto de fotos, cujo foco predomina no acervo fotográfico de Naguettini e também possui presença na cidade, pela circularidade que adquire, passemos para a reflexão da Avenida João Pinheiro.

⁵⁵ Barthes afirma que “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre e compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores”. BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46-48.



Foto 18: Avenida João Pinheiro, década de 50
Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

A Avenida João Pinheiro compõe um dos espaços públicos da cidade de Uberlândia recorrentemente enquadrados pelas lentes do fotógrafo.

Em um enquadramento semelhante àqueles produzidos em outros clichês de avenidas, o ângulo da foto privilegia o espaço da rua como objeto central da imagem e a técnica de tiragem permite o registro de vários objetos que constituem, através do efeito produzido no clic, a noção de um cenário urbano.

Porém, observando as edificações registradas na Foto 18 percebemos o predomínio de moradias. Dessa forma, o registro deste espaço, diferente das imagens das Avenidas Afonso Pena e Floriano Peixoto, analisadas anteriormente, cujo foco evidencia o sentido destes espaços públicos marcados pelas atividades comerciais, sinaliza o sentido de um espaço público significado na função da moradia.

Na materialidade deste espaço, registrado pelo fotógrafo, é possível apreender certo padrão de construção destas moradias. Os passeios registrados no enquadramento possuem um seguimento linear, evidenciando uma metragem comum. Os muros, margeando as casas, separando-as umas das outras e também delimitando uma fronteira entre o espaço da casa e o da rua, produzem um estilo parecido. São muros “baixos”, através dos quais ainda é possível

vislumbrar da rua a casa e, em algumas vezes, ornamentados com estruturas metálicas e/ou vegetações.



Foto 19: Avenida João Pinheiro, década de 50

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia/Acervo Naguettini.

No modo como a Avenida João Pinheiro foi fotografada em outros trechos é possível apreender, na narrativa da imagem, a repetição dos sentidos deste espaço público com relação ao padrão arquitetônico, denotando a noção de uma avenida ocupada, predominantemente, por edificações residenciais. Além disso, se destacou na foto o sentido de linearidade, produzido pela escolha do ângulo, a partir do qual evidenciou-se a regularidade dos canteiros centrais, dos passeios, bem como das casas construídas lado a lado, seguindo uma mesma metragem, formando linhas retas rumo ao horizonte da imagem.

O que seria pertinente com estas questões, na abordagem que propomos, não se restringe ao padrão de construção empreendido em um certo tempo e espaço e nem aos traçados revelados no foco da imagem. Mas o modo como a presença destes objetos e/ou elementos na foto produzem valores e sentidos sobre o espaço urbano na difusão de uma imagem sobre a cidade. Sentidos estes que indicam uma cidade organizada, racionalizada e/ou até moderna, pelos seus traçados retilíneos e modos de ocupar o espaço.

A percepção deste padrão de construção nas moradias nos levou a perseguir em outros materiais “elementos” que permitissem historicizar estas formas de ocupação do espaço urbano. Na pesquisa do material legislativo, no decreto lei nº 73, publicado no ano de 1943, compreendemos a busca em normatizar a ocupação do espaço público na figura do Nivelador e Alinhador. Naquele decreto, no qual foi sancionada a organização dos serviços administrativos do município, o Art. 40, da seção “Dos fiscais de distritos, do Alinhador e Nivelador”, previu como função destes “traçar o nivelamento de ruas e passeios”, bem como “alinhar muros e prédios a serem construídos ou reconstruídos”⁵⁶.

Traçar o nivelamento de ruas e passeios, assim como alinhar muros e passeios, previa a imputação de padrões de construção que ia desde a normatização dos materiais utilizados nos passeios até medidas técnicas de nível e declive daqueles⁵⁷. Além disso, foram criadas medidas técnicas de recuo para construção dos muros, estabelecendo a largura mínima do passeio, e para a construção da casa, estabelecendo uma medida que deveria ser guardada entre o muro e a edificação da casa.

Na imprensa local, nas décadas de 1940 e 50, podemos observar a veiculação de diversos artigos sobre a “necessidade” da construção de muros e passeios. Seleccionamos alguns trechos de um artigo publicado no ano de 1951:

Uma obra necessária

Passando pelas ruas da nossa movimentada cidade podemos contemplar atualmente um insólito movimento de construções. São tijolos que se apinham nas ruas, sacos de cimento, areia, cal que se acumulam em toda parte da cidade. É a febre da construção.

É também a necessidade urgente premida pela categórica ordem da prefeitura: “Ou constroem ou pagam multa”. E esta imposição, pois é uma imposição, visa unicamente beneficiar a cidade e aos interessados. A construção que se fala aqui é de muros e passeios. Portanto como dissemos, é a necessidade que obriga a sujeitar-se a isso, queira ou não queira. (...)

Não é exigência descabida e desnecessária e sim uma exigência criada pela necessidade da própria cidade que se desenvolve prodigiosamente.

(...) teríamos o desprazer de ver ruas sem passeios, terrenos expostos por falta de muros. Seria o desmazelo aliado a grandiosidade das modernas construções.

A prefeitura compete fiscalizar e regularizar a questão, aos moradores toca acatar sem relutância as exigências da prefeitura que visa o seu próprio interesse e benefício. (Jornal “O Repórter”, 6 de novembro de 1951, 2º página)

⁵⁶ A pesquisa ao material legislativo foi realizada no Arquivo Municipal de Uberlândia, em meio aos arquivos destinados à guarda dos materiais produzidos e doados pela Prefeitura Municipal de Uberlândia sob a catalogação Série: Legislação, Subsérie: Leis, Decretos e Regulamentos. Nº 009.

⁵⁷ O decreto-lei nº 96, que dispõe sobre a construção de meios-fios e passeios, citada anteriormente nesta pesquisa, especifica as medidas técnicas às quais nos referimos.

Os sentidos produzidos neste artigo nos permitem compreender a constituição de valores urbanos. O jornal, ao buscar convencer o seu público da necessidade da construção de muros e passeios e, ao mesmo tempo, “defender” a “prefeitura” como o agente social legítimo para julgar as obras necessárias para a cidade e obrigar os moradores a acatá-las, revelam os conflitos que se engendram no município na imposição de um padrão para a ocupação do espaço público. A afirmação no texto transcrito acima, de que “estas exigências não são descabidas e nem desnecessárias” evidencia a existência de opiniões contrárias, que julgavam tais medidas descabidas e desnecessárias.

Naguettini, ao projetar para as imagens espaços públicos constituídos segundo estas normas e padrões - avenidas com passeios e muros nivelados e alinhados - ocultando outros espaços existentes na cidade que, de acordo com os jornais, estavam fora destas “exigências”, corrobora na compreensão sobre os valores e sentidos de cidade que o fotógrafo compartilhava e buscava difundir.

No rastro destas reflexões é pertinente pensar que estas imagens ganhavam circularidade na cidade não só através de sua reprodutibilidade na imprensa, como também eram consumidas por muitos na vitrine da loja do fotógrafo. Segundo Norma Naguettini, filha de Ângelo, era hábito do pai expor as fotos da cidade nas vitrines de sua loja, atraindo os olhares de muitos que circulavam pela rua e aglomeravam-se em frente ao prédio para contemplar as fotos.

Nesse sentido, não é difícil imaginar sobre o “peso” que estas imagens adquiriam naquele tempo de sua produção na constituição da cidade ao serem transformadas, no uso que o fotógrafo e outros agentes sociais faziam delas, em documentos/monumentos. Ou melhor, os espaços urbanos e o modo como foram registrados, tornam-se símbolos e/ou ícones da cidade, por vezes incorporados como tal por aqueles que a consomem.

A própria localização do estúdio fotográfico de Ângelo Naguettini, na Avenida Afonso Pena, espaço público marcado pela presença de uma diversidade de sujeitos em razão da sua natureza social, com o predomínio das atividades e/ou relações comerciais, acentua o “papel” da linguagem fotográfica na difusão de uma perspectiva de cidade.

Na reflexão sobre o urbano, é preciso considerar que a normatização da ocupação do espaço público com a “obrigatoriedade” da construção do meio fio, do passeio e do muro, como observamos nas imagens, reforça a “demarcação mais precisa dos limites entre a casa e a rua” (ROLNIK, 1997, p. 35). Nesse sentido, a eleição de medidas técnicas para a construção revelam mais do que normas de ocupação. Elas evidenciam, sobretudo, a produção de um

espaço social no qual acentua-se o contraste entre o domínio público, as ruas, e o domínio privado, as casas.

Neste horizonte, as reflexões de Sennett sobre o domínio público e o domínio privado são sugestivas na problematização sobre a busca em normatizar os usos do espaço urbano sob a carapaça da busca de princípios para a ordem pública. Nesse sentido, a definição tanto do que era a vida pública, quanto daquilo que não era, constituiu-se nas normas de comportamento público (SENNETT, 1989), naquilo que era permissivo e o que não era, como pudemos observar nas reflexões desenvolvidas neste texto na busca em normatizar diversas práticas e usos.

Seguindo na observação das moradias clicadas no foco de Naguettini nas imagens da Avenida João Pinheiro, percebemos nas fachadas das casas formas arquitetônicas que denotam certo padrão estético e estilístico destas edificações. Figuram como objetos comuns destas moradias selecionadas nas fotos, as ornamentações com vegetação, ou em uma linguagem da arquitetura, o paisagismo, os detalhes estéticos das fachadas, com pilares, formas e detalhes “sofisticados”, entre outros.

Todas as características vislumbradas nestas moradias registradas nas Fotos 18 e 19 revelam mais do que uma preocupação dos seus proprietários com a estrutura arquitetônica de suas edificações e/ou uma referência comum destes moradores para a “produção” de suas casas. Todos estes elementos que apreendemos nas imagens na produção deste espaço revelam, sobretudo, os modos de viver dos moradores desta região. Explicitando, ao mesmo tempo, na exuberância das edificações, o nível econômico e social destes moradores. Assim, as casas, bem como sua arquitetura, constituem em indícios do lugar de moradia da burguesia, no qual, a imagem desta avenida, semelhante aos *boulevards* de Paris, marca um tempo no qual a elite ocupava tal região⁵⁸.

Nesse raciocínio, o autor Lefebvre traz importantes contribuições ao refletir sobre a presença de longas avenidas à semelhança dos *boulevards* franceses, constituindo uma concepção urbanística a partir da qual se busca eliminar o sentido de rua. Assim, ao problematizar sobre as intervenções empreendidas pelo barão de Haussmann, que ao longo dos anos se constituíram em fortes referenciais no urbanismo, o autor afirma que “substitui as ruas tortuosas mas vivas por longas avenidas, os bairros sórdidos mas animados por bairros

⁵⁸ No próximo capítulo, na análise dos cartões postais produzidos por Ângelo Naguettini, daremos continuidade a estas discussões sobre a produção de uma perspectiva de avenida inspirada em um “modelo” de avenida francês, ou seja, os *boulevards*.

aburguesados. (...) abre boulevards, se arranja espaços vazios (...)” (LEFEBVRE, 2008, p. 23).

Na continuação da apreensão do espaço público da Avenida, os muros baixos, permitindo entrever do espaço da rua, em certa medida, o espaço da casa, sinalizam uma preocupação dos moradores em demonstrarem, e “deixarem-se ver”, através destes “claros sinais reveladores de sua riqueza” (ROMERO, 2004, p. 319), um estilo de vida que expressasse de modo inequívoco sua condição de classe superior na pirâmide social. Sendo assim, no rastro das reflexões de Romero, “da rua não havia dúvida possível quanto ao diagnóstico social” (ROMERO, 2004, p. 315).

Outros objetos registrados nas fotos constituem os sentidos destes espaços. Os equipamentos urbanos presentes, como os postes de iluminação situados no canteiro central e o próprio canteiro central, denotavam as diferenças entre esses espaços e outros fotografados por Naguettini. Pois, somente nos registros da Avenida João Pinheiro foi possível observar este tipo de equipamento urbano. A quantidade de carros registrada no foco da imagem também conflui no sentido de destacar este espaço público nas referências do “moderno” e do “progresso”.

Nas pesquisas realizadas na imprensa local, encontramos, por vezes, fotos das moradias situadas na Avenida João Pinheiro reproduzidas nos periódicos, especialmente na revista “Uberlândia Ilustrada”. Consideramos relevante perceber que estas imagens publicadas nesta revista muitas vezes eram acompanhadas por legendas que “indicavam” “as belas construções da cidade”, ou então, “os luxuosos palacetes” compondo os sentidos sobre o espaço social apreendido nas fotos de Naguettini.

Pensar a cidade a partir das fotos de Naguettini se consistiu em um caminho de investigação a partir do qual foi possível, nos espaços públicos que prevalecem no seu foco, apreender evidências sobre a constituição daqueles e, ao mesmo tempo, os sentidos e significados difundidos sobre a cidade.

Nesta direção, buscar na Planta da Cidade a localização destas avenidas privilegiadas no conjunto de fotos, situadas na região denominada pelo mapa como central, consistiu na percepção do mapa enquanto uma produção que demarca as fronteiras sociais da cidade. Neste, as delimitações entre o que era região central e as outras regiões adjacentes, os bairros, situados nas entradas e saídas da cidade, sinalizam os locais onde eram alvos prioritários dos investimentos públicos. A partir deste campo, os territórios urbanizados, que tiveram investimentos públicos, com a implantação dos serviços urbanos, são as denominadas regiões

centrais. Nas quais, paradoxalmente, estes investimentos atendem aos interesses do capitalismo privado, possibilitando a prática das atividades comerciais e/ou industriais estabelecidas no centro, e explicitam/reforçam nas transformações materiais destes espaços as modificações que estavam sendo imputadas nos usos dos espaços públicos na perspectiva política e social daqueles que estavam à frente deste processo.

Destarte, este conjunto de fotos analisadas ao longo deste capítulo permitiu apreender a constituição do foco de Ângelo Naguettini sobre a cidade, privilegiando determinados espaços públicos de Uberlândia selecionados no enquadramento, na técnica e nos objetos registrados na produção da imagem.

Este foco de Naguettini sobre a cidade, produzido no contraste entre a visibilidade e a ocultação dos espaços públicos urbanos, nos induziu a compreender, na narrativa fabricada através das fotos e também no diálogo com os outros materiais, a constituição de uma cultura urbana através da apreensão daquilo que o fotógrafo se preocupou em registrar na cidade de Uberlândia.

Neste horizonte, as transformações materiais que se concretizavam na cidade interferiam e buscavam modificar os usos dos espaços públicos. Assim, as imagens do fotógrafo sinalizam essas mudanças sociais, ao mesmo tempo em que intervêm socialmente na imagem de cidade, ao difundir através das fotos determinados valores sobre o urbano que, no conjunto destas ilustrações, estavam articulados, sobretudo, à noção do urbano vinculada aos sentidos da circulação, do “moderno”, da ordem e da limpeza.

O FOTÓGRAFO DA CIDADE: ENTRE FOCOS E POSES NOS POSTAIS DE UBERLÂNDIA

Este capítulo tem como proposta refletir sobre as imagens de Ângelo Naguettini que foram transformadas em cartões postais. Neste intuito, o grande esforço consiste em apreender nos focos e poses reproduzidos nos postais a imagem de cidade que o fotógrafo busca difundir e que, ao mesmo tempo, vai lhe garantindo o “posto” de fotógrafo de Uberlândia.

Os cartões postais que trazemos neste texto explicita a seleção de um conjunto de imagens pertencentes à produção fotográfica de Ângelo que passaram a circular de um modo mais evidente. Estampadas nos postais observamos a predominância de um foco sobre a cidade, discutida no capítulo anterior, insinuando uma repetição no registro dos espaços públicos das praças e avenidas de Uberlândia.

Na direção destas reflexões, partindo do suposto de que os cartões postais se constituem em suportes materiais sistematizados no intuito de divulgar e difundir determinados sentidos e significados, afirmamos que a circulação dos postais corrobora no processo de constituição de uma imagem sobre a cidade. Nesse sentido, a narrativa produzida nas gravuras forja sentidos e significados, veiculados nos postais, constituindo referenciais de cidade reproduzidos nos postais, como referentes de bonito e feio, desenvolvido e atrasado, moderno e antiquado, limpo e sujo, organizado e desorganizado, etc.

É preciso considerar que os postais, em razão de sua natureza social, primam pelas imagens positivas da cidade. Segundo Gilberto Freyre, as vistas que figuram nos cartões postais quase sempre sugerem temas entusiastas, alegrias e sucessos. Assim, os referenciais sobre Uberlândia acabam sendo construídos em um sentido positivo/otimista, no contraste entre o que o fotógrafo dá visibilidade, na escolha dos objetos registrados, e o que ele oculta, pela não presença.

A predileção dos cartões postais em estamparem imagens “positivas” e atraentes, com o objetivo de encantar o olhar do leitor, não é aleatória, mas explica-se pelo sentido inerente à produção do postal em propagandear, sobretudo para os de fora, características sobre o lugar retratado. Sendo assim, especialmente com relação aos postais que reproduzem cenas da vida urbana, buscou-se promover uma imagem de cidade idealizada.

Contudo, esta idealização não se separa da dimensão do vivido. Ao contrário, ela permite analisar no jogo entre a visibilidade e ocultação do espaço urbano os valores que estão sendo selecionados para disseminarem nos cartões postais produzindo sentidos e significados sobre a cidade. Além disso, estes sentidos e significados constituem, pela massificação de um modo de olhar projetada nos postais, uma imagem de Uberlândia, tanto

para os próprios moradores como para os de fora, “fortalecendo” valores e usos dos espaços públicos estampados nas imagens dos postais.

Os cartões postais que serão analisados neste capítulo compõem o acervo *João Quituba*⁵⁹, antigo morador de Uberlândia que tinha o hábito de colecionar e conservar diversos materiais sobre a cidade. Deste modo, este acervo não tinha como objetivo preservar, especificamente, a produção de Ângelo Naguezzini, mas de guardar registros sobre o município de Uberlândia. Assim, os postais encontram-se arquivados nesta coleção sistematizados no sentido de constituírem materiais sobre a urbe.

A seleção dos postais presentes neste texto constitui praticamente a totalidade de cartões postais guardados na coleção João Quituba. Além daqueles que reproduzimos aqui, encontramos alguns poucos postais que registraram, por exemplo, a antiga companhia de energia elétrica Força e Luz de Uberlândia nos anos 1940 e também outros que difundiram imagens da 1ª Exposição Agropecuária de Uberlândia, ocorrida no início da década de 1940. Um evento considerado de grande importância na região por reunir empresários do agronegócio.

Nesse sentido, grande parte dos postais veiculou cenas urbanas, evidenciando determinados espaços públicos, predominantes no conjunto do acervo de Naguezzini. Assim, foi possível apreender a força destes lugares e de um foco sobre a cidade de Uberlândia na produção fotográfica de Naguezzini, a julgar pela insistência em registrar tais espaços e divulgá-los.

Encontramos estes cartões postais no acervo *João Quituba*, catalogados no acervo sob a rubrica de fotos. O manuseio destes materiais permitiu identificá-las enquanto postais, cujo verso, espaço destinado à escrita, era traçado por linhas acompanhadas da palavra inglesa *Post Card* ou *Message*, que significam, respectivamente, em português, “cartão postal e mensagem”. Isto evidencia e reforça, simultaneamente, aquilo que discutimos anteriormente neste texto, sobre a circulação da produção fotográfica de Ângelo Naguezzini em diversos circuitos de difusão.

O fotógrafo Ângelo Naguezzini, ao registrar a cidade de Uberlândia, transformou, a partir do seu foco, ângulo e seleção de objetos, os espaços públicos da cidade em imagens de cartões postais. Nesse sentido, registrar paisagens⁶⁰ da vida urbana não se trata de uma prática

⁵⁹ Este acervo foi doado ao CDHIS (Centro de documentação e pesquisa em História) da Universidade Federal de Uberlândia e encontra-se sob a guarda desta instituição.

⁶⁰ Uso este termo “paisagens” inspirada em Arantes que, ao refletir sobre as paisagens paulistanas, afirma que “As paisagens são criadas pela ação humana e, ao se tornarem referências de tempo-espaço para as ações e

voluntária e/ou espontânea. Pelo contrário, revela uma perspectiva de olhar para a cidade sistematizada nas escolhas do que e como registrar os espaços urbanos.

Isso significa dizer, em outras palavras, que a cidade nos postais é vista “pelos olhos do fotógrafo que possivelmente procura instrumentalizar aquilo que o consumidor de postais deseja ver” (GRANGEIRO, 2000, p. 21). Transformar fotos em cartões postais significa congelar determinadas paisagens urbanas, instituindo um modo de olhar para estes lugares retratados. Esta maneira de olhar e congelar o “urbano” produz sentidos e significados sobre o social que pretendem significar através de uma imagem, um lugar, como uma avenida, por exemplo, imprimindo nestes espaços retratados códigos visuais⁶¹ ou, em outras palavras, maneiras de olhá-los. A cidade não se mostra, é vista (GRANGEIRO, 2000).

Nesse horizonte, os objetos privilegiados no foco de Naguezzini nas imagens selecionadas para a difusão em cartões postais tornam-se *ícones*⁶² que buscam identificar a cidade, em um dado tempo histórico, para o consumo visual dos seus moradores e para aqueles que são de fora.

Isso ocorre porque os cartões postais, conforme a afirmativa de Kossoy, estiveram imbricados, desde o seu surgimento, a função social de propagandear e vender uma imagem de cidade⁶³. Assim, os postais tornam-se suportes de linguagem capazes de difundir uma imagem de cidade a partir das narrativas fabricadas nestes materiais.

Nesta direção, os cartões postais, produzidos e editados por Naguezzini, revelam, simultaneamente, a visibilidade do fotógrafo sobre o espaço e os sentidos que se buscava imprimir na seleção dos objetos retratados e na edição da legenda.

experiências compartilhadas, elas por sua vez realimentam o processo histórico.” ARANTES NETO, Antonio Augusto. **Paisagens paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000, p. 84.

⁶¹ As reflexões desenvolvidas por Muaze foram importantes, essencialmente, na apreensão do suposto de que o advento da fotografia e, sobretudo, o seu crescente consumo social significaram a difusão e apreensão de códigos visuais, que de certa maneira, orientam uma maneira de ver e se ver. MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. O império do retrato: fotografia e poder na sociedade oitocentista. Projeto História, São Paulo, n. 34, p. 169-188, jun. 2007.

⁶² ARANTES NETO, Antonio Augusto. **Paisagens paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000, 153.

⁶³ Segundo Kossoy, no final do século XIX o surgimento do cartão postal ilustrado significou um novo veículo de correspondência e que no século XX sua natureza social enquanto instrumento de propaganda se tornou mais evidente promovendo uma intensa comercialização das imagens fotográficas, insurgindo como um novo mercado e prática para fotógrafos. O autor afirma que “fotógrafos conhecidos em diferentes Estados, a par de suas atividades tradicionais como retratistas, além de editores locais, voltaram-se também para a produção e veiculação de fotos para postais, predominando as vistas de logradouros e panoramas de cidades, temas esses de grande interesse comercial mais imediato.” KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p.6.

A escolha dos lugares a serem retratados nos postais não consiste em uma atitude neutra do fotógrafo. Incorporar ou descartar espaços urbanos à série de imagens comercializadas significa instituir um processo similar ao de produção da memória, estabelecendo, de modo ativo, o quê e como deve ser lembrado. Deste modo, as ilustrações publicadas nos postais tornam-se pontos referenciais da cidade.

Inspirada nestes supostos persigo problematizar o modo como a cidade aparece nestes postais buscando apreender o processo a partir do qual os espaços urbanos são transformados em objetos a serem vendidos/comercializados, produzindo signos⁶⁴, sentidos, sobre os espaços registrados.



Imagem 1: Cartão Postal, produzido na década de 40

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História/Coleção João Quituba.

O cartão postal acima reproduziu a foto de um fragmento do espaço urbano de Uberlândia no qual localizava-se a Praça Antônio Carlos⁶⁵. A fotografia, tomada em perspectiva, captou outros objetos além da Praça, entretanto, a legenda do postal “PRAÇA ANTONIO CARLOS – UBERLÂNDIA - MINAS” induz o olhar sobre a imagem procurando apreendê-la na referência da praça.

A partir deste campo, é preciso salientar sobre o “papel” das legendas na narrativa dos postais compondo, articuladas às imagens, os sentidos e significados produzidos no postal.

⁶⁴ WILLIAMS, Raymond. *Lingua*. In: _____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 27-49.

⁶⁵ Hoje a praça, desde os anos 60, guarda o nome de Clarimundo Carneiro, conforme refletimos no primeiro capítulo na análise deste mesmo espaço.

Samuel afirma que:

As legendas, mesmo aquelas vinculadas aos instantâneos em álbuns de família, possuem uma retórica, contando-nos o que devemos ver e como o que vamos ver deve ser visto. Muitas vezes elas têm a intenção de contar uma estória, usando as convenções da *motto art* ou, nos trabalhos do século XIX, da pintura narrativa. Por mais que sejam sobressalentes, elas nunca são puramente referenciais. Assim, o nome de um local, embora, aparentemente, seja apenas descritivo e esteja apenas localizando uma determinada cena, desdobra-se no papel de significante, permitindo que uma única imagem represente um todo maior – a simples ruela dos fundos, na foto de Bill Brandt intitulou “Limehouse” (Casa caiada). (SAMUEL, 2000, p. 26)

Neste raciocínio, as legendas funcionam como um “dispositivo” que ativa uma maneira de olhar sobre o postal, permitindo que um único referente signifique um contexto mais amplo.

Na imagem 1, embora a legenda identifique o espaço retratado na referência da praça, a tomada da foto em aberto, a certa distância, permite que vejamos, pelo menos em parte, o espaço para além da praça. O fotógrafo captou neste clichê diversos objetos, insinuando a presença até mesmo dos objetos que não foram registrados na foto a partir da sombra das edificações refletidas na rua, instigando o leitor a imaginar a existência destas edificações, mesmo que elas não estejam presentes de fato na imagem.

Ao fundo da praça, o foco da imagem permite visualizar algumas edificações, embora o prédio que ganha destaque na foto seja o do Paço Municipal, construído dentro da Praça. Nesta também foram clicadas algumas pessoas no seu interior de modo quase que imperceptível, mas que serviram de “escala” para a produção dos sentidos de grandiosidade e monumentalidade dos elementos que compõe a praça.

Dessa forma, é perceptível, mesmo que na imagem a rua ocupe um espaço considerável, no ângulo da foto, o coreto e o prédio, no qual funcionava a Prefeitura Municipal, ganham maior evidência. Isto ocorreu porque, a partir do foco da imagem, a ausência de uma vegetação mais alta e espessa na frente do prédio permitiu que ele se destacasse no postal mais que os outros objetos.

A visibilidade que Naguettini constrói sobre este espaço produz a noção de um ambiente aprimorado, com destaque para alguns elementos ornamentais, como a vegetação, equipamentos urbanos (postes com lâmpadas, bancos e postes mais altos conduzindo fiações) e a própria arquitetura do Paço Municipal. Aliás, segundo o autor Carnicel, a produção de postais no Brasil, de forma geral, focalizava, principalmente, a transformação e a modernização das cidades. “O que se pretendia veicular, naturalmente, eram os aspectos

positivos que permitiam transmitir uma imagem que veiculasse os centros urbanos ao progresso e modernidade” (CARNICEL, 2011, p. 6).

A importância deste lugar para o fotógrafo e, conseqüentemente, para a cidade, pode ser avaliada em diferentes tomadas ao longo dos anos desta praça e da apropriação das fotos deste espaço para circular nos postais. Assim, ressaltamos, mais uma vez, a dimensão constitutiva destes materiais imagéticos no social. Pois, ao mesmo tempo em que a perspectiva dos espaços urbanos instituída por Naguettini compõe os sentidos e significados sobre a cidade, esta também constitui a maneira de fotografar.

Neste horizonte, na reflexão sobre a dimensão dos postais imagéticos na composição do imaginário social da cidade, não só para quem era de fora, mas, sobretudo, para os moradores de Uberlândia, é pertinente refletir sobre o hábito das pessoas comprarem os cartões postais produzidos por Ângelo Naguettini. Segundo a sua filha, Norma Naguettini, era prática corrente, naquela conjuntura na qual o pai fabricava os postais, as pessoas os adquirirem para diversas finalidades, para guardarem, colecionarem, presentear e/ou mandarem para alguém de fora da cidade. Em razão desta demanda pelos postais as imagens eram numeradas. Podemos visualizar esta numeração na legenda do postal, indicando o número 59, para facilitar a identificação dos mesmos quando estes eram encomendados em sua loja.

Durante o governo de Vasco Giffoni em Uberlândia, interventor municipal durante a ditadura Vargas, é possível apreender a massificação das imagens e dos sentidos deste espaço enquanto símbolo do poder oficial da cidade. Essencialmente nos anos 1940, a imagem da Praça Antonio Carlos, com destaque para o edifício da Prefeitura, era a preferida para “ilustrar” os artigos relativos às obras municipais e/ou sobre comemorações na cidade. Neste horizonte, esta praça, que abrigava um dos “monumentos” mais importantes, torna-se referência e prova irrefutável da presença do poder executivo e das forças que o constituíam, à frente das decisões sobre a cidade.

A remodelação da praça, discutida no segundo capítulo, empreendida na gestão de Vasco Giffoni, nos primeiros anos da década de 1940, revela a busca em transformar a praça em espaço de referência na cidade. A troca da vegetação por outra, considerada mais adequada, esteticamente mais bonita, inspirada nos modelos europeus e menos densa, permite uma visão mais “limpa” e ampla do espaço da praça. Assim, torna mais evidente os elementos que a compõem, essencialmente o prédio municipal e, ao mesmo tempo, torna o espaço mais

“seguro” em razão de ser mais visível aos olhos de todos, mais explícito, por isso, com menor probabilidade de práticas ilícitas em meio à vegetação.

O ângulo da imagem 1 no cartão postal, tomando grande parte da praça, registra estas transformações impressas no espaço público e comercializa esta imagem para além da cidade, produzindo os significados de um lugar harmônico, organizado, asséptico e zelado.

A preocupação da transmissão da ideia de uma cidade higienizada consiste em uma prática comum na difusão dos postais “com o objetivo de vender a noção de uma cidade limpa, rica, moderna e próspera, enfim, de local ideal para se viver” (CARNICEL, 2001, p. 9).

Na confluência destas discussões sobre a propaganda da cidade por meio das imagens produzidas e circuladas nos postais, passemos para a reflexão de outro postal produzido por Naguettini, cujo ângulo reporta a estas noções indicadas no parágrafo anterior.



Imagem 2: Cartão Postal, década de 40/50

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História/Coleção João Quituba.

Neste postal, embora a legenda identifique a imagem na referência da praça, o foco sobre o espaço público permite verificar uma diversidade de objetos para além da Praça da República.

O enquadramento da imagem, usando o recurso da panorâmica, torna-se estratégico ao mostrar a rua (Avenida Afonso Pena), diversas edificações, os carros, as pessoas, as caixas d’água ao longe (no fundo da imagem), a praça e a Igreja, que ganha um aspecto de monumento através do efeito produzido da torre rumo ao céu, na produção de sentidos do “desenvolvimento” e/ou da pujança econômica.

A escolha deste espaço, assim como do foco sobre ele, para estampar o cartão postal, vai ao encontro dos objetivos pretendidos através daquele suporte, de promover, vender e circular imagens “positivas” da cidade. Afinal, o espaço recortado pelo fotógrafo corresponde a um perímetro urbano marcado pela presença de diversos estabelecimentos comerciais, hotéis e pelos “benefícios” dos equipamentos urbanos e serviços de infraestrutura.

Nesse sentido, o fragmento da cidade escolhido pelo fotógrafo para circular no postal constituía a região central da cidade, visada naquela conjuntura para ser o “coração da cidade” por determinados grupos sociais, especialmente os empresários do município que possuíam negócios na região, como comércios e/ou imóveis e, também, o poder municipal.

O fotógrafo Ângelo Naguettini, ao reproduzir um fragmento da cidade no postal, empreende um processo no qual se forja uma memória sobre Uberlândia sistematizada na visibilidade e ocultamento que produz no material, comunicando sentidos e significados de um determinado espaço que busca significar a “realidade” de todo o município.

Para pensar neste processo de produção das imagens a serem veiculadas nos postais, imprimindo e difundindo valores positivos e/ou idealizados de um determinado espaço, são sugestivas as reflexões de Vasquez ao afirmar que:

Fotografias antigas sempre mentem, cartões-postais fotográficos mais ainda, pois são feitos a partir de fotografias que, longe de exhibir a realidade tal como ela é, oferecem uma visão idealizada desta, mostram um panorama ‘aperfeiçoado’, que não chega a ser falso – posto que baseado em dados concretos, visíveis, reproduzíveis –, mas não inteiramente real, pois só tem focalizado a melhor faceta. Postura por sinal perfeitamente compreensível, pois, assim como ninguém vai ao fotógrafo retratar-se quando barbado, suarento, maltrapilho, também ninguém desejaria adquirir cartões postais excessivamente realistas, mostrando as zonas sórdidas, esburacas, e em ruínas de uma cidade, que houvesse editor suficientemente insensato ou enganado para financiá-los. [...] Mesmo em cidades menos conhecidas ou em localidades periféricas, existia o sentimento dominante de orgulho e otimismo indispensável à produção de cartões-postais paisagísticos. (VASQUEZ, 2002, p. 65)

Assim, conforme a afirmação do autor, é importante compreender a seleção e o foco do fotógrafo sobre os espaços a serem comercializados nos postais no intuito de propagandar uma imagem otimista de Uberlândia.

A partir deste campo, a escolha das cenas urbanas, assim como a sucessão dos lugares reproduzidos nos cartões postais, revelam os espaços da cidade que ganham notoriedade na difusão das imagens, conforme os valores urbanos aos quais o fotógrafo se articulava.

A Avenida Afonso Pena constitui um dos espaços públicos que ganham visibilidade nos postais de Naguettini. A sequência de imagens deste espaço no seu acervo,

sistematicamente registrado pelo fotógrafo, computando vários clichês, evidencia a importância e/ou a necessidade de retratar a avenida.

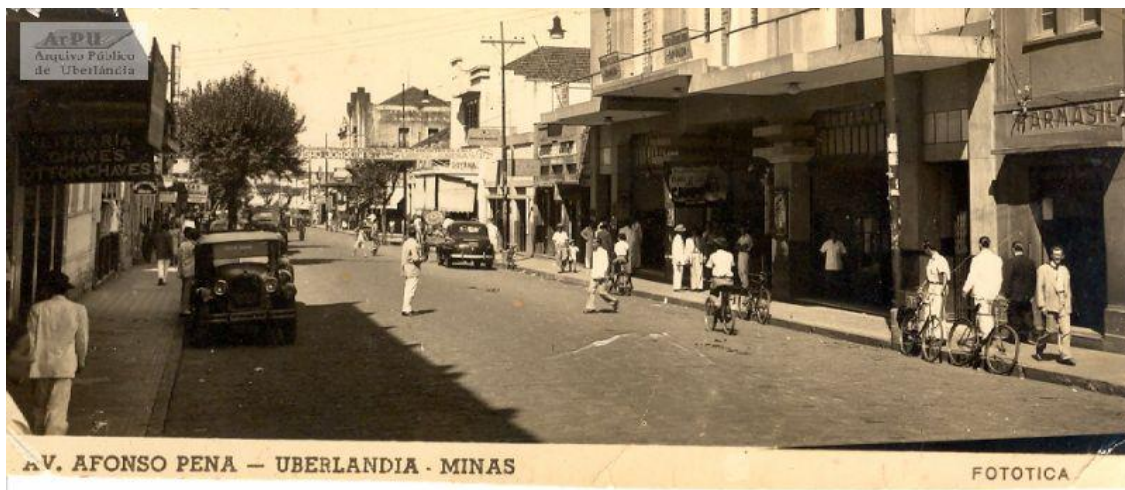


Imagem 3: Cartão Postal, produzido na década de 40

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História/Coleção João Quituba.

No ângulo da Imagem 3 destaca-se a grande quantidade de pessoas clicadas neste espaço urbano. As diversas edificações registradas do lado esquerdo e, principalmente, do lado direito, com as portas abertas, algumas delas com letreiros na fachada do prédio, induzem sobre a presença de vários estabelecimentos comerciais.

A pesquisa nos periódicos, a partir da qual foi possível encontrar uma grande quantidade de anúncios de diversos serviços endereçados na Avenida Afonso Pena, corrobora para os sentidos impressos na imagem de uma região marcada pelas relações comerciais.

Destacamos apenas alguns anúncios identificados ao longo dos anos de 1940, publicados no jornal “O Repórter”:

Artigos Electricos

Santos & Guimarães

Av. Affonso Penna, 245 – Fone 400. (Jornal “O Repórter”, Uberlândia, 21 de Janeiro de 1940, 1º página)

Ferragens e material para construção. Stock variado. Preços mínimos. Qualidade Garantida.

FINOTTI E ROQUETTE.

“Casa das tintas.”

Av. Affonso Penna, 699. (Jornal “O Repórter”, Uberlândia, 21 de Janeiro de 1940, 3º página)

Presente de Beleza.

MUNDO ELEGANTE.

Av. Affonso Penna, 233. (Jornal “O Repórter”, Uberlândia, 23 de Janeiro de 1943, 2º página)

Posto de Serviço Avenida _ Um dos mais bem instalados da praça, de
ALEXANDRINO GÁRCIA
Agente dos possantes caminhões GMC e dos luxuosos automóveis Pontiac.
Uberlândia – Affonso Penna, 690, Fone, 1106. (Jornal “O Repórter”, Uberlândia, 23 de Janeiro de 1943, 3º página)

Relojoaria e joalheria
Irmãos Bernardes
Concertos em geral _ Av. Af. Pena, 491. (Jornal “O Repórter”, Uberlândia, 3 de abril de 1943, 1º página)

Confecções com todo esmero na
A Moda Artística.
Av. Afonso Penna, 21. (Jornal “O Repórter”, Uberlândia, 2 de Fevereiro de 1944, 2º página)

Para suas instalações, consertos ou quaisquer serviços elétricos procure:
IRMÃOS SIMÃO
Dispõem de competente técnico mecânico para máquina de escrever e somar.
Afonso Penna, 106. Fone 1427. (Jornal “O Repórter”, Uberlândia, 14 de Junho de 1944, 2º página)

ALFAIATARIA FINOTTI
Tem sempre um sortimento completo de brins tropicais, de LINHO, TUSSORES, CAROA, ETC.
LUIZ FINOTTI.
O meu, o teu, o nosso alfaiate.
Av. Afonso Pena, 284, Uberlândia. (Jornal “O Repórter”, Uberlândia, 14 de Junho de 1944, 3º página)

Os anúncios publicitários destacados e muitos outros observados no jornal revelam uma diversidade de serviços alocados na Avenida Afonso Pena. Obviamente, é preciso considerar que talvez não fosse uma prática recorrente e comum entre todos os comerciantes e/ou proprietários de negócios anunciarem os seus serviços no jornal.

Contudo, apreender a presença de comércios e/ou negócios instituídos na Avenida Afonso Pena, conforme o indicado nas propagandas do jornal, é sugestivo para refletir este espaço urbano como sendo uma região com a predominância significativa das atividades comerciais. Assim, podemos deduzir sobre a diversidade de pessoas que constituíam este lugar, não só em relação ao consumo, de quem se dirigia à região para comprar, mas também no sentido relacionado ao trabalho daqueles que usavam tal espaço para a sobrevivência.

A visibilidade que o fotógrafo produz da avenida na seleção dos objetos registrados - pessoas movimentando-se pelo espaço, automóveis, bicicletas, carroças, edificações, sinalizando serem comércios/negócios em pleno funcionamento - constituem em elementos que na narrativa da imagem produzem o sentido de um espaço significado na noção de movimento.

Isso quer dizer que Naguettini, ao fragmentar esta “cena urbana” buscou congelar, na referência da avenida, de acordo com a legenda, uma perspectiva do espaço movimentado, constituído por diversas pessoas, projetando valores de um lugar que tinha muito a “oferecer” em termos de serviços, trabalho e oportunidades.

A legenda “AV. AFONSO PENA – UBERLÂNDIA – MINAS” orienta a olhar para o postal como sendo um lugar que concentra muitas atividades, por isso, “frequentado” por muitos moradores e/ou até mesmo atrativo para aqueles que são de fora. Desta maneira, o cartão-postal divulga referências econômicas e culturais da cidade impressas nos sentidos de avenida fabricados através do processo social de produção do postal.

Outros clichês da Avenida Afonso Pena foram reproduzidos nos cartões-postais, evidenciando sentidos e significados que se aproximam daqueles fabricados no postal anterior.



Imagem 4: Cartão Postal, produzido na década de 40

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História/Coleção João Quituba.

Tal como na imagem 3, a tomada da Avenida Afonso Pena na imagem 4 registrou uma diversidade de objetos, sobretudo, pessoas no uso deste espaço público, sinalizando a noção de movimento. A presença de várias edificações, algumas delas identificadas com letreiros e/ou inscrições em suas fachadas, revela (bem como na imagem 3) a existência de atividades comerciais e/ou negócios nesta região, inclusive, do próprio fotógrafo, no prédio situado a esquerda da avenida, com a inscrição “Casa dos óculos”, no qual funcionava o negócio fotográfico, a ótica e posteriormente, a empresa funerária.

O registro do relógio, à direita da imagem, marcando dez horas da manhã, constitui, articulado aos outros objetos, os sentidos de um espaço moderno e difunde, ao mesmo tempo, a noção de um espaço racional, sistematizado na presença do relógio mecânico enquanto símbolo do progresso a partir da medição precisa do tempo. Nesse sentido, é preciso refletir o quanto o enquadramento do relógio na foto é estratégico na promoção de uma imagem de cidade “desenvolvida” e “moderna”, pois o relógio significa o avanço das relações capitalistas ao imprimir o tempo mecânico, o tempo do homem.

A preocupação do fotógrafo em registrar insistentemente alguns objetos no ângulo das fotos das avenidas, tais como passeios, o espaço da rua, as edificações, os equipamentos urbanos, juntamente com a legenda do postal, identificando aquele espaço público fotografado enquanto uma avenida, orienta o olhar dos consumidores destes materiais imagéticos, os cartões postais, considerando-os na perspectiva do fotógrafo. Dessa forma, apreendemos a função social dos postais difundindo e naturalizando determinados valores sociais e maneiras de significar os espaços a partir das escolhas do fotógrafo, ou seja, através das relações sociais que constituía na cidade enquanto sujeito.

No rastro destas reflexões, destacamos que em nenhum postal de Naguezzini, com os quais tivemos contato, a “rua” foi selecionada para figurar em vistas da cidade. Isso quer dizer que, os espaços urbanos públicos registrados pelo fotógrafo e, veiculados nos seus postais, sempre eram “identificados” pela legenda como sendo uma avenida.

Françoise Choay, ao refletir sobre o plano de cidade progressista, perseguida pelas cidades que buscavam o título de cidade “moderna”, inspiradas, especialmente pelo modelo urbanista francês, preconizado por Le Corbusier, afirma que, na busca de se implantar este modelo de cidade, “a consequência maior é a abolição da rua, estigmatizada como um vestígio de barbárie, um anacronismo revoltante” (CHOAY, 1992, p. 21).

Isso significa que, conforme o modelo de “cidade-jardim”, como foi “apelidado” plano urbano moderno de Le Corbusier e como Uberlândia era referendada em muitos artigos publicados nos periódicos nas décadas de 1940 e 50⁶⁶, a rua era sinônimo de desordem, lugar

⁶⁶ Citamos apenas dois artigos, dentre muitos, nos quais Uberlândia é adjetivada como a cidade-jardim. Um deles é de 1940, quando a Revista Uberlândia Ilustrada publicou o seguinte trecho numa crônica de entrada na revista: “Não sei, quem teve a feliz lembrança de afirmar, ser Uberlândia <<um pedacinho de Belo Horizonte>>. O que não se pode negar, todavia, é a semelhança da topografia dessas cidades, primando Uberlândia, pela sua colocação num planalto de vastos horizontes, que lhe dá a primazia da sua beleza natural. Os seus lindos jardins, traçados com o modelo da estética exigida pelo urbanismo moderno, são verdadeiros logradouros públicos, cheios de beleza e alegria. (...) O nosso objetivo, nesta crônica ligeira, é de louvor, pelo que aqui já se fez dando a nossa linda cidade o qualitativo de “cidade-jardim” – que tanto nos envaidece – cabendo a administração atual, do jovem prefeito Vasco Gifoni, a maior soma de trabalho, para tornar a cidade digna de merecer esse qualitativo” (Revista Uberlândia Ilustrada, Uberlândia, junho de 1940, nº 5, p. 1). Na mesma

de práticas que não condiziam com o sentido “moderno” de avenida, como sendo o espaço exclusivo para a circulação. A rua, ao contrário da avenida, era anti-higiênica, porque comportava práticas e modos de viver da cidade “não moderna” e, portanto, contrários ao ideal de saúde.

Na construção de uma imagem de cidade limpa, remetendo à ideia de civilidade, a quantidade de pessoas clicadas nas fotos reproduzidas nos postais acima da Avenida Afonso Pena, usando roupas claras, assim como o espaço limpo, são objetos que confluem para o sentido de avenida asséptica.

Aliás, o tema higiene era assunto recorrente nos periódicos contemporâneos ao tempo de produção dos materiais imagéticos aqui analisados. A presença destas discussões no jornal nos instigou a problematizar o processo social de constituição e disseminação de valores urbanos, neste caso da noção de asséptico, que na visibilidade da cidade produzida por Naguezzini nos postais, pareciam ser naturais e inerentes ao espaço urbano.

Desde a década de 1940 percebemos na imprensa uma campanha de conscientização do asseio público, que ganhou maior evidência a partir do ano de 1943, quando o Prefeito de Uberlândia encaminhou um ofício sobre o tema para a publicação no jornal “O Repórter”:

Limpeza Pública

Do sr. d. Prefeito Municipal recebemos o seguinte ofício _ “ Em 18 de março de 1943. Senhor Redator, Solicito desse conceituado jornal o favor de desenvolver uma campanha racional e eficiente em benefício da limpeza publica, que, aliás, já tem alcançado nesta cidade um elevado índice. Essa campanha poderá ser orientada no sentido mais educativo, mostrando os benefícios da limpeza publica dos quintais, de casas residenciais, procurando obter a cooperação para o serviço municipal competente de todos aqueles que se interessam pelo desenvolvimento da cidade e pela melhoria sempre crescente de suas condições de higiene. Nas edições desse jornal, além de artigos que, si possível, poderiam ser escritos sobre a matéria, seria interessante também a inscrição de frases isoladas, lembrando os benefícios da limpeza. Esperando, portanto, merecer esta valiosa cooperação, desde já apresento-lhe os meus agradecimentos, Vasconcelos Costa (prefeito de Uberlândia) – ao excelentíssimo redator de “O Repórter”.

Revela o ofício acima o grande interesse do Sr. Prefeito Municipal pela limpeza e higiene da cidade, cousa até bem pouco tempo atrás negligenciada, em contraste com as nossas maravilhosas perspectivas cidadinas.

Mas para que possam ser eficientes as medidas da administração pública, no sentido de conservar asseadas as nossas ruas, avenidas e praças, é necessário que a população colabore com os dirigentes de nossa formosa urbs, contribuindo com o seu cuidado para preservar nossos logradouros de transito desses detritos que

direção, outro artigo publicado em 1951, no jornal O Repórter, também é sugestivo para pensar a questão da “cidade-jardim”. Intitulado “A Cidade Jardim”, destacamos o seguinte trecho: “Um fato curioso e verdadeiramente intrigante é o motivo pelo qual Uberlândia tem esse significativo cognome de ‘Cidade Jardim’. (...) A par do progresso dinâmico que caracteriza o desenvolvimento de Uberlândia (...) criaram em Uberlândia 13 jardins, fora outros logradouros públicos ajardinados e todos com perfeita limpeza e com ótima iluminação. (...) É uma impressão verdadeiramente notável a um viajante que aqui chega deparar com uma cidade limpa e bela” (Jornal O Repórter, “A Cidade Jardim”, Uberlândia, 19 de Outubro de 1951, 2ª página).

causam péssima impressão aos que nos visitam. (Jornal “O Repórter”, 24 de março de 1943, 2º página)

Para além da correlação de forças entre estes grupos sociais, a administração pública e o jornal compartilharam os mesmos valores de cidade, este artigo nos traz pistas sobre a constituição destes valores urbanos, que eram “novos” naquela conjuntura.

O tema higiene aparece veiculado aos “projetos” de cidade desde as práticas de coleta de lixo, previstas nos decretos-leis sancionados nas décadas de 1940 e 50, autorizando a aquisição de maquinário para a remoção do lixo, como pode ser observado nos decretos-leis nº 112, nº 143, nº 187 e etc., até a previsão da cobrança de uma taxa de limpeza pública dos moradores.

Podemos observar abaixo a transcrição do decreto-lei nº 112:

Decreto-lei nº 112

Autoriza a aquisição de veículos e semoventes para coleta e remoção do lixo

O Prefeito do município de Uberlândia, usando da atribuição que lhe confere o art. 12, do decreto lei federal nº 1202 de 8 de abril de 1939, decreta:

Art. 1º: Fica a Prefeitura Municipal autorizada a adquirir mediante concorrência pública ou administrativa, veículos semoventes para coleta e remoção de lixo, podendo despendar para tal fim até a importância de Cr 50.000.00.

Art. 2º: A despesa com a aquisição a que se refere ocorrerá por datação que será incluída no orçamento para o exercício próximo.

Art. 3º: Revogadas as disposições em contrário, entrará decreto-lei em vigor na data 1º de janeiro de 1945.

Prefeitura Municipal de Uberlândia, em 26 de Outubro de 1944.

As noções de um local asséptico e ordenado relaciona-se a intensificação do espaço da rua como ambiente de circulação por excelência e exclusiva, eliminando para tal não só o lixo como também outras práticas dos moradores, que no desenrolar de uma nova vida pública, passaram a ser coibidas como sinônimas de sujeira ou obstrução do tráfego urbano.

O capítulo II do Código de Posturas, elaborado no início da década de 1950, é sugestivo para problematizarmos estas questões relativas à higiene do espaço público.

Capítulo II

Da Higiene das Vias Públicas

Art. 15 _ A ninguém é lícito, sob qualquer pretexto, impedir ou dificultar o livre escoamento das águas pelos canos, valas, sarjetas, ou canais das vias públicas, danificando ou obstruindo tais servidões.

Parágrafo único_ O infrator incorrerá na multa de Cr\$20,00 a Cr\$100,00, conforme a gravidade de falta, além da obrigação de reparar o dano causado.

Art. 16 _ Os moradores são responsáveis pela limpeza dos passeios e sarjetas fronteiriças a sua residência.

Parágrafo único _ Ficam os infratores desta disposição sujeitos às multas de Cr\$20,00, a Cr\$50,00 conforme a gravidade da falta.

Art. 47_ Para preservar, de uma maneira geral, a higiene pública, fica terminantemente proibido:

I_ Lavar roupas em chafarizes, fontes ou tanques situados nas vias públicas;

II_ Consentir o escoamento de águas servidas das residências para a rua;

III_ Conduzir sem as preocupações devidas, quaisquer materiais que possam comprometer o asseio das vias públicas;

IV_ Queimar, mesmo nos próprios quintais lixo ou quaisquer corpos em quantidade capaz de molestar a vizinhança;

V_ Aterrar vias públicas, com lixo, materiais velhos ou quaisquer detritos;

(...) (Lei nº 95 de 14 de março de 1950, **Código de Posturas Municipais**)

Na leitura do cap. II do Código de Posturas, é possível apreender a busca em se normatizar o uso do espaço público sob o crivo da limpeza e higiene das ruas. Nesse sentido, as posturas previstas para o asseio iam além da responsabilidade em manter limpo a porta da sua própria casa, mas, previa, sobretudo, o abandono de determinadas práticas.

As proibições explícitas no art. 47 revelam quais seriam os modos de viver que estavam sendo perseguidos e que destoavam daquilo que estava se conceituando como um espaço limpo. A proibição em lavar roupas em fontes de água situadas nas vias públicas evidencia uma prática existente naquele contexto, assim como a busca em normatizar a condução de materiais pelas vias públicas é indício da perseguição das práticas de muitos trabalhadores na cidade, como vendedores ambulantes de alimentos e/ou daqueles que trabalham com o transporte de vários tipos de mercadorias, essencialmente lenhas, que parecem terem sido alvo sistemático de “regulação”⁶⁷.

No foco de Naguettini sobre a cidade, a presença dos trabalhadores que vendiam produtos diversos nos espaços públicos é praticamente imperceptível, porém, a leitura a contrapelo de outros materiais possibilita refletir sobre a prática destes trabalhadores nos espaços públicos de Uberlândia. Problematicar sobre a proibição de “Conduzir sem as preocupações devidas, quaisquer materiais que possam comprometer o asseio das vias públicas” perguntando sobre que tipos de ferramentas seriam estas e, ao mesmo tempo, apreender na imprensa do período o constante reclame sobre os detritos de alimentos nas vias públicas, como cascas de frutas e restos de outros alimentos vendidos nas ruas pelos trabalhadores, somado ainda a criação de imposto para a prática da venda ambulante, são elementos que revelam a indesejável presença destes trabalhadores nas ruas.

⁶⁷ Além da proibição em descarregar lenha no espaço público, comentada anteriormente neste texto, foi sancionada em 1951 a Lei nº 208 que regula o comércio de lenha na cidade. Esta lei previu a criação de uma medida legal para o comércio da lenha, o ESTÉREO (metro cúbico) e de normas para o transporte da lenha através de veículos devidamente equipados. Os “veículos” que realizavam a mobilidade de mercadorias pela cidade eram, na maioria das vezes, as carroças. Que por sinal, como já refletimos anteriormente, seus usos estavam sendo normatizados no processo de busca de modificação dos modos de viver conforme uma concepção de vida urbana perseguida pelo poder municipal, juntamente com os grupos de poder aos quais estava articulado.

Outro postal da Avenida Afonso Pena corrobora para as discussões desenvolvidas na análise dos postais anteriores da avenida.



Imagem 5: Cartão Postal, produzido na década de 40.

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História/Coleção João Quituba.

Grande parte dos objetos registrados na imagem deste postal evidencia sentidos e significados comuns à narrativa produzida nas imagens veiculadas aos outros dois postais da Avenida Afonso Pena reproduzidos neste texto.

A presença das pessoas, o registro de estabelecimentos comerciais em pleno horário de funcionamento e o carro em movimento constituem em objetos que, no foco da imagem, produzem a noção de uma região movimentada e sinalizam sobre as atividades comerciais empreendidas naquele espaço. Nesta imagem, o ângulo do fotógrafo captou mais uma vez o seu próprio prédio, contudo, em um sentido contrário daquele registrado na Imagem 4, dando visibilidade à inscrição do outro lado do prédio, que revela o outro negócio de Naguettini, a empresa funerária.

No enquadramento desta foto, o prédio e/ou o castelinho de Ângelo Naguettini, como era conhecido popularmente, sobressai com relação às edificações situadas ao seu redor, produzindo o sentido de grandiosidade e destaque ao prédio no espaço urbano. Atualmente, no tempo de produção deste texto, este prédio ainda existe na cidade de Uberlândia, entretanto, em razão da grande quantidade de outros prédios instalados nesta região, grande

parte deles maiores e mais imponentes do que o antigo castelinho de Naguezzini, a sua presença passa quase que despercebida.

Nesta imagem 5 é possível compreender variantes com relação a narrativa predominante nos outros postais, especialmente, com relação à presença do trabalhador, no canto direito da imagem, ao lado de uma carrocinha, provavelmente vendedor ambulante de produtos alimentícios. Dessa forma, a visibilidade deste sujeito evidencia sobre a prática de trabalhadores no uso deste espaço público, também sinalizada na leitura de outros materiais, como refletimos anteriormente neste texto, embora, na produção fotográfica dos espaços urbanos de Ângelo Naguezzini, a presença destes trabalhadores ambulantes seja quase que imperceptível.

Se nas imagens da Avenida Afonso Pena reproduzidas nos postais observamos a preocupação do fotógrafo em captar objetos que visam instituir uma perspectiva de avenida, juntamente com a legenda que compõe os postais, identificando o espaço na referência da avenida, também apreendemos nestes clichês variantes deste sentido.

A quantidade de bicicletas clicadas (essencialmente na Imagem 3), dividindo o espaço da avenida com os carros; os transeuntes circulando não só pelos passeios, mas também nas ruas⁶⁸; a irregularidade da avenida, saindo de uma perspectiva retilínea; e, também, as árvores fincadas na rua, no espaço de circulação dos carros, constituem em elementos que produzem significados destoantes daqueles referenciais de avenida que incorporamos e que se naturalizaram ao longo dos anos.

Assim, estes objetos variantes sinalizam, em certa medida, uma prática ainda “incipiente” de avenida, tomando como base o conceito de avenida advindo do modelo urbanista europeu, importante referência de urbanismo perseguida pelas cidades naquela época, nas décadas de 1940 e 50, que preconizava por um sentido de avenida retilínea, sem obstruções, espaço exclusivo para circulação, sobretudo para os carros, símbolos do “progresso”.

⁶⁸ Muitos artigos do jornal, contemporâneos ao tempo de produção dos postais, insistiram durante um longo tempo em suas publicações sobre os constantes acidentes, como choque de carros e, principalmente, atropelamentos de pessoas nas avenidas da cidade, principalmente, na Afonso Pena e Floriano Peixoto. Segundo o jornal, a culpa de grande parte destes acidentes não era somente em razão da velocidade excessiva dos carros, mas, sobretudo, por causa do mal hábito dos pedestres tomar o meio da rua, tal qual vemos as pessoas nos postais da Avenida Afonso Pena. A “campanha” do jornal nestes artigos era de “educar” e “convencer” a população, ou pelo menos, aqueles que liam o jornal, que o lugar do pedestre era no passeio e dos carros na rua/avenida. Caso contrário, ocorreriam transtornos que atrapalharia o “tráfego urbano”. Alguns destes artigos a quais me refiro são: “O TRAFEGO URBANO”. Jornal O Repórter, Uberlândia, 19 de novembro de 1945. Nº 839. 1ª página. “O Trafego Urbano”. Jornal O Repórter, Uberlândia, 22 de dezembro de 1945. 3ª página.

De acordo com Choay⁶⁹ o sentido de avenida idealizado pelo urbanismo moderno priorizava a geometria do espaço, ou melhor, o alinhamento retilíneo da avenida, cuja “função” seria a circulação dos carros, a mobilidade rápida, sem impedimentos.

Na leitura dos artigos na década de 1940, observamos o jornal enquanto uma linguagem que busca disseminar e, de certo modo, convencer os moradores da cidade sobre uma perspectiva de avenida para a circulação:

Obras Públicas

Já por diversas vezes temos apelado para a secção de obras públicas da Prefeitura, solicitando providencias para que desapareça o abuso de certos construtores que não se satisfazem com os passeios em frente à construção, mas entulham de material o próprio leito das ruas entravando a circulação nesses locais.

E não se diga que tais irregularidades verificam-se em bairros afastados da cidade.

É aqui mesmo, no coração urbano, nas avenidas principais. (...). (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 6 de Outubro de 1945, 2º página)

Na narrativa do jornal percebemos a defesa de um sentido de rua desobstruída, sem impedimentos e/ou livre para a mobilidade, essencialmente, com relação às *avenidas principais*.

Embora a crítica do jornal esteja sendo “endereçada” para os construtores, o julgamento das práticas de obstrução das passagens do espaço público como sendo irregularidades permite que os significados produzidos no artigo se amplie para todos os moradores que estejam ou venham a praticar algo semelhante. Nesse sentido, a crítica aos construtores funciona como uma “advertência” a todos os moradores para que não entrem a circulação, principalmente para aqueles que residem e/ou trabalham “no coração urbano” de Uberlândia, ou seja, no centro da cidade⁷⁰.

⁶⁹ CHOAY, Françoise. **O URBANISMO**. Utopias e Realidades. Uma Antologia. São Paulo: Editora perspectiva, 1992.

⁷⁰ A proibição da permanência de materiais nas vias públicas foi registrada pelo jornal em outros momentos. No ano de 1944 *O Repórter* publicou: “**Serviços de Obras. Limpeza pública. AVISO.** Será multado, de acordo com o Código de Posturas Municipais, todo aquele que descarregar lenha na rua. Estão sujeitos a pena tanto o morador como o proprietário do veículo de transporte.” (Jornal *O Repórter*, 14 de junho de 1944). Este artigo evidencia o jornal como “porta voz” das normatizações que a Prefeitura buscava imputar ao espaço público e, nessa direção, também como um grupo social que compartilhava destes valores de cidade. A leitura a contrapelo deste “aviso”, “proibindo” descarregar lenha na rua, revela a prática de trabalhadores que realizavam este tipo de atividade, muitas vezes, com o auxílio de carroças. Porém, no processo de normatização do espaço público tais práticas dos trabalhadores passavam a serem perseguidas sob a égide do asseio público como sugere a chamada do aviso “Limpeza pública”. Assim, de encontro com o sentido de uma cidade limpa, os serviços que envolviam o uso da lenha estavam sendo significados, nesta perspectiva, como contrários à limpeza, por vezes, articulada à saúde pública. Dessa forma, é preciso refletir que, para além da limpeza pública, o que estava sendo posto em evidência eram os modos de viver dos moradores, a partir dos quais, o uso da lenha compunha a vida doméstica, talvez como material para atizar o fogo dos fogões de lenha

O apelo do jornal à Prefeitura, reivindicando que esta tomasse providências com relação às irregularidades no uso do espaço público, revela o chamado do jornal para que o poder público assuma a fiscalização e normatização do espaço público. E, ao mesmo tempo, evidencia a complexidade das relações sociais na cidade, ao perceber que o jornal ora se coloca como porta voz dos “projetos” da prefeitura, por vezes, até incorporando e defendendo tais “projetos”, ora aparece como agente social na cidade que cobra iniciativas do poder público, conforme os valores urbanos e grupos aos quais estava articulado.

O registro de Naguezzini da Av. Afonso Pena reproduzido nos postais (Imagens 3, 4 e 5), de certa maneira, mesmo sendo um suporte material de natureza social diversa do jornal, compõe os sentidos de avenida sugeridos na narrativa do jornal. O fotógrafo na seleção do lugar e objetos enquadrados no ângulo da imagem produz signos de um espaço para circulação, limpo e livre de obstruções que possa atrapalhar a mobilidade.

Não fotografar lenhas, materiais de construção e/ou qualquer outro tipo de material entulhados nas vias públicas, uma ausência percebida nas imagens de Naguezzini e presente nos periódicos, revela o modo como a cidade foi fotografada no contraste entre a visibilidade e “ocultação” para figurar em vistas da cidade nos postais.

As imagens 3, 4 e 5, mesmo apresentando elementos que “destoam” de um sentido de avenida, que, de certo modo se “universalizou”, como afirmou Choay, como sendo um espaço retilíneo, livre de impedimentos e exclusivo para a circulação, sobretudo dos carros, constituem e instituem uma perspectiva de avenida. Nesta direção, os cartões postais difundem, para os moradores da cidade e também para os de fora, um modo de olhar para a avenida, propagando objetos, noções e valores que constituem ou, pelo menos, que deveriam constituir uma avenida.

Isso ocorre porque, como disse Kossoy, as imagens consumidas pelo leitor, essencialmente aquelas acompanhadas por legendas, como os cartões postais, são interiorizadas como a *expressão da verdade*, induzindo a incorporação dos significados veiculados na narrativa da foto.

Neste raciocínio, o autor argumenta o seguinte sobre a fotografia:

Se, por um lado, ela tem valor incontestável ao proporcionar continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam as múltiplas atividades do homem e de sua ação sobre os outros homens e a Natureza, por outro, ela sempre se prestou e se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos. As diferentes

ou, para outros usos, e também constituía a sobrevivência de muitos que trabalhavam com a retirada e transporte destes materiais na cidade.

ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das ideias e da consequente formação e manipulação da opinião pública, particularmente a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação. E tal manipulação tem sido possível justamente em função da mencionada credibilidade que as imagens têm junto às massas, para as quais seus conteúdos, _em geral acompanhados de legendas e textos “informativos”_ são aceitos e assimilados como expressão da verdade. (KOSSOY, 1993, p. 13-14)

A partir deste campo é relevante considerar a linguagem fotográfica no processo de constituição do social, revelando e difundindo, simultaneamente, na escolha dos fragmentos urbanos e no foco produzido nos postais, um “ideal” de cidade.

Este “ideal” de cidade não significava algo irreal, separado da vida, pelo contrário, constituía o imaginário social de cidade, por vezes, compartilhado e, também, constituído por outros suportes que comunicavam socialmente sentidos e significados semelhantes àqueles produzidos por Naguezzini nas imagens.

Assim, se no modo como o fotógrafo “apresenta” a avenida nos postais, registrando no enquadramento da foto, edificações, carros, os passeios, a rua calçada e muitas pessoas, sinaliza o sentido de um lugar movimentado e, ao mesmo tempo, produz a referência de uma cidade “desenvolvida” e/ou até mesmo de “cidade grande”, e por isso, atrativa para aqueles que a via no postal, em outros materiais apreendemos sentidos compatíveis na maneira de “apresentar” o espaço urbano. Como podemos observar na crônica abaixo, publicada no jornal.

SOCIAIS

Avenida Afonso Pena

Cinco horas da tarde
Barulho louco Barulho de cidade grande:
Vozes sons lamentações e gemidos...
Automóveis surgem de todas as esquinas,
Buzinando nervosamente
Pedindo passagem aos outros automóveis
E aos pedestres também...
Homens apressados, jogando os braços, banhados de suor.
Mulheres esguias,
Bem vestidas e bem pintadas,
Batucavam o sapato nas pedras do passeio.
Vão comprar nas casas de modas,
Um mundo de coisas miúdas
Mulatas rotundas, cheirosas,
De andar macio dengoso
Passam sacudindo a banha...
Capitalistas, estudantes e doutores,
Cruzam a avenida discutindo qualquer coisa.
Também para o cambista,
Apregoando um milhão da loteria mineira.
Um mendigo pede esmola
A um padre de batina preta
Continua o barulho.

Barulho louco de cidade grande
Um moleque de pernas nuas,
Malcriado e de olhar penetrante
Sujo da cor do chão
Vai gritando. vai gritando
“O Repórter”!...”O Repórter”! (Jornal O Repórter, Uberlândia, 23 de agosto de 1947, 2ª página)

Os significados da Av. Afonso Pena impressos na crônica corroboram com os sentidos de avenida produzidos pelo postal. A diversidade de sons, cheiros, objetos e pessoas indicada na narrativa do jornal constitui o sentido de um espaço movimentado, buscando imprimir à Uberlândia a referência de uma cidade grande, constituída por uma diversidade de pessoas e atividades.

A referência a várias atividades que ocorriam na região sugere a diversidade de trabalhadores que constituíam a avenida. Isto significa, na dimensão do vivido, as diferenças sociais que constituem a cidade nos modos como os sujeitos “apropriam-se” do território conforme as suas necessidades, seja ela a do trabalho/sobrevivência, do lazer, da circulação e/ou todas essas necessidades juntas. Dessa forma, o espaço da rua ou avenida torna-se lugar privilegiado na análise da complexidade das relações sociais que compõe a vida urbana.

Além da Avenida Afonso Pena, outras avenidas que compõem a “série” de avenidas privilegiadas no foco de Ângelo Naguezzini, circularam nos cartões postais sobre a cidade de Uberlândia.



Imagem 6: Cartão Postal, produzido na década de 40

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História/Coleção João Quituba.

O cartão postal acima reproduziu, conforme o “anúncio” da legenda, uma fotografia da Av. Floriano Peixoto.

A legenda do postal orienta o olhar sobre a imagem, induzindo a qualificar os referenciais reproduzidos na narrativa da imagem conforme a retórica da legenda. Nesta direção, o conjunto de elementos congelados no foco da imagem, no modo como foram fotografados, imprimem e compõem o sentido de avenida que se buscou difundir no postal.

O registro deste espaço, bem como as fotografias das avenidas, de modo geral, revelaram preocupações recorrentes do fotógrafo ao focalizar tais espaços públicos.

À esquerda da imagem registrou-se edificações, construídas lado a lado, misturando moradias e os negócios, como nos permite inferir o letreiro estampado na parede do prédio (no qual em frente há um carro estacionado). Na perspectiva do ângulo, apreendemos a diversidade destas edificações, ocupando o espaço da foto em sentido retilíneo a perder de vista, na diferença da altura dos prédios.

A variedade de estruturas compondo este espaço revela mais do que uma pluralidade de construções, com tamanhos e altura diversos. Tal variedade produz o sentido de diversidade das relações constituintes deste espaço, induzindo sobre a presença de comércios e/ou serviços, assim como, de residências. Imprimir estes significados na foto veiculada ao cartão postal, cuja legenda “localiza” a Av. Floriano Peixoto na cidade de Uberlândia, consiste em ampliar estes valores de lugar ocupado de modo harmonioso, pelo comércio e/ou moradia, para além do espaço retratado, alcançando o espaço da cidade como um todo.

As fachadas das edificações e o modo como estão dispostas no espaço sinalizam certo padrão de construção. Observemos que as edificações estão simetricamente alinhadas, permitindo a existência de um espaço regular no passeio.

Como refletimos no primeiro capítulo, as questões relativas à produção do espaço urbano – as edificações, os passeios, o nivelamento dos paralelepípedos, as ruas calçadas - não se constituem em questões centrais a partir da problemática que desenvolvemos, contudo, elas passaram a serem pertinentes na apreensão de que havia uma preocupação do fotógrafo em registrar tais objetos. Contudo, é importante considerar que o registro destes objetos não conflui somente na direção de explicitar a materialidade da cidade, mas busca produzir o sentido das transformações pelas quais Uberlândia estava passando e difundir, ao mesmo tempo, o modelo de urbe que estava sendo perseguido a partir do conjunto de intervenções que estava em vigor naquela conjuntura.

Naguettini, ao congelar no enquadramento da Imagem 6 nos passeios e meios fios, dispostos de forma regular, induzindo sobre a função do passeio, diferente da função da avenida, sugerida no declive do passeio para a avenida, na diferença dos materiais utilizados na sua produção, constitui e difunde uma perspectiva de avenida, a partir da qual os objetos retratados tornam-se referências culturais do conceito de avenida e de espaço urbano.

A partir deste campo, são sugestivas as reflexões desenvolvidas por Schapochnik⁷¹, ao afirmar que os cartões postais comunicam socialmente os espaços, os monumentos e a arquitetura fundando, na repetição e difusão de suas imagens, o hábito. Isso significa que as imagens reproduzidas nos postais instituem uma maneira de olhar sobre o espaço habituando um modo de perceber o lugar.

Contudo, se no ângulo do fotógrafo sobre a Avenida Floriano Peixoto buscou-se congelar a imagem de um lugar “ordenado”, com passeios e meios-fios regulares, ruas calçadas, produzindo signos de um espaço “racionalizado” e “asséptico”, na leitura dos periódicos apreendemos contradições desta imagem de cidade disseminada e propagandeada no postal. Observemos o artigo abaixo:

Muros e passeios

O Sr. Humberto C. França, Chefe do Serviço de Obras da Prefeitura, expediu aos interessados uma circular referente aos muros e passeios que existem incompletos no perímetro da cidade.

Nessa circular apela para a boa vontade de todos os proprietários, em nome do Sr. Prefeito Municipal, para que tomem providências no sentido de ser executado o serviço dentro do prazo de 20 dias, evitando assim o lançamento do imposto a que se refere a lei nº 20, de 16 de janeiro de 1937. Trata-se de medida de embelezamento urbano.

Muitos são os passeios estragados e terrenos baldios, sem muros, mesmo no centro o que dá feio aspecto as ruas. Estamos certos que o apelo será prontamente atendido. (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 25 de setembro de 1943, 2º página)

A narrativa do jornal nos induz a refletir que os sentidos de avenida idealizados na imagem de Naguettini não correspondiam à “realidade” de toda a cidade. O periódico revela que em muitos espaços do município não havia passeios, tal como aparecem na imagem 6 e, também, nas muitas outras imagens dos espaços públicos nos quais o fotógrafo privilegiou um determinado foco.

O tom de apelo do periódico aos leitores, possíveis proprietários na cidade, para que cumpram os regulamentos da administração pública, dirigida em 1943 pelo prefeito Vasconcelos Costa, sobre a construção de passeios e muros, sob a pena de pagamento de

⁷¹ SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3. Pp. 423-512.

imposto, caso não seja executado o serviço, explicita o processo social de imputação destes valores urbanos que, de acordo com o jornal, deixariam a cidade mais bonita.

Raquel Rolnik⁷² afirma em seus escritos que as leis sobre a obrigação de construção de passeios, estabelecendo normas de conduta para o uso do espaço público, a partir das quais se buscava estabelecer calçadas destinadas para os passeios a pé e outras atividades, visando, sobretudo, a desobstrução e/ou o desimpedimento das avenidas, são indícios da transformação dos espaços públicos reservados exclusivamente para a circulação.

Em outros artigos publicados no jornal permanecem os reclames sobre os passeios, buscando convencer da necessidade de construção dos mesmos enquanto uma prática coerente com o “progresso” da cidade. Vejamos o artigo que segue:

Os Passeios

Em sua paisagem, no seu traçado, nos seus jardins, nos magníficos edifícios particulares, Uberlândia é encantadora. O progresso, a evolução civilizadora, suas realizações econômicas, revelam o feito realizador de sua população.

Ao lado desses atrativos e do justo orgulho nativista dos seus filhos, há, porém, cousas aberrantes em contraste com esse panorama que enobrece a gente uberlandense.

Os passeios, por exemplo, em todo o perímetro urbano, são uma negativa perfeito do capricho que se deveria esperar de todos os habitantes e da administração municipal. Cada <trottoir> apresenta, mesmo nas ruas e avenidas centrais, grandes falhas e buracos perigosos ao trânsito. (...)

Enumerar locais em que se observa tal descaso, seria trabalho longo, pois o que motiva esta nossa observação está em toda parte. (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 11 de maio de 1946, 1º página)

Apreender neste artigo, assim como em vários outros publicados⁷³, as objeções com relação à falta e/ou ao péssimo estado dos passeios nos ajuda a compreender o foco de Naguettini como sendo um foco que produz e difunde uma visibilidade de cidade nos postais que não correspondia a todos os espaços de Uberlândia.

Dessa forma, como afirmou Schapochnik, “os cartões-postais corroboram uma compreensão reduitiva da paisagem”⁷⁴, ao selecionar no ângulo, enquadramento, foco e etc., determinados espaços urbanos a serem disseminados, produzindo na narrativa destas imagens sentidos e significados sobre o espaço urbano que pretendem significar um todo maior.

⁷² ROLNIK, Raquel. A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 1997.

⁷³ Para citar apenas alguns artigos cujos temas centrais era a questão dos passeios, todos eles publicados no jornal O Repórter. “Obras públicas”, Uberlândia, 20 de Outubro de 1945, 3ª página. “O estrago dos passeios”, Uberlândia, 12 de março de 1948, 1ª página. “Muros e Passeios”, Uberlândia, 6 de março de 1951, 1ª página. “Óbices ao trânsito”, Uberlândia, 3 de junho de 1951, 1ª página.

⁷⁴ SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3. P. 426.

Entretanto, mesmo que os postais forneçam fragmentos do espaço urbano, eles articulam-se ao processo social de constituição da cidade, pois eles difundem valores sobre o lugar que passam a serem interiorizados, pelo menos em certa medida, tanto pelos moradores do município quanto pelos de fora.

Prosseguindo na análise e reflexão sobre a produção fotográfica de Naguettini sobre a cidade de Uberlândia, salientamos, mais uma vez, que a Avenida Floriano Peixoto, reproduzida na Imagem 6, foi espaço privilegiado na produção do fotógrafo, figurando em outros postais.



Imagem 7: Cartão Postal, década de 40/50

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História/Coleção João Quituba.

A foto veiculada no postal apreendeu no foco diversos objetos que compõem, na narrativa do cartão, uma cena urbana da cidade de Uberlândia. Embora o lugar retratado da Avenida Floriano Peixoto seja diverso daquele registrado na imagem 6 e, também, dos outros fragmentos da cidade disseminados nos outros postais que aqui analisamos, é possível apreender nestes clichês características comuns que revelam, através do foco, um olhar habitual, no sentido que se repete regularmente nas imagens do fotógrafo sobre o município.

Sendo assim, é comum, no ângulo da foto, como já ressaltamos anteriormente em algumas passagens deste texto, o registro das ruas calçadas no centro da imagem, as edificações, os automóveis e as pessoas, produzindo o efeito, da cidade habitada e em atividade. Além disso, é geral em todas as imagens, a tomada das fotos a certa distância, sem

um foco específico e/ou pormenorizado, permitindo o registro do céu e das fiações dispostas no alto dos postes.

Nesta perspectiva, a tomada aberta do espaço público possibilita propagandear nos postais uma visibilidade de cidade mais abrangente e “natural”, ou até mesmo fidedigna à sua realidade, produzida na ausência de focos específicos e no registro das pessoas em movimento, na prática de suas atividades cotidianas. Tal forma de produzir a fotografia remete à ideia de imagens espontâneas reforçando a impressão de postais reproduzindo a cidade tal como ela é e, ao mesmo tempo, forjando as seleções e escolhas do fotógrafo imbricadas no processo de fabricação das imagens, mediada pelas suas necessidades no tempo de produção.

Gilberto Freyre, ao refletir sobre os usos dos cartões postais no século XX, reitera sobre a capacidade dos postais em anunciar, na seleção da paisagem da cidade, “as obras de engenharia, de urbanização e de arquitetura que a vinham modernizando” (FREYRE, 1978, p. 152). O autor afirma que o potencial do postal enquanto anunciador influenciará, inclusive, na publicação de anúncios ilustrados, reproduzindo fotografias que se assemelhavam às vistas de cartões postais⁷⁵.

No rastro dessas reflexões sobre a preocupação evidente do fotógrafo em anunciar nas imagens dos postais a cidade moderna e do progresso, “dando” visibilidade, neste intuito, sobretudo, às avenidas, nos reportamos novamente às contribuições de Choay⁷⁶.

De acordo com a autora, na perseguição de uma cidade “moderna”, idealizada e racional, conforme uma perspectiva urbanística que ganhou evidência, principalmente, entre os anos 1920 e 50, o espaço da rua era preterido com relação ao espaço da avenida. Nesse sentido, enquanto a avenida era símbolo da cidade “desenvolvida”, as ruas, ao contrário, significavam o “atraso” e uma circulação menos eficiente, por isso, buscou-se banir a rua da cidade, pois, sob a ótica desta noção de cidade moderna, as ruas geravam compacidade ao espaço, além de insalubridade e desordem.

⁷⁵ O autor Gilberto Freyre tece importantes contribuições na reflexão sobre os postais ao analisar um conjunto de postais figurando vistas da região norte do Brasil e que foram enviados por portugueses residentes aqui no Brasil para os entes queridos em Portugal. Segundo Freyre “Há já longo tempo que o cartão postal está intimamente ligado à cultura ocidental. Substitui a carta e é mais pessoal que um telegrama ou um telefonema como notícia ou informação ou como comunicação ou expressão afetiva. É turístico pelo que propaga, através de vistas por vezes brilhantemente coloridas, de paisagens, de monumentos, de realizações novas, de figuras humanas, de artes, de trajos, de costumes, característicos de um país, de uma região ou de uma cidade.” FREYRE, Gilberto. Informação, comunicação e cartão-postal. In: _____. Alhos & bugalhos: ensaios sobre temas contraditórios: de Joyce à cachaça; de José Lins do Rego ao cartão-postal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

⁷⁶ CHOAY, Françoise. O reino do urbano e a morte da cidade. Proj. História, São Paulo, (18), mai. 1999.

À cidade moderna, significada na função da circulação, além das outras três atividades as quais a vida urbana é reduzida - habitat, trabalho e lazer - o sentido de avenida colocada em uma configuração geométrica retilínea, obliterando qualquer tortuosidade, deformidade, é referência de uma cidade ordenada e higiênica.

Os sentidos de avenida disseminados e comercializados no postal de Naguettini, como um espaço retilíneo, amplo, ordenado e ideal para mobilidade, compunham os valores e sentidos de espaço urbano que estavam se constituindo na cidade naquela conjuntura, perseguindo desqualificar as práticas que fossem incoerentes com este sentido de cidade.

Nesta direção, é sugestiva a publicação do artigo abaixo no jornal “O Repórter”:

Os indesejáveis becos: a prefeitura defende o urbanismo de Uberlândia

(...) comentamos as alterações que se realizavam na planta da cidade, com a abertura de ruas particulares. (...) Mesmo no centro, no coração urbano, existem tais becos cuja abertura foi negligentemente permitida em administrações municipais passadas.

Não havia motivo que justificasse essa alteração encherada no traçados das avenidas e ruas amplas de Uberlândia. (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 16 de Outubro de 1943, 1º página)

A narrativa do jornal revela, através do título do artigo e, também, do seu próprio conteúdo, a perseguição de uma concepção de urbano, defendida pela administração municipal e também por outras forças na cidade, como o jornal, a partir da qual prevalecesse o traçado retilíneo e amplo das avenidas e ruas de Uberlândia. Em outros postais que iremos analisar ainda neste capítulo, é possível apreender, no modo como o fotógrafo preocupou em retratar o espaço urbano, a permanência deste sentido da avenida simétrica e retilínea, essencialmente nas imagens nas quais se reproduziu a Avenida João Pinheiro.

A crítica sobre a abertura de tais becos e/ou ruas estreitas em outros momentos, sinaliza que tais práticas seriam “indesejáveis” na atual administração, contemporânea a publicação do artigo, cujo prefeito era Vasconcelos Costa, interventor municipal durante a ditadura Vargas. Além disso, o título do artigo é sugestivo para pensar que a prefeitura, a partir de então, se colocaria à frente das obras de intervenção, orientando a produção da cidade conforme os seus interesses e daqueles com os quais se articulava.

Embora o artigo indique a existência de becos e ruas estreitas em Uberlândia, estes espaços não foram escolhidos pelo fotógrafo como integrantes das vistas da cidade reproduzidas nos postais. Isto evidencia a produção de uma visibilidade do urbano a ser propagandeada coerente com os sentidos de urbano defendidos pela prefeitura, e pelos grupos sociais que o jornal constituía, a partir da qual prevaleciam determinados espaços públicos da

cidade, especialmente as avenidas, cujos focos buscavam dimensionar certas características, como o sentido de sua largura.

Outros objetos clicados no enquadramento da foto compõem na imagem o sentido de um espaço “racionalizado” e esteticamente ordenado. Os equipamentos urbanos registrados de iluminação (lâmpadas) e os postes fincados à beira do passeio, conduzindo fiações que deveriam ser de energia elétrica e/ou até mesmo de telefone, tornam-se, nas referências da avenida, ícones do “moderno” e/ou de uma cidade devidamente equipada. A presença dos carros na rua também conflui para o conjunto de “equipamentos e objetos de consumo identificados com as marcas do progresso e da modernidade”⁷⁷.

A repetição de um ângulo sobre o espaço público reproduzido na Imagem 7 congela uma maneira de olhar, trazendo para o foco, a dimensão da avenida em perspectiva, permitindo apreender um sentido de avenida retilínea, calçada e separada dos passeios, devidamente pavimentados, e ainda, a presença dos automóveis estacionados na rua, do lado esquerdo e o movimento de outros a frente, no fundo da imagem, constituem em objetos que insinua, como analisamos nos postais anteriores, uma perspectiva de avenida significada na “função” da mobilidade e, por isso, projetada de tal forma.

Estes sentidos e significados produzidos na narrativa dos materiais imagéticos não se restringem à materialidade do suporte no qual foram veiculados. Essas acepções adquirem uma dinâmica na cidade, a partir da qual passam a constituir o imaginário social urbano, tornando-se referência sobre o “ideal” de avenida que passam a compor as expectativas dos sujeitos que vivem em Uberlândia.

Dessa forma, foi comum compreender nos periódicos, contemporâneos aos postais nos quais circularam imagens das avenidas de Uberlândia, a exigência dos moradores para que aqueles espaços tivessem a aparência e a “eficiência” para circulação, tal como aparece nas imagens produzidas por Ângelo Naguettini.

O trecho do artigo abaixo no qual os moradores da cidade reclamam das valas abertas nas ruas da cidade é sugestivo para pensar sobre uma perspectiva de avenida que ganha visibilidade nos postais de Naguettini, nos quais a superfície da rua aparece como um espaço homogêneo, sem imperfeições, e que passam a constituir um “conceito” de rua/avenida.

⁷⁷ Schapochnik na reflexão sobre os cartões postais afirma que o novo aparato que incluía equipamentos e objetos de consumo identificados com as marcas do progresso e da modernidade como telefones, automóveis, bondes, iluminação elétrica, dentre outros, logo se converteram em motivo de regozijo. SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3. P. 440.

As valas abertas nas ruas da cidade – o povo reclama

Foram como consequência lógica da necessidade de se reconstruir a rede ou dotá-la de outras ramificações, abertas algumas valas em várias ruas da cidade. Como a reconstrução do calçamento não foi feita, os paralelepípedos se amontoam em tais ruas, ao lado dos buracos abertos.

É de reconhecer que, das cidades do interior, Uberlândia é uma das que têm maior movimento de veículos em suas ruas e à vista de tais irregularidades, o trânsito vem sendo sensivelmente prejudicado. Além disso, grande quantidade de terra amontoa nas ruas, provocando nuvens de poeira e incomodando os que residem nas adjacências e os transeuntes.

Temos ouvido muitas reclamações a respeito e, assim, unicamente com o propósito de encaminha-las a quem de direito e de contribuir para a conservação do embelezamento urbanístico, esperamos que a Prefeitura Municipal se interesse pelo caso, tomando providências junto à firma responsável pelos serviços de referencia, no sentido de serem reconstruídos os trechos e recolocados os paralelepípedos que foram arrancados. (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 17 de julho de 1953, 1º página)

Na narrativa acima, é perceptível o modo como o jornal se coloca como “porta-voz” dos moradores, ou nas palavras do artigo, do povo que reclama e, também como um grupo social que compartilha de tais reclamações, com relação a “irregularidades” nas ruas. Estas, em razão de obras que estavam sendo realizadas, não apresentavam uma superfície “ideal” para o trânsito e nem um aspecto urbanístico bonito.

Embora o artigo reproduzido acima, não explicita de modo nítido quem eram os reclamantes destes transtornos que estavam ocorrendo no espaço público, com a abertura de valas e retirada dos paralelepípedos, é possível compreender que os moradores desta região, na qual estava sendo empreendidas as obras, constituíam parte destes reclamantes.

Contudo, o que é interessante notar é que antes destas obras, as ruas eram calçadas e possuíam paralelepípedos, ou seja, tal região já possuía certo padrão de construção, que era arcado pelos moradores. Isto evidencia, em certa medida, os grupos sociais que ocupavam estas regiões, pois morar em uma região com ruas calçadas e com meios-fios, cujas construções seguiam normas de alinhamento, recuo, metragem, dentre outras, como as imagens reproduzidas nos postais revelam, seguindo as determinações que eram imputadas pela prefeitura, demandava custos⁷⁸.

⁷⁸ No capítulo anterior refletimos sobre o Decreto lei nº 96, que sancionava sobre a obrigação dos proprietários de terrenos e edifícios, situados no perímetro urbano da cidade de construir meios-fios e passeios dos logradouros públicos conforme as bases padronizadas pela municipalidade. Estas bases padronizadas, publicadas na lei nº 96, previam normas específicas a partir dos quais os “passeios deveriam ser constituídos por ladrilhos do tipo “passeio” de 20 X 20 centímetros, quadriculados em novo quadros, colocados com argamassa de cimento 3 por 1, sobre leito de pedra”. Estava previsto ainda nesta lei as medidas técnicas de nível e declive, assim como, as normas para a construção das rampas destinadas a entrada de veículos. Apesar do sancionamento e publicação desta lei no ano de 1944, outras leis relativas ao tema dos passeios e meios-fios foram produzidas ao longo da década de 40 e 50 no sentido de reforçar sobre este padrão de construção. A lei nº 102, sancionada no dia 13 de abril de 1950, sobre a construção e reconstrução de muros e passeio é

Nesse sentido, morar nestas regiões, que comportavam certo padrão de viver e que deveriam ser interiorizadas e seguidas pelos moradores, com um custo considerável, revela as segregações sociais produzidas na cidade a partir das leis/normas de construção.

Raquel Rolnik afirma, ao discutir sobre a produção do espaço em São Paulo, que muito além de modos específicos de construir, as leis impressas sobre como se deveria construir e se estabelecer numa determinada região explicitam e garantem ao mesmo tempo a proteção do espaço das elites. Isso quer dizer que, o preço ou, a produção de normas de construção para moradias com um custo significativo, constituía em um importante instrumento de demarcação do território social. Em outras palavras, buscar definir a especificidade da maneira de construir em determinadas regiões, neste caso, nas ruas calçadas, é “fórmula para quem pode pagar e garantia de quem poderá viver nestas regiões” (ROLNIK, 1997, p. 47).

Todas estas considerações relativas ao espaço das ruas e as normas de produção do espaço são importantes na problematização do sentido e da função social dos cartões postais de Naguettini. O fotógrafo ao não escolher como vistas dos postais, as ruas esburacadas, com valas e/ou com irregularidades como aponta o artigo acima e privilegiar a projeção de um sentido de avenida no qual o espaço da rua aparece uniforme, retilíneo, regular e padronizado evidencia, sobretudo, a seleção dos espaços da cidade de Uberlândia para divulgar nos cartões postais. Espaços estes, que não abrangiam toda a cidade.

A repetição de uma perspectiva de avenida e do espaço público, produzida na narrativa da imagem e legenda, habitua uma maneira de olhar e interiorizar os espaços padronizando um modelo como ideal. Neste horizonte, os cartões mais do que o cumprimento de suas funções de meio prático de correspondência, possuem um apelo intrínseco⁷⁹, ao disseminar

sugestiva para refletir sobre o que afirmarmos logo acima, no corpo do texto, relativo a obrigação de construir passeios, ou melhor, sobre a busca em normatizar modos de viver nas regiões da cidade cujas ruas eram calçadas. Assim, a lei nº 102 previa: Art. 1º - Até 30 de setembro de 1950, os proprietários de imóveis (prédios e terrenos) situados nas ruas calçadas da cidade ficam obrigados: a) a construir ou reconstruir os muros que fecham os seus prédios para as mesmas ruas; b) a construir ou reconstruir os passeios na frente dos mesmos. Art. 2º - Findo o prazo estipulado nessa Lei, a Prefeitura Municipal determinará a feitura do serviço por administração ou concorrência pública, cobrando imediatamente dos responsáveis a importância despendida, com o acréscimo de 20% como multa. Dessa forma, a Lei, para além da percepção de modos de viver que se buscava imputar aos moradores de determinadas regiões, esta lei permite inferir sobre uma produção social da cidade diversa conforme as regiões e os grupos sociais que as ocupavam.

⁷⁹ Na introdução do livro *“O Rio de ontem no cartão-postal 1900-1930”*, Belchior salienta que, ao investigar sobre a quantidade de postais que circularam no início do século XX, o grande número de postais circulados revela o apelo intrínseco desta linguagem, constituindo outras funções para além de uma maneira de correspondência. BELCHIOR, Elysio de Oliveira. Introdução. In: BERGER, Paulo. *O Rio de Janeiro no Cartão-Postal 1900-1930*. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1986.

valores urbanos que tornam referências culturais para os seus leitores, tanto para os moradores de Uberlândia como para os de fora da cidade.

Aliás, a busca em promover e difundir para Uberlândia uma imagem positiva de cidade, desenvolvida, racional, dentre outros sentidos produzidos nos materiais imagéticos de Ângelo Naguezzini, está intrinsecamente articulado a história do município, ou melhor, a maneira de contar a sua história, desde a sua fundação. Entretanto, durante a administração de Tubal Vilela, que esteve à frente da prefeitura entre os anos de 1951 e 1954, radicar os sentidos de uma cidade “moderna” e propicia para os investimentos, tornou-se um imperativo.

Isso se explica em razão da própria trajetória de Tubal Vilela em Uberlândia. Como empresário no ramo imobiliário desde a década de 1930, especificamente em 1936, quando abre a empresa Imobiliária Uberlandense, constituiu como importante figura no “desenvolvimento” da cidade. O negócio imobiliário, considerado uma atividade significativa na busca da promoção da urbe enquanto superior às demais da região e, também, oportuna para o enriquecimento daqueles que detinham a propriedade da terra, promoveu Tubal Vilela ao “posto de homem público”⁸⁰, reconhecido nas referências do poder, através daquilo que era na cidade, ou melhor, em razão dos negócios aos quais estava articulado e das relações que estabelecia na/com o município.

Neste horizonte, quando Tubal Vilela assume o governo de Uberlândia, apoiado nas referências de importante “figura pública” para o “surto do progresso urbano”⁸¹, era primordial a produção de uma imagem de cidade atrativa para os investimentos, não só para os moradores, mas, sobretudo, para os de fora, pois isto significava não só manter o sucesso dos negócios ao qual ainda se articulava, a especulação imobiliária, mas potencializar e oportunizar os seus negócios.

⁸⁰ Foram importantes as contribuições de Sennett para o entendimento do sentido de “homem público”. Segundo o autor a constituição de uma “figura pública” se constitui na construção de uma “personalidade autêntica”. O autêntico é entendido, de acordo com o autor, na divulgação das características particulares e íntimas da vida da “figura pública”, ou seja, é a “superposição do privado sobre o público” que exerce uma atração e simpatia sobre as “plateias”. SENNETT, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. P. 42.

⁸¹ Num artigo publicado no fim do ano de 1944 pelo jornal *O Repórter*, numa edição especial, Tubal Vilela, antes de se tornar prefeito, já era apontado como importante empreendedor da região, ou nas palavras do jornal, responsável pelo “surto de progresso urbano” de Uberlândia. Optamos por transcrever o dito artigo intitulado **Tubal Vilela da Silva**. “A cidade que se expandiu criando os pitorescos subúrbios das vilas operárias deve a iniciativa de Tubal Vilela da Silva, esse surto de progresso urbano, mas tarde seguido por outros elementos de valor do nosso meio. A empresa Imobiliária Uberlandense de sua propriedade e direção, estende suas negociações a outros municípios, criando núcleos de população ou organizações rurais, dentro de seu sistema de vendas, a dinheiro, para os mais favorecidos de recursos, ou a prestação para os mais abastados. Vários são os empreendimentos de vulto a que se liga o seu nome, todos tendentes a expansão industrial e comercial do nosso município.” (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 31 de dezembro de 1944, caderno especial de fim de ano)

Os cartões postais de Naguettini não estavam isolados deste processo social de constituição da cidade, pelo contrário, congelar em uma cena urbana uma maneira de olhar e significar o espaço urbano, propagando valores, códigos e referenciais urbanos, constituía um modo de comunicar e intervir socialmente na produção da própria urbe.

Ainda na reflexão sobre os sentidos e significados produzidos na Imagem 7, as edificações clicadas no ângulo da imagem, à direita, revelam certo padrão de construção neste espaço público. O alinhamento dos prédios, as semelhanças nas fachadas, essencialmente, com relação as duas primeiras registradas à direita, ambas com muros baixos, permitindo ver, para além dele, as casas, mas, ao mesmo tempo, separando o domínio privado das residências com o domínio público da rua, evidenciando maneiras de “ocupar” o espaço urbano.

Tais maneiras de “usar” o espaço urbano ou, em outras palavras, de construir em determinadas regiões explicitam mais do que a materialidade da cidade, evidenciam, na tomada da avenida pelo fotógrafo, na seleção de objetos e no modo como aparecem, a visibilidade e difusão de referenciais e sentidos de que como deveria ser a produção do espaço urbano, coerente com um sentido de cidade “moderna” e “desenvolvida”.

Um trecho de um artigo publicado na revista *Uberlândia Ilustrada* é sugestivo para pensar no modo como as maneiras de construir articulava-se a valores na cidade que se buscava disseminar e hegemonizar. Em fevereiro de 1954 a revista narrou:

A cidade

(...)

E não ficaria mais graciosa a cidade si se construíssem nas ruas habitações confortáveis elegantes de grandes abas de telhado saliente, assobradadas, rodeadas de jardim e pomares e livres do rumor e da poeira tão incômodas da rua?

De certo uma boa casa de família não deve facear com a rua para oferecer todas as vantagens que dela se possa tirar. É desagradável ouvir o que falam na rua e mais incomodo o evitar que da rua ouçam o que se conversa em casa. E nem somente isto. Também a família, em um recinto agradável, levará uma vida voluntaria e espontaneamente recolhida, mais própria para a formação dos sentimentos afetivos, que aí irão consolidar mais e mais. (Revista *Uberlândia Ilustrada*, Uberlândia, fevereiro de 1954, nº 18, p. 24)

A transcrição do trecho acima evidencia a produção, na narrativa da revista, de um modelo de moradia ideal, compatível com uma cidade “mais graciosa”. O modelo de casa induzido no artigo, sugerindo detalhes de como deveria ser a “habitação” “com grandes abas de telhado saliente, assobradadas, rodeadas de jardim e pomares” destaca a distância que a casa deveria guardar da rua. Nas palavras do texto, não seria vantajoso a casa de uma boa família facear com a rua.

A partir deste campo, as “sugestões” de como deveria ser a moradia não se restringe apenas à maneira de construir, mas articula-se à moralidade, ou melhor, às práticas que deveriam ser seguidos enquanto sinônimo de bons costumes e de uma “boa” vida familiar.

A casa registrada por Naguettini no primeiro plano, à direita, apresenta características semelhantes ao “modelo” de moradia descrito no artigo acima. A presença do muro e o recuo da edificação da casa a certa distância, sinalizam a distância da rua que a casa deveria guardar, segundo o texto da revista. Além disso, é possível perceber um jardim plantado no interior do terreno da casa.

Apreender estas semelhanças entre as “habitações” narradas no artigo e as edificações destacadas no foco de Naguettini corrobora na compreensão da produção do fotógrafo enquanto uma prática constitutiva do social. Dessa forma, a escolha dos objetos e focos de Naguettini não é uma atitude espontânea, isolada do contexto social da cidade. Pelo contrário, é uma prática mediada pelos valores urbanos que estavam se constituindo na cidade naquele momento da sua produção e com os quais compartilhava.

Esta maneira de Naguettini dar visibilidade à cidade de Uberlândia, focalizando um sentido de avenida, registrando as ruas e edificações, se repetia nas imagens de outros municípios fotografados por outros fotógrafos. As semelhanças dos modos de registrar diferentes espaços por diversos fotógrafos se explica, de certo modo, pelo compartilhamento de uma concepção de urbano que se hegemonizava no Brasil, essencialmente no século XX, sob a influência do modelo de cidade de Haussmann.

Nesse sentido, buscar “modernizar” a cidade, tal como Haussmann fez em Paris, significou intervir na aparência das ruas e das casas. Separando o espaço da rua, enquanto público, para a circulação e *lazer controlado*, e o espaço da casa, espaço privado, construída de acordo com os padrões ditados pela poder municipal⁸².

⁸² Marins, ao refletir sobre as intervenções ocorridas em muitas cidades, inspiradas nas concepções de espaço urbano europeia, destaca que: “As casas e os espaços domésticos forma então o mais possível submetidos a uma ordem estável, necessária às novas funções urbanas promovidas pelo capitalismo industrial. O privado passava a ser, portanto, controlado não apenas pelos desígnios do indivíduo, mas pela ordem imposta pelo Estado. Esse modelo de convívio urbano, trespassado pelos procedimentos de especialização espacial e segregação social, esteve pulsando no cerne dos procedimentos de controle da habitação e vizinhanças (...)” Continuando na direção destas reflexões o autor afirma que, conforme o modelo de cidade “moderna” buscou-se “estabelecer a caracterização dos espaços de abrangência pública, reservada à circulação e lazer controlado, e daqueles privados, reservados à prática da intimidade institucionalizada pelos códigos de comportamento específicos e rígidos, a serem mantidos e promovidos preferencialmente pela família nuclear. (...) A diferenciação entre ruas e casas, entre espaços “públicos” e “privados”, deve ainda ser necessariamente acompanhada da geografia de exclusão e segregação social, que acabasse separando bairros distintos os diversos segmentos da sociedade”. MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e Vizinhança: Limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3. P. 437-438.

Determinar normas de construir no espaço urbano da cidade, estabelecendo uma série de regras e/ou normas, que por sinal, não era barato praticá-las, significou imprimir à cidade segregações sociais, a partir da qual, aqueles que não poderiam bancar tais modos de construção e “ocupação” do espaço urbano, estabelecidos pela legislação teriam de morar em bairros afastados ou áreas suburbanas.

Na investigação dos periódicos encontramos a transcrição da Lei nº 231, publicada no jornal “A Tribuna”, que previa uma série de normas sobre a construção no espaço urbano e que ainda vigorava nos anos 1940 e 50, ou seja, no tempo de produção das imagens que estamos analisando nesta pesquisa.

Transcrevemos um trecho desta extensa lei que prevê normas na construção das edificações e passeios. Assim o jornal publicou:

Lei nº 231 de 21 de Nov. de 1919. A Câmara Municipal, por seus vereadores, decreta: Artigo 1º. O alinhamento da via pública se conta da face externa da parede da fachada. 1º. Quando a fachada tiver saliências que se prolonguem notavelmente no sentido vertical, como pilastras, colunas, corpos salientes, etc., a menor de 2m, 50 acima do passeio, se devera contar o alinhamento. 2º os muros lisos se alinharão pela chapeleta. Artigo 2º. Para fora do alinhamento, assim determinado, só se tolerarão, a menos de 2m, 50, outras saliências, em geral sem sentido horizontal, que tenham menos 10 centímetros e que, de maneira alguma, cobram uma extensão considerável da fachada. (...) Artigo 3º. As casas que forem construídas no alinhamento da via pública, na zona urbana, deverão ter a largura mínima de 6 m, medida da fachada. Artigo 4º. Nas avenidas, nas ruas que tiverem mais de 17 metros de largura e nas praças, na zona urbana, só poderão ser construídas casas que tenham 4m,50 de pé direito, no mínimo. Artigo 5º. As dependências, como casinhas, dispensas, copa, banheiro, etc., contando que não se destinem a dormitórios, poderão ser colocados em puxados anexos, afastados 4m, pelo menos da via pública, ao qual se permitirá dar um pé direito mínimo de 3m,50. Artigo 6º. Na zona suburbana, as casas poderão ter 3m, 50 ou mais de pé direito e nos puxados, não contendo acomodações forradas destinadas a dormitórios, o pé direito se poderá reduzir até 3ms. (...) Artigo 8º. Na zona suburbana, as casas que se construírem a 4ms, pelo menos do alinhamento da via publica, dispensada a apresentação de plantas, deverão obedecer aos princípios e regras gerais da higiene da arte de construir. (...) (Jornal **A Tribuna**, Uberabinha, 7 de outubro de 1927, nº 386, 2º página).

Como afirmamos, a lei é extensa e inclui muitos outros artigos, contudo, selecionamos estes para apreendermos o modo como a lei aborda sobre a construção, imputando uma série de normas que oneravam os custos da obra, explicitando diferenciações com relação às zonas urbanas e suburbanas, evidenciando as segregações sociais produzidas na cidade. Dessa forma, a legislação significou um instrumento que empurrava para além das zonas urbanas aqueles que não possuíam condições de seguir os padrões de construção prevalecentes na zona urbana. Ou, em outras palavras, a legislação constituía uma estratégia de busca em normatizar os usos do espaço público e, ao mesmo tempo, de coibir aquelas utilizações que

fossem incoerentes com o “modelo” de cidade que estava sendo perseguido por determinados grupos sociais, interessados em promover uma imagem de cidade “moderna”, “desenvolvida” e bonita.

A partir deste campo, a apreensão destas normas de construção corrobora na compreensão do foco de Ângelo Naguezzini sobre a cidade, privilegiando o registro dos espaços produzidos segundo estas normas, imprimindo uma imagem de cidade racional e “organizada” e, ao mesmo tempo, ocultando, pela não presença, outros ambientes urbanos, diferentes destes que eram clicados nas suas imagens.

No rastro destas reflexões, os aspectos urbanos incoerentes com um “padrão” de construção e uso do espaço da cidade que se buscava hegemonizar eram associados a diversas mazelas. Como afirma Rolnik: “Doença, imoralidade e pobreza se enredaram numa trama maldita de tal modo que as condições de moradia precárias eram imediatamente associadas a imoralidade e a doenças, demarcando um território rejeitado na cultura urbanística da cidade” (ROLNIK, 1997, p. 41).

Nessa perspectiva, Naguezzini escolheu em não reproduzir os espaços urbanos “precários” e/ou “irregulares”. Pelo contrário, selecionou os lugares da cidade nos quais estes “padrões” urbanos predominavam. Assim, as imagens de Naguezzini reproduzidas nos postais revela a fixação de enquadramentos através dos quais se pretendia exibir a cidade.

No prosseguimento da análise das imagens de Ângelo Naguezzini circuladas nos postais, a Avenida João Pinheiro, reproduzida no postal abaixo, compõe o conjunto de avenidas sistematicamente fotografadas por Naguezzini.



Imagem 8: Cartão Postal, produzido na década de 50

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História/Coleção João Quituba.

Embora o foco produzido sobre este espaço reproduza um enquadramento relativamente comum aos outros postais, a partir do qual é possível apreender uma perspectiva de avenida semelhante, alguns objetos registrados neste postal denotam algumas singularidades com relação às outras avenidas até aqui analisadas.

Na análise deste mesmo espaço público (no capítulo anterior) refletimos sobre a imagem da avenida, produzida pelo fotógrafo, ressaltando os aspectos diferentes da av. João Pinheiro com relação às outras avenidas (Afonso Pena e Floriano Peixoto) e marcando a predominância de moradias neste espaço.

A presença dos canteiros arborizados no centro da avenida e do mobiliário urbano, como por exemplo, o poste de iluminação situado no canteiro central, clicado no primeiro plano da foto, constituem em algumas das características materiais que diferenciam, em certa medida, esta avenida das outras reproduzidas nos postais.

A visibilidade deste espaço, fabricada por Naguettini, destacando o espaço destinado à circulação dos carros, a partir do qual o ângulo da imagem produz a ideia de uma avenida larga e retilínea, juntamente com o paisagismo e os equipamentos urbanos, remete aos *boulevards* franceses.

No século XX a busca em “modernizar” o espaço urbano significou, sobretudo, a construção de grandes avenidas à moda dos *boulevards* de Paris. Nesse sentido, estes

significaram para além de um modelo de produção do espaço urbano, importantes referenciais culturais na impressão de modos de viver na cidade, compatíveis aos conceitos de um espaço “moderno” e “civilizado”. Dessa forma, todo o esforço deveria ser feito no sentido de que as avenidas, pelo menos aquelas das cidades com a pretensão de promover uma imagem atraente, reportassem “a ilusão suave de atravessar os grandes bulevares da capital do mundo” (GERODETTI; CORNEJO, 2004, p. 68).

Nesse horizonte, produzir uma imagem nesta perspectiva no postal, projetando, a partir da escolha dos objetos, sentidos de um espaço para a circulação, reforçada na presença dos automóveis, e de uma avenida larga, longa e equipada, significava buscar atrair o olhar estrangeiro para este lugar. Este, na referência da legenda, compondo a narrativa do postal, para além de localizar a cena, orienta a ver nos significados produzidos a Avenida João Pinheiro e também a cidade de Uberlândia. Assim, as imagens selecionadas pelo foco do fotógrafo pretendem, pela retórica da legenda, significar um todo maior, permitindo que os fragmentos da paisagem urbana figurados nos postais “substitua” ou signifique todo o contexto.

Neste postal - diferente da maioria dos postais que analisamos neste capítulo - não observamos o movimento de pessoas e/ou indícios de uma região marcada pelas relações comerciais. Dessa forma, na narrativa imagética, fabricada sobre a avenida, a impressão que prevalece é de um lugar pacato e diferente da agitação suscitada nos outros postais.

Ao analisar as edições da revista “Uberlândia Ilustrada”, apreendemos a presença de diversos anúncios qualificando as residências situadas na Avenida João Pinheiro, nessa direção, a publicação dos anúncios é sugestiva para pensar a Avenida como um espaço no qual predominava moradias. Isto corrobora para a compreensão da produção da imagem de Naguezzini sinalizando os sentidos de um espaço tranquilo e sem muito movimento.

Selecionamos alguns destes anúncios publicados na revista que eram sempre acompanhados das fotos das respectivas residências:

RESIDENCIAS

Luxuosos palacetes, residências dos Srs.:

Mario Ribeiro Resende - Av. João Pinheiro, 409.

Nicomedes Alves dos Santos – Av. João Pinheiro, 426.

José Caparelli – Av. João Pinheiro, 860.

Clarimundo F. Carneiro – Av. João Pinheiro, 572.

Cersino Silva – Av. João Pinheiro, 263.

Dr. Euclides Gonzaga de Freitas – Av. João Pinheiro, 353. (Revista **Uberlândia Ilustrada**, Uberlândia, Outubro de 1953, nº 17, páginas 12 e 18)

Esses tipos de anúncios eram constantes nas edições da revista revelando pelas imagens e, também através da retórica da chamada “luxuosos palacetes”, locais de moradia com certo grau de sofisticação e padrão arquitetônico. Nesse sentido, as fachadas das casas exibidas nas publicações da revista explicitavam o nível econômico e social dos seus proprietários, sendo a maioria empresários na região atuando em diferentes ramos. Em outras palavras, isto significa que muitos moradores residentes na Av. João Pinheiro constituíam a elite da cidade.

Nicomedes Alves dos Santos, por exemplo, foi um dos residentes dos luxuosos palacetes, era um destacado empresário da cidade, pecuarista e proprietário do cinema Cine-Teatro Uberlândia, considerado pelos periódicos na década de 1950 como o maior cinema do Estado. O empresário era considerado um grande empreendedor que passa a ser uma *personalidade* da cidade a partir das suas práticas e na maneira de significá-las, essencialmente, pela imprensa.

Assim, podemos apreender na visibilidade da avenida produzida no postal, nas evidências das edificações, dos equipamentos urbanos, na presença dos automóveis e nas referências da avenida fabricadas na revista, indícios de um espaço urbano acentuadamente constituído pela burguesia.

Reproduzir, nestas referências, a Avenida João Pinheiro no postal, significava projetar e propagandear o espaço urbano inspirado num “padrão” de vida burguês que a partir da legenda, trazendo o nome da avenida junto ao nome da cidade, poderia ter força de expansão como sendo maneiras de “morar” de todos ou, pelo menos, de muitos moradores da cidade de Uberlândia.

Dentre as imagens eleitas para circularem nos postais, figura a Avenida João Pessoa.



Imagem 9: Cartão Postal, produzido na década de 50

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa em História/Coleção João Quituba.

Embora esta avenida não constitua o conjunto de avenidas analisadas no primeiro capítulo, este espaço não deixa de compor o perímetro urbano privilegiado nas fotos de Ângelo Naguettini.

O fragmento da Avenida João Pessoa registrado por Naguettini focalizou o ponto de charretes existente em frente à Estação Ferroviária Mogiana, alvo constante das lentes do fotógrafo. Além disso, o ângulo da foto registrou outro espaço também recorrente na produção de Naguettini, a Avenida Afonso Pena, que cruzava com a Avenida João Pessoa.

A maneira do fotógrafo registrar este espaço urbano reitera, em certa medida, um roteiro relativamente comum na elaboração dos cartões-postais, especialmente aqueles relativo às avenidas. A diversidade de objetos focalizados: automóveis, charretes, pessoas, bicicletas, dentre outros, produzem no visual a referência de um lugar ou, ainda, de acordo com a legenda, de uma avenida movimentada.

Para além do sentido do espaço para a circulação, os signos de movimentos presentes no postal, produzem, para o leitor, os significados de um lugar que comporta diversas atividades, por isso, muito movimentado. A quantidade de edificações tomadas no ângulo da imagem, permitindo inferir sobre a existência de estabelecimentos comerciais, evidenciados

nas fachadas e letreiros estampados, conflui para uma perspectiva de avenida que oferecia muitos serviços.

A partir deste campo, é importante apreender que este roteiro eleito por Naguettini ao fotografar a cidade, selecionando os lugares e objetos, não é aleatório. Pelo contrário, trata-se de um repertório embasado em escolhas que buscam promover uma imagem de cidade atraente, principalmente para os de fora, sistematizada no fetiche do consumo e dos serviços concentrados naquela região de acordo com os sentidos e significados fabricados na narrativa do postal.

No foco da imagem o edifício que ganha maior destaque é o da pensão, conforme sugerido no letreiro estampado na fachada do prédio. Embora o ângulo da foto permita ver outras edificações com escritos nas fachadas, o único prédio no qual é possível identificar as atividades empreendidas, é o da pensão e do bar, no andar térreo do prédio.

Escolher estampar no postal o prédio da pensão é bastante significativo enquanto uma referência de uma cidade que poderia receber e acomodar pessoas de outras regiões. Esta mensagem produzida na narrativa do postal torna-se mais eficiente ao orientar o leitor não só pela presença da pensão em Uberlândia, mas também sobre a sua localização através da legenda da foto, “informando” sobre o nome da Avenida e, também no próprio foco da imagem, que permite que o leitor reconheça o lugar na cidade nas referências produzidas na foto do postal.

O sentido de uma cidade receptora também era produzida e disseminada em outros suportes de linguagem. No ano de 1955, a “Uberlândia Ilustrada” publicou o seguinte poema:

Em louvor de Uberlândia

Tu és Canaan Bendita
Onde encontra o forasteiro
O aconchego sonhado...
No triangulo Mineiro,
Tú representas, Cidade,
O espírito brasileiro,
O espírito hospitaleiro,
Espírito de brasilidade.

O teu panorama é esplêndido!!!
Vive o sol a te aquecer...
E a vida vertiginosa
Que agora vives,
Criança,
Derrama na alma da gente,
Essa coisa voluptuosa...
Esse dom munificente

Que é o encanto de viver. (**Uberlândia Ilustrada**, Uberlândia, março de 1955, nº 19, página 2)

O poema ao ressaltar a qualidade de cidade hospitaleira produz o sentido de um município propicia a receber os de fora e, portanto, ideal para aqueles que desejavam se aventurar em outros lugares.

A confluência dos significados sobre Uberlândia produzidos nas narrativas do postal e da revista, na promoção de uma imagem de cidade acolhedora e/ou, até mesmo, estruturada para os “forasteiros” evidencia o processo constitutivo social de produção daquelas linguagens. Isto quer dizer que, ao serem produzidas em um mesmo tempo social, compartilham de valores urbanos semelhantes que revelam igualmente uma rede de relações sociais que se constitui na cidade para a difusão destes valores.

Ao mesmo tempo em que essas linguagens se constituem na cidade, elas também constituem-na, imprimindo ao espaço urbano sentidos e significados que acabam sendo interiorizados não só pelos seus moradores, como também, por aqueles que vivem em outros municípios.

No registro da Imagem 9 chama atenção a quantidade de charretes clicadas, estacionadas na avenida, à margem do passeio, em dois pontos da foto, logo em um primeiro plano da imagem, do lado direito da avenida e também um pouco mais ao fundo, do lado esquerdo da avenida.

A visibilidade das charretes no postal, em número bastante significativo, só neste ângulo do postal podemos identificar 7 charretes, normalmente usadas para a mobilidade de pessoas, nos permite inferir sobre a quantidade de indivíduos que usavam este modo de ir e vir na cidade. Contudo, para, além disso, a quantidade de charretes e, conseqüentemente, a indução sobre a demanda destes serviços, revela a presença social destes trabalhadores em Uberlândia que praticavam o “transporte” de pessoas pela cidade.

Aliás, é constante a presença desses trabalhadores, que usavam as carroças, nos clichês de Naguettini mesmo que, essencialmente nas fotos selecionadas para os postais, com exceção deste postal da Imagem 9 que estamos analisando, elas apareçam quase sempre em segundo plano, ao fundo das imagens, praticamente imperceptível em contrapartida da presença acentuada dos automóveis.

Embora no ângulo do fotógrafo sobre a cidade a presença dos veículos a motor prevaleça, a análise dos dados estatísticos produzidos pela Agência Municipal de Uberlândia evidencia a prevalência dos veículos de tração animada:

Meios de transporte

Rodoviação

Veículos a motor em 31/12/1955

- Para passageiros: Automóveis: 618; Ônibus: 72; Camionetas: 15; Outros veículos: 35; Total: 740.
- Para carga: Caminhões: 345; Camionetas: 330; Tratores: 100; Outros veículos: 29; Total: 804.

Veículos a força animada existente em 31/12/1955

- Para passageiros: 2.104
- Para carga: 919 (I.B.G.E. _ Conselho Nacional de Estatística; Agência Municipal de Uberlândia, 1956, folha 5)

Os dados publicados pela Prefeitura Municipal revelam o predomínio, no número maior de charretes (veículos a força animada para passageiros: 2.104) e carroças (veículos a força animada para carga: 919) com relação, respectivamente, à quantidade de veículos a motor (passageiros: 740 e para carga: 804), do uso destes serviços na cidade. Nesse sentido, embora na narrativa sobre o município fabricado por Naguettini a presença das charretes e/ou carroças seja preterida com relação à presença dos automóveis, a análise destes dados estatísticos permitem inferir sobre a acentuada presença social dos trabalhadores que realizavam este tipo de serviço em Uberlândia. Além disso, é pertinente refletir que, no modo como estes dados estatísticos são produzidos, dando visibilidade aos objetos (carroças, carros, tratores e etc.) eles ocultam os trabalhadores, embora se refiram aos objetos usados por eles na cidade.

No postal referente à avenida João Pessoa, o registro das charretes no enquadramento da foto, corrobora para os sentidos de uma avenida bastante “estruturada” e/ou “equipada” no que se refere aos serviços dispostos na região. Desse modo, a narrativa do postal destaca, especialmente para os de fora, as características de um lugar “propenso” e “preparado” para receber as pessoas oferecendo diversos tipos de serviços nas referências da pensão, do bar, outros comércios e também das charretes que significavam maneiras de ir e vir à cidade.

Na análise do Código de Postura de 1950, já citado anteriormente nesta pesquisa no primeiro capítulo, apreendemos que a Avenida João Pessoa abrigava um dos cinco pontos de charretes distribuídos em Uberlândia:

Art. 394_ Ficam criados no perímetro urbano desta cidade, cinco pontos de charretes, assim distribuídos:

- I- Na Avenida João Pessoa no pátio em frente a antiga estação da Mogiana;
- II- Na Praça Rui Barbosa;
- III- Na Praça Antonio Carlos, nas mediações da Casa Teixeira Costa & Cia.
- IV- Na Estação Rodoviária, ou em frente á Delegacia;
- V- No Mercado, no seu pátio posterior.

Parágrafo único _ Os proprietários de charretes e carroças deverão requerer o ponto onde pretendem estacionar. (**Código de Posturas Municipais**, Uberlândia, Lei nº 95 de 14 de março de 1950)

A leitura deste artigo do Código de Posturas ajuda a compreender a quantidade de charretes registradas no postal da Imagem 9 em razão do ponto estabelecido naquela avenida. A visibilidade que o postal produz sobre a Avenida João Pessoa induz a considerá-la como região estratégica na cidade, na qual buscou-se normatizar um ponto de charretes junto a um espaço no qual abrigava a Estação Ferroviária, uma pensão e outros tipos de comércio. Nesse sentido, podemos inferir sobre um lugar marcado pelo movimento de pessoas que constituíam relações sociais naquele espaço urbano e usavam os serviços dos charreteiros.

No parágrafo único do Art. 394, a sinalização do dever dos proprietários de charretes e carroças requerer um ponto que, com certeza, significa custos e o cumprimento de regras pelos proprietários explicita a busca em normatizar estes serviços na cidade. Concomitantemente, reforça a presença social dos trabalhadores que realizavam serviços em Uberlândia usando charretes e/ou carroças sob o crivo da necessidade do poder municipal intervir na prática destes trabalhadores através da “tentativa” de normatizá-la.

Outros artigos dispostos no Código de Posturas de 1950 preveem outras normas que deveriam ser seguidas pelos trabalhadores no uso dos veículos de tração animal. Por exemplo, a obrigação de eixo fixo e rodas aros de 10 cm de largura (Art. 146, Códigos de Posturas Municipais, Uberlândia, Lei nº 95 de 14 de março de 1950) e a obrigatoriedade da muda dos animais empregados em serviço de transporte público de seis em seis horas (Art. 390, Códigos de Posturas Municipais, Uberlândia, Lei nº 95 de 14 de março de 1950).

Mais do que a busca em “padronizar” e/ou “instituir” modos dos trabalhadores realizar os seus serviços na cidade, os artigos evidenciam a prática dos trabalhadores charreteiros e carroceiros como constituintes destes espaços urbanos. A partir deste campo, tal prática deve ser vista não só enquanto um meio de sobrevivência para aqueles que trabalhavam com as carroças e/ou charretes como também um serviço que era requerido por muitos e, portanto, importante na cidade⁸³.

⁸³ Na análise dos periódicos, nas notícias veiculadas a estes trabalhadores, vamos percebendo indícios da constituição destes sujeitos na cidade, antes mesmo da criação do Código de Posturas. Isto ajuda a compreender a própria natureza social do Código enquanto um instrumento da Prefeitura, e dos grupos aos quais se articulava, na busca de “controlar” práticas já existentes na cidade. Isto significa que a leitura a contrapelo deste material permite apreender modos de viver na cidade que por algum motivo estavam sendo perseguidos pelo poder público sob a égide da normatização e/ou “organização” do espaço público.

No caso dos “carroceiros” e “charreteiros” as publicações do jornal evidenciam a presença social destes trabalhadores enquanto sujeitos que vão ganhando notoriedade na prática do seu trabalho na cidade. No ano de 1943, por exemplo, o jornal publicou a seguinte nota: **“Os carroceiros vão ter associação.** A propósito do que vão fazer os chauferes, ao que consta os carroceiros vão organizar sua associação. A ser verdade, merece louvor o gesto desses trabalhadores.” (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 10 de fevereiro de 1943, 3ª página). Esta nota publicada no jornal, mesmo que pequena e sem maiores detalhes, sinaliza o

Como já afirmamos anteriormente neste texto, o status da Avenida enquanto símbolo do “moderno” e do “progresso” fez com que fosse objeto privilegiado para figurarem nos cartões postais, não só nos de Naguezzini, produzindo vistas de Uberlândia, como também de outros fotógrafos, produzindo vistas de outras cidades.

Os autores Gerodetti e Cornejo, ao refletirem sobre os cartões postais do Rio de Janeiro, reproduzindo a Avenida Central, a atual Avenida Rio Branco, afirmaram que a abertura da avenida não era só parte, mas, sobretudo, símbolo, das transformações ocorridas na capital com o objetivo de promovê-la a uma metrópole moderna. “A cidade de becos e ruelas sujas foi saneada e é agora rasgada por grandes Avenidas, que se tornam símbolo do progresso. O nome da Avenida incorpora-se no cotidiano da cidade, designando lojas, cafés e publicações” (GERODETTI; CORNEJO, 2004, p. 26).

No rastro destas reflexões, a autora Célia Rocha Calvo, ao fazer a análise deste mesmo postal reproduzido na imagem 8, afirma que “as imagens que circulavam nos cartões postais indicam, no mínimo, o modo como essas áreas passaram a ser valorizadas, no sentido de serem veiculadas como imagens da cidade moderna” (CALVO, 2001, p. 119).

Nesta direção, no imperativo de modernizar o espaço urbano, as avenidas consistiam em espaços privilegiados de intervenção e propaganda da cidade “moderna”, por isso, constante alvos dos fotógrafos na fabricação de vistas da urbe. Assim, a apreensão do predomínio do registro das avenidas de Uberlândia nos postais observados de Naguezzini, não é aleatória e sim coerente com um olhar sobre o espaço urbano que se hegemonizava.

Destarte, a seleção dos espaços, predominantemente as avenidas, e dos objetos para figurarem em vistas da cidade revelam o intuito de buscar atrair o olhar do leitor, disseminando, como afirmou Carlos Cornejo, cenas que denotavam uma visão de mundo, ou do município, otimista. A partir deste campo, os cartões postais inexoravelmente articulados ao objetivo de constituírem lembranças e/ou recordações de um lugar quase sempre ofereciam uma visão idealizada que era compartilhada, essencialmente, com aqueles que eram de fora.

reconhecimento destes trabalhadores enquanto classe social ou, pelo menos, enquanto um grupo social que compartilhavam de uma experiência social comum na lida do trabalho.

Em 1945, a publicação de um aviso aos carroceiros também é sugestiva na reflexão sobre a presença social destes sujeitos em Uberlândia. Assim o jornal anunciou: “**Aviso aos carroceiros.** Sapataria e Selaria MENDONÇA. Avisa a todos os carroceiros, que acaba de receber um grande estoque das afamadas COALHEIRAS DE JABOTICABAL. Bons Preços. Ronan Mendonça Ribeiro. Avenida Afonso Pena, 588 – Uberlândia-Minas.” (Jornal **O Repórter**, Uberlândia, 15 de setembro de 1945, 2ª página). Este anúncio ajudar a pensar sobre a prática destes trabalhadores na constituição dos modos de viver na cidade. Pois, ao mesmo tempo, que significavam clientes, ou melhor, consumidores para certos tipos de serviços na cidade, a presença destes trabalhadores incitavam a existência destes negócios em Uberlândia. Neste horizonte podemos compreender a ação do poder público na busca em normatizar o uso de charretes e carroças como sendo uma tentativa de “controlar” as práticas de trabalhadores que ganhavam evidência no cenário urbano.

Assim, o postal divulga uma imagem de cidade sistematizada em adjetivos positivos e que nesses sentidos poderia se tornar atraente aos olhos de quem a visse sobre este crivo. Freyre argumenta que entre os postais, frequentemente alegres, festivos, lúdicos e/ou, de modo geral, otimistas, havia uma espécie de incompatibilidade com cenas que anunciassem algum tipo de fracasso, decepção ou qualquer negativo (FREYRE, 1978).

Como afirmamos, isto articula-se à função social inerente aos cartões postais desde sua gênese, de comunicar e propagar para os ausentes ou, para aqueles de fora, características do lugar de moradia e/ou do lugar de visita. A partir deste campo, a seleção das imagens reproduzidas nos postais buscava “condensar os sinais de modernidade” que, juntamente com a escrita “eufórica” do remetente, não deixava dúvidas quanto aos benefícios do lugar retratado nos postais⁸⁴.

A crença que os postais suscitam nos leitores, em razão do realismo das imagens estampadas, corrobora para o sentido dos lugares e significados impressos nos cartões-postais como emblemas da cidade. Neste horizonte, os fragmentos da cidade selecionados no postal tornam-se significante de um todo maior.

O potencial desta linguagem, o postal, em criar “uma disposição que transfere o sentido do “eu li” para “eu vi” dissimula o processo de produção da narrativa dos postais, permitindo que o seu repertório seja interiorizado e consumido enquanto imagens legítimas e únicas da cidade ou, pelo menos, como sendo aquelas que merecem serem vistas. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 444).

Contudo, produzir e disseminar sentidos e significados sobre os espaços urbanos capazes de propagandear a cidade, quase sempre sistematizada numa visão ideal e otimista da vida urbana não anula a possibilidade de apreender, na análise destes materiais, as práticas que estavam sendo privilegiadas nos fragmentos de cidade selecionados nos postais. Nesta

⁸⁴ Schapochnik discute em seu texto, inspirado nas reflexões formuladas por Gilberto Freyre, sobre a influência das cenas alegres, otimistas e/ou positivas dos cartões postais no conteúdo da escrita dos remetentes. Nesse sentido, dificilmente, os remetentes usavam os postais para se queixarem aos entes queridos ou relatarem algo negativo. Assim, é importante apreender a “influência” simultânea neste meio de comunicação, o cartão postal, entre as cenas estampadas no postal e o assunto discorrido pelos remetentes. O autor afirma em seu texto que os “cartões-postais comportavam um potencial de condensar os sinais da modernidade mediante a seleção meticulosa das imagens, que, articulada a uma escrita de si, não deixava dúvidas quanto à tentativa por parte de cada um dos remetentes de alimentar uma fusão com aquele cenário, apresentando-se como artífice da modernidade e beneficiário do luxo e do prazer.” SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3. P. 437-438.

direção, é possível compreender a quais valores de cidade Naguettini articulava-se e, ao mesmo tempo, o “projeto” de cidade que ganhava visibilidade nos cartões postais.

Considerações finais

Na proposta de investigar a cidade de Uberlândia no passado através da produção fotográfica de Ângelo Naguettini dos anos de 1940 e 50, busquei apreender a partir do foco, ângulo, seleção, enfim, a partir de todo o investimento dispensado pelo fotógrafo na fabricação dos materiais imagéticos, a visibilidade dos espaços urbanos. Isso significou investigar os sentidos e significados produzidos na narrativa das imagens perseguindo os usos e funções sociais das fotografias tanto no passado como no presente.

Perceber a presença de imagens sobre o passado da cidade constituindo o cenário urbano no presente de Uberlândia instigou a análise sobre a historicidade das fotos (quem produziu, como e para quê), bem como revelou a produção de uma memória sobre o município, ativando sentidos e significados sobre os espaços urbanos no passado e no presente.

Nesta direção, a permanência e a circulação das imagens dos espaços públicos de Uberlândia em diversos circuitos, como estações de ônibus, bares, supermercados, trabalhos escolares e acadêmicos, materiais sobre a cidade, exposições, arquivo público e outras lugares de guarda, evidenciam um processo de construção da memória na atualidade. A partir da qual, os sentidos e valores de cidade produzidos nas fotografias do passado, constituem ainda, no presente, o imaginário social de Uberlândia.

A partir deste campo, foram pertinentes as reflexões acerca da existência de uma memória plástica, através da qual as imagens constituem em suportes produtores de memória na apreensão dos significados destas fotos nas relações que as pessoas estabelecem.

No percurso de investigação, partindo do presente para o passado, a percepção das imagens de Ângelo Naguettini pela cidade na qual vivo, insinuou a notoriedade da produção daquele fotógrafo no município e, ao mesmo tempo, levou a perseguir o processo de produção e também circulação das imagens no passado. Uma vez em que, as fotos de Naguettini circularam não só no tempo presente, conforme discutimos na entrada do primeiro capítulo, como também, difundiram-se pela cidade na própria conjuntura na qual foram produzidas, no passado.

As fotos dos espaços públicos de Naguettini ganharam visibilidade em diversos circuitos, como nas revistas contemporâneas ao tempo de produção das fotos, nos jornais e também foram reproduzidas nos cartões postais de Uberlândia, alcançando um público para

além da cidade. A percepção sobre a difusão destes materiais imagéticos corrobora para a reflexão sobre a força e notoriedade que a prática de Naguettini ganha na urbe.

A análise da documentação, essencialmente dos jornais, sinalizaram uma prática fotográfica em Uberlândia, revelando a existência de outros fotógrafos, além de Ângelo Naguettini, na cidade. Dessa forma, era preciso partir do suposto de que a notoriedade e circulação da produção fotográfica de Naguettini advinha de sua habilidade de transformar cenas da vida urbana em objetos a serem comercializados, no contexto das relações sociais que estabelecia na/com o município.

Nesse sentido, a investigação das fotos em diálogo com outros materiais revelou os valores de cidade que o fotógrafo buscava disseminar na fabricação do seu foco. Assim, os sentidos do espaço público moderno, asséptico e para circulação, promovendo uma imagem do “progresso”, que predominaram no conjunto das fotos a partir da seleção dos objetos e do enquadramento, constituem em indícios do “projeto” de cidade que Ângelo Naguettini compartilhava, assim como das relações que estabelecia na cidade.

A insistência de um foco na produção da visibilidade dos espaços públicos no conjunto das fotos evidenciou a preocupação do fotógrafo em registrar os equipamentos urbanos, os passeios, as ruas calçadas, as edificações, dentre outros objetos. Tais questões, como afirmamos anteriormente no segundo capítulo, não são centrais, mas passaram a serem pertinentes ao longo do processo de pesquisa na permanência do registro daqueles objetos no ângulo das fotos.

Tais temáticas (calçamentos, nivelamentos, alinhamentos, iluminação elétrica e modos de construir) elencadas no clique do fotógrafo e destacadas na minha análise dos materiais fotográficos, articulada à investigação de outros materiais, especialmente, os decretos-leis, confluem na direção das políticas públicas que estava sendo adotadas na cidade naquela conjuntura, dos anos 1940 e 50.

Embora nos sentidos e significados produzidos no conjunto de fotos de Ângelo Naguettini, prevaleça a imagem geral de uma cidade racional, organizada e beneficiada pelos serviços públicos, a leitura das outras fontes apontou contradições a esta imagem do município.

Nesta perspectiva, nos jornais apreendemos a visibilidade de espaços urbanos que eram diferentes daqueles retratados por Naguettini, não apresentando a imagem narrada nas fotos. Dessa forma, nos periódicos, ora publicava-se sobre os reclames da população reivindicando serviços públicos, principalmente nas áreas adjacentes à região central, ora

buscava-se convencer a população de que era preciso “colaborar” com o “desenvolvimento” e beleza da cidade, com algumas práticas como, construção de passeios e muros, asseio das vias públicas e etc.

Apreender tais contradições com relação à imagem de cidade publicizada nas fotos de Naguettini e a visibilidade dos espaços urbanos discutida, por vezes, pelos jornais corrobora no entendimento de valores e práticas que estavam sendo constituídas naquela conjuntura, por isso, era preciso ainda “convencer” a população sobre a incorporação de maneiras de lidar e usar o espaço público.

Neste raciocínio, isso nos instiga a problematizar a prática fotográfica também, enquanto uma linguagem, assim como os jornais, guardadas as especificidades destes materiais, que buscavam comunicar socialmente sentidos e significados sobre os espaços urbanos na seleção e escolha daquilo que buscava disseminar. A eleição de um perímetro urbano para estampar as imagens, difundindo uma imagem de cidade organizada, limpa, “moderna” e “desenvolvida”, insinua o fotógrafo enquanto um agente social constituindo os valores e sentidos sobre o município a partir de sua prática inserida em uma rede de relações.

Se na historiografia que lida com as imagens persiste uma análise da foto pela foto, isolada da conjuntura na qual foram produzidas e da prática do agente social que as fabricou ou, em poucas palavras, negligenciando a historicidade destes materiais. Nesta pesquisa, a investigação da produção fotográfica de Naguettini articulada com outros materiais, pautada no suposto de que a produção do fotógrafo não era aleatória e nem neutra, pelo contrário, mediada por suas escolhas, interesses e necessidades, permitiu, pelo menos, em certa medida, apreender os sentidos e significados fabricados na narrativa das fotos, superando uma análise superficial e/ou puramente técnica dos materiais imagéticos.

É certo que a técnica compõe a produção da narrativa fotográfica, assim como constitui os objetivos e interesses alicerçados na construção da foto, porém, as pesquisas que usam da fonte fotográfica, pontuada no ângulo estreito da técnica, não conseguem apreender a dimensão constitutiva da linguagem fotográfica, bem como seus significados sociais no contexto no qual estão imersas. Como disse Grangeiro, “a historiografia conta com poucas análises pautadas no cotidiano das imagens fotográficas e em seus significados sociais e culturais” (GRANGEIRO, 2000, p. 19).

Todavia, partir do suposto de que retratar a cidade consiste em uma prática social mediada, no contexto no qual foram produzidas, pelos interesses e necessidades do fotógrafo

e do grupo social o qual se articulava, significou nesta pesquisa, sair da foto em si, buscando compreender a relação entre a produção e os usos e funções sociais das imagens na cidade.

Assim, para aquém dos sentidos apreendidos sobre a cidade nas fotos neste percurso da produção para a circulação, foi importante, ao perseguir a historicidade destes materiais fotográficos, compreender a dimensão constitutiva das fotografias, compondo o imaginário social da urbe e, revelando neste processo, os valores e sentidos que estavam em evidência naquele contexto.

Destarte, mesmo que o trabalho histórico seja provisório, como disse Thompson, sempre havendo possibilidades de avanços, enfrentamentos e limites a serem superados, esta pesquisa consistiu um caminho de reflexão sobre as questões relativas à fotografia e história, bem como fotografia e cidade. Na perspectiva da qual partimos, da história social, foi importante e, ao mesmo tempo, desafiador, considerar as fotos enquanto maneira de produzir e comunicar socialmente valores, noções, códigos culturais e morais e etc.

Desse modo, mais que resultados e certezas, esta pesquisa nos instigou a refletir e problematizar sobre a produção do trabalho histórico no uso das fontes imagéticas, tão comuns em outras áreas, mas ainda desafiadora na história social. E, revelou a complexidade e potencialidade da linguagem fotográfica na investigação do social. Por isso, para além dos resultados suscitados no decorrer da pesquisa, prevalecem outras questões e/ou até mesmo a possibilidade de aprofundamento de muitas suscitadas neste trabalho, que poderão ser refletidas na discussão sobre a visibilidade e ocultamento da cidade produzida na produção fotográfica dos espaços públicos urbanos.

ACERVOS

ArPU _ Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

CDHIS_ Centro de Documentação e Pesquisa em História.

NUPEHCIT_ Núcleo de Pesquisas e Estudos em História, Trabalho e Cidade.

COLEÇÃO PARTICULAR _Acervo particular da família Naguettini sob a guarda de D. Norma Naguettini.

SETOR MULTIMÍDIA_ Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia.

FONTES

Jornais e Revistas

A Tribuna. Uberlândia: diversos artigos, vários números, 1920 a 1942.

O Repórter. Uberlândia: diversos artigos, vários números, 1940 a 1960.

Correio de Uberlândia. Uberlândia: diversos artigos, vários números, 1943 a 1946.

Revista Uberlândia Ilustrada: Uberlândia: diversos artigos, vários números, 1939 a 1963.

Leis, Decretos, Posturas e outros registros municipais

Código de Posturas Municipais de Uberlândia. Uberlândia: Câmara Municipal de Uberlândia, 14 de março de 1950.

Série Leis, Decretos e Regulamentos. Uberlândia: Arquivo Público de Uberlândia, diversas leis, vários anos.

Conselho Nacional de Estatística. Uberlândia: Agência Municipal de Uberlândia, diversos dados estatísticos relativos a diversos temas (transporte, população, indústrias, comércios e etc.), vários anos.

Correspondências Municipais. Uberlândia: Câmara Municipal de Uberlândia. Diversas correspondências endereçadas à prefeitura, vários anos.

Plantas

Planta Geral da cidade de Uberlândia. Uberlândia, 1940.

Planta Geral da cidade de Uberlândia e seus bairros. Uberlândia: Levantada pelo Departamento Geográfico de Minas Gerais, 1950.

Publicações sobre a cidade de Uberlândia

TEIXEIRA, Tito. *Bandeirantes e Pioneiros do Brasil Central*. História da criação do município de Uberlândia. 1970. 1º e 2º vol.

Fotografias

Acervo “*Naguettini*”. Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Coleção João Quituba. Centro de Documentação e Pesquisa em História.

Acervo Particular da família Naguettini.

Referências Bibliográficas

ARANTES NETO, Antônio Augusto. **Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas: Unicamp/Imprensa Oficial, 2000.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et Alli. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, Marta Emisia Jacinto. **Famintos Do Ceará: Imprensa e fotografia entre o final do século XIX e o início do século XX**. 2004. Tese de doutorado em História Social. PUC, São Paulo.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELCHIOR, Elysio de Oliveira. Introdução. In: BERGER, Paulo. **O Rio de Janeiro no Cartão-Postal 1900-1930**. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1986.

BRITES, Olga. Imagens da infância São Paulo e Rio de Janeiro, 1930/1950. **Proj. História**, São Paulo, (19), Nov. 1999. P. 261.

CALVO, Célia Rocha. **Muitas memórias e histórias de uma cidade: experiências e Lembranças de Viveres Urbanos. Uberlândia 1938-1990**. São Paulo: Tese de doutorado, Programa de estudos pós-graduados em história social. PUC/SP, 2001.

_____. Uma praça, numa cidade: patrimônio histórico e cidadania cultural. In: MACIEL, Laura Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara Aun (orgs.). **Outras histórias: memórias e linguagens**. São Paulo: Olho d' Água, 2006.

CARRIJO, Gilson Goulart. **Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações soabre a relação entre a estética e política**. 2002. Dissertação (Mestrado em História). Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

CARVALHO, Telma Campanha de. **Fotografia e cidade: São Paulo na década de 1930**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social, PUC-SP, 1999.

CASTRO, Ana Paula Cantelli. **Organização e disputas pelo espaço urbano – Uberabinha/MG (1890-1930)**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de pós-graduação em história. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

CHOAY, Françoise. **O Urbanismo: Utopias e Realidades, Uma Antologia**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. O reino do urbano e a morte da cidade. **Proj. História**, São Paulo, (18), mai. 1999.

CRUZ, Heloísa de Faria. **São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana – 1890-1915**. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2000.

DUBOIS, Phillippe. **Entrevista com Phillipe Dubois**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro de 2004, p. 139-156.

FENELON, Déa Ribeiro (Org.). **Cidades**. Pesquisa em História. Programa de Estudos Pós-Graduados em História PUC/SP. São Paulo: Olho d'Água, 2000.

FENELON, Déa; CRUZ, Heloísa F.; PEIXOTO, Maria do Rosário. Introdução. In: ALMEIDA, Paulo Roberto de; FENELON, Déa; KHOURY, Yara Aun; MACIEL, Laura Antunes (Orgs.). **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho d'Água, 2004. p. 05-13.

FREITAS, Sheille Soares de. **Por falar em culturas...**: histórias que marcam a cidade – Uberlândia-MG. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2009.

FREYRE, Gilberto. Informação, comunicação e cartão-postal. In: FREYRE, Gilberto. **Alhos & bugalhos**: ensaios sobre temas contraditórios: de Joyce à cachaça; de José Lins do Rego ao cartão-postal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

GERODETTI, João Emilio – CORNEJO, Carlos. **Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças**. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2004.

GRANETT-ABISSET, Anne Marie. O Historiador e a Fotografia. **Proj. História**, São Paulo, (24), jun. 2002.

GRANGEIRO, Domingues Cândido. **As artes de um negócio**: a febre photographica. São Paulo: FAPESP/Mercado de letras, 2000.

GUERRA, Maria Eliza Alves. As praças modernas de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro: A Praça Tubal Vilela. Anais **V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. V. 5, n. 3 (1998): Cidades: Temporalidades em confronto; Sessão temática 3 “Projetos e intervenções urbanísticas”. EESC-USP.

KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil século XIX**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

_____. **Fotografia e história**. 2. Ed. Ver. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. **Realidades e Ficções na Trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2002, p. 6.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990. p. 472-473.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOBO, Maurício Nunes. **Imagens em Circulação**: os cartões-postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo José Marques Pereira no início do século XX. Campinas,

Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2004.

MACIEL, Laura Antunes. **A nação por um fio**. Caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”. São Paulo: EDUC, 1998. Originalmente apresentado como Tese de doutoramento em História, PUC-SP, 1997.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e Vizinhança: Limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3. P. 437-438.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. **O império do retrato**: fotografia e poder na sociedade oitocentista. Projeto História, São Paulo, n. 34, p. 169-188, jun. 2007.

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

ROLNIK, Raquel. **A cidade e a lei**: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: Studio Novel: Fapesp, 1997.

ROMERO, José Luis. **América Latina**: as cidades e as ideias. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, p. 319.

SAMUEL, Raphael. **Teatros de memória**. Projeto História, São Paulo, (14), fev. 1997.

_____. **Escopofilia**. Projeto História, São Paulo, (21), nov. 2000. p. 25-37.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3. p. 423-512.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Marcos A. da. A construção do saber histórico: historiadores e imagens. **R. História**, São Paulo, n. 125-126, p. 117-134, ago-dez/91 a jan-jul/92.

SILVA, Idalice Ribeiro. **Flores do mal na Cidade Jardim**: Comunismo e anticomunismo em Uberlândia – 1945-1954. 2000. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

SOTTILI, Rogério. Em foco: O MST. **Proj. História**, São Paulo, (18), mai, 1999.

THOMPSON, E. P. Intervalo: a lógica histórica. In: **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 47-62.

_____. Folclore, antropologia e história social. In THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. São Paulo: Unicamp, 2012.

VIEIRA Maria do Pilar Araújo; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; KHOURY, Yara Maria Aun. **A pesquisa em História**. São Paulo: Ática, 1991.

WILLIAMS, Raymond. Língua. In: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 27-49.

_____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011.