

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARQUITETURA, URBANISMO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

**TRANSTEMPORALIDADES NA PAISAGEM E COTIDIANO URBANO:
REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS DE UBERLÂNDIA (1950-1960)**



GUILHERME ALVES VISO

UBERLÂNDIA

2020

GUILHERME ALVES VISO

**TRANSTEMPORALIDADES NA PAISAGEM E COTIDIANO URBANO:
REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS DE UBERLÂNDIA (1950-1960)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES

Linha de pesquisa: Arquitetura e cidade: teoria, história e conservação

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Ribeiro Soares

Coorientador: Prof. Dr. Adriano Tomitão Canas

UBERLÂNDIA

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

V832 2020	<p>Viso, Guilherme Alves, 1994- Transtemporalidades na paisagem e cotidiano urbano [recurso eletrônico] : representações fotográficas de Uberlândia (1950-1960) / Guilherme Alves Viso. - 2020.</p> <p>Orientadora: Beatriz Ribeiro Soares. Coorientador: Adriano Tomitão Canas. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.806 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Arquitetura. I. Soares, Beatriz Ribeiro, 1952-, (Orient.). II. Canas, Adriano Tomitão, 1968-, (Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. IV. Título.</p> <p>CDU: 72</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

GUILHERME ALVES VISO

**TRANSTEMPORALIDADES NA PAISAGEM E COTIDIANO URBANO:
REPRESENTAÇÕES FOTOGRÁFICAS DE UBERLÂNDIA (1950-1960)**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Beatriz Ribeiro Soares - UFU
(Orientadora)

Prof. Dr. Adriano Tomitão Canas - UFU
(Coorientador)

Prof. Dr. Luiz Carlos de Laurentiz - UFU
(Membro Interno)

Prof. Dr. Adailson Pinheiro Mesquita - UNITRI
(Membro Externo)

UBERLÂNDIA

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1I, Sala 234 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4433 - www.ppgau.faued.ufu.br - coord.ppgau@faued.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Arquitetura e Urbanismo				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGAU				
Data:	dezesete de dezembro de 2020	Hora de início:	14hs	Hora de encerramento:	16,30hs
Matrícula do Discente:	11822ARQ014				
Nome do Discente:	Guilherme Alves Viso				
Título do Trabalho:	Transtemporalidades na paisagem e cotidiano urbano: representações fotográficas de Uberlândia (1950 – 1960).				
Área de concentração:	Projeto, Espaço e Cultura				
Linha de pesquisa:	Arquitetura e cidade: teoria, história e conservação				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Urbanização contemporânea: reestruturação e desigualdades socioespaciais				

Reuniu-se em web conferência pela plataforma Mconf-RNP, em conformidade com a PORTARIA nº 36, de 19 de março de 2020 da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES, pela Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, assim composta: Professores Doutores: Adailson Pinheiro Mesquita - UNITRI; Luiz Carlos de Laurentiz – PPGAU.FAUed.UFU; Adrianto Tomitão Canas (Orientador(a)) – PPGAU.FAUed.UFU e Beatriz Ribeiro Soares – PPGAU.IG.UFU orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Beatriz Ribeiro Soares, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Beatriz Ribeiro Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/12/2020, às 15:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos de Laurentiz, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/12/2020, às 09:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adailson Pinheiro Mesquita, Usuário Externo**, em 23/12/2020, às 13:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriano Tomitão Canas, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/12/2020, às 10:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Alves Viso, Usuário Externo**, em 28/12/2020, às 19:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2457532** e o código CRC **DB9DF47A**.

AGRADECIMENTOS

Apesar de contemplativo e eremítico que é escrever uma dissertação, aqui guarda-se mais de dois anos de um período de aprendizagem, crescimento, frustrações e alegrias. E nada disso se constrói sozinho e não seria possível sem a sábia ajuda de várias pessoas nesse período de dois anos. Então compartilho aqui esse momento.

Agradeço a minha mãe e meu pai, Maria Amelia e Waldir. Por todo amor que recebi de vocês. Agradeço a vocês pelo respeito que aprendi com vocês, pelo companheirismo que posso contar e por toda a paciência que tem comigo, pois sou teimoso em vários momentos.

Agradeço a Beatriz, minha orientadora e amiga. Durante todos esses anos de mestrado e graduação, sempre foi muito sábia e conselheira. Agradeço pela amizade, por toda paciência, sabedoria, liberdade e tudo que pude aprender e contar com você nesses anos todos.

Agradeço também ao Adriano, coorientador e amigo que pude conhecer durante o curso de mestrado. Agradeço pelas ideias dadas e pela amizade que pude contar com você.

Vini, Bianca, Nathalia, Bruna e Kamila. Meu obrigado e gratidão pela amizade que tenho com vocês. Obrigado pelo suporte, pelos choros, pelos momentos de risadas sentado em uma escada e pela fofoca compartilhada e todo o café que bebemos sentados nessa escada.

Cynthia e Danúbia, que mesmo distantes, estão presentes em pensamento e coração. Obrigado por tudo.

Aos professores e amigos do Laboratório de Planejamento Urbano e Regional - LAPUR. Tatiana, Moizés, Lázara, Matheus, Ana Laura, Josimar, Paulo Henrique, Ricardo, Vitor. Agradeço pelas tardes, pelas discussões, pelas decorações do laboratório e pelo café.

Aos professores Luiz e Adailson por aceitarem participar da qualificação e também da banca. Obrigado por acompanharem a trajetória e pelas contribuições e avaliações.

Também agradeço a CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento e concessão de uma bolsa de produtividade durante o desenvolvimento deste trabalho.

RESUMO

A concepção de modernidade emerge novas discussões a respeito do discurso iconográfico e da cultura visual como personagem importante para a construção de um ideário imagético moderno de sociedade. O surgimento da fotografia modificou a maneira como enxergamos o mundo: uma representação quase fiel da realidade, utilizada para representar famílias, documentar histórias e também a produção da arte. A fotografia nos dá um aparato para compreender a cidade e a paisagem que constitui o urbano e a sua memória. Transtemporal, permite que identifiquemos formas e funções que são voláteis ao longo do percurso histórico. A fotografia permite que compreendemos um ideário de construção do moderno de uma cidade, tal qual apresentamos em Uberlândia, cidade localizada na mesorregião do Triângulo Mineiro, que vivencia e idealiza a busca de uma modernidade em um cotidiano ainda marcado pelo conservadorismo do interior que marcha para o Oeste. A partir do instrumento da fotografia, entendemos como essa modernidade e as mudanças no cotidiano ocorrem em uma paisagem e na sua centralidade durante as décadas de 1950 e 1960, momento em que globalmente, se discute uma crise do aspecto modernista das cidades. Além disso, resgatamos essas paisagens históricas para compreender sobreposições com a paisagem contemporânea da cidade.

Palavras-chave: paisagem urbana, fotografia, Uberlândia.

ABSTRACT

The conception of modernity surges new discussions about iconographic discourse and visual culture as an important characteristic to the construction of a modern imagetic ideary of society. The emergence of photography modified the way we see the world: an almost realistic representation of reality, who commonly represents families, document histories and also a product of art. The photography can help us comprehend the city and the landscape that belongs to the urban and its memories. Transtemporal, allows that we can identify forms and functions which are volatiles during the historical process. Also allows that we understand the modern construction concepts, and we presents Uberlândia, a city located in the mesoregion of Triângulo Mineiro, who lives, idealizes and search for the modernity in a way of life quite conservative of an search for the walks for the west. Starting in the instrument of photography, we understand that the modernity and the changes in the quotidian occurs in a landscape in the 1950s and 1960s, a moment the world discusses a modernism crisis in the city. Besides that, we rescue these historical landscapes to comprehend the layers of the contemporary landscape.

Keywords: urban landscape, photography, Uberlândia.

SUMÁRIO DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1	The Panthéon (1924), Eugène Atget	21
FOTOGRAFIA 2	Vista geral da cidade de Uberlândia (1950)	73
FOTOGRAFIA 3	Vista geral da cidade de Uberlândia, destaque para a praça Tubal Vilela (1950)	74
FOTOGRAFIA 4	Asfaltamento da Avenida Afonso Pena: primeira camada de piche (1956)	76
FOTOGRAFIA 5	Avenida Afonso Pena, em destaque: Cine Uberlândia, a direita e ao fundo: edifício Drogasil (década de 1950)	77
FOTOGRAFIA 6	Construção do Uberlândia Clube (s.d.)	79
FOTOGRAFIA 7	Fachada Uberlândia Clube (s.d.)	80
FOTOGRAFIA 8	Vista parcial da cidade (1959)	81
FOTOGRAFIA 9	Avenida Afonso Pena, ao fundo: Edifício Tubal Vilela (1959)	83
FOTOGRAFIA 10	Edifício Tubal Vilela: década de 1960	84
FOTOGRAFIA 11	Praça Tubal Vilela, década de 1950	87
FOTOGRAFIA 12	Demolição do jardim e ocasião da reforma do mesmo, praça Tubal Vilela (1962)	87
FOTOGRAFIA 13	Vista parcial da Praça Tubal Vilela, década de 1960	88
FOTOGRAFIA 14	Demolição da antiga estação da Mogiana: 14 de abril de 1970	90
FOTOGRAFIA 15	Avenida Afonso Pena, cruzamento com Rua Olegário Maciel (2020)	95
FOTOGRAFIA 16	Avenida Floriano Peixoto (2020)	95
FOTOGRAFIA 17	Cruzamento da Rua Goiás com a Avenida Afonso Pena (2020)	96
FOTOGRAFIA 18	Esquina da Av. Floriano Peixoto com a Rua Goiás (2020)	97
FOTOGRAFIA 19	Avenida Afonso Pena (2020)	98
FOTOGRAFIA 20	Paço Municipal, Conjunto Praça Clarimundo Carneiro (2020)	99
FOTOGRAFIA 21	Igreja Nossa Senhora do Rosário (2020)	100

FIGURAS

FIGURA 1	Anúncio de câmeras das indústrias Kodak, final do século XIX	18
FIGURA 2	Estáticos do filme Uberlândia: cidade menina	55

QUADROS

QUADRO 1	Eixos e diretrizes do Plano Urbanístico de 1954	59
----------	---	----

TABELAS

TABELA 1	Crescimento populacional	48
----------	--------------------------	----

MAPAS

MAPA 1	Localização do município (2020)	39
--------	---------------------------------	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	
Sobre espaço, imagem e estética: considerações teórico-metodológicas sobre paisagem, fotografia e a cidade do século xx	14
1.1. Produto, técnica, reprodução	15
1.2. Fotografia e representação	22
1.3. O espaço e a paisagem como categorias de análise	26
1.4. A paisagem no contexto urbano do século xx	31
CAPÍTULO 2	
Espaço-imagem de uma cidade média: contexto regional, produção do espaço e modernidade na uberlândia do século xx	38
2.1. As forças e influências da produção do espaço uberlandense: do surgimento a regionalidade	39
2.2. Evolução e configuração da paisagem urbana de uberlândia	51
2.3. Uma Uberlândia moderna?	66
CAPÍTULO 3	
<i>Imago urbis</i>: o tempo e a cidade	70
3.1. O espaço público pensado: as décadas de 1950 e 1960 na construção do ideário imagético da população uberlandense	71
3.2. Passado-presente: a paisagem e o centro no contexto contemporâneo	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Pensar o urbano, nesse momento contemporâneo, é compreender as várias sobreposições e fragmentações de uma sociedade rápida, expressa. As decorrências sociais, políticas e econômicas de um vivaz modo de produção que é cada vez mais desigual e suscetível a diversas crises reestruturadoras. A cidade é, portanto, a teatralidade da vida humana, a materialização dessa complexidade que somos.

O século XX nos apresenta o palco de construções e destruições de uma sociedade moderna, vividos por e vivenciados pela *urbe*. “O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas partes do mundo” (BERMAN, 1986, p. 23). Literatura, escultura, pintura, arquitetura, design... uma vasta produção humana nas artes e nas ciências e rápidas mudanças paradigmáticas em âmbito social e filosófico que configuram um século e, dependendo de como analisamos, pode ser um século que se inicia tardiamente, curto; ou um século que se inicia anterior a ele mesmo, longo; entre outras definições dessa complexidade.

“Vejo fotos por toda parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim (...)” (BARTHES, 1984, p. 31). A visão se torna o sentido principal de apreensão do mundo e da sua história, sendo intensificado com o surgimento da fotografia, produto da modernidade humana capaz de enclausurar uma porção do tempo em um material. De documento a arte, o processo de fotografar o que cerca o mundo e o imaginário humano atinge um processo tecnificado, que desde o seu surgimento no século XIX até a sua chegada nas primeiras décadas do século XX, novos usos para a ferramenta e novos procedimentos técnicos que foram capaz de reduzir o tempo de obturação em relação a captura do objeto. O que precisava de minutos, agora era um processo quase imediato, de segundos.

A cidade, portanto, se torna alvo das lentes de fotógrafos amadores e profissionais que buscam a imagem da cidade e suas representações por diversas intenções: cartões postais, eventos comemorativos públicos, protestos, usos pela gestão governamental, etc. A fotografia permitiu enxergarmos a pluralidade de signos decorrente de elementos iconográficos e iconológicos, que relatam a vida em um espaço dotado de produção social.

Pensamos a fotografia em uma categoria de análise da paisagem. A paisagem permitirá construirmos uma análise que leve em conta um recorte temporal que, por conseguinte, permite-nos olharmos para a evolução das formas, funções, técnicas e do

cotidiano que se produz no espaço urbano. Inferimos então no papel social crítico apresentado no desenho urbano e nas decisões que decorrem na evolução do mesmo ao longo da história.

Enxergamos, então, a importância da fotografia, não somente como recurso visual voltado a documentação e a necessidade humana de arquivar fatos e momentos históricos, mas sim como uma construção de uma sociedade que vincula e associa conhecimento, ciência, poder, estética e questões sociais à produção de fotos. Valemos, portanto, dos dizeres de Susan Sontag (2004): “as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos” (p. 17) e “[fotografar] significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento - e, portanto, ao poder” (p. 14). Apesar da fotografia não ser somente a única forma técnica de disseminação de imagens na contemporaneidade, ainda assim são fontes de expressões e complexas são as interpretações diversas da imagem do mundo e podem ser recortadas, adaptadas, adulteradas; as fotos constituem o primeiro momento de uma revolução imagética realizada pela reprodutibilidade técnica.

O nosso corpo teórico se encontra no recorte espacial pensado para essa pesquisa: a cidade de Uberlândia, localizada na mesorregião do Triângulo Mineiro, em Minas Gerais. Diversas localidades foram delimitadas e pensadas para refletirmos sobre a temática proposta. A cidade de Uberlândia, para o pesquisador, ao refletir, é um espaço dotado de sentimentalidade, pois é uma cidade vivenciada pelo mesmo desde o seu nascimento, estabelecendo em um primeiro momento, um local de visita a familiares e entretenimento; para, quando mais velho, um lugar que apresentava esperanças e pela vontade de estudar e se ingressar em um ensino superior. Assim sendo um espaço em que sua imagem prefigura durante todo o crescimento e vida a memória do discente.

A localização estratégica no Triângulo Mineiro e decisões de cunho político e econômico configuraram a cidade de Uberlândia como um entreposto que ligava São Paulo ao interior do Brasil. Fundamentado pelo avanço do meio de transporte rodoviário, a construção de Brasília e a decorrente modernização da economia brasileira com o processo de industrialização, transformou a cidade de Uberlândia e diversificou a economia presente na cidade, dando o surgimento de comércios atacadistas (SOARES, 1988).

Procuramos refletir sobre as imagens não como meros elementos secundários, que ilustram um texto; mas sim que essas imagens são detentoras de uma informação visual que proporciona uma análise da evolução social e da paisagem urbana ao longo do período temporal escolhido. Em vista disso, o trabalho se justifica como uma construção em favor de

buscas e resoluções dentro de um universo imagético, representativo, que é capaz de fornecer informações, por mais que estas estejam ocultas no primeiro contato.

O estudo partiu do problema de que as imagens produzidas pelos fotógrafos durante o século XX, em destaque pelas décadas de 1950 e 1960, são contempladas por representações que permitem entendermos as transformações marcadas pela expansão para o interior do país e o processo de modernização econômica e rápida urbanização.

Do problema, foram extraídos os seguintes questionamentos que foram seguidos em buscas de contribuições e as suas respostas; **(i)** o que essas imagens inferem a respeito da paisagem e da produção do espaço de Uberlândia? **(ii)** o que essas imagens produzidas nas décadas escolhidas são determinantes na formação da paisagem? **(iii)** qual o conflito existente entre a paisagem analisada nas décadas de 1950 e 1960 e a paisagem contemporânea?

Portanto, diante da problemática exposta, nosso trabalho teve no que cerne em seus objetivos, a proposta geral foi de compreender como a iconografia apresenta uma ideia de construção do moderno na paisagem de uma cidade que se beneficia pela sua localização e as decisões políticas que aceleraram o seu processo de urbanização que afeta a sua imagem urbana. Quanto aos objetivos específicos, a investigação foi de:

(I) entender filosoficamente o instrumento imagético utilizado, a fotografia; o espaço como teoria crítica, que nos leva a uma interpretação da paisagem como categoria de análise, da imagem da cidade, da morfologia e os processos urbanos do século 20 em âmbito global;

(II) compreender a produção do espaço em Uberlândia e as suas imagens a partir das fotografias;

(III) correlacionar a paisagem urbana, a informação contida nas fotografias escolhidas entre as duas décadas e sua sobreposição com as representações produzidas no contemporâneo.

Os objetivos expostos exigiram um rigor metodológico a ser acompanhado e cumprido para a obtenção de resultados na construção da nossa reflexão. Em um primeiro lugar, foi necessário a elaboração de um referencial teórico-metodológico que conseguisse abraçar os conteúdos que foram necessários para o cumprimento dos objetivos. Para o aprofundamento necessário, foi buscado materiais que conseguissem atingir uma multidisciplinaridade das

ciências sociais e aplicadas: fotografia, artes, filosofia, arquitetura, geografia, história, etc. Foram selecionados livros, artigos em periódicos, dissertações e teses.

Em continuidade, foi necessário uma investigação em arquivos públicos e jornais municipais para a obtenção do material documental primário, em busca de informação sobre os inventários fotográficos, os seus materiais fotográficos e possíveis informações sobre os fotógrafos. A procura de materiais iconográficos foram feitas no Arquivo Público Municipal de Uberlândia e no CDHIS/UFU - Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia, além de fotografias que podemos encontrar na internet.

Também foi necessário a realização de trabalhos de campo pela cidade para realizarmos a relação do representado pelas fotografias antigas com o exposto pela paisagem contemporânea modificada pelo presente. Para a realização desse momento, a utilização de uma câmera fotográfica foi de importância necessária.

As discussões estão divididas a seguir em três capítulos e considerações finais. Além das fotografias, objeto principal estudado, outros produtos iconográficos foram utilizados: mapas, quadros e tabelas acompanham o estudo para facilitar a elucidação das ideias e do conteúdo exposto.

O primeiro capítulo leva o título: “Sobre espaço, imagem e estética: considerações teórico-metodológicas sobre paisagem, fotografia e a cidade do século xx”, onde apresentamos argumentações necessárias sobre os temas que delimitam a dissertação. A construção e propagação de uma cultura do visual, da modernidade e da reprodução técnica decorrente desse período, da evolução da teoria da fotografia e da cidade e o urbanismo vivenciado pelo século XX em âmbito geral e global. As discussões apresentam diferentes perspectivas e visões teóricas sobre os assuntos necessários para entendermos

O segundo capítulo, intitulado de: “Espaço-imagem de uma cidade média: contexto regional, produção do espaço e modernidade na Uberlândia do século xx” consiste no estudo da produção do espaço de Uberlândia e a sua paisagem. Neste capítulo apresentamos uma discussão sobre a formação da cidade de Uberlândia e o seu contexto regional devido a sua localização no Triângulo Mineiro, apresentando dados gerais que a classificam como uma cidade média. Além da produção do espaço, buscamos compreender acerca da paisagem da cidade a partir da bibliografia produzida sobre a cidade, partindo do esforço de direcionar a produção do espaço para a produção da imagem da cidade.

O terceiro capítulo, “*Imago urbis*: o tempo e a cidade”, direcionamos nossa análise para o material fotográfico coletado, onde buscamos analisar a partir da imagem as formas, funções, sentidos e sentimentalismos dados para a paisagem urbana da cidade. Em um primeiro momento, dedicamos nossa análise para o material coletado sobre as décadas de 1950 e 1960 e, depois, finalizamos nossa análise com o olhar sobre a paisagem contemporânea, buscando entender os vestígios deixados nas duas décadas em análise e o seu papel na configuração hodierna.

1. SOBRE ESPAÇO, IMAGEM E ESTÉTICA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS SOBRE PAISAGEM, FOTOGRAFIA E A CIDADE DO SÉCULO XX

A discussão teórica sobre os arcabouços que se julgam necessários para a construção da dissertação se configuram na medida em que se decidiu trabalhar fotografia como o instrumento analítico de um recorte espacial (nesse caso: a cidade de Uberlândia). Para isso, as investigações apresentadas aqui tentam atingir uma percepção imprescindível para os conteúdos necessários para o avanço da pesquisa, embarcando nesses assuntos de maneira transdisciplinar: a fotografia, como uma construção epistemológica que surge em concomitância com o desenvolvimento de uma sociedade moderna; a arte, de maneira em como a fotografia contribui para a construção artística de um determinado período de uma sociedade marcada pelo avanço moderno e sua concedente crise do moderno apresentado nas décadas de 1950 e 1960; e a cidade e os conceitos referentes a sua complexa configuração que apresentam no século XX, conteúdo necessário para entendermos como as cidades irão se apresentar nas duas décadas estudadas posteriormente.

O século XX é uma temporalidade marcante que delimitou parâmetros identitários para uma visão de sociedade contemporânea tendo como base o modelo capitalista de produção. A sociedade humana se vê diante de uma historicidade rápida e complexa que modifica e complexifica as relações humanas. O avanço do sistema de produção e as suas sucessivas crises modificam a maneira como pensamos e nos vemos diante dos acontecimentos políticos, econômicos, sociais e artísticos de uma década marcada pela velocidade; gerando uma imagem complexa e única que define peculiaridades no urbano que são diferentes dos outros momentos na história.

Moderno e contemporâneo, racional e fluido, século longo e século curto; diferentes conceituações surgem para definir diferentes momentos que são resultados de um processo complexo e que decorre anterior ao século XX: a modernidade.

O advento da fotografia é um desses produtos da modernidade. A sua diferença se estabelece devido a - por mais artesanais que as técnicas fotográficas sejam no início de sua invenção - seu processo mecânico, que colocou em chave a questão da fotografia como um objeto: esse pequeno trecho congelado de tempo e a sua verossimilhança com o real pode classificá-lo como um objeto artístico ou somente como um objeto para fins documentais?

A sua imagem-semelhança com o real e a necessidade humana de registrar as conquistas como construção do seu poderio e sua racionalidade, o hábito de fotografar cativou e se tornou meio de criar documentações e arquivar todos acontecimentos que movimentam a sociedade: retratos, objetos, paisagens naturais e antropomórficas. Assim, podemos dizer que a fotografia construiu para si uma relação com o estudo do urbano, como um instrumento que permite representações e apresenta temporalidades dessa paisagem urbana. “Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser” (DUBOIS, 2017).

A cidade então se torna local de cenários e roteiros para as múltiplas construções de espetáculos por fotógrafos e suas intenções diversas, sejam eles amadores ou profissionais. A paisagem urbana apresenta e permite-nos enxergar o cotidiano, o viver em comunidade, a arquitetura e as relações que representam a cidade com um sentido de “ordem”.

A reflexão, neste momento, tenta construir um arcabouço que leve em consideração a transdisciplinaridade, onde pensadores que se debruçaram para compreender a imagem, a fotografia e a cidade foram analisados para apresentar uma discussão sobre a imagem, o espaço urbano e como esses conceitos se desdobram para conhecermos a Uberlândia vivida e enxergada pelas imagens da década de 1950 e 1960; e para isso, um estudo que irá se deslocar pelos campos diversos das ciências humanas e sociais aplicadas.

1.1. PRODUTO, TÉCNICA, REPRODUÇÃO

O percurso histórico da vida humana em sociedade concede diferentes utilizações para o campo das imagens e que surge muito antes dos valores imagéticos atribuídos depois do surgimento do *daguerreótipo*¹ e do *calótipo*² como as primeiras máquinas capazes de capturar a luz e gerar produtos fotográficos. Silva (2019) discute o papel dessa cultura que nasce com o visual, do seu surgimento e do olhar para o momento histórico afirmando as diferentes

¹ Instrumento surgido na França inventado por Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e anunciado em 1839. O daguerreótipo consiste de “uma chapa metálica era tratada com vapores de iodo, que se tornavam iodeto de prata (um haleto de prata) quando impregnados na chapa, tornando-a fotossensível. Essa chapa era colocada numa câmara escura, sem contato com a luz, e feita uma exposição que variava de 20 a 30 minutos mais ou menos. Após a exposição era necessário fazer o iodeto de prata se converter em prata metálica, para a imagem se tornar visível, e eis que entrava o mercúrio, cujo vapor foi o primeiro sistema de revelação fotográfica anunciado comercialmente” (SALLES, 2004, p.10).

² Processo fotográfico inventado por William Fox-Talbot (1800-1877). “Esse método consistia em sensibilizar as folhas de papel com iodeto de potássio, formando o iodeto de prata. O iodeto era altamente sensível à luz, o que reduzia drasticamente o tempo de exposição, de horas para poucos minutos, e revelados numa solução de ácido gálico e nitrato de prata” (SALLES, 2004, p. 12).

variações de ver as mudanças significativas que se veem desde a análise de uma pintura, de um desenho ou até em como olhamos para o espaço.

A história nos mostra que a visão, em tempos distantes, não era o sentido chave na apreensão de conteúdo, conforme a autora afirma. É durante o renascimento, com a representação do espaço no desenvolvimento da perspectiva, a imagem se configura como um campo instrumental para a produção de conteúdo, pois torna-se objetos relacionados ao conhecimento social e científico. O conhecimento se torna estético e imagético com os artistas do período do renascimento, com seus estudos de arquitetura, engenharia, anatomia e artes visuais (SILVA, 2019).

A construção da imagem visual se modifica ao longo do avanço do conhecimento humano. No século XIX, em decorrência do avanço da Revolução Industrial e das consequentes modernizações que atingem os modos de produção, a cultura e o cotidiano da sociedade naquele período. Consequentemente: modernidade, mecanização e arquivística são características do surgimento da fotografia.

Nesse quadro global da modernidade da metade do século XIX, a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Bem menos o de representar coisas novas do que o de extrair coisas das novas evidências. Pois as visibilidades não se reduzem aos objetos, às coisas ou às qualidades sensíveis, mas correspondem a um esclarecimento das coisas: uma maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e do não visto. Se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos; é por ajudar a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano - a imanência (ROUILLE, 2009, p. 39).

A fotografia surge e ao longo do tempo se torna uma necessidade no modo de viver moderno e industrializado em que a sociedade se adapta. O autor no trecho acima define essa *visibilidade moderna* que surge com a máquina-fotografia do século XIX no qual interpretamos sendo um *esclarecimento* da vida humana, do visto e não visto pelo homem, a *imanência* do homem, agora moderno, industrializado e que possuem intenções, planos, conhecimentos para além dos pensados em décadas anteriores.

O seu surgimento remonta tempos de crescimento de um paradigma racionalista de construção do conhecimento humano, de valorização de um conhecimento técnico. Datadas de 1830 e 1840, as primeiras fotografias surgem na Europa e nos Estados Unidos em decorrência dos experimentos químicos fotossensíveis que permitiram o surgimento de

máquinas capazes de capturar parcela instante do tempo; e também devido a acontecimentos sociais e políticos marcantes presentes na sociedade européia e estadunidense (SILVA, 2009).

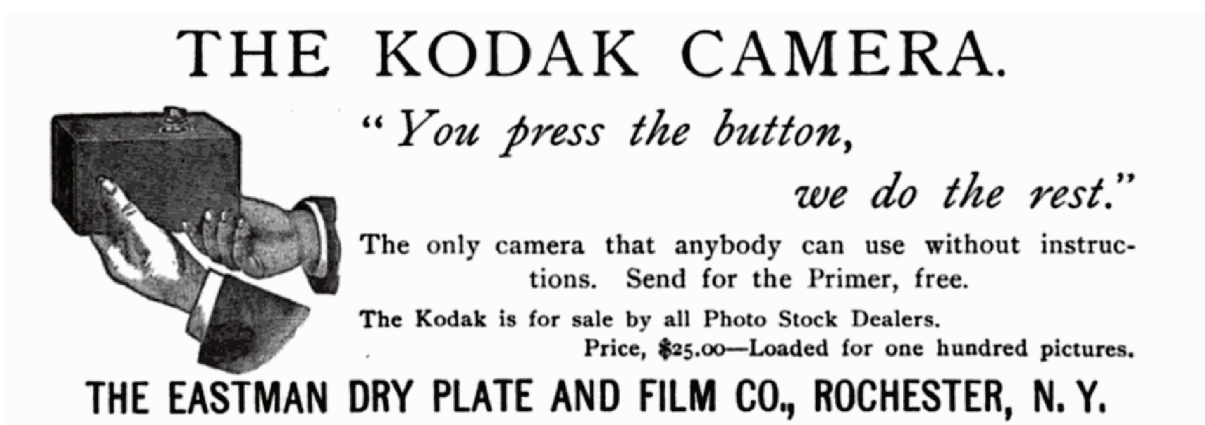
Kossoy (2003) discorre sobre esse momento histórico do surgimento e do ganhar de forças da fotografia. A sociedade, em decorrência da Revolução Industrial, caminha para o desenrolar de um avanço nas ciências em geral; com invenções que contribuíram para o aparecimento de mudanças econômicas, sociais e culturais. A fotografia, sendo uma dessas realizações de uma sociedade moderna, modificou a forma de enxergarmos o mundo e o cotidiano, “a expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera” (KOSSOY, 2003, p. 26), construindo uma função arquivística, um desejo de conseguir manter conhecimentos que somente conseguiriam ser arquivados ou transmitidos a partir da escrita, da fala ou do pictórico a partir do uso do sentido visual.

Reações diversas, de “encantadoras” a “assustadas” aparecem nas discussões surgidas pelo saber imagem-máquina e o moderno; levando a debates e considerações que tomavam lados positivos ou negativos. A imagem, trabalhada por uma máquina, perderia o caráter pictórico e humano - segundo críticos antimodernos - ao delimitar o processo por uma máquina e impedir que a imagem seja produzida a partir de artifícios artesanais manuais realizados pela mão humana. Afinal, a fotografia aparece em um momento em que o pré-industrial se torna industrial e os avanços científicos seguem conceitos positivistas (ROUILLÉ, 2009).

Conforme Susan Sontag (2007, p. 13), “coleccionar fotos é coleccionar o mundo”. A reprodutibilidade permitiu com que se elaborasse inventários diversificados de fotografias, estabelecendo a relação entre diferentes grupos sociais, diferentes estéticas, diferentes representações do cotidiano das pessoas.

“Com a fotografia, a produção de imagens obedece novos protocolos” (ROUILLÉ, 2008, p. 35). A reprodução técnica corrobora e afirma a centralidade do sentido da visão e a complexificação de uma sociedade que se modernizou com o processo de industrialização. O desenvolvimento químico, tecnológico e o baixo custo da matéria-prima permitiram a produção de equipamentos cada vez mais portáteis, que consequentemente tornaram a fotografia um objeto de fácil acesso e circulação no ocidente. Conforme percebemos na figura abaixo:

Figura 1 - Anúncio de câmeras das indústrias Kodak, final do século XIX



Disponível em: <<https://www.sciencefriday.com/articles/you-push-a-button-the-rest-is-history/>>

Acesso em: ago/2019.

A imagem acima permite-nos inferir sobre a velocidade do avanço do maquinário fotográfico, que foi evoluindo para máquinas cada vez mais portáteis, mais rápidas e com um manual mais simples e de fácil compreensão, permitindo o aumento no mercado de fotógrafos amadores e beneficiando os fotógrafos profissionais. O anúncio, do final do século XIX e início do século XX, mostra uma câmera portátil das indústrias Kodak, que, com o desejo de tornar a fotografia acessível, utiliza do slogan *“You press the button, we do the rest”*³, mostrando que a produção da imagem está a um clique de um botão no aparelho.

No século XIX, este controle ficava restrito a um grupo seletivo de fotógrafos profissionais que manipulava aparelhos pesados e tinha de produzir o seu próprio material de trabalho, inclusive a sensibilização de chapas de vidro. Com o desenvolvimento da indústria óptica e química, ainda no final dos Oitocentos, ocorreu uma standardização dos produtos fotográficos e uma compactação das câmaras, possibilitando uma ampliação do número de profissionais e usuários da fotografia (MAUAD, 1996, p. 8).

Walter Benjamin (2017a), em uma de suas obras, nos apresenta a posição dada pela obra de arte em um momento que se presencia a reprodutibilidade técnica das imagens. Para o autor, a reprodução de uma obra de arte sempre existiu, inclusive, era uma prática comumente usada como forma de exercício para alunos, mestres que queriam divulgar suas obras ou para terceiros movidos pelo lucro; porém, a reprodução realizada era por meios diferentes dos proporcionados com o surgimento das máquinas, em destaque inicial para a litografia, que permitiu a atingir as massas e diariamente retratar o cotidiano.

³ Tradução nossa: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

Porém, de acordo com o autor, a fotografia ultrapassa o processo de reprodução gráfica realizada a mão, para um processo direcionado de maneira exclusiva a partir dos olhos e de uma máquina com lentes objetivas; momento em que se cria a diferença entre a autenticidade e a reprodutibilidade técnica de uma obra de arte (BENJAMIN, 2017a).

[...] a reprodução técnica é mais independente do original do que a manual. Pode, por exemplo, por meio da fotografia, fazer ressaltar certos aspectos do original só acessíveis à objetiva, que é regulável e escolhe livremente o seu ponto de vista, mas não à vista humana; ou, com a ajuda de determinados processos, como a ampliação ou o retardador, fixar certas imagens que pura e simplesmente escapam à óptica natural [...] a reprodução técnica pode pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original (BENJAMIN, 2017a, p. 14).

Aí reside a chave diferenciadora da autenticidade e a reprodutibilidade para Benjamin. A autenticidade de alguma coisa é algo que foge da possibilidade de reprodução técnica. É a essência transmissível desde a sua origem, dos seus produtos materiais, do testemunho histórico que o original carrega. “O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade” (BENJAMIN, 2017, p. 14), se aplicarmos um processo químico em um objeto, podemos encontrar o valor histórico apresentado, uma autenticidade presente na materialidade, a “autenticidade da coisa”.

Nessa distinção entre o autêntico e a reprodução é que reside o que o autor configura o conceito de *aura*, conceito este que se enfraquece no período de possibilidade da reprodutibilidade técnica. Dessa forma, de acordo com Benjamin (2017a, p. 15):

[...] Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido. [...]

A reprodutibilidade é uma característica que surge com a necessidade de fixar o mundo e os acontecimentos nas imagens e o desejo das massas de ultrapassar a realidade única de cada situação; ou, em exemplo dado por Benjamin (2017a), da *aura* que se apresenta quando contemplamos objetos naturais, respiramos esses objetos. Consequentemente, também altera-se os valores dados pelas obras de arte: a inversão dos valores de culto pelos valores de exposição.

Segundo o filósofo, a arte, em primeiro momento, tinha como valor o serviço ao culto. A importância da arte não era voltada para o ato de contemplar, mas sim para os espíritos, para os deuses. O advento da reprodutibilidade altera esse valor, onde passa a ter importância

a valor de exposição que uma obra possui, alterando as funções anteriores (BENJAMIN, 2017a). Com isso, na fotografia:

O valor de exposição começa a suplantiar totalmente o valor de culto. Este, porém, não desaparece sem resistência. Possui uma última defesa, que é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato ocupa uma posição central no começo da história da fotografia. É no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto do quadro encontra o seu último refúgio (BENJAMIN, 2017a, p. 22).

Dessa forma, percebemos que o valor aurático não se extirpou totalmente, como percebemos acima, o retrato ainda se consolida, em pequenas partes, ao culto da recordação de familiares, a construção da memória e do ritual familiar. Para Benjamin (2017a), o valor de culto se reduz quase em totalidade e predomina-se o valor de exposição a partir do momento em que a figura humana some da fotografia.

E a obra do francês Eugène Atget⁴ (fotografia 1), para o filósofo, é pioneira ao retratar fotografias das ruas de Paris sem vitalidade. As fotografias de Atget inquietam o observador, que buscam nas suas fotografias a busca do sentido capaz de elucidar uma compreensão. Apresentam um significado oculto, onde pela primeira vez, se necessita de legendas; utilizadas para iluminar significados das imagens que apareciam nos jornais (BENJAMIN, 2017a).

⁴ “Atget foi um ator, que insatisfeito com a profissão, tirou a máscara e se dedicou a desmascarar também a realidade. Pobre e desconhecido, viveu em Paris, vendendo as suas fotografias a amadores pouco menos excêntricos do que ele [...] deixando uma obra de mais de quatro mil fotografias” (BENJAMIN, 2017b, p. 62).

Fotografia 1 - The Panthéon (1924), Eugène Atget



Disponível em:

<https://fr.m.wikibooks.org/wiki/Fichier:Eug%C3%A8ne_Atget,_The_Panth%C3%A9on_-_Getty_Museum.jpg>.

As imagens de Atget nos mostram a ausência do valor ritualístico pensado em momentos anteriores. Aqui não temos um rosto humano para contemplar; são fotos expositivas, que mostram a cidade de Paris de uma maneira surrealista, sem vida, sem atividade humana, desnudada de sua função urbana; sem um ponto escolhido que representasse um símbolo, um monumento de ode a Paris.

As ideias expostas por Benjamin nos permite compreender esse momento inicial da técnica na produção imagética. Somos bombardeados pela produção de imagens e a sua possibilidade de reproduzir em larga escala. A máquina, primeiro com a fotografia e depois com o cinema, revolucionou o olhar humano para a construção da sociedade, servindo tanto para o registro, a informação, a capitalização e a arte.

1.2. FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO

Essa relação entre o antimoderno e o abraçar de inovação, permitiu o advento de diferentes posicionamentos sobre a imagem fotográfica, a ação de fotografar, e os instrumentos que permitiram a prática; de maneira com que autores se dedicassem em compreender toda a sua “mitologia” que cerca o que chamamos por fotografia.

Primeiramente começamos com Walter Benjamin (2017b), que define uma das características de se olhar para uma fotografia é o fato de que a técnica permite que a fotografia tenha um *inconsciente óptico*. Tal qual o conceito de inconsciente pulsional da psicanálise, o filósofo discorre da propriedade oculta de uma fotografia, na qual o observador tem a vontade de esmiuçar, procurar a mínima partícula de informação que diferencia técnica da magia.

A natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fração de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares - o retardador, a ampliação - capta esse momento. Só conhecemos esse inconsciente óptico através da fotografia [...] (BENJAMIN, 2017b, p. 55)

O pensamento de Benjamin sobre o inconsciente óptico nas imagens fotográficas nos abre pressupostos para investigarmos diferentes posicionamentos e vertentes que foram elaboradas e criticadas por pensadores que caminham em direção de uma compreensão seja ontológica ou icônica sobre o processo fotográfico como um todo, que caminha em direção ao documento até a fotografia como arte.

Alguns conceitos-chave que buscam compreender como um processo a fotografia, desde a imagem técnica a questões de distribuição, recepção e universo fotográfico são apresentadas por Vilém Flusser (1998) em *Ensaio sobre a Fotografia*. Flusser em sua discussão sobre a fotografia, como uma “imagem produzida e distribuída por aparelhos segundo um programa, a fim de informar receptores” (p. 91). Para o autor, a necessidade de uma proposta em urgência pelo estudo da mesma como uma filosofia.

Urge uma filosofia da fotografia para que a *práxis* fotográfica seja consciencializada. A consciencialização dessa *práxis* é necessária porque sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos [...] a filosofia da fotografia é necessária porque é uma reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos. Uma reflexão sobre o significado que o homem

pode dar à vida, onde tudo é um acaso estúpido, rumo à morte absurda. Assim vejo a tarefa da filosofia da fotografia: apontar o caminho da liberdade (FLUSSER, 1998, p. 96, grifo do autor).

As ideias de Flusser, apresentam a necessidade de uma filosofia libertária em relação a práxis fotográfica, que busca libertar das mecanidades dos aparelhos fotográficos e, mais do que isso, ultrapassam esses aparelhos, inferindo na sociedade e suas simbologias, mais do que nunca mecânicas, pré-disponíveis. O autor, ao deixar em aberto a necessidade de uma filosofia que conscientize, seu caminho vai além da fotografia como o seu objeto de estudo, o autor reflete sobre a sociedade construída do século XX; uma sociedade predominantemente construída de imagens e pelas imagens, uma sociedade *cibernética*.

O universo fotográfico está em constante flutuação e uma fotografia é constantemente substituída por outra. Aparecem semanalmente novos cartazes sobre os muros, novas fotografias publicitárias nas vitrines, novos jornais ilustrados, diariamente nas bancas. Não é a determinadas fotografias, mas justamente à alteração constante de fotografias que estamos habituados. Trata-se de um novo hábito: o universo fotográfico habitua-nos ao progresso. Já não nos apercebemos dele. Se, de repente, os mesmos jornais aparecessem diariamente nas nossas salas ou os mesmos cartazes semanalmente sobre os muros, aí sim, ficaríamos comovidos. O progresso tornou-se ordinário e costumeiro; a informação e a aventura seriam a paralisação e o repouso (FLUSSER, 1998, p. 81).

Destarte, o autor questiona essa produção imagética desse universo fotográfico que, para o autor, se não atentarmos para uma práxis da fotografia, construímos imagens vazias, sem nenhuma representação, sem nenhuma significação. Imagens produzidas por máquinas e que serão repostas por novas em um curto intervalo de tempo e não teremos absorvido nada como um conhecimento. É preciso encarar a imagem e o produto fotográfico de maneiras experimentais.

As ideias de Flusser permitem-nos refletir muito sobre o processo de passagem da fotografia como um resultante de uma imagem que seja idêntica ao real, conforme discussão já iniciada no tópico anterior. A crítica realizada pelo autor nos permite compreender uma sociedade em que já se configura pelo excesso de imagens e pela alienação representada pelo bombardeamento de imagens diário.

Repetindo, podemos considerar a fotografia como o começo de uma modernização no âmbito do visual. A fotografia permitiu, em uma linha histórico-temporal, as atividades de arquivar, identificar retratos de criminosos, atestar o poderio e a classe social de uma burguesia com um alto padrão de vida. O século XX modifica essa predominância da fotografia, o que se dá o surgimento de críticas como a de Flusser (1998), que discorrem

também sobre a sociedade. O olhar atesta para além do estático, devido ao avanço da eletrônica e do surgimento de aparelhos capazes de captarem a imagem em movimento com o surgimento das filmadoras, e de meios de comunicação como o cinema, a televisão e a internet; dando um novo redirecionamento para a fotografia no século XX.

Com o aparecimento da imagem em movimento, através do cinema e da televisão, aprofunda-se a capacidade de reprodução da realidade em imagens. A técnica fotográfica ganhou mais relevância e destaque na publicidade dos eventos sociais. Deste modo, o convívio dos indivíduos nas cidades se tornou foco das câmeras, permitindo a apreensão da realidade, especialmente por meio das imagens produzidas pelos filmes e pelas novas mídias. a realidade decorria agora da imagem, e a experiência cederia lugar à exposição dos sujeitos (SILVA, 2019, p. 35).

Kossoy (2007, p. 137), para finalizar este momento, complementa com a discussão ao abordar a indústria da imagem e do consumo:

[...] a fotografia, que compõe juntamente com o texto a retórica da mensagem publicitária, percorreu um longo caminho; sempre, porém, “produzida” segundo técnicas de persuasão que visam, em última análise, levar o homem ao consumo. A indústria da imagem se enormemente desenvolvida em função da sociedade de consumo, e a publicidade, estabelecendo padrões de gosto e comportamento, tem desempenhado papel preponderante na criação de todo um ideário estético.

Para compreendermos essas modificações realizadas pela fotografia ao longo do tempo, Phillipe Dubois (2017) constrói uma linha temporal histórica sobre a questão fotográfica. O filósofo elenca as posições, a partir dos críticos e teóricos desde o século XIX, abordando a questão realista da fotografia até a fotografia como um índice. Para o autor, esse caminho se configura em três questões, onde é perceptível questões relacionadas a mimese, ao código e a desconstrução e ao índice e da referência: *i) a fotografia como espelho do real; ii) a fotografia como transformação do real; iii) a fotografia como traço de um real.*

O primeiro momento da história da fotografia diz respeito a imagem mais realista possível, conforme já discutimos no tópico anterior. O autor define esse primeiro momento como um embate entre fotografia e obra de arte; utilizando dos textos de Baudelaire para expor uma mitologia de medo e atração com a invenção idolotrada, o “novo sol”, uma crítica ao naturalismo e ao realismo proposto na fotografia.

O segundo ponto da história da fotografia, já pensado após o século XIX, consiste em uma desconstrução do realismo fotográfico que se baseia nas observações técnicas e os efeitos perspectivísticos que nos mostram que uma imagem pode apresentar distorções do real (DUBOIS, 2017). Mauad (1996, p.3), ao discutir sobre esse segundo momento

A fotografia é bidimensional, plana, com cores que em nada reproduzem a realidade (quando não é em preto e branco). Ela isola um determinado ponto no tempo e no espaço, acarretando a perda da dimensão processual do tempo vivido. É puramente visual, excluindo outras formas sensoriais, tais como o olfato e o tato.

A terceira parte da construção histórica feita pelo autor configura-se a imagem como um traço do real, de maneira que o autor aponta que o significado obtido pela imagem é convencionado a partir da cultura, sendo, portanto, uma imagem que se torna inseparável do ato que a funda (DUBOIS, 2017; MAUAD, 1996).

As concepções trabalhadas por Dubois servem de conteúdo para as ideias de Ana Maria Mauad trabalhar uma metodologia que pensa por um viés histórico a partir das imagens fotográficas, ao corroborar com a ideia de que as fotografias se apropriam do ato, da cultura que está intrínseca no ato. Essa distinção da fotografia, caracterizando ela como uma representação, um signo; e signo podendo ser: ícone, índice ou símbolo.

Segundo Ferrara (1997, p.11), os signos:

são denominados ícones, índices ou símbolos tendo em vista a relação que mantêm com o objeto que representam: um ícone é sempre o signo de uma qualidade do objeto, e sua representação é sempre possível e não necessária, porém única, intransitiva e intraduzível; um índice é realmente afetado pelo objeto que representa e tem, portanto, com ele uma relação direta; o símbolo liga-se ao objeto que representa com a força de uma convenção, de uma lei, uma associação de ideias obrigatórias.

Portanto, a leitura de um signo, que está representando um objeto de uma imagem visual que dá suporte para representações de um real vivido. Campello (2009) vale-se dos estudos de Chartier no campo da história cultural para compreender sobre as representações e a sua utilização em estudos sobre cartões-postais de uma cidade. Para a autora, a chave dos estudos de que o grupo de fotógrafos e as casas de editoração são elementos constituintes capazes de atribuir uma representação de uma cidade em conjunto com o público que busca e adquire os postais.

Esse lado semiótico da representação de uma imagem é presente na concepção de uma cultura visual histórica. Por ser um índice, ela permite que enxergamos uma relação direta com o objeto fotografado, mas esse signo produzido nunca será uma representação em si total desta imagem. Ela apresentará sempre uma representação parcial do objeto, pois o interpretante e as relações estabelecidas apresentam uma lógica.

Um estudo transdisciplinar permite que pensemos a imagem de maneira abrangente, embarcando em metodologias e sendo utilizadas por campos diversos das ciências humanas. Dessa forma, as concepções elaboradas por Panofsky na história da arte colaboram para o estudo das fotografias no sentido de compreendermos uma mensagem a partir de elementos descritivos e elementos sensoriais.

Panofsky (1986), estabelece o estudo da iconografia e da iconologia para compreender as obras de arte a partir das formas e dos sentidos que se podem estabelecer das mesmas. A iconografia permite ligarmos as concepções, imagens e motivos artísticos com os sentidos e conceitos de uma alegoria. A iconografia se difere da identificação pura (primária ou natural: *pré-iconografia*) das formas em uma obra de arte: linha, cor, traço, materiais (bronze, pedra e outros), etc.

A iconologia sucede uma análise iconográfica, alegórica. O estudo iconológico é “um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” (PANOFSKY, 1986, p.54). A iconologia é, portanto, uma síntese que só vem após a iconografia, um significado de conteúdo e simbólico.

[...] a descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia” (PANOFSKY, 1986, p. 53).

A teorização iconológica e iconográfica de Panofsky consente com uma análise de uma obra de arte que vá além da própria obra e das técnicas empregadas pelo artista para chegar ao seu entendimento. A partir desta análise, o historiador de arte transversalmente irá buscar motivos, concepções a partir de referências em outros materiais e que delimitam essa obra de arte na temporalidade em que ela foi criada, permitindo, em primeiro, investigar; e em segundo, estabelecer sínteses.

1.3. O ESPAÇO E A PAISAGEM COMO CATEGORIAS DE ANÁLISE

Antes de compreender o urbano para entender as representações da cidade pela fotografia, a discussão da categoria de espaço e em decorrência, da paisagem urbana que decorre da imagem da cidade do século XX, é necessária. A Geografia e a Arquitetura possuem uma relação de importância com a concepção do conceito de espaço como

epistemologia para o estudo do seu objeto de pesquisa e das categorias de análise em que empregam os seus estudos: a região, o lugar, o território e a paisagem, categoria de análise escolhida como suporte de análise da nossa pesquisa.

O espaço só será pensado como epistemologicamente crítico no século XX. Embates conceituais realizados na segunda metade do século XX buscam uma reafirmação do espaço em uma teoria social crítica predominante pela historiografia e pelas análises sempre afirmadas a partir do conceito de tempo, silenciando o espaço ou tratando-o como mero dado.

Definindo o historicismo como uma contextualização histórica hiperdesenvolvida da vida social e da teoria social, que obscurece e periferaliza ativamente a imaginação geográfica ou espacial. Essa definição não nega o poder e a importância extraordinários da historiografia como modalidade de discernimento emancipatório, mas identifica o historicismo com a criação de um silêncio crítico, com uma subordinação implícita do espaço ao tempo, que tolda as interpretações geográficas da mutabilidade do mundo social e se intromete em todos os níveis do discurso teórico, desde os mais abstratos conceitos ontológicos do ser até as explicações mais detalhadas dos acontecimentos empíricos (SOJA, 1993, p. 23).

Soja (1993) nos mostra o embate, no início do século XX, entre uma involução, um silenciamento da categoria espacial no estudo de uma ciência humana crítica. Vemos que o historicismo periferaliza a condição espacial, independente das contribuições de estudos historicistas categoricamente temporais.

O fim do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX traz uma grande sensibilidade para a questão espacial, mas essa questão continua subordinada na teoria social crítica e o seu caráter como instrumentalidade tem se enfraquecido, provocando um isolamento dos estudos geográficos.

A história e os historiadores haviam assumido um papel interpretativo crucial na teoria social moderna: uma responsabilidade integradora e transdisciplinar pelo estudo do desenvolvimento e da mudança, da modernidade e da modernização, quer expressos na biografia dos indivíduos, na explicação de eventos (históricos) específicos ou nas transformações tumultuosas dos sistemas sociais. O historiador, como crítico e observador social, e a história, como perspectiva interpretativa privilegiada, tornaram-se conhecidos e aceitos nos círculos acadêmicos e populares. Em contraste, a geografia e os geógrafos foram deixados com pouco mais do que a descrição pormenorizada dos resultados (...) (SOJA, 1993, p. 48).

Soja (1993) expõe a evolução da Geografia como disciplina. A Geografia nas duas primeiras décadas era prioritariamente relacionada a descrição dos fenômenos que estão sob a superfície terrestre. Para Corrêa (2000), esse período tradicional da Geografia não constitui o espaço como um conceito chave. A discussão sobre o espaço e a sua virada para a reafirmação

do mesmo como uma categoria chave para o estudo da teoria social crítica só surge a partir da década de 1960.

As concepções de reafirmação do espaço permite-nos acrescentar sobre a importância do espaço na teoria crítica marxista. A reviravolta na discussão dá-se com o auxílio das teorias estruturalistas e existencialistas de Althusser e Sartre, respectivamente. As contribuições permitiram a discussão do espaço no âmbito dos fenômenos em relação com as relações sociais de produção (SOJA, 1993; LIMONAD, 1999).

O espaço, como categoria, se torna portador de materialidades, pois é dotado de espacialidades socialmente produzidas. As espacialidades surgem como processos transformadores que são abertos e possuem uma continuação em si com relação a vida. O espaço segue uma lógica do tempo do presente, sendo uma (re)produção social e material da sociedade, uma construção conjunta de espaço-tempo-ser (SOJA, 1993), sendo uma construção epistemológica que permite compreendermos a paisagem.

Segundo Milton Santos (2017), o espaço não é sinônimo de paisagem. Enquanto o espaço é uma construção sempre no presente, a paisagem configura-se transtemporalidade, permitindo o encontro de vestígios, formas e conteúdo (in)existentes.

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Neste sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente (SANTOS, 2017, p. 103-104).

De acordo com Milton Santos (1988), podemos definir uma paisagem como tudo que é alcançado pela nossa visão, o domínio do visível; este que pode ser formado pelos volumes, cores, movimentos, cheiros, sonoridades. Assim, estudar a dimensão da paisagem, é estar em um domínio da percepção, dos sentidos; onde é notório a precisão cognitiva; o que, portanto, pode levar um mesmo objeto a múltiplas interpretações e versões de um fato.

As paisagens são a visualidade das materialidades e também das imaterialidades; onde podemos analisar e demarcar elementos que dão a unicidade da visualidade da paisagem. As paisagens são diferenciadas entre paisagens artificiais e paisagens naturais; sendo que o

primeiro tipo refere-se às paisagens transformadas pelo ser humano, antropomorfizadas; enquanto a segunda refere-se a paisagens que não foram alteradas ou sofreram interferência humana. Porém, o segundo tipo de paisagem não existe, pois não há sequer um lugar que não foi ainda fisicamente modificado ou tocado pelo homem (SANTOS, 1988)

Dessa forma, sempre configura-se heterogênea, apresentando elementos que ou sejam naturais ou sejam artificiais; o que permite-nos perceber a complexidade das paisagens com a evolução histórica; pois caminhamos em direção ao mais artificial. (SANTOS, 1988). Assim, a paisagem permite o trabalho em âmbito visual. Os elementos paisagísticos apresentam as representações dos fenômenos naturais e artificiais e permite compreendemos elementos morfologicamente visuais e residuais do espaço. As formas da paisagem coexistem no espaço, alterando suas funções em acordo com a configuração atual da sociedade. Milton Santos (2017, p. 104) continua, atestando a característica temporal das paisagens em relação ao espaço:

Na verdade, paisagem e espaço são sempre um palimpsesto, onde mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõem. O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro.

Conforme Santos (1988), as paisagens possuem idades, movimentos, mutações. Os objetos presentes nas paisagens, muitas vezes permitem-nos identificarmos idades presentes naquela visualidade. Porém, não conseguimos identificar uma idade precisa, pois a paisagem pode sofrer alterações, movimentos, suprimindo objetos; afinal, as formas da paisagem surgem em decorrência dos aspectos políticos, econômicos e culturais.

Quanto a sua mutabilidade, podemos apresentar mutações em âmbito estrutural ou funcional. O primeiro é decorrente de uma mudança nas formas, nas construções que escondem outras ou destroem umas para dar lugar a outras; ou mudanças em nível sociais, quando se perde ou altera os sentidos, finalidades ou morais. A segunda mutação diz respeito às funções de uma paisagem, que podem mudar segundo o dia ou noite, dias da semana ou finais de semana. A funcionalidade se dá por ritmos diferentes, sendo que a cada movimento funcional, diferente será a visualidade desta paisagem (SANTOS, 1988).

As temporalidades da paisagem permite enxergarmos traços onde as mudanças no espaço urbano se mostram visíveis ao longo dos tempos e também por ser uma categoria dotada de visualidade. Consequentemente, a fotografia se encaixa como um aparato metodológico para compreendermos analiticamente as heranças apresentadas no espaço

urbano das cidades e as representações: sejam elas sociais, cotidianas, econômicas, políticas e ambientais. “A paisagem é história congelada (...) é testemunha da sucessão dos meios de trabalho, um resultado histórico acumulado” (SANTOS, 2017, p. 107).

Apesar de não serem sinônimos, a paisagem se mostra inerente ao conceito de espaço. O espaço social constituído pela sociedade molda e dá uma função para as formas paisagísticas, portanto, o espaço é síntese desse conteúdo e das formas sociais que são apropriadas pelo homem, apropriando-se e lhe dando uma funcionalidade específica. A paisagem é a materialidade e imaterialidade, um instante de objetos e conhecimento; já o espaço é resultante da conjunção entre a sociedade e a paisagem. O espaço possui movimento. Portanto, paisagem e espaço são dialéticos (SANTOS, 1988).

Não existe dialética possível entre formas enquanto formas. Nem a rigor, entre paisagem e sociedade. A sociedade se geografiza através dessas formas, atribuindo-lhes uma função que, ao longo da história, vai mudando. O espaço é a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais. Mas a contradição principal é entre sociedade e espaço, entre um presente invasor e ubíquo que nunca se realiza completamente, e um presente localizado, que também é passado objetivado nas formas sociais e nas formas geográficas encontradas (SANTOS, 2017, p. 109).

Portanto, a categoria de paisagem nos ajuda a pensar sobre as formas e as configurações que os homens dão a essas formas. A paisagem, no entanto, não é sinônimo do espaço, mas permite vermos além do seu presente, enxergando o papel histórico e as forças do processo de construção da sociedade capitalista, em destaque, o poder do processo de urbanização na construção e (re)afirmação da imagem da cidade.

A paisagem permite reconhecermos as rugosidades presentes no espaço modificado pelo homem, permitindo que formas passadas possuem a capacidade de alterar a sua função no decorrer do avanço da sociedade. A relação espaço-paisagem se torna testemunho dessas relações formas-funções-conteúdos.

Os estabelecimentos humanos são definidos por uma combinação local de variáveis da qual cobram sua originalidade. Dentre essas variáveis algumas resultam de fluxos atuais, outras promanam de fluxos antigos, já transformados no próprio lugar. Isso também quer dizer que, a um momento dado, momento freqüentemente breve, tais estabelecimentos poderiam ser definidos exclusivamente por variáveis já "antigas", cuja evolução durante um curto período foi endógena. Quando novos fluxos se instalam, carregando variáveis novas ou renovadas, eles são deformados pela ação das variáveis já presentes (SANTOS, 2004, p. 259).

As concepções expostas acima nos mostram a relação espaço-paisagem. O espaço, renegado no começo do século XX pelas práticas históricas e pelos estudos críticos sempre realizado sobre uma perspectiva da construção temporal. A compreensão dessa relação espaço-paisagem nos mostra necessária para a realização de um estudo de urbanização crítica, levando os fatores sociais, políticos e econômicos como manifestações de poder e criação de hegemonias nesse espaço urbano. Aliado ao estudo e o desenho das paisagens, entender a morfologia do espaço urbano e a sua construção e evolução em conformidade com o movimento do capital e o cotidiano que delimitou um ideário urbano de se viver.

1.4. A PAISAGEM NO CONTEXTO URBANO DO SÉCULO XX

A paisagem urbana do século XX reflete a ideia de modernização da sociedade e o processo acelerado do urbanismo e do planejamento urbano. O avanço da tecnologia, principalmente nos materiais de construção, dos meios de comunicação e da eletrônica, permitiu o surgimento de novas morfologias e formas urbanas, novas utopias sobre o espaço urbano e novas configurações urbanas e formas de se morar na cidade.

O século XX, pleno de avanços no conhecimento, presenciou duas guerras mundiais, o Holocausto e o bombardeio nuclear de Hiroshima e Nagasaki. Não apenas estes eventos singulares, mas as profundas desigualdades da sociedade industrial não corroboraram com a ideia de que o avanço intelectual e técnico resultaria em avanço moral, pondo em cheque as esperanças iluministas da Modernidade. Porém, organizar os espaços da urbanização é uma questão moral – quer os organize em função do capital, quer os construa tendo como foco a totalidade da sociedade, o que é, para nós, sempre desejável (ALVES, 2013, p. 21).

A paisagem das cidades do século XX refletem que a cidade é palco de conflitos, de lutas por direitos e de espaços de convívio e culturalidades. Essas paisagens urbanas são construídas, modificadas, destruídas, vivenciadas; a construção da cidade é o teatro da sociedade humana. Alves (2013), delimita o processo rápido e modernizador do urbano em uma sociedade que preza pelo avanço intelectual e pelo avanço das cidades, que mesmo assim, no ápice do desenvolvimento do conhecimento, presenciou duas guerras mundiais. Portanto, a construção e o processo de urbanização também é um processo moral.

Somam-se os dizeres de Corrêa (1995) e Spósito (1988) sobre o espaço urbano de uma cidade capitalista. A cidade abraça o crescimento populacional decorrente do processo de industrialização e se modifica internamente a sua estrutura. Ao afirmar que o urbano é o

resultado de um conjunto de símbolos e lutas. Agentes ao longo do tempo intensificam a construção do espaço, inferindo na construção e modelagem da cidade.

O espaço da cidade capitalista é fortemente dividido em áreas residenciais segregadas, refletindo a complexa estrutura social em classes (...) mas o espaço urbano é um reflexo tanto de ações que se realizam no presente como também daquelas que se realizaram no passado e que deixaram suas marcas impressas nas formas espaciais do presente (CORRÊA, 1995).

O urbano, então, condiciona a sociedade capitalista. A (re)organização do espaço urbano é um processo complexo e deriva da ação e prática dos agentes sociais. Esses agentes possuem respaldo jurídico que o regulamentam e permitem que, no modo de produção que desenvolvemos, produzem e atuam com relação a interesses específicos e a construção de uma hegemonia nas relações de poderes. Esses agentes sociais são: detentores dos meios de produção industrial, fundiários, mercado imobiliário e os seus promotores, o Estado e também os grupos sociais excluídos (CORRÊA, 1995).

Continuando, a paisagem e o desenho urbano estão concomitantemente pensadas a partir de decisões governamentais e forças econômicas hegemônicas que se apropriam da cidade e determinam os rumos e o futuro a se pensar. Para Landim (2002), os padrões morfológicos são caracterizadores de uma paisagem modular deliberadamente ligada a qualidade de vida e esses padrões estão em sintonia com o centros de poder e decisão. A autora vale-se das ideias de Macedo para confirmar que esses padrões são paradoxalmente reproduzidos de maneira reduzida para as outras camadas sociais.

As paisagens urbanas do século XX, conforme Relph (1993, p.12), são “contextos visuais da existência quotidiana”. O autor discorre sobre a dificuldade e a tarefa de estudar as paisagens urbanas. As paisagens estão sujeitas a distorções quando se tentam compreendê-las a partir de um aspecto isolado da sua totalidade.

O autor deixa explícito a identidade visual presente na mensagem das paisagens, ao informar que são facilmente fotografadas, porém, o seu conteúdo é enganosamente frágil, pois podem reduzir a sugestões meramente óbvias, que não observam as perspectivas e os conteúdos particulares das paisagens estudadas, as ideias por trás do que é misterioso e, em um primeiro momento, meramente rápido e real.

Manipulamos as paisagens dos jardins, desfrutamos de um calmo prazer ao contemplar a sua silhueta num pôr-de-sol, ou ao vê-los iluminados pelo sol, quando este surge depois de uma trovoadas; absorvemos as paisagens como turistas e filmamo-las inconscientemente. São facilmente fotografadas -

basta apontar a câmara para o exterior. (...) Tudo sugere que paisagens são coisas óbvias. No entanto, quando tentamos analisá-las, logo se nos afigura que, em primeiro lugar, são tão familiares e envolventes que se torna difícil enquadrá-las numa perspectiva nítida e, em segundo lugar, que não podem ser facilmente desmontadas nas suas partes constitutivas, como os edifícios e ruas, sem perder o sentido da panorâmica geral. Portanto, as paisagens são simultaneamente óbvias e esquivas; aparentemente, sabemos exactamente o que são, até ao momento em que temos de pensar e escrever sobre elas, ou modificá-las de alguma maneira; e então tornam-se enigmáticas e frágeis (RELPH, 1993, p. 12-13).

O autor continua, proferindo que o ponto de início para o estudo da paisagem é pela totalidade do objeto que se observa para depois compreender a sua aparência, delimitando direções para o estudo (RELPH, 1993). A partir da totalidade do objeto, enxergamos detalhes que configuram elementos gerais que permitem avançarmos para a especificidade do nosso objeto estudado, mas lembramos também, que das contribuições do nosso recorte devem contribuir para a discussão de uma temática que possa ocorrer na escala do global, conforme o pesquisador acredite que seja o processo de construção científica.

Portanto, Relph (1993) analisa o design da paisagem do século XX dividindo em três fases. A primeira fase consiste no desenvolvimento das formas antigas que já estavam ou já eram vigentes na paisagem urbana anterior ao século XX. A primeira fase caracteriza-se por uma evolução da paisagem urbana em que a configuração das ruas se mantinham as mesmas; com edifícios de poucos pisos e um avanço na infra-estrutura para os meios de transportes automotivos. Esse primeiro momento também se expressa pelo avanço das técnicas de construção, com a utilização de armações de aço, do surgimento de companhias e novos métodos de planejamento urbano.

A evolução depreende-se em mudanças mais intensas que acompanharam a arquitetura modernista, segunda fase do design da paisagem. O movimento moderno surge com intenções vanguardistas e pela busca de um manifesto racional, com formas urbanas novas. A rua se tornava uma rede de fluxo de tráfego, os novos projetos arquitetônicos que se amparam em vanguardas artísticas buscavam uma visão mais serial da paisagem urbana, com superfícies em ângulo retos e com poucas texturas e decorações e um planejamento racional do espaço urbano (RELPH, 1993).

A terceira fase da paisagem do século XX abarca o momento de esgotamento das ideias e, portanto, da crise e do movimento modernista. Para o autor, não se sabe se a paisagem urbana pós-moderna - como ele define as paisagens dessa terceira fase - começou a ser refletida por causa do esgotamento do moderno ou pelas noções teóricas de paisagens

discutidas por arquitetos e planejadores do urbano. Entretanto, as paisagens pós-modernas e, em consequência, o design arquitetônico, voltaram os olhares para o planejamento das zonas históricas e o resgate pelo interesse e qualidade das imagens tradicionais das ruas (RELPH, 1993).

Em suma, o autor conclui que:

As paisagens de todas estas fases seriam encontradas em justaposição. Haveria, talvez, um núcleo citadino modernista com arranha-céus e ruas em desfiladeiro, rodeado por zonas pós-modernas de habitação nobilitada e armazéns/boutiques; depois, uns jardins suburbanos dos anos vinte com ruas tradicionais de comércio retalhista, rodeados, por seu turno, por uma faixa de subúrbios privados, divididos em unidades de vizinhança atravessadas por estradas principais e alamedas comerciais; por fim, uma coroa de elegantes edifícios de escritórios pós-modernos e fábricas de electrónica alinhadas ao longo das vias rápidas ou agrupadas em aldeias urbanas. Em grandes áreas metropolitanas talvez seja efectivamente possível identificar um modelo paisagístico semelhante a este. Em cidades ou centros urbanos mais pequenos é, no entanto, absolutamente possível que uma ou mais destas fases não esteja presente (RELPH, 1993, p. 214).

Relph (1993) introdutoriamente nos deixa claro a construção de um estudo a partir da categoria de análise da paisagem no urbano, além de apresentar uma consideração sobre a evolução da forma urbana (a partir da categoria) a partir das condições sócio-espaciais. O que também deixa explícito são as particularidades de cada objeto, afinal, cada cidade apresenta um percurso histórico e decisões a nível de gestão e economia que são diferentes e que interferem e define a construção e evolução de sua imagem e o dos usos de sua forma e morfologia urbana.

As colocações de Lamas (2004) e Lynch (1960) possibilita pensarmos um pouco mais sobre os conceitos de formas e os elementos que compõem uma imagem urbana. A morfologia urbana, conforme Lamas (2004), é a denominação do estudo das formas e dos fenômenos que deram origem a ela, sendo, então, uma análise das características externas do urbano que define as estruturas da paisagem urbana. Portanto, o objeto da morfologia urbana é o estudo das formas e a sua contextualização, “na morfologia como explicação da produção da forma, mas não como objecto de estudo” (p. 38).

Logo, a morfologia urbana é um estudo material da cidade. A divisão em elementos morfológicos (divisão urbana em partes) e a articulação entre essas partes e a convergência de estudos nas ciências humanas para interpretar a cidade: sua concepção física e construída (LAMAS, 2004).

Ademais, Kevin Lynch (1960) em *The image of the city* preocupa-se com os elementos e com a imagem do ambiente. As cidades apresentam uma imagem pública de sua configuração que podem ser atraentes, capazes de fazer o observador se sentir abraçado. O autor, então, se empenha na compreensão da legibilidade da imagem urbana, onde é possível compreender símbolos, caminhos, marcações e distritos. Sendo assim, uma imagem urbana legível é aquela que não se pode considerar somente a cidade em si, mas a receptibilidade da cidade pelos seus habitantes, portanto as imagens podem ser significativamente diferentes de um observador para o outro.

Há então três componentes auxiliares para análise: identidade, estrutura e significado. A identidade refere-se a objetos que tornam uma imagem distinta da outra, sendo um elemento individual de reconhecimento dessa imagem com relação a outra. A estrutura refere-se ao componente espacial da imagem, onde dentro desse padrão irão se encontrar objetos. E o significado é a relação dos objetos com o observador, podendo adquirir características sentimentais, práticas, vazias, outras (LYNCH, 1960).

Assim, as imagens apresentam elementos, qualidade, em âmbito físico que nos permite atribuir sentidos de qualidade e estrutura na imagem captada pelo observador, conceito que o autor define como *imageabilidade*:

This leads to the definition of what might be called *imageability*; that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer. It is that shape, color, or arrangement which facilitates the making of vividly identified, powerfully structured, highly useful mental images of the environment. It might also be called *legibility*, or perhaps *visibility* in a heightened sense, where objects are not only able to be seen, but are presented sharply and intensely to the senses (LYNCH, 1960, p. 9-10)⁵.

A cidade é convidativa ao olhar. Para uma cidade ter uma característica de imageabilidade é preciso ser bem estruturada, distinta e memorável. Além disso, o conceito de imageabilidade não significa algo fixo, limitado, ordenado ou então sentidos de obviedade. Em alguns casos, pode sim apresentar esses adjetivos (LYNCH, 1960).

Portanto, a imagem da cidade apresenta alguns elementos. Lynch (1960) classifica em cinco elementos que estruturam a imagem de uma cidade: os caminhos (*paths*), que são canais onde circulam os pedestres, os veículos de transporte, caminhos onde há potencial para o

⁵ “Isto leva para a definição do que pode ser chamado de *imageabilidade*; aquela qualidade em um objeto físico que apresenta uma alta probabilidade de evocar uma forte imagem em qualquer observador dado. É a sua forma, cor ou estrutura que facilitará o surgimento de uma imagem mental do ambiente que seja vívida e fortemente estruturada” (Tradução nossa).

movimento; os cantos (*edges*), elementos lineares não usados pelo observador, podendo ser barreiras ou pontos onde se juntam dois caminhos, sendo elementos de importante identificação geográfica para o observador; os distritos ou bairros (*districts*), elementos de média e grande escala, o observador geralmente está dentro deste elemento; os nós (*nodes*), pontos estratégicos dentro da cidade onde o observador geralmente pode entrar e geralmente são os focos de observadores quando viajam; e marcos (*landmarks*), pontos-referências onde o observador se relaciona externo a eles, podendo ser uma montanha, uma placa, um edifício (LYNCH, 1960).

Em suma, os cinco elementos não existem isolados e estão sempre interligados entre si. “Districts are structured with nodes, defined by edges, penetrated by paths, and sprinkled with landmarks. Elements regularly overlap and pierce one another”⁶ (LYNCH, 1960, p. 48-49).

Além do estudo morfológico e formal da paisagem urbana, acreditamos que ela é dotada de memória e, por conseguinte, é capaz de informar uma função social a partir do seu conteúdo iconográfico, enquanto construção cultural de uma sociedade no espaço pelo tempo.

Para Costa (2014), as fontes iconográficas são produtoras de paisagens carregadas por funções que remetem a memória social. As memórias individuais e coletivas estão intrinsecamente relacionadas com as categorias analíticas espaciais, pois a memória é ligada diretamente a força da função social que modifica o espaço habitado.

A paisagem enquanto suporte material das lembranças assenta afetividades e efetiva acontecimentos, grupos sociais e saberes-fazer, guarda as marcas do tempo, o movimento da história. Identidade é enraizamento, é sobreposição de objetos e ações e identificação com estes mesmos elementos; a paisagem-memória cumpre esse papel de enraizar para afagar a alma humana com receio de se perder ante a coletividade e a fugacidade do mundo. Por um lado, se a paisagem é material, por outro, sua função é a de alimentar o subjetivo (...) preservar a paisagem cultural da humanidade é preservar singulares sentidos da vida material e intersubjetiva; é uma prática em defesa da memória social (COSTA, 2014, p. 82).

A paisagem, portanto, possui capacidade de elencar afetividades, sociabilidades, saberes e práticas que estão sublimes no conhecimento e apreensão histórica do homem no espaço. Ela deixa rastro de identidades, capaz de se manter no espírito humano ou se perder no caminhar do tempo. Destarte, por mais materiais que sejam, sua função está nas

⁶ “Distritos ou bairros são estruturados com nós, definidos por cantos, penetrado por caminhos e aspergidos por marcos. Os elementos se sobrepõem e perfuram entre si regularmente” (Tradução nossa).

subjetividades, no cultural de um local e sociedade. “Preservar a paisagem cultural da humanidade é preservar singulares sentidos da vida material e intersubjetiva; é uma prática em defesa da memória social” (COSTA, 2014, p. 82-83).

Costa (2014) se ampara nas discussões da filosofia e na fotografia como função social para compreender os produtos e os produtores da memória que catalisa a paisagem: a consciência, a imagem e o imaginário. Apoiando-se em Sartre, o ato de consciência em conjunto com o objeto é que produz a imagem como ela é. A paisagem, portanto, é a expressão de uma estrutura social que é produzida por imagens e imaginários da memória, sendo esse imaginário capaz de revelar o fundamento simbólico das ações que constroem os agentes sociais, pois o imaginário é dotado de componentes políticos e espaciais. Em suma, a paisagem é uma particularidade que engloba o universal e para estudá-la, não devemos partir do universal (paisagem) para o particular (método) e sim o tratamento contrário, pois não há paisagem pela paisagem na consciência universal de reconhecimento de uma imagem.

Por fim, a fotografia como função social parte do pressuposto de que “a fotografia e as iconografias não congelam um dado espaço-tempo histórico, ao contrário, favorecem o reconhecimento individual e coletivo do próprio movimento da história e da geografia do mundo” (COSTA, 2014, p. 88). O autor, a partir de conceitos hegelianos sobre estética, afirma que a manifestação do espírito de um homem histórico aproxima a fotografia da arte, e por estar vinculada a ideia em si, admite-se o papel de arte como valor social. Sendo assim, a fotografia é sintetizadora da estética das cidades e também instrumento artístico informativo capaz de representar a arte urbana, os grupos, os indivíduos e as famílias.

A fotografia localiza a paisagem no conjunto da vida e a faz representada e localizada na paisagem. A fotografia exige, explícita e esconde seu conteúdo, em diferenciados graus de adequação ou expressão, o observador capturado pela fotografia percebe-se no mundo e decifra a paisagem ou o próprio contexto retratado, em uma dialética de recíproca determinação que envolve o sujeito e o objeto (COSTA, 2014, p. 101).

2. ESPAÇO-IMAGEM DE UMA CIDADE MÉDIA: CONTEXTO REGIONAL, PRODUÇÃO DO ESPAÇO E MODERNIDADE NA UBERLÂNDIA DO SÉCULO XX

Após compreender os alicerces teóricos apresentados no momento anterior, por agora buscamos aprofundar e visualizar o complexo quebra-cabeças que é o espaço urbano de uma cidade e a sua decorrente imagem, tendo destaque o nosso recorte espacial: a cidade de Uberlândia.

Inicialmente, precisamos entender a complexidade da produção do espaço da cidade. Levado por uma abordagem histórica, partiremos desde o início de sua formação como município; como se constituiu em âmbito político, econômico e social as decisões que levaram o seu processo de expansão urbana e a sua importância para a rota econômica nacional. As especificidades presentes no desenvolvimento do município mostrará elementos que configuram a paisagem da cidade, nos permitindo ampliar a decisão sobre as fotografias escolhidas e separadas para o estudo.

Em detrimento da produção do espaço, buscamos mostrar uma evolução da paisagem urbana a partir de algumas fotografias da cidade de Uberlândia. Quem é essa Uberlândia que o poder público local quer mostrar? Que cidade é essa que busca investimentos locais, que tenta atrair mão-de-obra? Buscamos olhar como algumas fotografias nos mostram elementos visuais das decisões tomadas e as modificações sofridas pela sociedade durante o século XX.

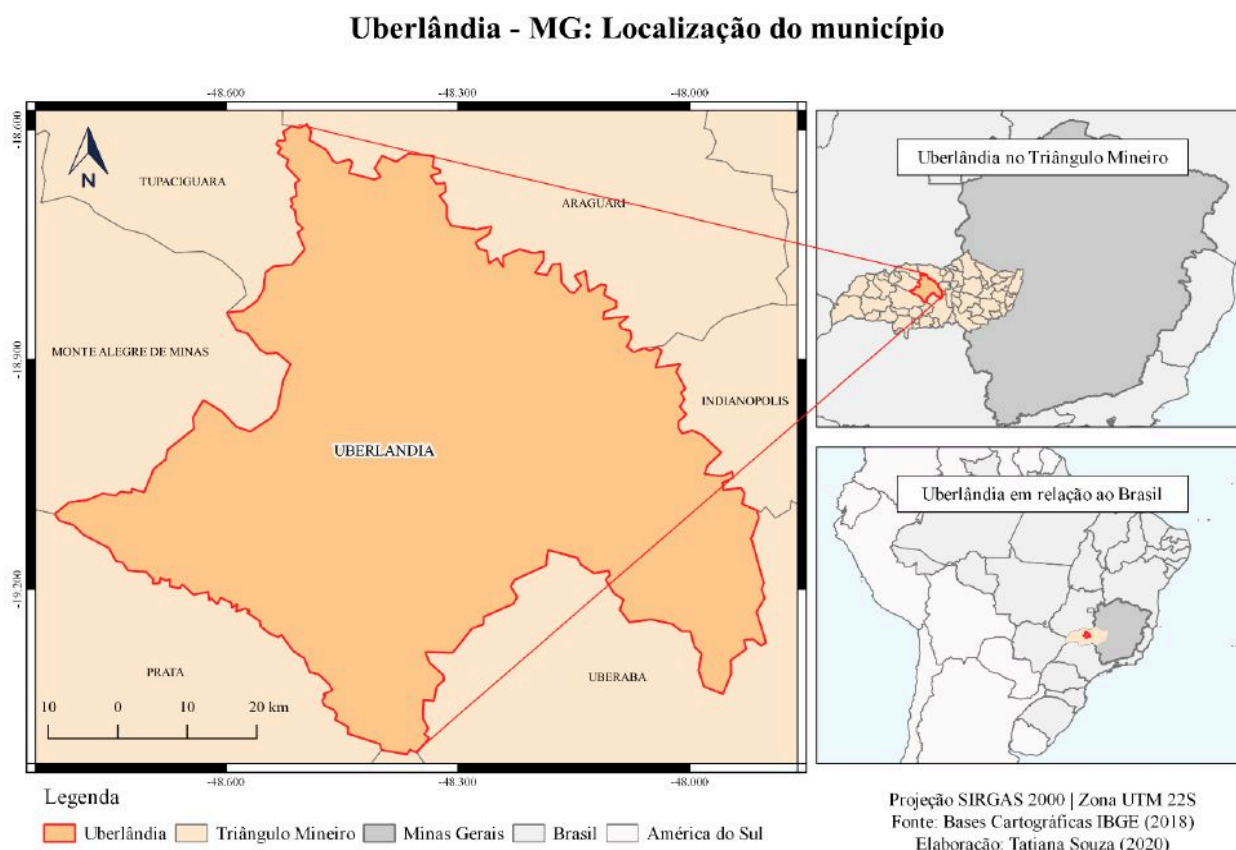
Pensar na produção de espaço e na sua decorrente imagem vista nas fotografias, nos leva a pensar sobre uma questão: será que Uberlândia é moderna? Tentamos entender elementos que nos levam a refletir sobre essa provável ideia de moderno que flutua e sobrevoa a sua *urbe*. Através do entendimento do que foi às ideias modernistas e a sua configuração como movimento dentro do país, sendo um momento para instigar o nosso olhar para, no próximo momento, compreendermos as visualidades e o cotidiano urbano e tentar decifrar se podemos definir a cidade de Uberlândia uma cidade nos variados sentidos de moderno que podemos compreender.

Devido o recorte temporal decidido nos acontecimentos e decisões ocorridas nas décadas de 1950 e 1960, daremos considerável destaque para o que a história e o espaço nos dá nessas duas décadas, apesar de não deixarmos de lado o movimento histórico como um todo dos acontecimentos que levaram até essas duas décadas e de decisões que ocorreram nas próximas décadas do século XX e início do século XXI.

2.1. AS FORÇAS E INFLUÊNCIAS DA PRODUÇÃO DO ESPAÇO UBERLANDENSE: DO SURGIMENTO A REGIONALIDADE

A cidade de Uberlândia pertence a mesorregião do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba e localiza-se na porção sudeste do estado de Minas Gerais. Contemporaneamente, segundo dados estatísticos apresentados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a cidade no último censo demográfico realizado em 2010, possuía uma população de 604.013 habitantes e uma densidade demográfica de 146,78 hab/km² e, economicamente, apresentou um Índice de Desenvolvimento Humano (IDHM) calculado em 0,789 (um valor elevado se considerar os municípios do estado de Minas Gerais). Para o ano de 2020, o IBGE estima que a cidade possui aproximadamente 699.097 habitantes (IBGE, 2020). O mapa 1 mostra a localização da cidade de Uberlândia na mesorregião do Triângulo Mineiro e do estado de Minas Gerais.

Mapa 1 - Localização do município (2020)



Fonte: SOUZA (2020)

Ao olharmos para os dados apresentados no censo demográfico realizado em 2010 e na estimativa para 2020, estatisticamente refletimos no fato que Uberlândia hoje se constitui como uma cidade média e que possui elevada influência regional e poder para delimitar e criar influências em âmbito local.

Para entendermos as decisões que levaram Uberlândia para o que a constitui hoje como cidade média, precisamos voltar e compreendermos o papel do Triângulo Mineiro como regionalidade e quais decisões que acarretam o desenvolvimento como região e como agente de produção do espaço para a cidade de Uberlândia.

Soares (1995) afirma que historicamente, a mesorregião do Triângulo Mineiro apresenta características específicas que a configura em uma regionalidade própria, seja na sua forte representação política para a tomada de decisões, caminhando em concordância com o desenvolvimento nacional e mantendo a sua identidade social e econômica.

A ocupação do Triângulo Mineiro se dá no século XVII, sendo passagem para as expedições de mineração e tropeiros, rumo a Goiás. Devido a descoberta de ouro e diamantes no interior do Goiás e do Mato Grosso, surge, já no século XVIII, devido às expedições de Bartolomeu Bueno da Silva, se dá a formação dos primeiros arraiais, em terras que foram denominadas de Sertão da Farinha Podre (SOARES, 1995).

Guimarães (2010), corrobora:

[...] nos primórdios denominado de Sertão da Farinha Podre, cujas origens remontam ao movimento bandeirante paulista que adentrou o interior do continente em busca de metais e pedras preciosas e, secundariamente, ocupou-se da captura e exploração do indígena. [...] É, pois, a partir deste movimento bandeirante, que esta vasta região do Triângulo Mineiro começou a ganhar identidade econômica e social e integrou-se ao cenário nacional, como fornecedora marginal de metais preciosos e pontos de apoio (suprimento de gêneros alimentícios) aos núcleos de mineração do Centro-Oeste (GUIMARÃES, 2010, p. 33).

Para o autor acima, a precoce mercantilização classificou a localidade como um entreposto de circulação e consumo entre a economia paulista e brasileira, ou seja, um ponto estratégico para a concentração, seja no abastecimento das tropas bandeirantes ou durante a construção de Brasília, fazendo parte deste caminho que ligava o centro econômico a nova capital (GUIMARÃES, 2010).

As afirmações sobre o Triângulo Mineiro tecidas por Guimarães (2010) nos abre caminho para identificar um dos padrões que diferencia o desenvolvimento da mesorregião

com as outras mesorregiões do estado de Minas Gerais: as relações diretas com o estado de São Paulo, colocando-a na posição de entreposto seja para a passagem dos bandeirantes para o Oeste ou, no decorrer do século XX, nas relações comerciais com o desenvolvimento da economia capitalista nacional.

Essa dinâmica com o estado de São Paulo e a região Centro-Oeste é predominante na história do Triângulo Mineiro. Soares (1988) aponta três razões que levam, no início do século XX, a integração da mesorregião na economia nacional: a construção da estrada de Ferro Mogiana, realizada em 1895; a construção da ponte Afonso Pena sobre o rio Paranaíba, ligando o Triângulo Mineiro ao Centro-Oeste; e a realização de estradas com a implementação da Companhia Mineira de Autoviação, em 1912, contribuindo para a melhor possibilidade de escoamento de produtos e o transporte de passageiros entre cidades.

Todas as condições sinalizadas pela autora marcam a introdução da região no processo de expansão nacional do capitalismo monopolista; permitindo uma abertura ao capital e o estabelecimento de novas relações comerciais e na intermediação, conforme já dito, solidificando a construção desenvolvimentista decorrente da relação entre o Triângulo Mineiro e o estado de São Paulo em prol de um avanço em direção ao Oeste.

O transporte ferroviário impactou e foi revolucionário para a evolução capitalista e para o sentido de progresso mundial, dando andamento e amadurecimento surgidos na Revolução Industrial. A ferrovia, por conseguinte, trazia exponencialmente para os municípios beneficiários grandes transformações das relações de produção após a implementação (GUIMARÃES, 2010). Sendo assim, a construção da Mogiana em 1885 foi necessária para formação do progresso regional, em destaque para os municípios de Uberabinha, Uberaba e Araguari.

Compreende-se o papel do jogo de influências entre os poderes municipais e a elite local para a tomada de decisões e a busca de inovações para a cidade de Uberabinha. A passagem da Mogiana em Uberabinha só foi considerada devido a um empresário local, o Coronel José Teófilo Carneiro, que ao saber que o projeto original não passava pela cidade, foi até a Campinas convencer o presidente da companhia ferroviária, conforme demonstra Soares (1988). Os dizeres de Guimarães (2010) complementam com as afirmações da autora sobre a passagem da Mogiana em Uberabinha:

[...] a ferrovia passou por suas terras sem causar um grande impacto sobre sua colocação regional, não despertando, portanto, um interesse de âmbito

superior à organização regional, não despertando, portanto, um interesse de âmbito superior à organização produtiva local do município. A ferrovia nesta localidade era apenas uma potencialidade a ser aproveitada, porém não era condição suficiente para engendrar maior dinamismo dos fluxos demográficos e econômicos (GUIMARÃES, 2010, p. 78).

O segundo ponto discutido por Soares (1988) é a construção da Ponte Afonso Pena em 1909, ligando Minas Gerais a Goiás, construída sobre o rio Paranaíba. A construção da ponte foi a responsável por intensificar as relações entre o Triângulo Mineiro com o estado de Goiás.

Posteriormente, o outro fator dinamizador da economia ocorreu com o surgimento de investimentos de Fernando Vilela de Andrade, empresário que, com a chegada dos automóveis no país, decide construir uma estrada de rodagem e também criar a Companhia Mineira de Autoviação Intermunicipal, em parceria com Ignácio Paes Leme, contribuindo para a intensificação da relação entre o estado de Goiás (SOARES, 1988).

Sinteticamente, percebemos o papel gradativo dos investimentos e avanço dos meios de transportes para que a região se consolidasse como um entreposto entre Goiás e São Paulo. Além disso, a sua topografia garantia a facilidade de investir em meios de transportes na localidade triangulina. O único grande impedimento aos investimentos foram as barreiras fluviais, superadas com a construção da Ponte Afonso Pena, abrindo espaço para a então modernidade rodoviária (GUIMARÃES, 2010). Portanto, os três pontos apresentados no final do século XIX e início do século XX contribuem para intensificar a inserção do Triângulo Mineiro e colocar Uberlândia na rota econômica nacional, conforme Soares (1995, p. 68) afirma:

A atividade comercial no Triângulo Mineiro, nas primeiras décadas deste século, incentivou o crescimento econômico de algumas de suas cidades, e ainda fez com que fosse criadas novas aglomerações urbanas, levando uma divisão intra-regional, em que esses núcleos foram se especializando, tanto na criação de gado (Uberaba); como na produção de cereais (Sacramento e Conquista) e na distribuição de mercadorias a nível extrarregional (Araguari e Uberlândia).

À vista dos processos históricos acima descritos, devemos ressaltar que o município de Uberlândia era um distrito do município de Uberaba, que levava o nome São Pedro de Uberabinha, até finais do século XIX, quando é promulgada a sua emancipação em que foi constituído pelas terras de São Pedro de Uberabinha e Santa Maria, esta última desmembrada de Monte Alegre (BDI UBERLÂNDIA, 2019).

O final do século XIX e início do século XX, devido as principais mudanças ocorridas no Triângulo Mineiro em relação ao desenvolvimento dos meios de transportes, intensificam o processo histórico de produção espacial de três importantes cidades da mesorregião. Uberlândia, naquele momento, busca o investimento em melhorias no espaço urbano com a instalação de equipamentos e serviços urbanos: escolas, praças, serviços de água potável, calçamentos, cadeia, jornalismo local e outros (SOARES, 1995). Assim, o centro modifica-se e inicia uma nova dinâmica que acarreta no estabelecimento de novas habitações voltadas para a classe média e alta.

O espaço urbano de Uberabinha passa, então, a apresentar uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais, com a expulsão da população de baixa renda das áreas mais centrais. Essa expulsão ocorreu devido à instalação dos novos equipamentos coletivos, estabelecendo-se ali um outro padrão de habitações - sobrados, mansões - em substituição às antigas casas de taipa e palhoças [...] (SOARES, 1988, p. 33).

Mesmo com a crise econômica internacional que se inicia na década de 1920, o município dava continuidade ao seu projeto de expansão econômica; com as charqueadas ocupando expressivo destaque na arrecadação e também na criação temporária de empregos; com as indústrias de implementos agrícolas, instaladas em locais favoráveis ao deslocamento e contribuindo para a expansão do tecido urbano; e também com a chegada da Cia Industrial Triângulo, fábrica de tecidos (SOARES, 1988).

A significativa presença das charqueadas na economia revela algumas dinâmicas sociais já presentes no espaço urbano de Uberlândia na década de 1920. O frigorífico Ômega contribuía majoritariamente com empregos temporários, onde precisavam de empregados em épocas de abate. O frigorífico localizava-se no bairro Patrimônio, local onde também moravam os seus funcionários, em condições insalubres (SOUZA, 2009).

Assim, o papel atribuído ao crescimento econômico, acarretou no aumento populacional e, com isso, a construção de moradias a serem alugadas para os operários surgem como peças centrais na produção socioespacial da cidade de Uberlândia, corroborando com a dinâmica urbana. Soares (1988) discorre sobre a habitação para operários após a instalação da fábrica de tecidos:

A instalação da fábrica de tecidos fez com que muitas famílias passassem a morar em suas proximidades, originando um bairro denominado Vila Operária que, em 1930, não tinha água, esgoto ou luz elétrica. Suas casas, em número de 50 aproximadamente, tinham características rudimentares e era construídas em fileiras iguais (SOARES, 1988, p. 38).

Além disso, a expansão urbana leva a incorporação de chácaras e a formação de novos bairros e, desse modo, introduzindo o papel da imobiliária na produção de habitação do município. A empresa imobiliária surge principalmente para os trabalhadores, financiando lotes e casas a preços baixos. A primeira imobiliária, Empresa Uberlandense de Imóveis, tinha como proprietário Tubal Vilela da Silva, que posteriormente, na década de 1950, foi eleito prefeito da cidade (SOARES, 1988).

A ação das imobiliárias no espaço urbano contribuiu para a formação de bairros suburbanos, que em conjunto com as decisões econômicas e políticas, intensificaram a estratificação do espaço urbano a partir de classes econômicas, ou seja, alterando as funções presentes na área central e na sua expansão e também na decisão sobre a localidade das residências das classes de alto poder econômico e as moradias para os trabalhadores.

Assim sendo, na década de 1930, temos o avanço da área comercial para além do Fundinho, se encontrando agora na Avenida Afonso Pena; e as áreas próximas ao centro, como as avenidas João Pinheiro e Cipriano Del Fávoro se tornam localidades nobres para a construção de mansões e a vida da classe alta (SOARES, 1988).

No entorno do centro, principalmente entre as avenidas João Pinheiro e Cipriano del Fávoro instalou-se, a partir de meados da década de 30, a elite política e econômica em suas mansões e palacetes luxuosos [...] (SOARES, 1995, p. 124).

As decisões tomadas pelo poder público e elites locais tendo a habitação como elemento chave de análise, nos permite olhar o papel desses agentes na produção do espaço da cidade, inferindo um forte processo de especulação imobiliária. O aumento da população e a demanda por habitação da classe operária levam a necessidade por habitação, gerando modificações urbanas, porém, influenciado pela concentração e o acúmulo de capital desses agentes de produtores do espaço. Segundo Soares (1988), a especulação imobiliária e a ação da elite local levou ao crescimento desordenado da cidade, sem nenhum planejamento; porque os seus lotes eram vendidos de acordo com o poder aquisitivo da população. Além disso, os lotes eram vendidos sem nenhuma garantia de infraestrutura ou de meios de transportes, acarretando no aumento do tempo de viagem dos trabalhadores e em reivindicações para a garantia de infraestrutura básica como água, energia e esgoto.

Além do papel da iniciativa privada com o surgimento da imobiliária, é preciso destacar o papel do Estado na promoção de políticas de habitação social em Uberlândia. O déficit habitacional surge com o intenso processo de imigração, em busca de emprego e novas

possibilidades. A política habitacional surge, não somente para suprir a necessidade e garantir o direito à cidadania do trabalhador, mas também porque é economicamente válida e rentável. Soares (1988) aponta a década de 1940 como o começo e o surgimento dos programas de habitação. Destaca-se em 1946 a criação, em âmbito estadual, da Fundação Casa Popular (FCP) para a criação de casas populares de baixa renda; tendo construído, até o final da década de 1950, dois conjuntos habitacionais totalizando 130 casas.

Além da FCP, evidenciamos o papel dos institutos de previdência das categorias profissionais (IAPI e IAPB) no financiamento de habitações; a criação do Banco Nacional de Habitação em 1964; e o sistema de financiamento por Depósito de Correção Monetária da Caixa Econômica Federal (SOARES, 1988).

Destarte, o papel da imobiliária e dos programas de habitação social não conseguiram suprimir a necessidade de habitação como também o surgimento de outros problemas em Uberlândia, conforme apresenta Soares (1988). A autora expõe que os programas de habitação social, como o FCP, não conseguiram desvencilhar-se do caráter paternalista e do apadrinhamento político; além de não conseguirem reprimir o surgimento de favelas e também a expansão urbana da cidade, pois os condomínios construídos apresentavam em áreas distantes, intensificando o surgimento de novos bairros e de vazios urbanos e intensificando a especulação imobiliária.

Consequentemente, a incapacidade de assistência dos programas de habitação social e do poder econômico para adquirir uma moradia levaram ao surgimento de favelas. Em Uberlândia, as favelas começam a ser discutidas nos jornais já no começo da década de 1940, tendo o problema se agravado na década de 1970, com a intensificação do êxodo rural e o processo de industrialização, o qual a população rural que vinha para a cidade não tinham condições financeiras de adquirir um lote urbano. Somente nas décadas de 1970 e 1980 os programas de habitação começaram a erradicar as favelas (SOARES, 1988; SOUZA, 2009).

Quanto a esfera econômica, que possui um papel necessário na produção do espaço de Uberlândia, tem sua influência intensificada na década de 1940, adaptando-se conforme as investidas do sistema de produção capitalista. Guimarães (2010) delimita que Uberlândia, neste momento, apresentava o controle dos fluxos do Centro-Oeste, forte prestígio político e um núcleo urbano com novas infraestruturas.

Para Soares (1988) a década de 1940 marca a economia de Uberlândia pela intensificação da atividade comercial. O município entrava para a rota comercial nacional e a atuação do poder público intensifica o escoamento dessa produção. O comércio incentivou a produção agrícola e pecuária, modernizando-a e abrindo caminho para a gradativa presença da indústria.

Os segmentos que tinham os maiores valores de produção e capital investido em 1940 eram as charqueadas, curtumes, calçados e as máquinas de beneficiar arroz e algodão, ocupando também a maior parte da força de trabalho. Essas indústrias intensificaram o desenvolvimento das relações capitalistas de produção, destruindo parte das atividades artesanais, concentrando e especializando determinados ramos industriais (SOARES, 1988, p. 47).

O desenvolvimento é crescente ao longo dos anos e na passagem para a década de 1950. A transferência e construção da nova capital do país, Brasília, intensificando o processo de interiorização do país, além do período de construção de usinas hidrelétricas e da modernização das atividades agrícolas e incorporação de novas áreas no processo produtivo e, conseqüentemente, elevando o *status* político-econômico ao se tornar um ponto no meio do governo federal e o estado de São Paulo, este último líder da concentração econômica (SOARES, 1995).

A construção de Brasília não somente favoreceu a cidade de Uberlândia, mas sim toda a mesorregião do Triângulo Mineiro. Guimarães (2010) ressalta o papel da construção de Brasília como peça chave para fixar essa ideia de entreposto entre o Centro-Oeste e São Paulo:

Assim, embora o Triângulo Mineiro apresentasse um contexto histórico de integração econômica anterior, desempenhando a importante função de entreposto comercial e agropecuário, privilegiado por uma rota econômica rodoferroviária com o litoral, suas condições de desenvolvimento ulterior ainda eram muito incertas. A construção de Brasília no Centro-Oeste e a industrialização concentrada no centro-sul redefiniram o seu papel na divisão inter-regional do trabalho. [...] É preciso destacar que a década de 1950 marcou uma nova etapa para a integração regional. A partir dos vultosos investimentos em infraestrutura realizados pelo Governo Federal e em consonância com as aptidões naturais da região emergiu uma outra fase, muito mais dinâmica, de integração produtiva e comercial com a economia paulista (GUIMARÃES, 2010, p.121-122).

Para Soares (1995), além dos investimentos feitos em instância federal, há também a ação do estado de Minas Gerais no incentivo ao Triângulo Mineiro; com a construção de Distritos Industriais e outras infraestruturas para as cidades, que desse modo, abriram as suas portas para o capital estrangeiro para a indústria e modernização agrícola.

A entrada desse capital trouxe consigo uma desenvolvida divisão técnica e social do trabalho, modificando a estrutura social brasileira, com a constituição de novos segmentos nas classes sociais, as chamadas classes médias. O Estado por seu lado, além de prover as condições gerais exigidas pela indústria passou, a partir de então, a criar as novas condições necessárias à reprodução das classes médias (SOARES, 1988, p. 64).

Apesar dos direcionamentos econômicos e a política estadual que incentivou a expansão industrial, a decisão do estado de Minas Gerais não implantar um distrito industrial em Uberlândia, fez com que o município, na década de 1960, devido aos ganhos acumulados do comércio e da agropecuária, destinasse uma área para a instalação de uma Cidade Industrial, no qual gerou empregos e consequentemente intensificou o processo de migração para a cidade de Uberlândia. Dessa forma, todo processo garantia de recursos, infraestrutura, isenção de impostos e outros foram cedidos pelo governo municipal (SOARES, 1988).

Posteriormente, a CDI só decidiu instalar um Distrito de Indústrias na cidade no ano de 1971, dez anos depois. Assim, para que o CDI aprove a implementação, era necessário seguir regras tais como projeto arquitetônico, arborização obrigatória; diferenciando da implementação da Cidade Industrial, que não tinha previamente estabelecido nenhum acordo social ou ambiental. A realização do distrito trouxe consigo alguns estímulos tais como isenção de impostos, infra-estrutura, assessoria técnica e financiamentos à longo prazo que foram promovidos pelo estado de Minas Gerais e a prefeitura (SOARES, 1988).

A ocupação do espaço da Cidade Industrial foi feita desordenadamente, sem nenhuma exigência de cunho social ou ambiental. Mais ou menos dez anos depois esse espaço foi incorporado à companhia de Distritos Industriais de Minas Gerais - CDI. Porém esse fato não contribuiu para a solução de seus problemas, principalmente aqueles relativos à infra-estrutura, pois o CDI não demonstrou interesse em investir ali, especialmente no que diz respeito à recuperação dos equipamentos (SOARES, 1988, p. 66).

De modo consequente, a dinâmica do movimento populacional modifica-se ao longo das décadas. Nas décadas de 1950 e 1960, em conjunto com o desenvolvimento do transporte rodoviário, temos um início expressivo do êxodo rural determinado pelas modificações da economia rural, com o avanço tecnológico adentrando no campo e mecanizando as funções agrícolas; e também com o investimento em crescente do processo de industrialização e no olhar econômico para o comércio de exportação; tendo continuidade na década seguinte (SOARES, 1988).

A partir de 1970, o crescimento populacional atinge o ápice da sua taxa de crescimento. A tabela abaixo apresenta os dados coletados dos censos demográficos dos anos de 1970 até a presente estimativa atual disponibilizados pelo IBGE (2020).

Tabela 1 - Crescimento populacional

UBERLÂNDIA - POPULAÇÃO (TOTAL)	
ANO	POPULAÇÃO
1970	124.706
1980	240.967
1991	367.061
2000	501.214
2010	604.013
2020	699.097

Fonte: Censos Demográficos - IBGE, 2020. Org: VISO, 2020.

É possível perceber o gradativo crescimento populacional a partir da década de 1970. O município de Uberlândia apresentou um aumento de mais ou aproximadamente mais de 100 mil habitantes a cada década que se passa, de maneira que, na virada de século, a sua população quintuplicou se tomarmos como relação a quantidade de habitantes que o censo demográfico de 1970 marcou.

Além dos elementos já falados: modernização agrícola, industrialização e migração populacional; é preciso dar destaque para as modificações tanto globais quanto nacionais de apropriação da produção e do capital financeiro. As mudanças ocorridas flexibilizaram o sistema produtivo e a organização do espaço adquire controles menos rígidos e mais fluídos; e a sociedade, com o avanço da ciência e dos meios de comunicação, proporciona uma aceleração rápida do processo de urbanização das cidades e uma maior presença econômica nacional.

Outrossim, a criação da Universidade Federal de Uberlândia na década de 1970 também foi um contribuinte para a intensificação dos processos migratórios e da expansão urbana da cidade, intensificando o processo de urbanização dos bairros em que a universidade se instalou, trazendo novos equipamentos urbanos e serviços nas proximidades dos *campi*.

A complexificação da urbanização da cidade, abraçando mudanças sociais, políticas e econômicas que levaram a expansão do perímetro urbano, alterando as características de centro urbano existentes naquele momento, fazendo com que a cidade, no seu processo de modificação, crie novas centralidades necessárias para que as populações que estão longe do tradicional centro urbano, possa ter acesso e usufruto de alguns serviços. Assim, a descentralização da cidade aparece como uma alternativa da população de ter acesso a serviços e diminuindo o deslocamento e o tempo que seria necessário para chegar ao centro.

Segundo Souza (2009, p. 113), em Uberlândia:

A saída de algumas atividades do centro levou ao surgimento das novas centralidades no espaço urbano de Uberlândia, como os subcentros, eixos comerciais e *shopping centers*. Porém, mesmo com esta descentralização de algumas atividades, o centro não perde sua importância, mantendo ainda algumas atividades fundamentais e abrigando outras que, anteriormente, não se encontravam aí. Isso faz com que o centro não perca sua característica de principal área comercial da cidade.

Destarte, a concepção de descentralização urbana está associada a intensificação de processos que já estavam engendrados no espaço urbano de Uberlândia tais como o aumento dos vazios urbanos, contribuindo com a especulação do solo urbano da cidade; a expansão do perímetro, intensificando os problemas relacionados ao transporte público e acesso a serviços.

A década de 1980 ilustra os efeitos da crise econômica enfrentada em âmbito nacional durante esse período. Souza (2009) destaca que em Uberlândia, de início, ocorreu o processo de vinda de grandes empresas; porém, também assinala a decadência e extinção dos programas de habitação social, como o BNH, em 1986 ou então o financiamento e a abertura de novos loteamentos, no qual os moradores ficariam responsáveis pela construção por meio do sistema de autoconstrução.

O dilema da habitação social e novos programas federais e municipais perduraram durante a década seguinte, com o surgimento do Plano de Ação Imediata para a Habitação (PAIH) no governo Collor; e os programas Habitar Brasil e Morar Município no governo Itamar Franco. Já em âmbito municipal foram criados os programas Casa Fácil e Pró-lar. Apesar disso, a criação dos programas não conseguiram resolver o problema da habitação, já que conjuntos habitacionais foram criados a partir de invasões (SOUZA, 2009).

Contudo, quanto a habitação, sublinhamos que a década de 1990 também apresentou novas formas de habitar na cidade em Uberlândia, que intensificaram em sua quantidade após

a virada do século, conforme afirma Souza (2009). Essas novas formas de moradia, os condomínios horizontais fechados irrompem no espaço urbano, como formas de moradia principalmente voltadas para a elite, que, sob a égide da segurança, qualidade de vida e tranquilidade, se isolam em grandes comunidades envoltas por muros.

Colocando em retrospecto, a cidade de Uberlândia é o reflexo e a intensidade do processo de urbanização que ocorreu no país durante o século XX, conforme Santos (2013) discorre. Com base no autor, o contexto brasileiro vivenciou um processo de urbanização acelerado, que implica no aumento exponencial do trabalho intelectual, do aumento e variedade de produtos para consumo, modernização do campo, as personalidades notáveis da cidade mudam, a ampliação da divisão social do trabalho e expansão da classe média, o surgimento das novas cidades médias e dinâmicas de morar, entre outras questões.

Então, tudo o que sinteticamente foi apresentado sobre o papel regional da mesorregião do Triângulo Mineiro e das políticas que levaram ao desenvolvimento e expansão urbana de Uberlândia, caminhamos em um direcionamento evolutivo para a concepção de uma cidade média, exercendo forte poder de regionalidade no Triângulo e estabelecendo uma forte relação com as cidades do seu entorno.

Santos (2013) afirma o papel da cidade média na urbanização e traz um contraponto com a configuração metropolitana. Para o autor, essa cidade intermediária será como um espaço urbano que agregará o trabalho intelectual e demandará trabalho intelectual. Enquanto a cidade média será o fluxo das classes médias, a metrópole continuará a abrigar o fluxo da população mais pobre, enquanto a metrópole, em perspectiva de “involução”, terá suas taxas de crescimento menores do que várias regiões e cidades médias.

Consequentemente, Uberlândia também apresenta as problemáticas do processo de urbanização contemporânea brasileira. Alves (2013) define as problemáticas hodiernas no espaço intraurbano das cidades brasileiras, afirmando que não é errado dizer sobre a existência de uma problemática urbana nacional. Para o autor, a cidade brasileira cresceu sob a ótica política fundiária, expandindo e segregando o seu espaço em classes sociais. Esse processo se complexifica, a partir da intensificação do território nacional na inserção de uma economia global. Diante disso, surgem novas centralidades, novas segregações com novos modos de habitar e prioridade ao transporte individual, segmentações sociais, novas formas de consumo.

Essa nova realidade urbana decorre especialmente da modernização recente do território do país e de sua abertura para as demandas da última fase do capitalismo. O Brasil faz parte da Sociedade em Rede, mesmo que de modo incompleto. Desde as últimas décadas do século passado, o país buscou viabilizar sua integração na economia globalizada, se abrindo para as corporações multinacionais e competindo com as outras nações no mercado mundial. Esta modernização econômica e produtiva tem produzido, por um lado, uma multiplicação na capacidade de geração de riquezas concentradas e, por outro, um aumento significativo da pobreza generalizada. Isto ocorre quer se olhe para o campo ou para a cidade (ALVES, 2013, p. 196).

Olhando para a Uberlândia contemporânea, encontramos uma cidade que conseguiu se adentrar e adequar aos processos capitalistas, se expandindo e se tornando uma cidade média. Porém, não somente de prestígio isto decorre, afinal, vivemos uma problemática urbana complexa de se resolver se pensar por um eixo único. A cidade precisa estar atenta aos diversos processos contemporâneos existentes, tais como a fragmentação, a difusão, e a complexidade da instabilidade urbano-rural existente.

2.2. EVOLUÇÃO E CONFIGURAÇÃO DA PAISAGEM URBANA DE UBERLÂNDIA

Apesar das características gerais do processo de urbanização das cidades brasileiras, com problemáticas e elementos em igual presentes sua maioria nas várias cidades; buscamos nas especificidades da mesorregião e da produção do espaço urbano, as configurações políticas, sociais e econômicas que diretamente atingem a imagem da cidade; (des)construindo e transformando-a como um palimpsesto é raspado para dar lugar um novo texto. A compreensão da paisagem aqui favorecida é entender o que definiu esse ambiente construído, o que ideologicamente foi posto e pensado de maneira que pode ou não definir o que ficou marcado, o que foi destruído, o que foi imaginado.

Indubitavelmente, a imagem será visualizada conforme os efeitos do avanço do processo capitalista na sociedade humana. Afinal, é a imagem e semelhança das decisões humanas que delimitou a sua morfologia, suas formas e desenhos; produzindo visualidades complexas tal qual são os nossos hábitos e cotidianos.

It is clear that the form of a city or of a metropolis will not exhibit some gigantic, stratified order. It will be a complicated pattern, continuous and whole, yet intricate and mobile. It must be plastic to the perceptual habits of thousands of citizens, open-ended to change of function and meaning,

receptive to the formation of new imagery. It must invite its viewers to explore the world (LYNCH, 1960, p. 119)⁷.

Desse modo, Uberlândia, ao longo das décadas do século XX, terá a sua paisagem modificada politicamente e economicamente conforme o seu desenvolvimento e se insere como um entreposto entre o Centro-Oeste e o estado de São Paulo, conforme vimos na sua produção do espaço.

A imagem da cidade de Uberlândia configurou-se no incessante desejo das elites locais de desenhar uma cidade agradável aos olhos do progresso técnico e produtivo. Detentora de poder político e econômico regional, traça uma imagem que tem em seu núcleo desenvolvimentista de ordenamento e o progresso que é divulgado localmente pela imprensa e pela força das vozes privilegiadas. O papel da elite no espaço intraurbano vai além do que se decide de melhorias e investimentos e sim também em como a paisagem se configurará, o que será o que nesse intrínseco jogo de simbolismos e significados. Assim sendo, a elite local, desde o começo do século XX, na construção da estrada de ferro Mogiana, carrega em ideal a busca por progresso, por realizações grandiosas. Mesmo pequena, aos olhos dos grandes grupos privilegiados era o nascer de uma pequena capital (SOARES, 1995).

“Cidade jardim, Metrópole do Triângulo, Capital do Triângulo, Nova York do Centro Oeste, Urbe Sertaneja e, recentemente, Portal do Cerrado” (SOARES, 1995, p. 97) são os apelidos dados para a cidade ao longo da sua história, sempre ressaltando o ufanismo e a preponderância das vontades dos políticos e privilegiados; inferindo e influenciando comportamentos em toda a população local.

Desta maneira, destacamos a estação ferroviária como uma cena norteadora, um ponto de inflexão da paisagem da cidade. Soares (1995) define que a cidade de Uberlândia, em seu início, como em várias outras cidades brasileiras, desenvolveu espontaneamente, criando ruas e casas em sua maioria improvisadas e em estado precário. Entretanto, a partir da instalação da estação ferroviária em 1885, ao norte da cidade, de maneira que os moradores projetaram em direção a estação, dando projeção em direção a estação. Esse ponto, a estação ferroviária, carrega consigo o sentimento ufanista da busca pela modernização.

Uma cidade que almejava o progresso e a modernidade, sobretudo porque essas mudanças expressavam e fundamentavam a expansão das relações

⁷ “É claro que a forma da cidade ou de uma metrópole não irá exibir uma grande ordem estratificada. Será um padrão complicado, um todo contínuo, também intrincado e móvel. Deve ser plástico em relação à percepção e aos hábitos de milhares de cidadãos, tendo seu significado e suas funções abertas a mudanças e receptivo a formação de novas imagens. Deve ser convidativa aos seus visitantes explorarem” (Tradução nossa).

capitalistas, não podia conviver com ruas estreitas e tortuosas, em que se misturavam cavalos, carroças, automóveis, lojas com mercadorias amontoadas, que dificultavam a circulação de pessoas, e, principalmente, enfeiavam a paisagem urbana. (SOARES, 1995, p. 101).

Outrossim, a passagem para o século XX marca em definitivo o início de uma busca por ordem urbana que seja a imagem-semelhança do avanço capitalista e das noções de progresso e comportamento que a elite buscava impor na cidade. O reordenamento proposto para a cidade de Uberlândia é explicitamente higienista, buscando apresentar uma paisagem que seja bonita, limpa e organizada. Assim, é pensado um plano urbanístico que seja inspirado nas ideias higienistas e sanitaristas de planejamento urbano pensadas e executadas nos países europeus no século XIX.

O engenheiro Mellor Ferreira Amado foi o responsável para realizar o projeto urbanístico entre 1907 e 1908, sendo este plano integralmente executado, reestruturando a paisagem ao implementar vias largas e extensas, com conjuntos de ruas que formavam traçados retangulares como tabuleiros de xadrez e avenidas extensas que serviam de artérias e que facilitassem posteriormente a expansão da cidade. A partir do executado, as grandes avenidas, arborizadas, permitiram o avanço e a instalação do comércio pelos empresários e também a construção de grandes residências que abrigariam a elite local (SOARES, 1995).

O que a imagem da ferrovia marca o desejo, a execução do plano é a amostra do quanto a elite local e o poder político quer que a cidade acompanhe o desenvolvimento nacional e deseja que a cidade seja moderna.

A reformulação da paisagem urbana e do espaço urbano inferiu nas características estruturais e estéticas de uma arquitetura que fosse o símbolo de uma cidade moderna. Soares (1995) cita a construção de diversas edificações públicas e privadas que marcaram as primeiras quatro décadas da cidade de Uberlândia: o Fórum, o Mercado Municipal, a estação Rodoviária, a antiga Prefeitura na praça Clarimundo Carneiro e o Paço Municipal, sendo este a primeira construção em dois pavimentos da cidade.

A concepção paisagística apresentada altera todo o traçado urbano central da cidade, de inspiração em planos executados nos Estados Unidos e na Europa; e também introduz para a população a disseminação dos ideais sanitaristas e higienistas, ao introduzir equipamentos públicos básicos como redes de água e coleta de esgoto, iluminação e pavimentação nas áreas centrais e pavimentadas.

Tanto era verdadeira a preocupação com a ordem e higienização da cidade que a imprensa escrita, cotidianamente, chamava a atenção para a conservação e estética dos edifícios, inclusive mostrando a necessidade de demolir, no centro da cidade, aqueles mal conservados; manutenção da limpeza dos logradouros públicos, uma vez que a sujeira e desordem nas ruas e praças eram sinônimos de atraso, doenças (SOARES, 1995, p. 114).

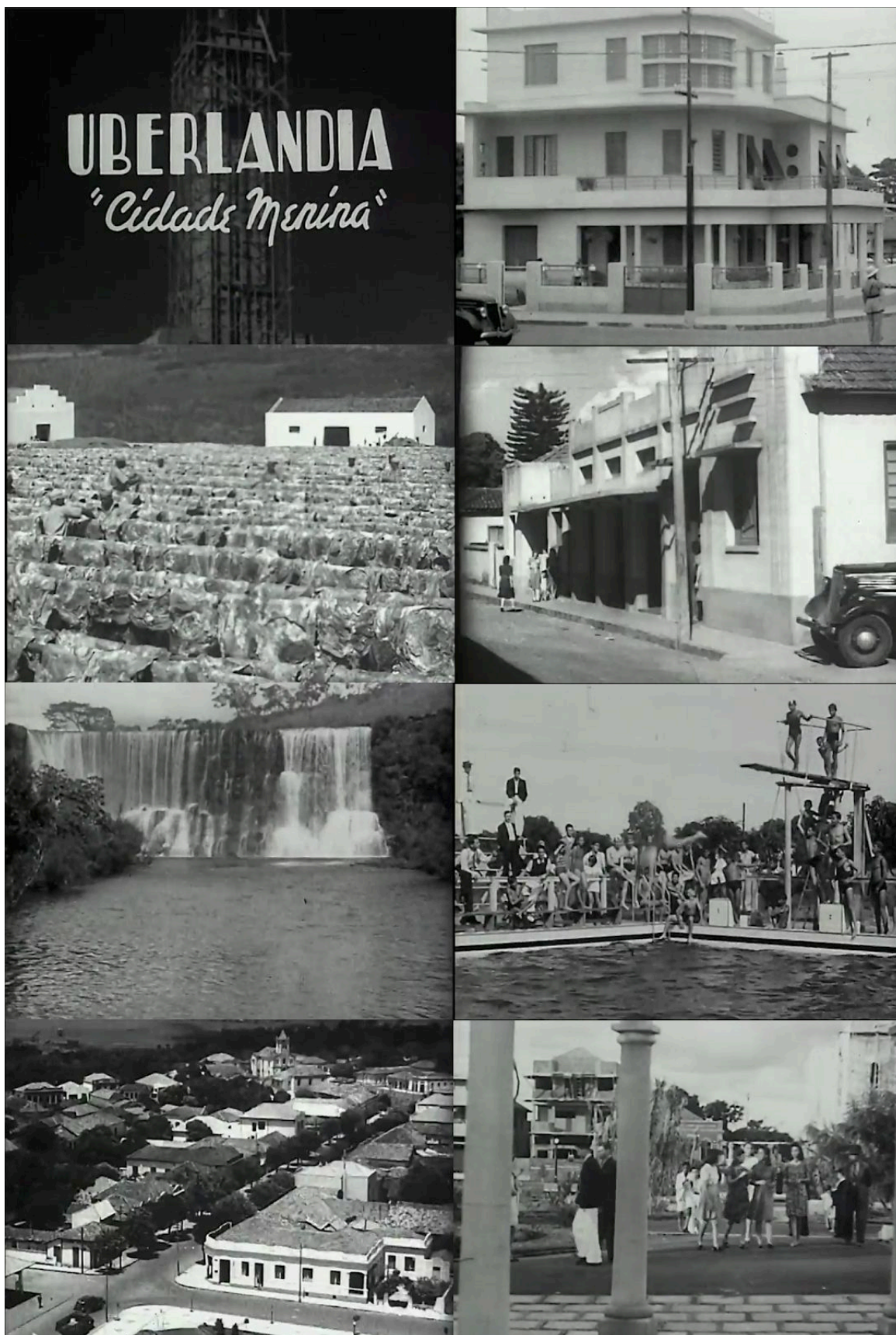
A concepção urbanística desenhada para a cidade seguindo os ideais de embelezamento, higiene e ordenamento foram tão intensas que fizeram com que a cidade recebesse o apelido de *Cidade Jardim*. Apesar desse nome popularmente escolhido pela população, a paisagem construída não tem nenhuma relação com o conceito e modelo de planejamento elaborado pelo inglês Ebenezer Howard.

O ufanismo e a busca pela modernidade levaram a realização pela prefeitura municipal, o Rotary Club e a Associação Comercial a produzirem um curta-metragem chamado “*Uberlândia: cidade menina*”, dirigido por Emilio Sirkin e com a locução de Nélio Machado Pinheiro e patrocinado pelo jornal Correio de Uberlândia. Segundo o Museu Virtual de Uberlândia (2020), o filme provavelmente é datado da época de 1940. Entretanto, o filme também pode estar relacionado a década de 1930, ao fazer menção ao prefeito Vasco Giffoni, tendo exercido o cargo tanto na década de 1930 quanto na década de 1940.

Os créditos atribuídos ao filme nos revela a imponência da imprensa local, em conjunto com a política local e a população privilegiada. Temos, durante os aproximadamente quase 24 minutos, um filme que não parece uma mera homenagem para a jovem e próspera cidade, a *cidade menina* dos olhos de ouro. Ao invés disso, temos uma visão da cidade feita para agradar olhares além de sua própria população, captar outros; uma publicidade para atrair mercado e investidores.

Nos primeiros minutos do filme já percebemos o ufanismo presente na busca da modernidade, ao introduzir a cidade de Uberlândia adjetivando-a como “belíssima, culta e progressiva cidade” e dando a sua devida importância para a sua localidade geográfica, ao avisar seu alcance ao atingir quatro estados: Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e Goiás. O vocabulário do texto é ostensivo e não há ressalvas sobre o potencial futuro de uma cidade que nasceu para ser moderna, para ser uma capital, conforme podemos ver nas seguintes frases proferidas pelo narrador: “Pitoresca cidade do Triângulo Mineiro”, “Uberlândia vem agora! Ela tem as proporções e aspectos de uma capital!”, “A urbe é moderna, enorme, uma capital em reservas!”.

Figura 2 - Estáticos do filme Uberlândia: cidade menina



Fonte: Museu Virtual de Uberlândia, 2020

Durante a película, vemos de maneira detalhada o corpo dessa elite e política local e a economia em que tentam se inserir e os serviços essenciais que a cidade possui. Temos cenas do prefeito e do delegado em seus respectivos exercícios de trabalho, a chegada de um avião com autoridades da emissora local, o gabinete jurídico de Jacy de Assis; e também o destaque para famosos e importantes estabelecimentos comerciais da década: firmas (Santos e Guimarães), fábrica de móveis e lojas (Móveis Freitas), alfaiatarias (Sant'anna e Finotti). Além disso, há o destaque para a indústria da charqueada, destacando a charqueada de propriedade de Luiz Freitas (“um belíssimo aspecto panorâmico”) e a charqueada Ômega, propriedade de Nicomedes Alves dos Santos, fazendo questão de ressaltar pelas imagens dos trabalhadores, a organização no processo produtivo e o alcance dos seus produtos nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia. Acrescenta-se o serviço de telefonia local, com cenas das telefonistas trabalhando e o diretor apresentando para as telefonistas o novo automático; e também a companhia de luz e força de Uberlândia, sendo “uma das mais belas realizações da cidade e mais uma demonstração da capacidade construtiva do seu povo”.

As cenas também retratam a construção do espaço urbano e a sua arquitetura, com suas praças ajardinadas e com fontes; imagens do palácio da prefeitura, da estação ferroviária, palácio da justiça, centro de saúde, sanatório, cemitério e escola; ruas apresentando calçamentos, a construção e reconstrução de prédios, devido cuidado com as estradas de rodagem, a construção de um novo matadouro, estação ferroviária e os novos pavimentos da academia do comércio. Também não é deixado de lado a sua beleza natural e questão sanitária, ao anunciar “aspectos pitorescos da natureza” e também a questão do abastecimento de água e construção de um novo reservatório.

Em meio a tudo isso, vemos nas imagens o cotidiano (das elites) que simboliza toda a construção desse vídeo. Homens e mulheres caminhando ou sentados nos bancos da praça conversando, pessoas sendo atendidas por enfermeiras no centro de saúde e aglomeradas na entrada do cinema, alunos saindo da porta da escola; o movimento, com a chegada e partida de pessoas pelo trem ferroviário e automóveis circulando pelas ruas e avenidas; a vida desportiva, com imagens de um jogo entre Uberlândia e Uberaba; pessoas frequentando e usufruindo das águas do Praia Clube, clube fundado em 1935 nas margens do rio uberabinha; e imagens de uma das reuniões do Rotary Clube realizadas no Palace Hotel, clube este que marca o “instinto associativo dos uberlandenses”.

Em síntese, o filme define muito bem as políticas e decisões aplicadas durante as décadas de 1930 e 1940 e o desejo de atrair novos investimentos para a cidade a partir da publicidade. Percebemos que o filme ressalta a imagem que a elite quer transpor e para a cidade ao ocultar elementos como a precariedade dos trabalhadores e o problema da habitação, a segregação social, a vida boêmia e os moradores de rua. É interessante que a película infere o sentido de produção para além do espaço intraurbano, como um vídeo de boas vindas para novos investidores, para atrair a parcela que detém o capital. Portanto, a imagem vista é de desenvolvimento econômico, de uma busca por algo cosmopolita, por uma ideologia capitalista monopolista. Deixa-se a frase final proferida pelo locutor superando o estado de utopia: “Ninguém mais poderá frear o surto de progresso de Uberlândia!”.

Outrossim, conforme refletimos sobre a produção do espaço no subtópico anterior, as décadas de 1940 e 1950 foram cruciais para estabelecer a cidade de Uberlândia e dar visibilidade nacional, apresentando o desenvolvimento de uma economia diversificada, marcada pelo setor comercial e de serviços, relacionadas a produção agrícola e a pecuária e também na presença da atividade industrial; tendo se solidificado ainda mais com a construção da capital no final da década de 1950. De modo consequente, é importante destacar as diferenças geradas na configuração dos transportes e as modificações paisagísticas dessas mudança, alterando gradativamente a predominância do transporte ferroviário para o transporte rodoviário.

Em princípio, o papel das ferrovias assume uma complexidade em âmbito do território nacional, que levará em um processo de desfalque do modal de transporte ferroviário. Na década de 1960, as ferrovias passam por um processo de eliminação de ramais. Relatórios feitos por comissões técnicas relatando o caráter antieconômico e a mudança do padrão com o processo de industrialização intensa deram um novo sentido para o escoamento de mercadorias, preferindo o meio de transporte rodoviário (PAULA, 2005). Para a autora:

Essa política foi aperfeiçoada durante os governos militares que, sob o signo da Segurança Nacional e do anticomunismo, asseguraram os lucros do grande capital e forjaram políticas que garantiram à maioria da população brasileira condições de vida e status de periferia. Na condução da política que desativou as ferrovias e fez das rodovias o modal privilegiado de transportes, houve reações contrárias por parte da população, dos sindicatos e outras entidades, mas esparsas e localizadas. Não houve um projeto contra-hegemônico capaz de redirecionar essa política. Ao contrário, a arquitetura da produção do consenso fortaleceu-se, divulgando esses interesses particulares como gerais por meio dos diferentes “aparelhos” da sociedade civil: jornais, revistas, escolas e associações diversas. Tudo isso reforçado pela estrutura coercitiva existente durante os governos militares,

silenciando as oposições internas, desarticulando os sindicatos e fazendo emergir as lideranças “pelegas” (PAULA, 2005, p. 2).

Em Uberlândia as discussões sobre a localização da estação ferroviária e da mogiana começaram antes da década de 1960. Brito (2008) discorre que começam a questionar a presença da ferrovia na cidade na década de 1940, pois os trilhos que vinham de Uberaba para chegar à estação ferroviária, que se localizava no centro da cidade, e portanto, precisava cortar a cidade em trilhos que hoje, é a Avenida João Naves de Ávila.

Para o autor acima, o crescimento populacional contribuiu para que o governo local decidisse pela elaboração de um novo plano urbanístico, sendo este realizado pelo Departamento Geográfico de Minas Gerais. O plano entregue em 1954 trouxe questões relacionadas ao tráfego da cidade e, consequentemente, o trajeto dos trilhos ferroviários; pois era prioridade o crescimento urbano e a ferrovia distorcia o funcionamento das ruas e avenidas devido ao fluxo de cargas e passageiros trazidos para a estação (BRITO, 2008).

O plano apresentado em 1954 caminha para além do fato de preocupar-se com a imagem da cidade. O plano foi contratado em 1952, no segundo ano do mandato do Prefeito Tubal Vilela da Silva; e elaborado pela equipe do engenheiro Otávio Roscoe e inspirado no movimento estadunidense denominado *city planning*. Para a elaboração do plano, foi realizado um levantamento da planta cadastral da cidade com o objetivo de conhecer a realidade do local onde estava sendo proposto o plano (SOARES, 1995; JUSTINO, 2016).

O plano de urbanização possui cinco eixos com propostas que pretendiam alterar o espaço urbano e nortear a cidade na caminhada para o futuro. O quadro seguinte mostra cada eixo e as diretrizes que o norteiam:

Quadro 1 - Eixos e diretrizes do Plano Urbanístico de 1954

EIXOS	DIRETRIZES
Tráfego	a) Abertura de avenidas de desafogo para melhoria do tráfego urbano; b) Abertura de artérias de penetração para suportar o tráfego pesado entre o centro comercial e os bairros; c) Abertura de artéria de cinturão distribuindo o tráfego por toda a cidade.
Urbanização	a) Arruamentos; b) Quadras retangulares.
Zoneamento	a) Nova estação ferroviária; b) Nova estação rodoviária; c) Centro administrativo - palácio da municipalidade d) Sistema recreativo e) Centro cívico: movimento patriótico-museu; f) Comércio; g) Escolas e <i>playground</i> ; h) Estádio Municipal; i) Cemitério
Arborização	-----
Seção Técnica	-----

Fonte: SOARES, 1995; Org: VISO, 2020.

O plano urbanístico centrou-se na implementação e modificação da área central da cidade de Uberlândia, apesar disso, não ocorreu modificações intensas no reordenamento ou traçado urbano da cidade, devido a organização já estabelecida na área central da cidade, com devida infraestrutura instalada. Para Soares (1995), a única mudança a partir do plano foi a decisão de alterar o traçado quadriculado por um traçado retangular, que segundo os técnicos, seriam melhores para definir novas decisões relacionadas ao trânsito.

Portanto, o plano, tendo foco a área central, buscou alternativas para aperfeiçoar a área com a criação de novas vias de contorno do centro com o objetivo de desobstruir as vias estreitas do tecido urbano e também de avenidas com o objetivo de interligar e estabelecer comunicação com rodovias e futuramente conectar a área central com a área periférica (JUNQUEIRA, 2011; JUSTINO, 2016).

É importante ressaltar que as grandes avenidas, que circundam o centro urbano, optaram pela canalização dos cursos de água que corriam próximos para a instalação das vias, alterando um dos elementos naturais em virtude do crescimento urbano e do progresso.

Tomamos como afirmação Junqueira (2011), que afirma que a proposta realizada para a construção desse anéis de retorno, caracterizaram como uma solução inadequada. Segundo a autora:

É necessário destacar que, com o crescimento da cidade, ocorreu a impermeabilização do solo dificultando a infiltração de águas pluviais e, desse modo, seu escoamento torna-se superficial e acelerado. O resultado é a intensificação da ocorrência de enchentes cujos impactos ambientais, além de agravar o problema de drenagem urbana, desestabilizam as condições naturais dos cursos d'água. Até hoje, a cidade enfrenta problemas relacionados a enchentes dos córregos canalizados na época das chuvas, e as avenidas necessitam ser constantemente reconstruídas (JUNQUEIRA, 2011, p. 119).

Além disso, algumas diretrizes e propostas não foram implementadas no momento, sendo acrescidas somente décadas mais tarde, devido ao alto custo das obras. O plano urbanístico acaba tendo importância na configuração da paisagem por definir algumas das mudanças elementares na configuração urbana da cidade que foram se consolidando ao longo dos anos e, novamente, reafirmar a elite local como mantenedora e influenciadora da imagem construída da cidade.

Ademais, retomando o contexto apresentado pela ferrovia, o plano urbanístico elucida as decisões nas alterações da política de transportes adotada até o momento. A construção de uma nova estação ferroviária foi uma das propostas apresentadas no plano referente a questão do Zoneamento. Para os técnicos em planejamento, a mudança da estação ferroviária seria economicamente viável, pois aquela área seria modificada em uma avenida capaz de reduzir o tráfego. Sobre o processo de mudança, Junqueira (2011, p. 120) discorre sobre o papel da câmara municipal e da imprensa:

A partir de 1960, as discussões na Câmara Municipal se ampliaram resultando, em 1964, na aprovação de uma lei de desapropriação dos imóveis pertencentes à Companhia Mogiana de Estrada de Ferro, cujo fim era a destinação da área ocupada pela estação para a instalação de uma futura praça cívica. Nesse momento, os jornais difundiam uma intensa campanha a favor da transferência sendo que ela se realizou definitivamente no final de 1969, com a assinatura do convênio de doação dos terrenos da empresa ao Município. Desse modo, em 1971, inaugurou-se a nova estação ferroviária no Bairro Custódio Pereira, e com a demolição da edificação antiga possibilitou a continuidade das avenidas Afonso Pena, João Pinheiro e Cipriano Del Fávero, além da construção da Avenida João Naves de Ávila.

Também destaca-se na paisagem urbana outras alterações decorrentes do plano. Uma delas é a mudança da estação rodoviária em 1976, saindo do bairro Fundinho e indo para o Martins. Com a mudança da rodoviária neste mesmo ano, o edifício da estação rodoviária foi

reformado e ali se instalou a biblioteca municipal, que além do mais teve o seu nome mudado, no aniversário da cidade, para Biblioteca Municipal Presidente Juscelino Kubitschek, em homenagem feita ao ex-presidente. A biblioteca municipal estava localizada no mesmo prédio até o ano de 2019, tendo mudado em 2020 para o edifício localizado na Praça Jacy de Assis, antigo fórum municipal e, agora, Centro Municipal de Cultura em Uberlândia (DIÁRIO DE UBERLÂNDIA, 2020).

Outra proposta apresentada pelo plano urbanístico de 1953 e só sendo concretizada décadas depois, em 1993, foi a mudança do Centro Administrativo de Uberlândia, sendo transferido da praça Clarimundo Carneiro para o bairro Santa Mônica. Assim, o edifício localizado na praça transformou-se no atual Museu Municipal, em funcionamento neste mesmo edifício até os dias atuais. A transformação do edifício em um museu também se relaciona diretamente com a diretriz apresentada no plano de transformação da praça em um Centro Cívico, onde, nos dizeres de Roscoe (1954, p. 19), “o centro cívico seria o local onde seriam realizadas as praças cívicas, militares, e escolares [...]”. (ROSCOE; JUSTINO, 2016).

A denominação da praça Clarimundo Carneiro em centro cívico representativamente alterou o significado da praça e a sua importância, dando devido caráter simbólico com a realização de eventos públicos como também referência no cotidiano urbano. Essa construção simbólica ganha força ao longo do tempo com as revitalizações e modificações no desenho da praça e a construção de um edifício patriótico, se concretizando o proposto pelo plano na década de 1992, conforme afirma Justino (2016, p. 134) abaixo:

No ano de 1992, com a transferência da Câmara dos Vereadores para o bairro Santa Mônica, o antigo paço (também conhecido como Palácio dos Leões) foi restaurado e adaptado para abrigar o Museu Municipal, inaugurado em 1987, que revalorizou a praça. A Praça Clarimundo é composta por um conjunto: praça, coreto e Palácio dos Leões, sendo considerado um dos espaços da cidade mais importantes e significativos. Em 25 de setembro de 1985, o conjunto foi tombado em nível municipal, tendo como decreto a Lei nº4.209.

Com o exposto até o momento, ao olharmos para o plano urbanístico de 1954 e todas as mudanças que ocorreram na organização e na paisagem da cidade ao longo das décadas seguintes, percebemos a força das decisões da elite local em consonância e influência direta nas decisões públicas definidas pelo poder público local. A busca de modernidade, como vemos explícito nos parágrafos acima, leva em conta o ordenamento da área central, excluindo as regiões periféricas. Lembramos, no subtópico anterior, que o surgimento de favelas e o problema da moradia, decorrente da não política de regulamento do solo, geraram

um alto valor especulativo no solo urbano e vazios urbanos, elementos não discutidos ou com propostas definidas para se buscar uma erradicação desses problemas e outros.

Junqueira (2011), a partir de análise das matérias apresentadas pela imprensa, alega sobre o papel da elite e do poder público em conjunto com os jornais em convencer a população que seus projetos são benéficos como um todo, apesar de beneficiarem somente a parcela que tem o seu interesse. Em vista disso, a autora entra em concordância ao afirmar que as táticas usadas pelos jornais locais foram um instrumento de hegemonização da sociedade ao colocar as mudanças urbanas da cidade como necessárias para o desenvolvimento, demonstrando uma neutralidade fictícia, na maioria da vezes, por querer difundir uma imagem da cidade que seja para todos, mas que na verdade esses projetos foram realizados para uma pequena população.

Por outro lado, um outro efeito na paisagem uberlandense é decorrente do processo de verticalização da área central para a construção de moradia de alto padrão para a elite econômica da cidade. O processo de verticalização está correlacionado ao processo de integralização do território nacional que surge na década de 1950 e do projeto de modernização da cidade pelos políticos e elite locais da cidade.

A entrada e caracterização do processo de verticalização da cidade de Uberlândia se insere na década de 1950, modificando o espaço urbano com novas formas de moradia e de serviços, se tornando um símbolo da força do sistema capitalista na identidade cidadina. Neste momento, a construção verticalizada não surge como uma necessidade para o déficit habitacional e sim como uma ação política progressista.

Todavia, não se justificava, naquele tempo, a construção de um edifício desse porte, pois a população pequena, a topografia plana e a especulação imobiliária possibilitaram a expansão do perímetro urbano e, consequentemente, existiam, ainda, centenas de terrenos vazios, tanto na área central, como nos subúrbios (SOARES, 1995, p. 159).

Os arranha-céus, produto desse processo de verticalização, de acordo com Relph (1993), foi produto do surgimento das novas tecnologias relacionadas a materiais de construção que surgiram no século XIX, como o aço estrutural, a eletricidade; e também com o avanço dos meios de comunicação como o telefone e a máquina de escrever. “A demonstração do significado do progresso e símbolo principal do capitalismo” (RELPH, 1993, p. 39).

Antes, em 1940, encontrava-se na área central da cidade construções que possuíam no máximo até três andares, sendo edifícios que abarcavam uso misto. Assim, a verticalização surge em Uberlândia como símbolo da modernidade tendo como marco a construção do edifício Drogasil, que foi projetado e construído pela Morse & Bierrenbach; sendo um edifício que possuía sete andares, elevador, apartamento e no térreo uma drogaria. Na década de 1950, além do edifício Drogasil, outros dois edifícios iniciaram a sua construção: o edifício Tubal Vilela e Romenos Simão (SOARES, 1995; RAMIRES, 1998).

Destarte, o arranha-céu carrega consigo o caractere remodelador destrutivo da paisagem urbana; demolindo construções para que a chegada das benesses do capital e da modernidade cosmopolita da metrópole seja bem-vinda ao interior. A partir desse momento, temos a gradativa mudança e expansão da construção de edifícios na área central de Uberlândia e era exaltada pelos jornais, políticos e elite local; fortalecendo a imagem de entreposto comercial que ocupa no processo de integração nacional.

Apesar da importância do edifício Drogasil, por ser o marco de um novo modo de habitar para o uberlandense, no mesmo ano de entrega do edifício, em 1955, inicia-se a construção do edifício Tubal Vilela, também construído e projetado pela mesma construtora. O edifício, com 16 andares, apresentava uma estrutura imponente em detrimento dos outros elementos da paisagem; tendo em seu térreo um espaço para ser instalado serviços.

Quanto a seu projeto arquitetônico, o edifício possui apartamentos com um quarto, além de apartamentos com dois, três e quatro quartos, o térreo era destinado para instalação de comércios e serviços. Sua planta não se inspirava nos grandes espaços vividos pela elite da cidade, mas o que se “vendia” eram os privilégios de se viver em um arranha-céu (LOMOLINO, 2019, p. 67).

Sobre o edifício, Soares (1995) aponta o papel da imprensa e da imobiliária Tubal Vilela na divulgação de publicidade e na construção do cotidiano e dos novos princípios do morar em apartamentos. A imprensa publicava artigos, crônicas sobre a construção do edifício e a imobiliária apresentava em revistas e jornais as vantagens de morar em um apartamento em Uberlândia: boa localização, próximo ao centro e dos serviços; construção em bom acabamento, livre de insetos; bela vista panorâmica; boa qualidade do ar e bom sistema de higiene, livre de insetos e pragas; proximidade com o trabalho e entre outros elementos publicitários para atrair o público alvo.

A construção dos edifícios Drogasil, finalizada em 1955 e do Tubal Vilela, em 1960, abriram precedentes para que novos projetos de arranha-céus de mais de dez andares fossem

apresentados; tendo como finalidade tanto o seu uso residencial quanto comercial, voltados para instituições bancárias e também hotelaria, sendo estes: o Hotel Presidente Juscelino, edifícios Itaporã, Valentina, Rosa Maria, Banco da Lavoura, Banco Hipotecário e Itacolomy (SOARES, 1995).

Por conseguinte, o processo de verticalização continua a se intensificar na área central e no Fundinho durante os anos 1970 e 1980, alterando profundamente a paisagem da cidade, com a criação de um *skyline* na área central da cidade, conforme discorre Lomolino (2019). De acordo com a autora, esse período configura-se com um intenso processo de verticalização na área central e no bairro Fundinho e também com o início do surgimento de edifícios em outros bairros da cidade, destinados para diferentes estratos sociais.

Dessa forma, segundo Lomolino (2019, p. 87):

A chegada do condomínio vertical pode ser analisada sob diferentes perspectivas, mas levantaremos algumas considerações como: a inseguranças das grandes cidade; se contrapondo a sensação de segurança dentro dos muros dos condomínios e sua portaria; a falta de espaços públicos para a interação da população; as áreas comuns com piscinas e jardins que supriam estas necessidades, pois a rua já não é o lugar dos cidadãos é o lugar dos carros. Fatos como estes nos fazem refletir sobre como a vida atrás dos muros passa a ser valorizada e como a verticalização vai na década de 1990 ser uma tendência de forte expressão na cidade de Uberlândia.

As décadas de 1970 e 1980 consolidam a construção vertical da cidade, modificando a altura da cidade e complexificando os elementos visuais que apresentam. A verticalização deu lugar à memória da cidade, aniquilando elementos da sua história na área central; devido a valorização econômica gerada a partir da criação de arranha-céu. Para Soares (1995), é um processo que reforçou a ideia do progresso uberlandense, seja pelo discurso político ou pela inovação tecnológica que chega à cidade. Assim, o edifício é um signo revelador para a cidade e os moradores.

Diferentemente das outras décadas, em 1990 o processo de verticalização já é parte do processo de expansão urbana da cidade, se consolidando na cidade não somente na área central, mas em outras áreas da cidade e diferentes classes sociais; a cidade já tinha se consolidado com a sua importância regional, atingindo altos níveis de crescimento populacional e uma consolidada economia no setor de comércio e bens de serviços. Esse momento é consolidado pela ação das incorporadoras, em destaque a Encol, que foi pioneira na utilização da publicidade para atrair os seus consumidores e a Construtora Simão, empresa de origem uberlandense (SOARES, 1995; LOMOLINO, 2019).

Outrossim, quando olhamos para a década de 1990, encontramos Uberlândia com uma imagem já consolidada como um entreposto comercial, exercendo forte influência regional, apresentando uma elevada taxa de crescimento populacional e oferecendo serviços que atendem não somente a cidade, mas o Triângulo Mineiro como região, tais como educação, trabalho e varejo. A imagem que vemos de Uberlândia é de uma cidade que ao longo das décadas conseguiu impor e atingir a sua busca por modernidade, mesmo que essa modernidade tenha causado problemas, como trânsito, habitação, violência e outros.

Encontramos para a cidade de Uberlândia uma nova denominação, apelido: *Portal do Cerrado*. É o momento em que a cidade apresenta novos desafios para se inserir no modelo de produção determinado pelo processo de globalização, trazendo tecnologia de ponta, desenvolvimento econômico em nível de capital internacional e cultura (SOARES, 1995).

A paisagem da cidade que se consolida é a paisagem de uma cidade média contemporânea, com problemáticas complexas devido a expansão horizontal da cidade, a criação de novas formas de morar decorrentes do aumento da violência e da busca de uma qualidade de vida e/ou bucolismo: condomínios horizontais cercados por muros; surgimento de novos espaços para comércio e novas construções simbólicas; fazendo-a adquirir o contexto globalizado do viver na contemporaneidade.

Um dos elementos configuradores da paisagem urbana nessa década foi o fenômeno da fragmentação urbana. A fragmentação urbana complexificou problemas no espaço intraurbano da cidade, pois a expansão urbana é atingida pela influência de diversos agentes de produção do espaço e os seus respectivos interesses. Para Soares (1995), em Uberlândia, o acelerado crescimento populacional e econômico que aconteceu nas décadas anteriores em conjunto com a falta de leis para regulamentar o uso do solo e a expansão urbana em conjunto da especulação imobiliária resultou na presença do fenômeno em discussão e de uma paisagem fragmentada.

A imagem da cidade se torna fragmentada, onde é possível enxergar nos espaços urbanos a dicotomia entre as classes detentoras de poder e as menos abastadas. A fragmentação complexifica a imagem da cidade, já horizontalmente expandida, onde vemos em um mesmo espaço grandes e luxuosos complexos condominiais para a classe alta, onde o transporte é feito pelo automóvel particular e se busca um ideário criado de necessidade intensa de segurança; e do outro lado (talvez até próximo, afinal, a especulação imobiliária em tempos hodiernos complexificou o intraurbano da área central a periferia) loteamentos

precários, distantes dos serviços e a precarização do transporte público devido a complexidade do tecido urbano.

Em um panorama geral, o crescimento horizontal de Uberlândia na década de 1990, para Soares (1995, p. 234) se define como:

O crescimento horizontal da cidade direcionado, obedecendo a critérios sócio econômicos segregacionistas, resultou em uma fragmentação do espaço que se expressa no seu arranjo territorial. A área Sul da cidade, às margens do rio Uberabinha e Córrego São Pedro, ficou reservada aos loteamentos de luxo, clubes campestres e as área leste/oeste para loteamentos periféricos e conjuntos habitacionais, onde se concentra uma parcela significativa da população assalariada uberlandense. Ao norte, para o Distrito Industrial, o futuro Porto Seco, as distribuidoras de petróleo, as cerealistas.

Em síntese, percebemos que a imagem uberlandense é complexa igual qualquer outra grande cidade contemporânea. A paisagem que vemos a partir da década de 1990 é uma paisagem que pode ser apresentada em alguma outra cidade contemporânea, se relativizarmos as especificidades locais e históricas. A cidade prepara-se para a virada do século, apresenta novos símbolos da vida hodierna globalizada, de padronização internacional.

2.3. UMA UBERLÂNDIA MODERNA?

Finalizamos com uma indagação: *seria a cidade de Uberlândia uma cidade moderna?* A palavra, que tem como sentido geralmente avisar o que é o presente, o que é a novidade, a moda do momento ou então o que é tecnologicamente avançado nos dias de hoje, entre outros exemplos; na filosofia e nas ciências humanas e sociais aplicadas foi utilizada em diversos momentos para conceituar características de um período temporal, seja relacionado a economia, a produção estética e artística ou a decisões políticas.

Marshall Berman (1986), apresenta uma interessante linearidade sobre a concepção de modernidade ao longo da história humana. O filósofo divide a modernidade em três fases históricas. A primeira fase é o momento de experimento do que é uma vida moderna, um período em que se descobre, procura o sentido dessa palavra; que é correspondente do século XVI até o século XVIII. A segunda fase é datada após o ano de 1790, com a presença da Revolução Francesa, fazendo assim com que o caractere moderno atinja um estado público, ao viver um momento revolucionário que atinge as escalas políticas, sociais e pessoais. A

terceira fase corresponde ao século XX, com a expansividade e fragmentação do processo de modernidade, abarcando globalmente e virtualmente o mundo todo.

De acordo com o autor, a modernidade sempre esteve associada a grandes descobertas, ao sentimento de avanço, evolução da humanidade até o momento em que se fragmenta globalmente. Neste momento o conceito perde a sua nitidez, perde a sua capacidade de organização. O que era dialético, contraditório ou irônico, principalmente na segunda ideia de modernidade, se perde e despedaça (BERMAN, 1986).

Se prestarmos atenção àquilo que escritores e pensadores do século XX afirmam sobre a modernidade e os compararmos àqueles de um século atrás, encontraremos um radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo. Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambigüidades e contradições; sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monolito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno (BERMAN, 1986, p. 23-24).

As acepções de Berman nos permite pensar um pouco sobre o processo histórico do que foi considerado a modernidade ao longo dos séculos até o século XX, onde atinge um ponto de além do moderno, de “pós-moderno”. Sabemos que Uberlândia não buscou por um sentimento revolucionário de uma Revolução Francesa, até porque datamos o surgimento dela como vila somente no início do século XX, um período em que já havia se constituído um modo de produção capitalista monopolista. O que se pensou, desde a emancipação das terras na cidade ainda chamada de Uberabinha, era o sentimento do que a palavra moderno é ligado ao sentimento de progresso, evolução.

A modernidade abrange uma conceituação complexa, que valida comportamentos, ciência, política, entre outros eixos que formam a sociedade como um todo. Além da sua complexidade no sentido filosófico, como vemos no estudo de Berman (1986), a modernidade, por conseguinte, também configura-se como um movimento estético nas artes, na arquitetura e no urbanismo.

Argan (1993) elenca algumas das tendências que surgem com o movimento moderno na arte, que tem como estrutura central o desprendimento dos modelos artísticos clássicos; a aproximação das artes com alguns setores econômicos como a construção civil, a decoração e

outros; a busca por funcionalidade decorativa; a busca de um estilo que seja internacional ou europeu e a busca por uma inspiração e espiritualidade capaz de regenerar o industrial. Esse movimento moderno busca estreitar as relações com a evolução econômica, em busca de expurgar a imagem industrial, dar um sentido que seja racional para as artes, seja a pintura, a escultura ou a arquitetura; de maneira que ainda mantenha o espírito artístico.

Consequentemente, em âmbito arquitetônico e urbanístico, de acordo com Benevolo (2015):

Esta definição do objetivo a alcançar - o equilíbrio do ambiente construído - faz desaparecer a diversidade entre o método objetivo do trabalho científico e o método subjetivo do trabalho artístico. [...] É preciso, ao contrário, abandonar a divisão setorial da técnica e a dispersão arbitrária das escolhas artísticas; a nova arquitetura aceita o método objetivo, experimental e coletivo da pesquisa científica moderna, mas deseja permanecer independente das instituições dominantes, e já está em guarda contra o uso instrumental da ciência e da técnica para as finalidades do poder, que será imposto tragicamente no período seguinte (BENEVOLO, 2015, p. 618).

A partir do exposto por Benevolo (2015) e também pelas ideias expressadas do autor, temos a distorção do que se buscava com o movimento moderno, em destaque para a arquitetura e o urbanismo. Para o autor, a arquitetura moderna deveria ser um programa capaz de erradicar as discriminações existentes no espaço da cidade pós-liberal, trazendo para a população benefícios que fossem racionalmente estudados. Porém, os ideais apresentados são distorcidos em favorecimento das minorias, devido aos interesses dos privilegiados, intensificando os problemas e desigualdades apresentados nas cidades (BENEVOLO, 2015).

Assim, com o que foi apresentado com base em Argan e Benevolo, conseguimos compreender a essência do que foi o processo de modernização no âmbito da arquitetura. Por outro lado, a entrada dos ideais modernos no Brasil, se dá primeiramente pelas artes e literatura, com a exposição de obras de Anita Malfatti e a publicação do “Manifesto Pau-Brasil” publicado pelo Oswald de Andrade. Posteriormente, nas capitais, se consolida após a semana de arte de 1922, uma arquitetura moderna brasileira com o Art Déco, os arranha-céus e as edificações públicas (SEGAWA, 2010).

O que foi elucidado no subtópico permite refletirmos sobre a questão posta em debate: é uma cidade moderna? A partir das ideias de moderno não podemos afirmar que a arquitetura moderna não esteve presente na sua formação. Miranda (2014) expõe a presença de importantes figuras para expansão da arquitetura moderna em Uberlândia, como João Jorge Coury, que tem sua contribuição em residências, edifícios para serviços e obras públicas; a

construção da Igreja Espírito Santo, de Lina Bo Bardi; os edifícios na área central, como o edifício Itaporã e Itacolomy, projetado por de Paulo de Freitas; entre demais figuras que configuraram a arquitetura moderna na paisagem de Uberlândia.

Apesar da presença da arquitetura moderna na cidade, a cidade de Uberlândia não surge da criação de um projeto de cidade moderna como a construção da capital nacional, Brasília, ou a capital do estado de Goiás, Goiânia. A ideia de moderno aqui pensada é fundada na distorção do que se propõe o movimento moderno, mas sim no sentido de moderno da vontade das elites por busca de um progresso; muito mais associada a um projeto já de internacionalização, o pós-década de 1960 onde a cidade já buscava se virtualizar e atingir um projeto de capitalização internacional.

Acreditamos, então, que não podemos configurar Uberlândia como uma cidade moderna, mas sim uma cidade que se ajustou conforme o seu posicionamento geográfico e diante do poderio das elites locais em conjunta ação da administração pública e de instrumentos como a imprensa, que se privilegiaram diante disto.

3. IMAGO URBIS: O TEMPO E A CIDADE

Direcionamos o nosso olhar no capítulo anterior para algumas questões que permitiram a nossa melhor compreensão do recorte espacial estudado, dando destaque para os agentes que definiram a produção do espaço da cidade de Uberlândia, sejam eles políticos, econômicos ou sociais. Também, em conjunto com a produção do espaço, podemos dar início a reflexão sobre as mudanças ocorridas na paisagem das cidades, compreendendo alguns dos elementos principais que foram surgindo ao longo das décadas. O conjunto: produção do espaço e paisagem, levaram-nos a olhar para a questão do contexto da palavra modernidade, tão proferida pelas elites e políticos para referir-se a cidade.

Agora, continuaremos a discussão sobre a cidade de Uberlândia por uma lógica da imagem e pela produção da imagem por um instrumento mecânico: a máquina fotográfica. A partir da produção fotográfica realizada sobre a cidade e os seus principais acontecimentos, reconstruiremos os elementos evolutivos da cidade, compreenderemos questões cotidianas, sociais e políticas que refletem a produção do espaço e da paisagem dessa cidade que vimos no capítulo anterior.

Ressaltamos novamente um critério analítico: ao contrário do capítulo anterior, onde compreendemos por um recorte temporal de todo um século - o século XX - esse capítulo decidiu ressaltar as fotografias produzidas por um determinado período temporal: as décadas de 1950 e 1960. A decisão se explica ao olharmos para o conteúdo fotográfico dessas duas décadas, onde ressalta decisões imagéticas do espaço urbano, do cotidiano vivido pelas pessoas e eventos marcantes desses dois séculos. A intenção disposta não é utilizar a fotografia como um suporte textual, mas sim uma inversão, onde a fotografia guiará a nossa análise e o texto será guiado como um suporte ao visual.

Além de olharmos para as décadas de 1950 e 1960 tendo a fotografia como o elemento principal da análise proposta, retornaremos o nosso olhar para o contemporâneo, relacionando o impacto do choque entre as duas décadas com as mudanças evolutivas da paisagem urbana como uma totalidade da cidade; fazendo uma análise que consiga compreender o poder dessas decisões e os elementos que essas duas décadas transpõem para momento hodierno e o que vemos com isso.

Refletir esse período de vinte anos com a complexidade do tempo contemporâneo requer que abduquemos de algumas análises em grandes escalas no seu total, onde partiremos

para uma análise que dê o enfoque na área central da cidade de Uberlândia, podendo em alguns momentos apreender os caminhos da expansão urbana. Apesar disso, acreditamos que o foco poderá contribuir para uma análise que envolva os caracteres culturais, econômicos e políticos que levam dessa análise topoceptiva do espaço entre dois momentos diferentes de configuração da sociedade humana.

Neste capítulo, encontram-se fotografias adquiridas em instituições públicas de arquivo e memória, como o arquivo público da Prefeitura Municipal de Uberlândia, onde se encontra os seguintes acervos fotográficos: Oswaldo Naghettini, Napoleão Carneiro, Oswaldo Vieira Gonçalves, Roberto Cordeiro, Roberto Vieira de Souza; e também o Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS-UFU), onde encontra-se os acervos fotográficos da coleção João Quituba, coleção Uberlândia.

Devido ao grande volume de material fotográfico a ser analisado, foi preciso selecionar determinadas fotografias para a elaboração de um raciocínio. Portanto, foram utilizadas algumas coleções que apresentam fotografias que refletem os anos que compreendem as décadas de 1950 e 1960.

Em um segundo momento, as fotografias que retratam a contemporaneidade da cidade de Uberlândia foram realizadas pelo pesquisador. A decisão de usar fotografias próprias se deu pelo olhar do autor ao trabalhar e consumir as fotografias antigas da cidade, dando o caráter de subjetividade e pessoalidade em determinados momentos.

3.1. O ESPAÇO PÚBLICO PENSADO: AS DÉCADAS DE 1950 E 1960 NA CONSTRUÇÃO DO IDEÁRIO IMAGÉTICO DA POPULAÇÃO UBERLANDENSE

Fotografar, é ver, julgar, amar ou detestar: as imagens se prestam a interpretação de qualquer fato e de qualquer caso. É uma conquista inadjetivável, já que é a vida reproduzida na sua realidade, no que contém de bom e de ruim. Por isso o fotógrafo se torna amigo ou inimigo, quando presta um serviço ou quando censura.

Mas há alguns profissionais que devem ter intimidade, diria amor ao que se dedicam: são os que reproduzem a natureza no infinito das suas variações, pacientes descobridores de casos, momentos, surpresas reveladoras de pontos de interrogação que não se sabe como responder (BARDI, 1987, p. 62).

Os dois parágrafos acima estão presentes no livro *Em torno da fotografia no Brasil*, de autoria de Pietro Maria Bardi; livro no qual o autor elucida de maneira livre, sem uma

estrutura muito rigorosa, planejada, sobre o primeiro contato dos brasileiros com a fotografia e a complexidade da história e teoria fotográfica e a sua importância na representação do território brasileiro.

É interessante olharmos para a dicotomia da fotografia em sua representação. O belo e o grotesco, o bom e o mau, a riqueza e a pobreza. A fotografia, representada de tal maneira que é capaz de substituir o real, também apresenta a realidade de censurar, inferir e modificar a nossa percepção da sociedade. Apesar disso, a fotografia nos permite encontrar o “infinito das suas variações”; sendo um instrumento revelador, surpreendente.

A partir do texto de Bardi citado no começo do subtópico, é explícito termos cautela na representação que as fotografias apresentam para nós, observadores. O papel das fotografias analisadas refletirão decisões de algum grupo de pessoas, que não necessariamente nos mostra outros elementos que estão ocultos, não representados.

Por conseguinte, há uma ligação entre uma cidade bela e o conceito analítico empregado no estudo da paisagem. A paisagem como análise, apesar de seus múltiplos significados, possui uma dimensão artística, pictural, herdada do período renascentista, que, portanto, permite-nos compreender a cidade como um elemento visual, embarcando a sua arquitetura e as representações e imaginários construídos pelo homem na cidade. Assim, a paisagem passou a ser apropriada pelo homem, abrindo espaço para as representações, no renascimento pela pintura e, posteriormente, pela fotografia; sendo dessa forma um dos meios de materializar a relação homem com o ambiente (SILVA, 2019).

A paisagem, então, como uma *janela* do meio. De acordo com Silva (2019):

Compreende-se que a percepção visual é imprescindível para que a paisagem faça parte do universo cultural dos indivíduos. Afirmar as características da subjetividade e da interpessoalidade, relativas à percepção do observador ou de sua fruição, não exclui o reconhecimento da materialidade produzida pela paisagem. Pelo contrário, ela se torna uma referência para a Geografia por concretizar as relações estabelecidas pelo homem com o espaço, mediadas pelas interconexões econômicas e socioculturais, construídas ao longo do tempo (SILVA, 2019, p. 147).

Portanto, a citação da autora acima corrobora com o fato de que as fotografias analisadas, mesmo apresentando em seu conteúdo uma materialidade subjetiva que reflete ao momento em que foi tirada, da intencionalidade do fotógrafo, ou então das particularidades do observador que olha; a fotografia apresentara materialidades próprias dessa janela, relacionando com as relações espaciais do homem-meio.

Logo, nas palavras de Sontag (2004, p. 172): “uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele”.

Por conseguinte, há uma decisão por trás da escolha das duas décadas, 1950 e 1960. Acreditamos que esse período de 20 anos escolhidos, conforme vimos no segundo capítulo, apresentam as decisões que concomitantemente suscitou e concretizou o ufanismo e a utopia presente no discurso proferido durante as décadas anteriores, onde a utilização da palavra *moderno*, de contextos polissêmicos, recorrentemente é referida como um elemento a ser buscado, atingido, idolatrado.

Ao analisar a década de 1950 e 1960, devido ao espaço intraurbano, voltamos para a área central e configuração da vida na centralidade da *urbe*. As fotografias do espaço urbano remetem a esse espaço, lócus do ideário modernizante, o porta-retrato da cidade; que vai atrair investimentos e pessoas, um local da prosperidade.

Fotografia 2 - Vista geral da cidade de Uberlândia (1950)



Fonte: CDHIS-UFU, Coleção Uberlândia

Fotografia 3 - Vista geral da cidade de Uberlândia, destaque para a praça Tubal Vilela (1950)



Fonte: CDHIS-UFU, Coleção Uberlândia

As fotografias aéreas nos dão uma dimensão do tecido urbano da cidade e a possibilidade de compreendermos elementos em uma determinada escala. Nos permite ter um panorama geral da organização urbana da cidade, em destaque no início da década de 1950 e 1960. Aos poucos, acostumamos nosso olhar na imagem e conseguimos, com mais calma, encontrar os detalhes que marcam a cidade, ao longo das décadas anteriores.

Com cuidado, percebemos elementos marcantes desse processo de busca por modernidade no espaço intraurbano de Uberlândia e também edificações marcantes que fazem a história da cidade: as grandes avenidas (Afonso Pena, Floriano Peixoto e Cesário Alvim) e o traçado retilíneo e quadricular, datado do primeiro plano urbanístico, em 1907 e 1908; o complexo da praça Clarimundo Carneiro (anteriormente Praça da Liberdade), com o Paço municipal; a torre da Catedral Santa Teresinha do Menino Jesus; e alguns edifícios, de mais de dois pavimentos, que começaram a surgir na década de 1940, que abrigavam uso misto.

Essas duas primeiras fotografias apresentam a concretude do que a cidade buscava por moderno. Vemos a *concretização* da utopia que vinha sendo construída desde as primeiras décadas do século XX. O ufanismo, o exagero.

A partir das fotografias podemos fazer uma comparação com as cidades antigas, barrocas. Camillo Sitte (1994), em *A construção das cidades segundo os princípios artísticos*, tece os limites e também as benesses que a construção moderna apresenta. Nas palavras do autor:

Neste contraste entre o cenário fantástico e a realidade monótona, evidenciam-se, por um lado, as particularidades do pinturesco e, por outro, as características do elemento prático. O moderno bloco de edifícios não serve ao palco, espaço regido apenas pelo efeito artístico, e é duvidoso nosso interesse em transpor para a realidade as maravilhas pinturescas do teatro. Sua profusão de motivos eficazes é bastante atraente para as cidades, às quais não seria infortúnio algum poder abrigar projeções arquitetônicas mais vigorosas, interrupções na linha frontal dos edifícios, ruas tortuosas e angulosas, ruas de larguras variadas, diferentes alturas de edifícios, escadarias, loggias, cumeeiras, sacadas, e tudo o mais que existe de pinturesco na arquitetura de cenários. Considerando tudo isso imbuído de um espírito prático, e não estimulador por um senso estético, bem sabemos quantos obstáculos não percebemos em uma primeira avaliação. E, por outro lado, é comprovadamente impossível transpor-se o grande conjunto de detalhes pinturescos responsáveis pela fascinação exercida por obras incompletas ou em ruínas do ideal para o real. Ainda que na pintura elementos em ruínas, e mesmo sujo, causem uma impressão positiva através da variedade nas superfícies coloridas e nas texturas de pedra, na realidade o resultado é bem diferente. O traçado de um castelo antigo é bastante agradável para um rápido passeio no verão, mas para residir preferimos a construção moderna, com toda a gama de conforto que nos oferece.

Porém, seria uma espécie de cegueira não reparar nas eminentes conquistas da construção urbana moderna em relação aos antigos no âmbito da higiene [...] Resta-nos saber se, de fato, tais êxitos só podem ser obtidos pelo preço terrível da renúncia a toda a beleza artística dos conjuntos urbanos (SITTE, 1992, p. 115-116).

As afirmações de Sitte (1992) contribuem paradoxalmente para pensarmos a paisagem decorrente do espaço construído. Por um lado, o autor apresenta a ideia de que a construção moderna é aquém para os parâmetros artísticos; porém, a construção moderna trouxe conquistas nobres para a construção urbana, ao trazer a questão da higiene e do conforto para a discussão. Assim, a questão aberta por Sitte e discutida na sua obra, busca apresentar melhorias para o sistema moderno, de maneira que abrace as questões artísticas.

É interessante trazer a questão para refletirmos o período que se encontra as duas imagens discutidas. Como veremos a seguir, ao contrário das propostas apresentadas por Sitte, a cidade caminhará para um desenvolvimento moderno seguindo à risca os desejos do capital monopolista, conforme será visto adiante.

Apesar dessas primeiras imagens, datadas do começo da década de 1950, é preciso destacar o acelerado processo no decorrer dos anos, que veremos nas próximas fotografias.

Fotografia 4 - Asfaltamento da Avenida Afonso Pena: primeira camada de piche (1956)



Fonte: CDHIS-UFU, Coleção João Quituba

A fotografia acima, datada do ano de 1956, retrata, de modo geral, a realização do asfaltamento da Avenida Afonso Pena. Porém, antes de tudo, precisamos relembrar algumas decisões que podemos tirar ao olhar sobre a fotografia: em Uberlândia, durante a década de 1950, devido ao crescimento populacional, há a elaboração de um novo plano de urbanização; plano este entregue em 1954.

O asfaltamento de ruas era uma das diretrizes apresentadas no plano referente ao eixo de urbanização. Ao olharmos para a foto, de primeira, sem um contato preciso, teríamos entendido, talvez, como um dia normal do ano de 1956 na avenida. Pessoas portando as suas bicicletas, as lojas abertas, pessoas reunidas e conversando. Porém, um elemento destoa e nos provoca inquietação: um carrinho de obras sozinho no meio da rua.

O carrinho de obras é interessante porque, para alguns de nós, pode remeter a um sentimento de solidão, esquecimento. Um carrinho, sozinho, sem nenhum dono, estacionado no centro de uma rua. Esse objeto é a representação em si do processo de urbanização decorrente do asfaltamento: ele remete ao trabalhador que estava a utilizar e que no momento

de realizar a foto, não estava presente. Percebemos que a cidade é construída por mãos que não terão o acesso a modernização buscada. O trabalhador é uma fantasmagoria no meio da modernidade: tira-se dele até a fotografia histórica. E fica o nome de quem idealizou.

É interessante perceber até os pequenos detalhes de uma fotografia. Percebemos a construção histórica do cotidiano e das pequenas questões da vida urbana. Os modelos das bicicletas usadas; a vestimenta utilizada pelos moderadores, em sua maioria homens e crianças, usando chapéus e roupas de alfaiataria; a arquitetura, a função dos edifícios e o design dos letreiros. O cotidiano retratado pelas pessoas, em que ninguém percebe a ação do fotógrafo. Assim, adentrar na construção imagética das fotografias da década de 1950 é encontrar gradativamente focos de processo de modernização. A cidade é pensada pelo olhar modernizador.

Fotografia 5 - Avenida Afonso Pena, em destaque: Cine Uberlândia, a direita e ao fundo: edifício Drogasil (década de 1950)



Fonte: PMU - Arquivo Público Municipal

A escolha da fotografia acima nos mostra o choque de diferenças entre décadas, da modernidade em 1950 do que se tinha em ideia como modernidade nas décadas anteriores do século XX. Em grande destaque, temos o Prédio do Cine Uberlândia, construído em 1934 e ao fundo temos o edifício Drogasil, primeiro edifício construído acima de três pavimentos, com sete pavimentos.

O primeiro prédio, dedicado a um cinema. A invenção moderna do cinema surge e, logo, se torna uma arte para as massas, também sendo um meio de representação do mundo circundante. Benjamin (2017a) discorre que o cinema, conseqüentemente, apresentou um aprofundamento semelhante da percepção consciente, devida a informação audiovisual contida. O cinema permite isolar ações, de maneira que a sua análise pode ser realizada com uma exatidão maior que a do teatro. Ademais, o cinema tem a qualidade de *distrain* as massas.

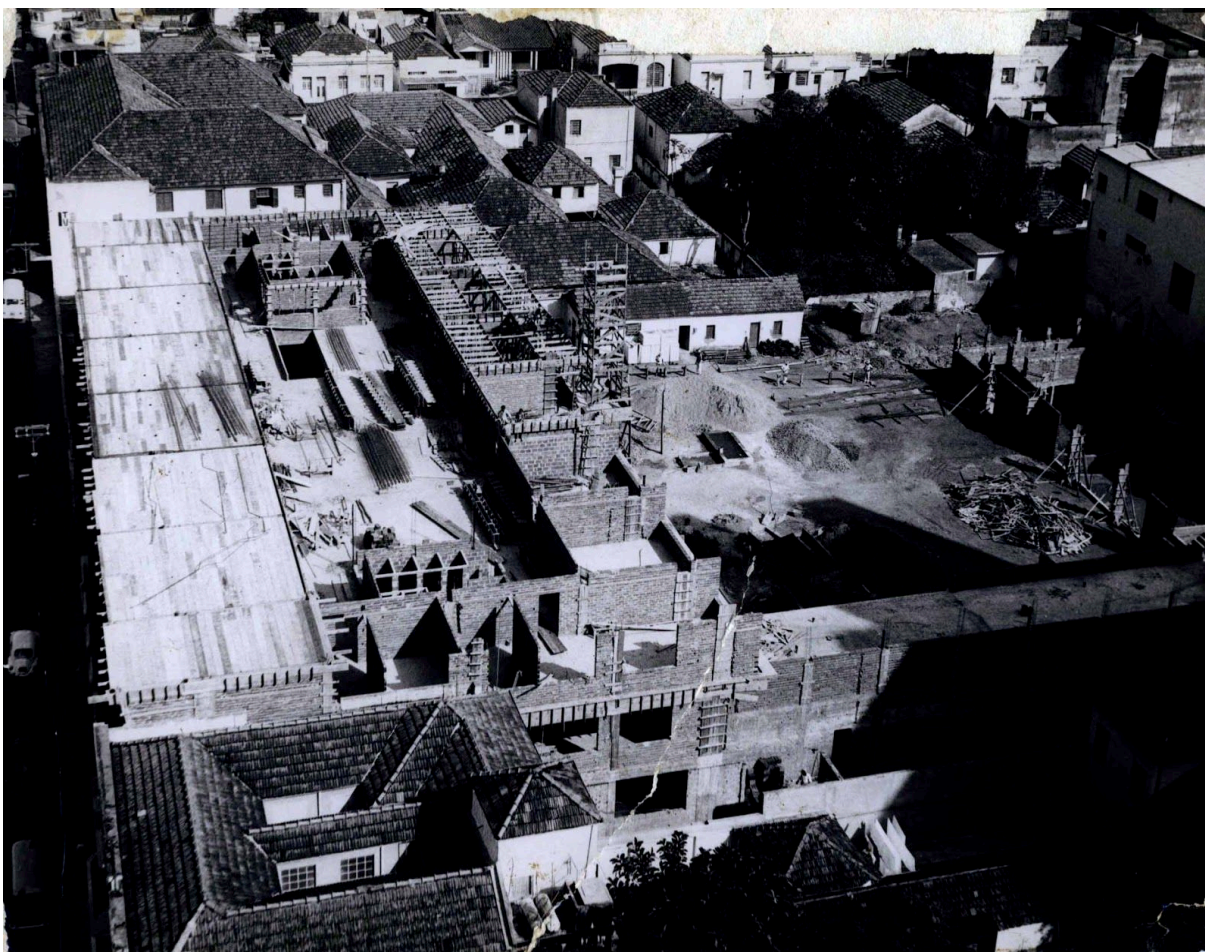
[...] Através da distração que a arte oferece, pode facilmente controlar-se até que ponto novas tarefas colocadas à percepção consciente puderam ser solucionadas. Como, de resto, subsiste no indivíduo a tentação de evitá-las, a arte encarregar-se-á das mais difíceis e importantes sempre que puder mobilizar massas. Presentemente o faz no cinema. A recepção na distração, que se faz notar com ênfase crescente em todos os domínios da arte e é um sintoma de transformações profundas da percepção consciente, encontrou no cinema o seu campo de experiência próprio [...] (BENJAMIN, 2017a, p. 45).

Nessa foto, vemos o choque de décadas justamente nos dois momentos: o papel do prédio do cinema, quando foi construído em 1934 e a construção de um edifício de sete andares ao lado do mesmo. O cinema aparece trazendo boas novas da metrópole, o comportamento cosmopolita. Frequentar o cinema é enxergar o mundo através das lentes e da visão do diretor de cinema, novas maneiras de comportar, novos estilos de viver. O filme a ser referenciado.

O que foi a chegada de um ideário de vida metropolitano para a cidade em décadas anteriores, o edifício Drogasil é a modernidade de agora. O edifício destaca-se perante o cine Uberlândia mesmo estando no plano de fundo, trazendo uma nova maneira de morar, agora nas alturas. Relembramos que o edifício Drogasil é o pioneiro a surgir na imagem central da cidade de Uberlândia e, que, neste mesmo período, já havia se iniciado a construção de outros dois arranha-céus.

Por conseguinte, o que resta do Cine Uberlândia são memórias. O prédio foi demolido na década de 1970 para dar espaço ao prédio do Banco Bradesco. Consequências da modernidade.

Fotografia 6 - Construção do Uberlândia Clube (s.d.)

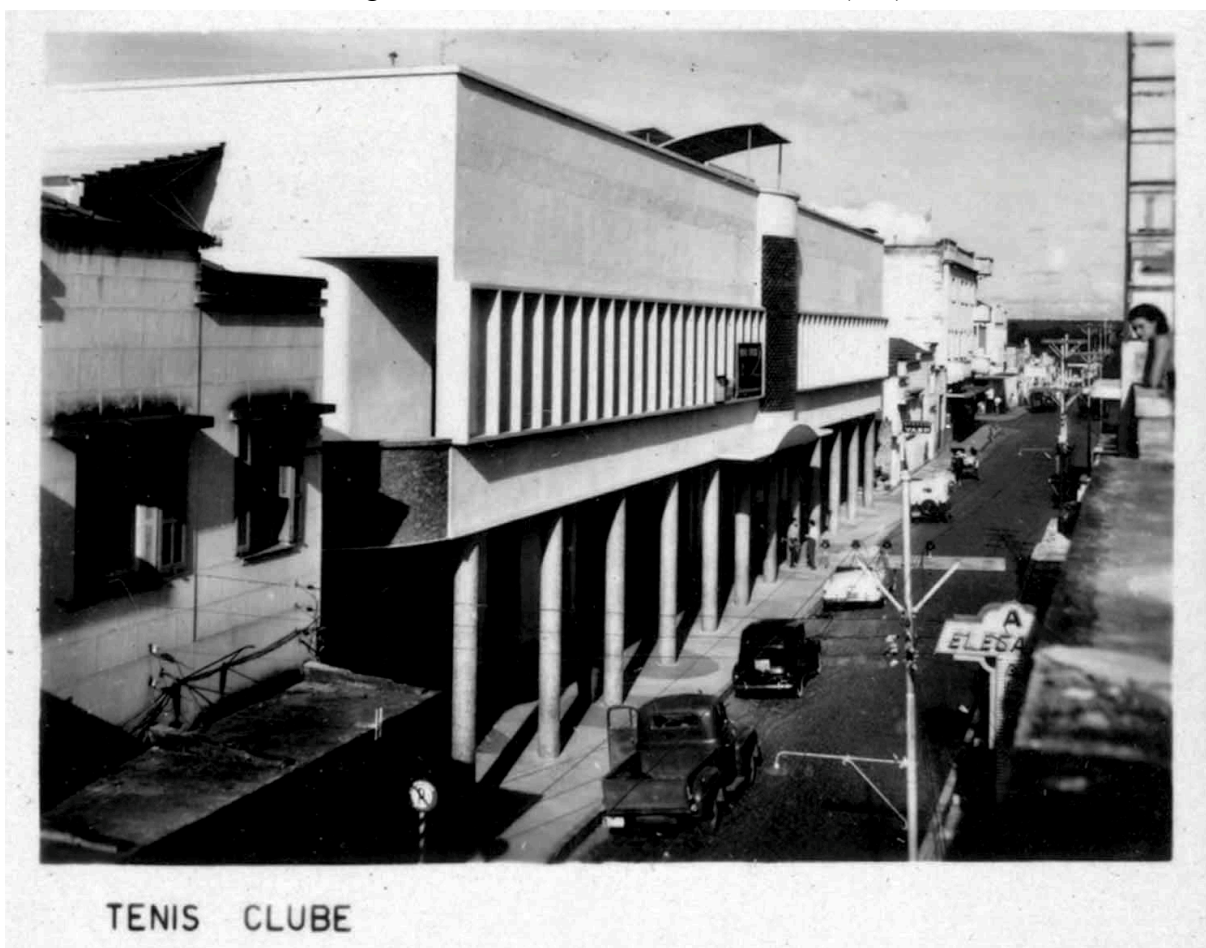


Fonte: CDHIS-UFU, Coleção João Quituba

A construção marca a área central da cidade. A fotografia 5, no primeiro momento que olhamos para ela, revela-nos uma confusão, uma paisagem empoeirada, visualmente complexa, repleto do que virá-a-ser. A construção é o motor no espaço urbano da cidade na modernidade e reflete a década de 1950 em sua consolidação e estabilidade econômica da época.

Como um apogeu da modernidade local, a construção do Uberlândia Clube revela a organização da elite local e o seu papel na produção imagética da cidade. Na fotografia, apesar da confusão, encontramos nas estruturas expostas, nos amontoados de areia e nos materiais de construção a complexidade reveladora e a busca por suntuosidade da elite e dos políticos locais; que precisam de um lugar que represente diretamente eles.

Fotografia 7 - Fachada Uberlândia Clube (s.d.)



Fonte: Acervo Francisco Damasceno

Disponível em: <<http://www.museuvirtualdeuberlandia.com.br/site/bem-tombado-uberlandia-clube/>>

Sobre o Uberlândia Clube:

O Uberlândia Clube Sociedade Recreativa, localizado na Rua Santos Dumont, 517, Centro, é um clube privado com seu quadro de sócios constituído por famílias representativas da elite social uberlandense. A atual sede foi inaugurada em 26 de janeiro de 1957, na gestão do Sr. José Rezende Ribeiro – sócio proprietário e diretor do Clube.

O projeto é de autoria do engenheiro Almôr da Cunha, escolhido através de concurso. A decoração ficou por conta do decorador e artista plástico Sérgio de Freitas, indicado por Almôr. O edifício possui linhas arrojadas de tendência moderna, associadas a elementos do art déco (UBERLÂNDIA, 2020).

Por conseguinte, a fotografia, neste momento, representa o *processo*, o tempo. A construção inacabada não faz parte da paisagem urbana, nem é a sua intenção estar na paisagem urbana. A fotografia reflete, às vezes, o que nunca se quer mostrar. Ela marca os depósitos, a passagem, a velocidade, a ausência do *tempo* da modernidade e a memória do

processo de modernização. “A pressa da vida moderna, o vórtice vertiginoso dos eventos históricos, geram imagens condicionadas pela aceleração. Essas imagens não tem mais tempo” (PEIXOTO, 1992, p. 182).

Novamente, percebemos sobre o *para quem* o processo de modernização é feito. Mesmo sendo um ambiente de construção, onde há vários operários, encontramos-os pequenos na fotografia, quase engolidos pela complexidade da construção. A construção desfoca, esconde, engole o operário, de tal forma que o olhar desatento não os encontre, invisibilizando a sua participação, dando os créditos para os materiais e as formas que surgem do processo de construir.

A década de 1950 marca o espaço urbano com construções concebidas pelo estilo arquitetônico moderno. É o início do processo de verticalização e do surgimento de edifícios com mais de três pavimentos, como vimos acima sobre o edifício Drogasil. A imagem da cidade, ao longo da sua década, se adequa conforme o tempo modifica, conforme podemos enxergar na próxima fotografia.

Fotografia 8 - Vista parcial da cidade (1959)



Fonte: PMU - Arquivo Público Municipal

A fotografia acima, fazendo um contraponto com as duas primeiras fotografias, permite-nos perceber em uma escala menor algumas mudanças no espaço urbano central da cidade. Percebemos, se olharmos detalhadamente, a monumentalidade das importantes construções que foram realizadas e as que ainda estão em construção.

Mesmo em uma escala menor, na parte inferior da imagem podemos perceber a fachada principal do prédio do Clube Uberlândia, destacando-se dos outros edifícios ao lado devido a sua arquitetura em estilo *art déco* e sua frente e fachada composta de pilotis. A arquitetura do prédio, quando olhamos por muito tempo, parece expandir e engolir os prédios - que parecem pequenos em relação - que estão do seu lado.

Superior e à esquerda, encontramos os primeiros expoentes do processo de verticalização da cidade. Em escala menor, podem parecer mais contidos na cidade, porém destacam-se pela sua arquitetura reta, dissonante dos outros edifícios. Um deles, já finalizado em 1955, e o outro, em processo de finalização, que só será concluído em 1960.

O edifício Tubal Vilela, se tornou a marca símbolo da modernidade na cidade. Conforme vimos no capítulo anterior, esforços publicitários e o papel da imobiliária contribuíram para a disseminação e inserção da cultura de morar em apartamentos (fotografias 9 e 10).

Fotografia 9 - Avenida Afonso Pena, ao fundo: Edifício Tubal Vilela (1959)



Fonte: CDHIS-UFU, Coleção João Quituba

Fotografia 10 - Edifício Tubal Vilela: década de 1960



Fonte: PMU - Arquivo Público Municipal

As duas fotografias exaltam a magnificência do edifício na paisagem urbana. A fotografia 10, datada da década de 1960 (provavelmente após 1962) nos mostram o choque paisagístico em relação ao primeiro edifício, ao lado esquerdo, bem menor. Aqui, em detalhes, vemos as diferenças de estilos arquitetônicos, a altura dos edifícios, em contato com o céu, quebrando a sua infinitude, como se quisessem ser nuvens. A torre, a moradia nas alturas, substitui as torres das igrejas na busca pelo alcance dos céus.

Os arranha-céus mostram a capacidade tecnológica da cidade. A tecnologia está inscrita na paisagem, onde os novos materiais imperam com força. Além disso, o edifício transpõe a identidade do poderio econômico da elite e dos políticos; em destaque, o papel da imobiliária e da especulação, pois, conforme Soares (1994) e Lomolino (2019) discorrem, o processo de verticalização não surgiu pela necessidade e escassez de habitação, mas sim como uma identidade.

Enquanto a fotografia 10 dá o foco diretamente para o edifício, a fotografia 9 nos mostra uma fotografia provavelmente tirada de uma janela do primeiro ou segundo piso de um prédio. Encontramos na fotografia o cotidiano representado da cidade, com as placas anunciando quais lojas, as pessoas andando de bicicleta e conversando e caminhando na calçada, carros circulando pela avenida e um arranha-céu em estado de construção.

A dimensão nos permite olhar para além, para a Avenida Afonso Pena indo em direção ao infinito, onde neste infinito não há nenhum outro prédio com a monumentalidade imposta como o Edifício Tubal Vilela. O edifício aqui subverte o olhar para cima, que na cidade barroca era definido pelas esculturas e monumentos das praças. De acordo com Peixoto (1992, p. 131):

É no poder de nos fazer olhar para cima que consistia o sublime da escultura. A mesma capacidade de subtrair a força de gravidade, de transcender, que se atribui à poesia. Ela torna tudo solene. Atribui tudo o que é humano algo de eterno e que participa da dureza da matéria empregada [...].

Para Peixoto (1992), “a estátua vinha demarcar a cidade, atestando o que ali se fez, o que ali ocorreu”. Acreditamos, ao olhar as fotografias, a inversão dos papéis para a Uberlândia moderna. O edifício, a sua arquitetura, o seu projeto, ao olharmos para o alto, sublimando e alterando o papel de divino. A canonização dos altos edifícios.

Além disso, a fotografia 9, pelo texto escrito, nos informa que se trata de um cartão postal. Segundo Campello (2009), os cartões postais surgem no século XIX e, no seu

surgimento, não possuíam imagens vinculadas à sua apresentação estética. Devido ao seu baixo custo como correspondência e também fácil logística, os cartões-postais surgem como uma alternativa para a correspondência em carta. O primeiro cartão-postal ilustrado surge em Marselha, em 1891.

A reprodutibilidade técnica e o avanço da produção de imagens permitiu que o cartão-postal fosse disseminado. De acordo com Campello (2009, p. 50):

A época propicia essa disseminação. Vive-se um processo de intensificação das viagens, de desenvolvimento dos meios de transporte, dos trens, do navio a vapor. A possibilidade de multiplicação também propicia essa disseminação. Uma enorme quantidade de um mesmo cartão-postal é disponibilizadas ao público. O baixo custo também contribui para isso: todos, a princípio, podem adquiri-los.

As fotografias presentes nos cartões-postais, na maioria das vezes, são representações de lugares que trazem para as pessoas, um sentimento de beleza. Podem imagens bucólicas, paisagens que refletem a natureza; de animais selvagens específicos de determinada localidade; ou então imagens de arquiteturas marcantes de um determinado lugar.

Saber - pelos inscritos na fotografia 9 - que se trata de um cartão-postal, inferimos o real valor simbólico da construção tratado pelas autoridades locais de Uberlândia. Não somente o seu valor estético, mas também o fato de que um cartão-postal pode chegar a qualquer outra localidade do mundo, exaltando a arquitetura local da cidade.

Além da verticalização como elemento modificador e configurador da modernização, a remodelação da praça Tubal Vilela, realizada no final da década de 1950 e início da década de 1960, também marca uma apagada presença nas fotografias locais. Foi encontrado diversas figuras referentes à praça anterior e depois da modernização, mas foi encontrada somente uma fotografia em que pudéssemos destacar um elemento que infere ao processo de reconstrução (fotografia 10).

Fotografia 11 - Praça Tubal Vilela, década de 1950



Fonte: CDHIS-UFU, Coleção Uberlândia

Fotografia 12 - Demolição do jardim e ocasião da reforma do mesmo, praça Tubal Vilela (1962)



Fonte: CDHIS-UFU, Coleção João Quituba

Fotografia 13 -Vista parcial da Praça Tubal Vilela, década de 1960



Fonte: PMU - Arquivo Público Municipal

As três fotografias permitem-nos compreender o antes, o processo e depois da remodelação da praça. Ao olharmos para as fotografias 11 e 13, percebemos como se deu o gradativo processo de modernização da área central de Uberlândia.

Em um primeiro momento, na fotografia da década de 1950, encontramos a praça ainda no seu projeto elaborado na década de 1930, sob projeto do belorizontino Júlio Steinmetz, que buscou um projeto classicizante inspirado nos jardins europeus, onde o desenho era de jardins em quadriculas, formando caminhos labirínticos onde no centro localiza-se uma fonte (UBERLÂNDIA, 2020). A praça ainda configura-se nos preceitos de uma modernidade inspirada na europeia, de maneira que a cidade foi apelidada de *cidade-jardim*, como vimos no capítulo 2.

A fotografia 11, nos mostra vestígios do que foram os antigos jardins. A fotografia, provavelmente tirada no lado da Avenida Afonso Pena, é como se anunciasse o que estava por vir. O edifício, de fundo, demarca a foto com o prenúncio do moderno, do que virá a ser essa

nova remodelagem. Percebemos que é como uma (re)adequação ao que, naquele momento, deveria ser essa praça.

Sobre o novo projeto da praça Tubal Vilela:

Em janeiro de 1959, o prefeito Geraldo Ladeira levantou problemas referentes à remodelação urbana e convidou o arquiteto João Jorge Coury para trabalhar na configuração desse espaço. Neste projeto, ele teve como colaboradores o arquiteto Ivan Rodrigues Cupertino, os irmãos engenheiros Rodolfo e Roberto Ochôa e Sebastião da Silva Almeida. Entre o desenvolvimento do projeto e a construção da praça, executada pelo próprio escritório de João Jorge Coury e Rodolfo Ochôa, foram dois anos de trabalho.

A praça foi inaugurada no aniversário da cidade, em 31 de agosto de 1962. Está localizada no centro da cidade, em um quarteirão de forma retangular (102 x 142 m), com uma área de 14.484 m² e inserida na malha urbana de traçado xadrez, com uma topografia plana e suave. João Jorge Coury concebeu a praça como um espaço de convivência e manifestação pública, onde o centro livre sobressai na sua organização, que é enfatizado através da forte paginação de piso e dos acessos em “X”, diagonais que convergem das esquinas para este centro (UBERLÂNDIA, 2020).

O projeto de João Jorge Coury é proposto sob as ideias racionalistas do movimento moderno. O centro livre, com linhas de comunicação abertas, uma concha acústica voltada para o centro com o seu eixo voltado para a Avenida Afonso Pena e um espelho d’água separando o público do palco, esse com acesso nas laterais por duas rampas externas, integradas ao conjunto da concha. No oposto, uma fonte sonoro-luminosa em formato de prato sobre um espelho d’água triangular (UBERLÂNDIA, 2020).

As três fotografias, em conjunto, marcam o processo destrutivo realizado em busca da modernidade. Como um *atlas*, as fotografias estabelecem a memória da praça, a sua modificação para se adequar a um projeto. A última fotografia, estabelece um paralelo desse processo, quando percebemos, já mais ao final da década de 1960, a área central sob a ótica do experimento moderno de Uberlândia, onde o elemento chave dessa modernização é a destruição.

Afinal, todo o processo de modernização da área central é assegurado por uma imagem: a da destruição, conforme vemos na próxima fotografia.

Fotografia 14 - Demolição da antiga estação da Mogiana: 14 de abril de 1970



Fonte: PMU - Arquivo Público Municipal

A fotografia 14 é o epílogo do que se inicia e o ponto de partida do que irá acontecer. Olhando as décadas de 1950 e 1960, encontramos a consolidação do sentido de moderno que os políticos e a elite local tanto almejavam.

“O conceito do progresso tem de assentar na ideia da catástrofe” (BENJAMIN, 2015, p. 181). A destruição aqui apresenta um sentido modernista que relembra a Paris de Baudelaire ou, então, que remete ao manifesto futurista. A necessidade de destruição como o prenúncio da modernidade do avanço e inovação humana; tal qual a guerra para a arte futurista.

A destruição da estação da Mogiana, para a elite local, é o sinal de prosperidade. Ela destaca a anunciação do meio rodoviário e o início da decadência do transporte ferroviário, que virá a ser desmantelado nas suas décadas seguintes, projeto que já vinha em discussão nas décadas de 1950 e 1960. Assim, Uberlândia destaca-se como o entreposto comercial e determina sua influência regional. Registra-se a destruição, representação das ruínas.

Todavia, apaga-se toda uma identidade trazida pela formação ferroviária. Se esvai a memória dos operários que chegaram na Mogiana, dos reencontros familiares na estação. Não há espaço para elas na *urbe* modernizada.

3.2. PASSADO-PRESENTE: A PAISAGEM E O CENTRO NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

Mas “espontâneo” nesse contexto, é um termo carente de significado. Os estudos históricos mostram como a construção e transformação da cidade medieval, do vilarejo ou do território da periferia foram também determinadas por um grande número de normas e regras. Pretende-se dizer, utilizando o termo espontâneo, que muitos dos signos materiais deixados no território são o resultado, nem sempre desejado, de intenções e decisões, nem sempre coordenadas entre si, de uma sociedade inteira, assumidas com base em regras ditadas por crenças e imaginários incorporados na tradição; enquanto outros signos são o resultado de decisões e intenções de uma só pessoa, de uma casta ou de um grupo e, eventualmente, de especialistas, que mobilizaram imagens e argumentos que aspiravam ser compartilhados e indiscutíveis. Deseja-se afirmar que alguns desses signos são o resultado de um projeto que procurou descrever antecipadamente um possível estado de coisas futuro, e outros são o resultado de uma sucessão de iniciativas, por meio das quais se procurou responder a um conjunto disperso de exigências contingentes, que se modificavam com o tempo (SECCHI, 2006, p. 17).

A cidade contemporânea é essa conjunção de significados e valores. O urbano é formado, independente do seu contexto histórico, por decisões que em diversos momentos se configuram de maneira involuntária, sem uma tomada de decisões em coordenação com toda a sociedade; outros, por tradições e cultura; e alguns mais por projetos ou decisões tomadas estrategicamente. Alguns levarão fração mínima de tempo para se concretizarem, enquanto outros podem demorar décadas ou séculos para que ocorram em completude.

Assim, de acordo com Bernardo Secchi (2006), assim temos a ocupação do urbanismo. O urbanismo é essa tomada e diferenciação de problemas, situações, resultados e técnicas que se aplicam ao território urbano. E a complexidade surge da dificuldade de compreender as transformações, sejam elas já concretas ou ainda um argumento em transformação; pois uma decisão pode afetar cultura, imagem, crenças e tradições.

Dessa forma, é preciso destacar a complexidade do problema urbano no contemporâneo. A cidade reconhece diversos problemas decorrentes das mutações do sistema capitalista, que decorreram no final do século XX e difere muito do que se propôs como um projeto de cidade moderna, no começo do século XX.

A literatura sobre a cidade contemporânea é imensa, mas as descrições tecnicamente pertinentes talvez não sejam assim tão numerosos como normalmente se pensa. A cidade contemporânea parece opor uma firme resistência à descrição, sobretudo se ela é feita sob as formas codificadas do urbanismo moderno [...] (SECCHI, 2006, p. 88).

A cidade contemporânea então apresenta-se fluida, onde até as suas características e problemas geralmente são definidas por terminologias muito abertas, complexas, que determinam algo caótico: difusão, dispersão, fragmentação, dissolução.

A diferença determinará os caminhos e percursos. A cidade hodierna é locus de minorias sociais, com diferentes culturas, religiões, línguas e gírias, etnias, rendas, modos de viver, arquiteturas e outros; que mesmo em conjunto em um espaço urbano, tendem a se isolar, complexificar e se excluir em um mesmo espaço urbano (SECCHI, 2006).

O efeito global altera a perspectiva da paisagem da cidade, conforme o avanço dos meios de comunicação, transportes e o fluxo - agora virtual - de um capitalismo internacionalizado. As práticas sociais modificam-se, a relação com a arquitetura, agora também produtora de uma imagem internacional, também modificam-se na paisagem. Os sentimentos também mudam: intensifica-se a angústia, o medo também aparece.

Dessa forma, Alves (2020), traz uma interpretação da cidade contemporânea a partir do olhar do filósofo Zygmunt Bauman em suas obras. Para Alves (2020), a cidade hodierna é líquido-moderna, as suas configurações locais precisam se adequar para resolver problemas que não são somente locais, mas também globais.

Alves (2002), portanto, estabelece uma matriz analítica, tendo os eixos: política e poder, globalização e a rede mundial, alargamento da escala local, reestruturação do espaço intraurbano, decantação urbana, consumo e paisagem líquida. A matriz analítica surge devido ao processo de planejamento urbano aplicado, o planejamento estratégico; onde, na maioria das vezes, o plano se configura mais como um projeto econômico do que realmente uma proposta de compreender e propor caminhos para a mitigar os problemas urbanos. Dessa forma, o planejamento estratégico se consolida no primeiro eixo: poder e política. Aqui, o Planejador assume o papel de empreendedor.

O segundo eixo corresponde a concentração das principais funções em poucas cidades. O avanço das comunicações e dos transportes permitiram a concepção de uma rede global, *fluida*, instável ao longo do tempo. A construção de uma rede mundial interfere diretamente na concepção da escala local, promovendo um alargamento da escala local, o terceiro eixo da

análise. Nesse momento, há a complexificação do conceito de proximidade; uma confusão entre os conceitos de local/regional; o não-sentido dos termos e separação do rural e urbano, complexificando e intensificando a sua relação; e a força do papel da iniciativa privada nas decisões locais, devido a internacionalização e o surgimento de multinacionais (ALVES, 2020).

Por conseguinte, o quarto eixo é a reestruturação do espaço urbano. As cidades passam a ser poli(multi)nucleadas, gerando múltiplas centralidades, instabilidade das localizações das atividades, complicações nos meios de transportes devido ao multidirecionamento apresentado nas cidades, gerando falta de adesão a população nos meios de transportes públicos (ALVES, 2020).

O quinto eixo analítico foi definido por Alves (2020) como o conceito de decantação urbana. De acordo com o autor, baseado no processo de decantação utilizado pelos químicos, a cidade contemporânea requer que as pessoas sejam adaptáveis o suficiente para se adaptarem a leveza da dinâmica econômica. Segundo o autor:

A população mais rica e as atividades econômicas destinadas a ela têm se desprendido da cidade pré-existente: submersa na presente condição líquida, a totalidade da população urbana pode ser comparada a uma mistura de elementos sólidos, onde os mais pesados, os que não possuem leveza suficiente para serem levados pela dinâmica econômica, descem para o fundo e ali permanecem, enquanto os leves são arrastados ao sabor das correntes, migrando para novos tanques de decantação, onde serão expostos a outros processos de separação em um ciclo ininterrupto de consumo imobiliário e separação social (ALVES, 2020, p.145-146).

Consequentemente, a cidade passa por um processo de purificação, conforme o autor exemplifica. Essa purificação intensifica as desigualdades e a segregação socioespacial.

O próximo eixo analítico é o consumo. A cidade hodierna intensifica a questão da habitação como mercadoria, diminui o prazo de validade dos produtos e aumenta o caráter simbólico do produto, a invalidação dos espaços públicos e exaltação de novos espaços de vivências que são seletivos. A cidade passa a ser vista como um produto, e portanto, necessita de *marketing*. Enquanto isso, o planejamento passa a trabalhar a cidade como empresa.

O último eixo definido pelo autor é que a cidade possui uma paisagem líquida. Para o autor, a paisagem urbana contemporânea apresenta uma diferenciação muito distinta entre as áreas privilegiadas e as demais. Em concordância, além da distinção entre os privilegiados e os menos privilegiados, as paisagens apresentam uma similitude internacional, devido as suas

configurações urbanísticas e linguagens arquitetônicas semelhantes; sendo assim, mais parecidos com outros lugares do mundo do que com empresas que a tradição e contexto local. Assim, a arquitetura se configura como uma marca, apropriando-se também do *marketing* e da publicidade (ALVES, 2020).

As afirmações realizadas por Alves (2020) permitiram estabelecermos um contraponto entre as fotografias realizadas no momento atual e aquelas datadas das décadas anteriores. É imprescindível que sejam fotografias completamente diferentes das paisagens urbanas das décadas de 1950 e 1960. Porém, a configuração dos elementos e afirmação da área central é completamente diferente aqui.

A cidade contemporânea é multicentrada. Porém, por Uberlândia ser uma cidade média, as diferentes centralidades apresentam-se em pequenas áreas, ocupando poucas vias nos bairros, podendo inferir em algumas coisas sobre a área central e o processo de descentralização: o principal espaço da cidade de Uberlândia ainda é a Área Central; e também o processo de descentralização ainda é muito jovem, ainda em caracterização (SOUZA, 2009). Entendemos, então, que a área central ainda exerce uma forte influência na cidade como um todo, sendo considerada a principal área comercial.

As fotografias (15, 16 e 17) a seguir, nos permite compreender um pouco da configuração da área central ainda como principal área comercial da cidade de Uberlândia e também, estabelecermos um contraponto com algumas das fotografias utilizadas no subtópico anterior.

Fotografia 15 - Avenida Afonso Pena, cruzamento com Rua Olegário Maciel (2020)



Fonte: VISO, G. (2020)

Fotografia 16 - Avenida Floriano Peixoto (2020)



Fonte: VISO, G. (2020)

Fotografia 17 - Cruzamento da Rua Goiás com a Avenida Afonso Pena (2020)



Fonte: VISO, G. (2020)

As três fotografias, ao contrário de mostrarem a vivacidade da cidade, o cotidiano comum presente em um dia comum. Mostram a Área Central vazia, sem a presença de nenhuma pessoa caminhando. O que se vê são carros, portas fechadas e os letreiros das lojas. Parte disso reflete na situação contemporânea da cidade, onde as pessoas preferem frequentar espaços que ressaltam a individualidade, ao invés do espaço aberto. Não encontramos o *flâneur*, ou o *voyeur*, no sentido francês da palavra⁸.

A fotografia 15, encontramos um carro em movimento, e por isso, desfocado; um rápido fantasma do trânsito contemporâneo, tortuoso; que na sua velocidade atravessa a paisagem, impera entre as formas - fechadas - da lojas e seus letreiros. A presença do automóvel difere-se das fotografias de anteriormente, pois se intensifica o desejo ao mesmo. Mais que um objeto de utilidade, mas carrega-se no automóvel um *simbolismo*, um novo objeto sacro.

⁸ Personne qui aime à observer les autres, sans participer, qui aime à photographier, à filmer. Disponível em: <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/voyeur/82597>>

Mais do que isso, as duas fotografias representam a cultura do consumo contemporâneo e a configuração expansiva da cidade. Não se mora no centro, como anteriormente. A área central continua sendo o sentido de comércio na cidade média, mas se esvai o sentido de morar, habitar, vivenciar o espaço público que tinha-se anteriormente, nas outras fotografias. Há novas formas de morar na cidade contemporânea, o conceito de qualidade de vida relacionado a morar não é mais o morar no centro.

Por conseguinte, podemos perceber que a paisagem atinge uma obviedade, conforme veremos nas próximas fotografias.

Fotografia 18 - Esquina da Av. Floriano Peixoto com a Rua Goiás



Fonte: VISO, G. (2020)

Fotografia 19 - Avenida Afonso Pena



Fonte: VISO, G. (2020)

A partir das duas fotografias acima, percebemos uma certa obviedade da paisagem contemporânea. Ao olharmos para as fotografias da década de 1950 e 1960 e refletirmos na paisagem contemporânea, encontramos diferenças no que os arranha-céus representam para os cidadãos no momento.

O aparecimento de edifícios de mais de três pavimentos nas décadas de 1950 e 1960 refletiam simbolicamente o acesso do poder público e da elite local em financiar e levantar edifícios. A verticalização, mais do que uma forma de habitar, era o símbolo moderno - um cartão postal da cidade. Contemporaneamente, perde-se o sentido de atingir as alturas. Ao contrário, o processo de verticalização surge na paisagem como deus *Cronos*, engolindo e ocultando as formas menores. A paisagem não busca chegar aos céus, mas sim engolir o que está por baixo, oculto. O elemento sublime desaparece.

A fotografia 18 nos mostra a cidade bloqueada. As formas verticais tomam conta da imagem como uma colagem, ocultando o céu, ofuscando o que está por trás. No canto inferior, encontramos o que se transpõem abaixo, o que se busca esconder.

Enquanto isso, a fotografia 19 impede-nos o ponto de fuga. As edificações surgem bloqueando a passagem, ocultando o céu, como uma miragem que a medida que caminhamos, encontramos a real imagem por trás.

Contudo, destaca o papel da preservação e construção da memória, do que ainda permanece vivo na cidade. Escondido em meio às grandes formas, destaca-se o papel do poder público na preservação dos bens históricos, que guardam memórias de um período em que viver na cidade era diferente, em que a imagem da cidade era diferente.

Fotografia 20 - Paço Municipal, Conjunto Praça Clarimundo Carneiro (2020)



Fonte: VISO, G. (2020)

Fotografia 21 - Igreja Nossa Senhora do Rosário



Fonte: VISO, G. (2020)

Todas as três fotografias representam vestígios, fantasmas de um tecido urbano que hoje não existe mais. A fotografia 19 remonta às primeiras décadas do século XX, onde inscreve-se os primeiros momentos de busca por uma identidade moderna. De arquitetura eclética, comum aos primeiros anos do século XX no Brasil, o edifício marca o início da formação urbana do município, e guarda valor de memória e simbólico. O edifício, local onde se instalava a câmara municipal, hoje localiza-se o museu municipal.

Enquanto isso, a fotografia 20 é marcada por ainda estabelecer uma relação com os seus moradores. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário é o edifício religioso mais antigo da cidade e é carregado de valor cultural na cidade até os dias de hoje. A Igreja abriga festas religiosas, onde até hoje ocorre a festa do congado.

Por fim, transtemporalizar a cidade, refletir a cidade contemporânea e colocar em análise juntamente com décadas anteriores nos permite compreender as transformações e os vestígios presente na formação do espaço da cidade. A paisagem é capaz de guardar, ocultar, destruir e manter vestígios. A área central é destruída, guarda vestígios, define a vida urbana e o cotidiano. Dessa maneira, em Uberlândia, a área central é o *experimento* urbano da elite da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensamos acerca do intuito de depreender sobre diferentes meios ou instrumentos de análise do espaço urbano, pensando em diferentes maneiras de entendermos os processos de produção do espaço e da construção do pensamento da sociedade. Quando olhamos para a fotografia, muitas vezes ela está relacionada não como uma ferramenta capaz de inferir resultados, mas sim complementar, acrescentar, ilustrar um trabalho.

A fotografia, aqui, é o cerne da pesquisa. Por isso, nos capítulos um e dois, tomamos a decisão de excluir ao máximo as fotografias ou figuras, dando um caráter textual sobre o conteúdo apresentado. Excluímos, e ao tomarmos essa atitude, a ausência de quase todo o caráter ilustrativo desses dois capítulos pode gerar inquietude quando lemos. Afinal, quase sempre buscamos alguma referência imagética do recorte que estudamos, principalmente quando esse recorte abrange o estudo urbano. A imagem é também um dos nossos vários sistemas de referência. Em parte, é praticamente o mais utilizado no período contemporâneo; e por isso pode gerar desconforto.

Os nossos questionamentos nesse estudo são mais do que uma busca por resultados que sejam concretos ou que sejam aplicáveis. Afinal, trata-se de um objeto de estudo que parte do subjetivo, portanto, é algo que está em um espectro reflexivo. A fotografia permite compreendermos padrões e decisões que aparecem no alcance da sua lente objetiva.

Dessa forma, decidimos selecionar um recorte temporal para refletirmos sobre e trazermos um paralelo entre a cidade na história e o período contemporâneo: as décadas de 1950 e 1960. E assim temos a nossa problemática a ser pensada: entender as transformações realizadas nesse período e o que essa representação apresenta em contrastes no pensamento cidadão hodierno.

De início, buscamos trabalhar ao longo dos capítulos de maneira mais transdisciplinar possível. Abraçamos conteúdos de diversas disciplinas e acreditamos que há uma interconexão entre os conteúdos que permite interpretarmos as diferentes configurações apresentadas no estudo e na relação entre fotografia, paisagem e espaço urbano.

Assim, fazendo esse jogo entre passado-presente, o primeiro ponto que refletimos é sobre as formas, funções e configurações da paisagem na década de 1950 e 1960. Em um primeiro momento, definimos que a cidade de Uberlândia configura-se não como uma cidade propriamente moderna, que relaciona o moderno à cultura moderna arquitetônica. O moderno

em Uberlândia é um sentimento, um estado de espírito de uma elite e poder público que altera o espaço público conforme esse sentimento moderno. Apesar disso, não descartamos exemplares do movimento moderno no tecido urbano da cidade.

Portanto, as fotografias das décadas de 1950 e 1960 refletem o estado de concretização desse sentimentalismo ufanista. A cidade, em destaque a sua área central, apresenta uma gradativa mudança na paisagem ao longo das duas décadas, revitalização de praças, asfaltamento, construções monumentais e processo de verticalização. A paisagem que surge faz parte de um processo de produção do espaço que vem sendo pensado desde o primeiro plano urbanístico, elaborado em 1908 e que se estabelece como realidade nas duas décadas estudadas. Não deixamos de destacar o plano de urbanização apresentado de 1954, do qual carrega consigo, decisões de modernização.

As duas décadas podem ser definidas por uma palavra: destruição. Inclusive, fechamos com uma demolição simbólica: a destruição da estação mogiana. A destruição marca o sentimento das elites e a tão consolidação utópico-ufanista em uma paisagem, resultado dos processos políticos de décadas e que, na sua produção e importância, se torna entreposto comercial e se estabelece apresentando uma dinâmica regional.

Por conseguinte, também direcionamos o nosso olhar para as paisagens contemporâneas. Neste momento, fixamos o nosso olhar na área central da cidade apesar das novas configurações surgidas após o advento e expansão da globalização e da virtualização do mundo e do espaço. Dedicamos um pouco para compreender e refletir sobre o espaço urbano, seus problemas e contextos; afinal, é necessário termos cuidado ao olharmos para o passado e compararmos com o presente.

Percebemos que os conflitos na paisagem são diferentes quando olhamos para as fotografias contemporâneas. A paisagem da cidade contemporânea modifica os simbolismos construídos nas décadas de 1950 e 1960. Os arranha-céus que representavam a modernidade e construíram um forte símbolo entre a elite, hoje é marca comum na paisagem, a marca do processo de especulação imobiliária, que mantém-se presente desde a década de 1950 e 1960. Também percebemos as mudanças da área central, que não é mais a única centralidade devido ao processo de descentralização. Assim, devido a descentralização e o processo de fragmentação e expansão urbana, a centralidade não apresenta-se com a mesma função que na década de 1950 e 1960.

Agora, o que antes era a destruição, hoje configura-se como preservação do que ainda permanece intacto. A área central busca, pelos processos de patrimonialização, guardar o que não se destruiu, manter um pouco da história presente. Encontra-se escondido, em meio a paisagem extremamente verticalizada, os vestígios que guardam história. Igrejas, praças, e outras edificações que representam a memória de uma população, com suas crenças, identidades e culturas.

Finalmente, o que guardamos é uma reflexão sobre a utilização de diferentes metodologias - mais subjetivas - que permitem estudarmos os fenômenos que ocorrem no espaço urbano. A nossa proposta é estabelecer um estudo que permita a reflexão e dê a devida importância para outros instrumentos que comumente utilizamos como complementares. A partir da fotografia, compreendemos diferentes representações de uma cidade, comprovamos elementos ou transformamos a cidade em arte, trazendo mais subjetividade, sentimentalismo e humanidade para um espaço categoricamente caótico e problemático; porém, fruto das nossas necessidades e evolução como espécie humana.

Além disso, ressaltamos a devida importância do arquivo público e das instituições responsáveis pela manutenção da memória e da nossa história; seja ela local, regional, nacional ou global; pois vivemos uma temporada que esquecemos a história. Afinal, em um período que busca a todo tempo um reestabelecimento do passado; talvez devemos conhecer melhor os terrores do passado para evitar que aconteçam novamente no futuro.

Finalizamos nossa trajetória, com o calor e o sentimento de termos colaborado com uma reflexão que possa promover a transdisciplinaridade e que contribua para pensarmos e criarmos novas representações urbanas que abraçarão também os excluídos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, H. V. **Urbanização contemporânea: uma contribuição para o estudo das cidades.** 2013. 220 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

_____. **Urbanização líquida: uma interpretação da urbanização contemporânea a partir do pensamento de Zygmunt Bauman.** 2020. 173 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

ARGAN, G. C. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BARDI, P. M. **Em torno da fotografia no Brasil.** São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BARTHES, R. **A câmera clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENEVOLO, L. **História da cidade.** 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5a versão). In: _____. **Estética e sociologia da arte.** Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. **Estética e sociologia da arte.** Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

_____. Parque Central. In: _____. **Baudelaire e a modernidade.** Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BRITO, M. F. de. **Entre trilhos e avenidas: viveres entre ferrovia e cidade.** 2008. 56 f. Monografia (Graduação em História) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

CAMPELLO, M. F. M. B. **A construção coletiva da imagem de Maceió: cartões-postais 1903/1934.** 2009. 253 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

CORRÊA, R. L. **O espaço urbano.** 3 ed. São Paulo: Ática, 1995.

COSTA, E. B. Paisagem-memória e função social da fotografia. In: STEINKE, V. A.; REIS JUNIOR, D. F.; COSTA, E. B. **Geografia & Fotografia**: apontamentos teóricos e metodológicos. Brasília: Laboratório de Geoiconografia e Multimídias - LAGIM, UnB, 2014.

DIÁRIO DE UBERLÂNDIA. Biblioteca municipal de Uberlândia passa a funcionar em novo endereço. **Diário de Uberlândia**. 18 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://diariodeuberlandia.com.br/noticia/24463/biblioteca-municipal-de-uberlandia-passa-a-funcionar-em-novo-endereco>>.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14 ed. 5 reimp. Campinas: Papirus, 2017.

FERRARA, L. **Leitura sem palavras**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1997.

FLUSSER, V. **Ensaio sobre fotografia**: para uma filosofia técnica. Lisboa: Coleção Mediações, 1998.

GUIMARÃES, E. N. **Formação e desenvolvimento econômico do Triângulo Mineiro**: integração nacional e consolidação regional. 1 ed. Uberlândia: EDUFU, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **IBGE Cidades**. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/uberlandia/panorama>>. Acesso em: agosto/2020.

_____. **Censos Demográficos**. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/>> Acesso em: agosto/2020.

JUNQUEIRA, I. A. A. **Mobilidade e permanências no centro da cidade**: relações e vivências na transformação da paisagem urbana. Uberlândia (1980-2010). 2011. 216 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

JUSTINO, A. S. **A produção do espaço urbano e os Planos Diretores de Uberlândia (MG)**: um estudo do bairro Fundinho na ótica do Planejamento Estratégico. 2016. 276 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. São Paulo: 2 ed. rev. 1 reimp. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

LAMAS, J. M. R. G. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LANDIM, P. C. Desenho da paisagem urbana: as cidades médias do interior central paulista. **Paisagem e ambiente: ensaios**, n. 16, 2002. p. 109-133. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i16p109-133>>.

LIMONAD, E. Reflexões sobre o espaço, o urbano e a urbanização. **GEOgraphia**, ano 1, n. 1, 1999. p. 71-91. DOI: <<https://doi.org/10.22409/GEOgraphia1999.v1i1.a13364>>.

LOMOLINO, A. L. G. **Dinâmica da verticalização em edifícios de alta renda em Uberlândia, Minas Gerais**. 2019. 139 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

LYNCH, K. **The image of the city**. The Massachusetts Institute of Technology Press, 1960.

MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, vol. 1, n. 2, 1996. p. 73-98. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf>.

MIRANDA, A. P. T. **Arquitetura moderna no Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba: indícios para a construção de uma cultura arquitetônica (1945-1975)**. 2014. 251 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

MUSEU VIRTUAL DE UBERLÂNDIA. Uberlândia: cidade menina. Acesso em: <<http://www.museuvirtualdeuberlandia.com.br/site/uberlandia-cidade-menina-2/>>.

PANOFISKY, E. **Significado nas artes visuais**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PAULA, D. A. **Ferrovia e cidade: os trilhos do progresso em Uberlândia-MG**. In: VI Congresso Brasileiro de História e 7ª Conferência Internacional de História de Empresas, 2005, Conservatória. **Anais...** Rio de Janeiro: ABPHE, 2005, 20 p.

PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, 1992.

RELPH, E. **A paisagem urbana moderna**. Lisboa: Edições 70, 1993.

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

RÓSCOE, O. **Plano de urbanização da cidade de Uberlândia**. Belo Horizonte, 1954. *apud* JUSTINO, A. S. **A produção do espaço urbano e os Planos Diretores de Uberlândia (MG): um estudo do bairro Fundinho na ótica do Planejamento Estratégico**. 2016. 276 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

SALLES, F. Breve História da Fotografia. In: _____. **Manual básico de fotografia e cinematografia**. 2004. Disponível em:

<http://www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-para-download/cat_view/59-parte-1-manual-de-fotografia?start=5>.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. 4 ed. 9 reimp. São Paulo: Edusp, 2017.

_____. **Por uma geografia nova**. 6 ed. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. **A urbanização brasileira**. 5 ed. 3 reimp. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SECCHI, B. **Primeira lição de urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SEGAWA, H. **Arquiteturas do Brasil: 1900-1990**. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2010.

SILVA, K. M. **Camadas do tempo: representações geográficas nas fotografias e cartões postais da cidade de Goiânia - (1933 - 1970)**. 2019. 210 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

SITTE, C. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992.

SOARES, B. R. **Habitação e produção do espaço em Uberlândia**. 1988. 225 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

_____. **Uberlândia: da Cidade Jardim ao Portal do Cerrado - imagens e representações no Triângulo Mineiro**. 1995. 347 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

SOJA, E. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, M. V. M. **Cidades médias e novas centralidades: análise dos subcentros e eixos comerciais em Uberlândia (MG)**. 2009. 247 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

SOUZA, T. S. **Urbanização contemporânea face as informalidade no rural: um olhar a partir dos loteamentos clandestinos e irregulares de Uberlândia - MG**. 2020. 199 f.

Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

SPOSITO, M. E. B. **Capitalismo e urbanização**. São Paulo: Contexto, 1988.

UBERLÂNDIA. **Banco de dados integrados** - Volume 1. Uberlândia, 2019. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/planejamento-urbano/banco-de-dados-integrados/>>.

_____. **Uberlândia Clube**. Uberlândia, 2020. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/cultura/patrimonio-historico/bens-tombados-e-registrados/uberlandia-clube/>>.

_____. **Praça Tubal Vilela**. Uberlândia, 2020. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/cultura/patrimonio-historico/bens-tombados-e-registrados/praca-tubal-vilela/>>.

_____. **Conjunto Praça Clarimundo Carneiro, edifício da Câmara Municipal e Coreto**. Uberlândia. 2020. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/cultura/patrimonio-historico/bens-tombados-e-registrados/praca-clarimundo-carneiro-camara-municipal-coreto/>>.

_____. **Igreja Nossa Senhora do Rosário**. Uberlândia. 2020. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/cultura/patrimonio-historico/bens-tombados-e-registrados/igreja-nossa-senhora-do-rosario/>>.

UBERLÂNDIA: cidade menina. Direção: Emilio Sirkin. Uberlândia: Prefeitura Municipal de Uberlândia, Rotary Club, Correio de Uberlândia, Associação de Comércio. 19--. 1 filme (aprox. 24 min), son. p&b.

i. A fotografia que ilustra a capa é referente à Coleção Uberlândia, do CDHIS/UFU - Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia.