

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

PÂMELA APARECIDA VIEIRA SIMÃO

**DE VERONA À UBERABINHA TRAJETÓRIA E IMAGENS
DE UM FOTÓGRAFO**

UBERLÂNDIA
2022

PÂMELA APARECIDA VIEIRA SIMÃO

**DE VERONA À UBERABINHA: TRAJETÓRIA E IMAGENS
DE UM FOTÓGRAFO**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História.

Área de concentração: História Social
Orientação: Deivy Ferreira Carneiro

UBERLÂNDIA
2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pela própria autora.

Simão, Pâmela Aparecida Vieira - 1985
De Verona à Uberabinha: Trajetória e imagens de um
fotógrafo / Pâmela Aparecida Vieira Simão - 2022.
Orientador: Deivy Ferreira Carneiro - 1979
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em História.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.5008>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. I Deivy Ferreira Carneiro. II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História. IV. De Verona à Uberabinha: Trajetória e imagens de um fotógrafo

CDU



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.pphis.inhis.ufu.br - pphis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	TESE DE DOUTORADO ACADÊMICO, Ata 4, PPGHI				
Data:	Vinte e quatro de fevereiro de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	12:50
Matrícula do Discente:	11713HIS013				
Nome do Discente:	Pâmela Aparecida Vieira Simão Batista				
Título do Trabalho:	De Verona à Uberabinha: Trajetórias e imagens de um fotógrafo				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Trabalho e Movimentos Sociais				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Trajetórias, estratégias e interdependência: uma análise historiográfica da segunda geração da Microstoria italiana				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Dilma Andrade de Paula (UFU), Alexandre de Oliveira Karsburg (UFSM), Maíra Ines Vendrame (UNISINOS), Charles Monteiro (PUCRS), Deivy Ferreira Carneiro orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Deivy Ferreira Carneiro, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) 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):

Aprovada.

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

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 **Deivy Ferreira Carneiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/02/2022, às 12:47, 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 **Charles Monteiro, Usuário Externo**, em 24/02/2022, às 12:49, 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 **Maíra Ines Vendrame, Usuário Externo**, em 24/02/2022, às 12:49, 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 **Alexandre de Oliveira Karsburg, Usuário Externo**, em 24/02/2022, às 12:51, 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 **Dilma Andrade de Paula, Usuário Externo**, em 24/02/2022, às 12:57, 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 **3401857** e o código CRC **F696B382**.

Nome: Pâmela Aparecida Vieira Simão

Título: De Verona à Uberabinha: Trajetória e imagens de um fotógrafo

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em: 24/02/2022

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Deivy Ferreira Carneiro

Instituição: Universidade Federal de Uberlândia Assinatura: _____

Profa. Dra. Maíra Inês Vendrame

Instituição: Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Alexandre Karsburg

Instituição: Universidade Federal de Santa Maria

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Charles Monteiro

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Dilma A.de Paula

Instituição: Universidade Federal de Uberlândia

Julgamento: _____

Assinatura: _____

SIMÃO, Pâmela Aparecida Vieira. De Verona à Uberabinha: Trajetória e imagens de um fotógrafo. 2022. 171 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia: 2022. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.5008>.

Dedico esse trabalho a todos aqueles que, assim como eu, acreditam no sonho em que os estudos podem nos levar para outros lugares.

AGRADECIMENTOS

Ao iniciar esse texto, fico emocionada ao lembrar das muitas pessoas que estiveram por perto e colaboraram de muitas maneiras: com carinho, compreendendo minhas ausências, incentivando ou ajudando com outras tarefas para liberar tempo para que eu pudesse me dedicar à minha pesquisa e escrita.

Agradeço aos professores do programa de pós-graduação em História, pelas reflexões, debates, indicações e diversas colaborações nesse processo de amadurecimento intelectual. Estendo esse agradecimento às pessoas que auxiliam na coordenação, sempre muito prestativas e solícitas quanto às dúvidas e procedimentos.

Ao meu orientador, Deivy Ferreira Carneiro, agradeço a compreensão aos meus limites (de todas as naturezas) e a objetividade na orientação que ajudaram sobremaneira essa estudante ansiosa. Oferecer-me liberdade e autonomia para a produção também significou certa tranquilidade, mesmo com os tropeços e as várias responsabilidades da vida adulta que emperram o processo de investigação.

Sou muitíssimo grata à banca de qualificação, Prof. Dr. Alexandre Karsburg e Prof.^a Maíra Vendrame que ofereceram um fio condutor para esta pesquisa. Reforço esse agradecimento por estarem presentes na banca de defesa, estendendo esse carinho aos outros professores: Profa. Dr. Dilma A. de Paula e Prof. Dr. Charles Monteiro.

Aos meus amigos, registro todo o meu amor pelo apoio e incentivo nos momentos de desespero. Esse carinho e gratidão também é válido para os proprietários das escolas nas quais, trabalho, e que aceitaram algumas ausências para que eu pudesse escrever, principalmente, no final do ano passado.

Por fim, agradeço à minha família que é, com certeza, a melhor do mundo todo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo reconstruir a trajetória do fotógrafo italiano Ângelo Naguettini (21/10/1889 - 03/10/1983) buscando compreender a sua produção imagética como parte importante do seu trajeto na cidade de Uberlândia. Instiga-nos à compreensão da foto enquanto uma prática social circunscrita num determinado contexto e constituída por valores e significados. Por isso, elegemos como primordial a investigação da trajetória de vida de Ângelo Naguettini. Acreditamos que a reconstrução de sua trajetória, atentos à sua rede de relações, problematizando suas escolhas, recusas e negociações podem sinalizar elementos importantes na apreensão de sua obra fotográfica. Isso significa, em outras palavras, valorizar o seu itinerário de vida como um ponto crucial no entendimento de seu estilo fotográfico. As relações que estabeleceu ao longo da vida, não só profissionais, como também pessoais, influenciaram na sua maneira de fotografar, bem como, influiu na circulação de seu material no passado e também no presente da cidade de Uberlândia. Usaremos documentos variados e fotos de diversos temas (reproduzidas em diferentes suportes). O fio condutor que equalizará a seleção do que terá mais destaque, assim como, a metodologia de trabalho, será o nosso objetivo de compreender o seu legado fotográfico articulado à sua história de vida. Tal objetivo apoia-se no nosso suposto de que o sujeito (fotógrafo, comerciante, empreendedor, pai, marido, amigo, etc.) não se separa do seu acervo imagético, pelo contrário, integram-se

Palavras-Chaves: Trajetória. Fotografia. Relações Sociais.

ABSTRACT

This paper aims to reconstruct the trajectory of the Italian photographer Angelo Naguettini (10/21/1889 - 10/03/1983) seeking to understand his imagetic production as an important part of his path in the city of Uberlândia. It urges us to understand the photo as a social practice circumscribed in a given context and constituted by values and meanings. For this reason, we have elected as primordial the investigation of Angelo Naguettini's life trajectory. We believe that the reconstruction of his trajectory, paying attention to his network of relationships, problematizing his choices, refusals and negotiations may signal important elements in the apprehension of his photographic work. This means, in other words, to value his life itinerary as a crucial point in the understanding of his photographic style. The relationships he established throughout his life, not only professional, but also personal, influenced his way of photographing, as well as, influenced the circulation of his material in the past and also in the present of the city of Uberlândia. We will use varied documents and photos of various themes (reproduced in different supports). The guiding thread that will equalize the selection of what will be highlighted, as well as the work methodology, will be our goal of understanding his photographic legacy articulated to his life story. Such objective is based on our assumption that the subject (photographer, businessman, entrepreneur, father, husband, friend, etc.) cannot be separated from his imagetic collection; on the contrary, they are integrated.

Keywords: Trajectory. Photography. Social relations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	13
Figura 2	41
Figura 3	45
Figura 4	47
Figura 5	50
Figura 6	62
Figura 7	69
Figura 8	70
Figura 9	70
Figura 10	71
Figura 11	71
Figura 12	72
Figura 13	72
Figura 14	73
Figura 15	73
Figura 16	74
Figura 17	74
Figura 18	78
Figura 19	80
Figura 20	81
Figura 21	82
Figura 22	82
Figura 23	85
Figura 24	86
Figura 25	87
Figura 26	87
Figura 27	87
Figura 28	87
Figura 29	88
Figura 30	88
Figura 31	88
Figura 32	94

Figura 33	95
Figura 34	97
Figura 35.....	98
Figura 36	100
Figura 37	101
Figura 38.....	103
Figura 39	103
Figura 40	104
Figura 41	107
Figura 42	107
Figura 43	107
Figura 44	108
Figura 45	108
Figura 46	109
Figura 47	109
Figura 48	111
Figura 49	112
Figura 50	112
Figura 51	112
Figura 52	113
Figura 53	113
Figura 54	114
Figura 55	115
Figura 56	115
Figura 57	116
Figura 58.....	119
Figura 59	121
Figura 60	122
Figura 61	125
Figura 62	127
Figura 63	128
Figura 64	129
Figura 65	130
Figura 66	131

Figura 67	132
Figura 68	134
Figura 69	135
Figura 70	136
Figura 71	137
Figura 72	137
Figura 73	139
Figura 74	140
Figura 75	140
Figura 76	142
Figura 77	144
Figura 78	146
Figura 79	147
Figura 80	148
Figura 81	148
Figura 82	148
Figura 83	148
Figura 84	150
Figura 85	150
Figura 86	152
Figura 87	153

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1. DE VERONA À UBERABINHA: UMA VIAGEM DE VOLTA À TERRA NATAL	33
1.1 O comerciante e fotógrafo na Itália.....	47
1.2. Redes de amigos e familiares: um fotógrafo de destaque	57
CAPÍTULO 2. PHOTO NAGUETTINI UBERLÂNDIA	67
2.1 Retratos individuais.....	97
CAPÍTULO 3. NAGUETTINI NA CIDADE.	124
3.1 A cidade escondida	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	168

INTRODUÇÃO

Figura 1



Fonte: Acervo familiar.

“Proveniente da cidade de Verona/Itália, na qual veio para o Brasil, com a idade de (9) nove anos, com os seus pais mais três irmãos: Domingos Naguettini, José Naguettini e Antônio Naguettini, residindo nesta época na cidade de Conquista Est. de Minas Gerais, onde trabalhou e lutou para criar os seus irmãos, pois sendo ele o mais velho sustentava a casa. Casou-se com a jovem Tercilia Pighini Naguettini, ela com 19 anos de idade, natural de Limeira Est. de São Paulo, vindo na época residir em São Pedro de Uberabinha [...]”¹

O trecho acima narra, resumidamente, o início da trajetória do protagonista desta tese, Ângelo Naguettini (1889-1983), sob a perspectiva da família, autora do texto em destaque. Ângelo Naguettini, antigo fotógrafo e comerciante na cidade, é o ponto de partida da narrativa que buscamos construir neste trabalho. Com o objetivo de que, partindo da análise de sua trajetória, possamos compreender o seu universo enquanto fotógrafo, comerciante e sujeito na cidade de Uberlândia. Desejamos compartilhar desde já com o leitor que a reconstrução dessa trajetória não primará pela cobertura cronológica de sua vida desde o nascimento até sua morte. Nos orientamos pelas fontes que ofereceram um fio condutor para a

¹ Trecho retirado do “curriculum vitae” de Ângelo Naguettini produzido pela família após a sua morte.

tese, primando pela problematização de suas atividades econômicas. Ao analisar tais atividades foi possível apreender outros aspectos de sua vida em conjunto com a atividade profissional.

O contato com o nosso personagem não se iniciou no doutorado. No mestrado, analisamos sua produção fotográfica, especialmente as fotos da cidade (cenas urbanas), selecionadas no universo de temas fotográficos que ele e os filhos produziram². Naguettini e a esposa tiveram oito filhos (seis mulheres e dois homens), que participaram ativamente dos seus negócios na cidade de Uberlândia. Embora os filhos tenham realizado muitos processos envoltos na feitura dos retratos, na dissertação de mestrado selecionamos somente as fotos feitas por Ângelo Naguettini.

O acervo do fotógrafo está sob a guarda do Arquivo Público Municipal de Uberlândia. No critério de guarda elegido pela instituição não há identificação e/ou separação entre a autoria de Ângelo Naguettini (o pai) e dos filhos, especialmente, de Oswaldo Naguettini – o filho mais atuante na cidade enquanto fotógrafo, inclusive, trabalhando durante um tempo na delegacia da cidade como fotógrafo-jornalista.

O numeroso acervo *Naguettini*, contabilizando em torno de 5 mil fotos, está organizado e disponível para o público por meio de temas como fotos de avenidas, fotos de praças, fotos de casamentos, fotos de aniversários, fotos de acidentes (essas tiradas por Oswaldo Naguettini no tempo de trabalho na delegacia), retratos pessoais, dentre outros³.

Diante da falta de identificação sobre a autoria das fotos, foi importante articular estratégias de diferenciação. Nesse sentido, levou-se em conta o tempo de produção das fotos tiradas numa época a qual os filhos ainda não tinham idade para ajudar nos serviços e, além disso, a tentativa da identificação de um estilo próprio, diferente dos filhos, sobretudo, dos filhos homens, Oswaldo e Mário, que atuavam como fotógrafos. As filhas ajudavam no processo de revelação e tratamento das fotos. Os relatos familiares, especialmente de Norma Naguettini (filha de Ângelo Naguettini), também auxiliaram na composição dessa identificação.

² SIMÃO, P. A. V. Cidade e Fotografia: espaços e histórias na produção do fotógrafo Ângelo Naguettini. Uberlândia (1940-1950). Dissertação (Dissertação em história). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

³ Atualmente o Arquivo público municipal de Uberlândia mudou o seu local de atendimento, dessa forma, muitos serviços estão suspensos ou improvisados. Por exemplo, a consulta das fotos por meio digital não está disponível. Então, na minha volta para o Arquivo, em razão da indisponibilidade do serviço digital, pude pesquisar as fotos originais o que foi bastante significativo para a pesquisa, pois permitiu explorar melhor os elementos das fotos e, especialmente, possíveis informações registradas no verso da foto. Pelo meio digital seria impossível o acesso às anotações do verso porque são digitalizadas apenas a parte da frente das fotos (a imagem).

Na investigação do conjunto de fotos sobre a cidade de Uberlândia, compreendemos aspectos relativos à constituição do urbano que estava sendo travada naquele momento nas décadas de 1940 e 1950. O confronto das narrativas produzidas pelas imagens feitas por Naguettini com outras narrativas, especialmente àquelas publicizadas pelo jornal, permitiu problematizar conflitos e contradições acerca dos projetos de cidade.

Enquanto as fotos demonstravam uma cidade equipada, limpa e “moderna”, os jornais denunciavam comportamentos da população que “sujava” a cidade ou que se comportavam de forma “indevida”, contrariando as normas que estavam sendo implantadas sobre os usos da cidade. Esses sujeitos ou “comportamentos” denunciados pelos jornais não apareciam nas fotos. Muitas vezes, nos jornais, haviam reclamações sobre o estado precário de ruas e locais da cidade sem equipamentos – o que foi uma surpresa, ao conhecer outra cidade por meio das fotos. Problematizar essas e outras fontes, revelou a seleção feita pelo fotógrafo e a idealização de uma imagem urbana de Uberlândia.

A percepção de que as fotografias de Naguettini contrastavam com a “realidade” apresentada em outros materiais, instigou a problematização de quem era esse fotógrafo, cuja obra foi e ainda é amplamente divulgada nos materiais relativos à cidade⁴. Nesse sentido, custava perseguir a sua constituição enquanto sujeito escolhido, de alguma maneira, entre outros tantos fotógrafos para “contar” ou “apoiar” narrativas sobre essa cidade. Pesquisar quem foi Ângelo Naguettini não se restringe a conhecer a sua identidade e dados pessoais. A biografia básica não seria algo dispendioso ou inusitado. O desafio seria construir a sua trajetória procurando desvendar suas relações, escolhas, caminhos e desafios que o tornou um fotógrafo de destaque no processo de constituição da própria cidade e na disputa das narrativas e memórias que deveriam representá-la. Assim, buscar a trajetória de Naguettini significa compreender as negociações, laços, conflitos articulados e, ao mesmo tempo, perceber o contexto “macro” da cidade pelo qual ele foi estabelecido e estabeleceu. No processo de pesquisa, o avanço das investigações revelou que, embora, a atividade fotográfica de Ângelo Naguettini tenha sido o pontapé para o desenvolvimento da tese, a sua trajetória é

⁴ As fotos de Naguettini são amplamente utilizadas em datas comemorativas como, por exemplo, aniversário da cidade, tanto nas publicações do passado como ainda no presente. Nos espaços turísticos da cidade (Mercado Municipal, bares, dentre outros) observamos a exposição de suas fotos antigas como uma homenagem à história de Uberlândia. É importante refletir que o uso da sua produção iconográfica nas “memórias” urbanas está articulado à perspectiva do Arquivo Público Municipal de Uberlândia, que sugere sempre o arquivo Naguettini como representativo da história da cidade. A produção de Ângelo também foi usada num material destinado às escolas municipais. Trata-se de um “Álbum de Figurinhas” que busca narrar a história da cidade por meio das fotos transformadas em figurinhas, comparando o passado e o presente de Uberlândia. Refletiremos sobre este material mais à frente. O Álbum foi idealizado por George Thomaz em parceria com a Prefeitura.

composta por outras atividades que desenvolvia concomitante a de fotógrafo e eram muito importantes para o seu sustento e de sua família. Mais que o sustento, as outras atividades econômicas permitiram estabelecer laços comerciais e pessoais com os empreendedores da cidade, especialmente, a comunidade italiana.

Neste ponto, justificamos a relevância deste trabalho partindo de uma abordagem microanalítica que preza pela investigação do sujeito – Ângelo Naguettini – enquanto uma importante estratégia para compreender a sua produção fotográfica e atuação enquanto empreender na cidade de Uberlândia. Este trabalho não é inovador ao lidar como um dos temas a *fotografia*. Muitos outros trabalhos o fizeram, embora, no campo da história, ainda não seja tão comum pesquisas que elejam as imagens como fontes prioritárias. Consideramos que nossa maior contribuição é o reconhecimento das fotos como uma prática social, primordial à investigação do sujeito-autor para interpretar sua produção. Em muitos trabalhos separa-se a produção do autor. As imagens são “compreendidas” de modo distante do seu criador. Nessa perspectiva, ignora-se o modo como a rede de relações constituída pelo autor, bem como o seu contexto, constituem sua maneira de fotografar. Noutras palavras, nas pesquisas que lidam com objetos iconográficos é comum o destaque às fotos e a referência marginal ao autor das fotos.

Aqui, o esforço será o contrário. Buscaremos pelo destaque do autor das fotografias e ao revelar a sua trajetória estaremos constituindo também os elementos para compreender a produção. Articularemos reflexões com um campo historiográfico que prima pela constituição da trajetória dos indivíduos comuns. Estamos nos referindo a um movimento mais recente da escrita biográfica voltada para o sujeito “comum/ordinário”⁵, valorizando as experiências cotidianas. Nesse sentido, o termo “comuns/ordinários” é usado para diferenciar dos trabalhos biográficos que primam pela trajetória de “grandes personagens” que tiveram destaque nacional e/ou internacional. Isso significa que não falaremos de uma “biografia tradicional”, que nas palavras do historiador Schmidt são “narrativas factuais e lineares da vida dos ‘grandes homens’ desde o seu nascimento até a morte, cujo objetivo principal é o de apresentar o biografado como modelo de conduta a ser seguido [...]. (SHCMIDT, 2002, p. 22). Trocando em miúdos, partiremos das experiências de um indivíduo _ que embora não tenha tido um destaque para além do local, teve reconhecimento no seu tempo de vida na cidade e permanece na memória de Uberlândia por meio do seu legado fotográfico. Diferente

⁵ Schmidt faz essa discussão em Schmidt, B.B. (org.). *O biográfico: Perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC,2000. p. 53.

da “biografia tradicional” buscarmos traçar o processo histórico de inserção de Naguettini na cidade que, às avessas dos modelos de condutas dos “grandes homens” a serem seguidos, revelou um percurso muitas vezes incerto e permeado por contradições. Mesmo que isso seja uma tarefa árdua estando agora no futuro desse passado já conhecido e de alguma maneira “organizado” linearmente pela memória construída sobre ele.

Por meio dos sujeitos, seria possível problematizar uma rede de relações diversificadas, bem como a noção de uma história aberta que se constitui no processo histórico de escolhas, limites e pressões. Assim, os destinos dos homens não estão traçados de antemão, mas constituídos nas intempéries dos possíveis. Na problematização deste tipo de abordagem foi significativo o diálogo com outras pesquisas como, por exemplo, a realizada pela historiadora portuguesa Maria Antónia Pires de Almeida, que não produziu textos teóricos acerca da biografia, mas, explicitou nos textos referentes à sua pesquisa, procedimentos sugestivos.

O primeiro elemento que gostaria de destacar dessa pesquisa refere-se à *narrativa*. Todos nós (historiadores) devemos nos preocupar com a narrativa do texto, independente do objeto. A fluidez e a dinâmica do texto devem “comportar” a dinâmica da própria pesquisa. Porém, com relação à trajetória, a construção que uma narrativa deve ser capaz de dar o movimento de uma vida é indispensável. A diversidade de documentos utilizados de inúmeras naturezas, muitas vezes “desorganizados”, cronológica e significativamente, só ganham a dimensão de fontes, se articulada numa narrativa bem construída, capaz de dar um sentido para as “informações” soltas nos diversos registros.

Almeida, por meio da narrativa, explicita para o leitor a trajetória de vida de Duarte Pacheco na qual foi possível compreender suas escolhas em diálogo com o contexto no qual vivia. Assim, mesmo que tivéssemos de antemão, no texto, a informação que Pacheco foi um engenheiro de destaque no século passado em Portugal, a autora consegue construir um enredo no qual é possível apreender que o seu sucesso não estava traçado de antemão. Por meio de sua trajetória, acompanhamos o modo como se tornou engenheiro.

Se não fosse pelas informações nas notas de rodapé e da descrição das fontes no final do texto, não seria possível apreender pela narrativa os desafios enfrentados na documentação “desordenada” e “incompleta”, em razão da dinâmica do texto. Isso significa que os “entraves” da pesquisa não truncou a reflexão e nem o texto, mas, exigiram habilidades da autora para superar tais dificuldades.

A defesa da narrativa numa pesquisa biográfica e/ou que busca recuperar uma trajetória, não se trata de uma simples simpatia com uma escrita “literária”, mas, sobretudo, do reconhecimento da especificidade desse tipo de pesquisa, a qual a construção narrativa tem um papel essencial na articulação das fontes e superação das lacunas.

Embora a autora narre a trajetória de Pacheco numa sequência cronológica, ela consegue superar um modelo de trajetória linear, demonstrando na narrativa que a sua ascensão não é fruto de uma “carreira meteórica surreal”, mas construída numa rede de relações que o engenheiro constituía custando, inclusive, rompimentos radicais de antigas amizades em razão de escolhas políticas e “profissionais”. Assim, vamos percebendo por meio da trajetória de Duarte Pacheco as disputas e conflitos presentes no social, no contexto do governo de Salazar. Isso significa, apreender por meio da trajetória individual um contexto maior ou, o universo cultural constitutivo do engenheiro.

Neste aspecto, destaco algumas questões referentes à biografia e contexto. Numa análise superficial, o contexto é usado para preencher as lacunas documentais dos indivíduos. O contexto transforma-se numa grande estrutura na qual os indivíduos estão arraigados e limitados, fora do seu processo de formação. Segundo Giovanni Levi (2006), nesse uso “o contexto é frequentemente apresentado como algo rígido, coerente e que serve de pano de fundo imóvel para explicar a biografia” (LEVI, 2006, p. 176).

Para que a relação entre o contexto e a dimensão do vivido contribua na investigação biográfica é preciso buscar a *interação* do sujeito com as pressões estruturais. Por meio da interação é possível problematizar um contexto normativo que, embora possa ser um “limitador”, as normas e regras instituídas não conseguem direcionar totalmente as ações dos sujeitos, sendo possível, margens de manobra ou possibilidades de ação nos interstícios. Isso significa considerar indivíduo e contexto como dimensões constitutivas. “O indivíduo e o espaço social evoluem e se modificam mutuamente, sendo um, parte do outro” (GRIBAUDI, 2001, p. 3). Somente por meio da análise desta *interação* entre o sujeito e o contexto, é possível apreender a *natureza do espaço social*. A natureza não é algo dado de modo natural e espontâneo. É o esforço de compreensão da interação que permite problematizar o processo de constituição de uma determinada “realidade” na pesquisa biográfica.

Nessa direção, o importante é “identificar” o movimento e a complexidade da sociedade: ao mesmo tempo, em que há zonas que estruturam a sociedade através do controle das instituições e dos recursos econômicos, há espaços e momentos de redefinição, justamente

por serem constituídas na dinâmica de vivência dos sujeitos que as experimentam conforme os seus interesses e valores no jogo de disputas.

Ao encontro destas discussões, Franco Ferrarotti nos alerta sobre a distinção entre perseguir o “individuo” e o “individual”. Segundo o autor, Karl Marx falava do indivíduo num conjunto de relações, enquanto muitas biografias refletem sobre o sujeito no sentido individual, separado do social. Outro conjunto de elementos preponderantes na análise de trajetórias diz respeito à relação entre normas e práticas dos sujeitos, bem como determinismo e liberdade de ação.

É certo que na vida há zonas que buscam estruturar a sociedade por meio do monopólio dos recursos econômicos, controle das instituições, estabelecimentos de normas, entre outros. A construção de estratégias de controle das práticas é parte do processo social, por meio da qual grupos hegemônicos buscam manter o poder. Contudo, isso não significa que a sociedade seja compacta e unidimensional. Pelo contrário, há espaços de redefinição na maneira como os sujeitos experimentam a realidade.

Nesse sentido, problematizamos a maneira como os sujeitos lidam com as normas, considerando pluralidades de ações e margens de manobras.

Buscando não pensar a biografia como um caminho compacto, cuja trajetória é determinada por poucas variáveis fundamentais e de intensidade estaticamente definida, mas antes, de apreendê-la como a progressão de um organismo vivo e imerso no interior de um espaço que evolui e se transforma (GRIBAUDI, 2001, p. 37).

Pensar nesta direção significa compreender que nenhum sistema normativo é tão bem estruturado a ponto de eliminar todas as possibilidades de ação dos sujeitos nas margens. É verdade que as normas, regras, monopólios, impõem limites, mas jamais determinam toda uma realidade. As contradições, disputas, interesses diversos, valores, continuam a existir e, por vezes, funcionam como impulsionadores na busca de alternativas de atuação para além daquilo que é padronizado.

A investigação de trajetórias de vida exige procedimentos complexos na promoção do entendimento do “por que” de um caminho em detrimento de outro. Assim, como utilizamos de critérios para ler/interpretar textos, as práticas sociais dos sujeitos que investigamos precisam ser decifradas com o objetivo de apreender as formas e as lógicas internas.

Clifford Geertz denomina aqueles elementos (formas e lógicas internas) de *agenda oculta* como sendo “uma espécie de lista de relações, interpretações causais, imagens,

crenças, tudo quanto possa lhe ser útil, a fim de observar a sociedade, interpretá-la e agir sobre ela” (1980, s/p apud GRIBAUDI, 2001, p. 7).

O historiador Maurizio Gribaudi (2001), ao longo do seu texto, utiliza, para além do termo “agenda oculta”, a expressão “conjunto estrutural”, que se refere ao mesmo processo no qual os sujeitos, mesmo em outros contextos, carregam consigo experiências, valores ou, uma espécie de intuição que orientam o sentido da própria existência, dos projetos de vida e, desta forma, influenciam as escolhas, trajetórias e ações nas relações sociais.

Contudo, é importante nos atentar para o sentido destes termos ou, em outras palavras, para o seu conteúdo. Autores da década de 80, não souberam interpretar essa “chave cultural”, reduzindo à mera reprodução. Na ótica dos autores da chamada “virada cultural” assim como para os desestrutivistas americanos, os sujeitos pertencentes a um determinado universo cultural (grupo social) reproduziriam os mesmos comportamentos.

O chamado “conjunto estrutural” o qual Gribaudi chama atenção, não se trata de reprodução, mas de compartilhar sentidos de vida que orientará os sujeitos em suas trajetórias, mesmo quando estão em outros espaços sociais. Estas “intuições” não serão “limitadores” na dinâmica das relações sociais e, sim, inspirações.

Nesse tipo de pesquisa, no esforço de “identificar” todos estes elementos é primordial se atentar quanto às nossas próprias referências e parâmetros de análise, constituídos, muitas vezes, por visões gerais e/ou modelos unidimensionais. A partir deste campo, as ações de sujeitos dentro de um universo que não tem como referência os nossos próprios modelos, podem ser simplificadas como medíocres ou sem sentido. Tal cuidado deve ser redobrado com relação a algumas noções privilegiadas na compreensão de trajetórias individuais, tais como sucesso, fracasso, bem-sucedido, etc.

Gribaudi, ao analisar quatro trajetórias de operários na França do século XIX, alerta sobre as armadilhas que podemos cair, ao analisar trajetórias a partir de referenciais gerais e/ou modelos. No trabalho referido, o autor usa de 93 monografias escritas por diversos autores acerca dos operários, reunidas na França ao longo da metade do século XIX. As pesquisas são detalhadas e contempla diversos aspectos da vida de cada indivíduo (suas histórias, familiares, recursos disponíveis, práticas profissionais).

No uso desse material para a investigação do percurso biográfico na França, Gribaudi destaca o modo como os autores das monografias não souberam potencializar as especificidades das trajetórias dos operários analisados em razão de “julgá-las” a partir de uma escala única.

Vejamos um trecho no qual o historiador evidencia o modo como o autor da monografia interpreta de modo equivocado a trajetória de Bertrand – um operário pobre que conseguiu ascender economicamente, mas que, ao contrário das expectativas do autor, não passa a viver em outro ambiente (o da burguesia), mantendo as relações que tinha antes de se enriquecer.

[...] Bertrand não aspira realmente a outros modos de vida, minimamente distantes do seu conjunto estrutural e do seu valor vital. É o mesmo Gautier, o pesquisador que o entrevista, que destaca que Bertrand “declara sentir-se perfeitamente feliz nesse ambiente”. Mas não consegue, evidentemente, interpretar a natureza de tal distância, que o pesquisador define como impotência.

[...] Gautier pensa a sociedade francesa baseada em uma única hierarquia. Igualmente a muitos historiadores e sociólogos contemporâneos, ele julga os fracassos e os sucessos com base em uma escala única de hierarquias sociais e profissionais. E, desse ponto de vista, nem mesmo os seus filhos. No entanto, a sociedade não é unidimensional. Bertrand vive dentro de um universo que não tem como referência nem as figuras da burguesia nem as figuras dos artesãos ou dos operários qualificados de Paris. (...) Creio que, portanto, se queremos pensar em termos de vida bem-sucedida, é necessário fazê-lo, sobretudo, no sentido goethiano do termo, pela capacidade que um indivíduo possui de administrar os próprios limites e as próprias possibilidades, alcançando um desenvolvimento harmônico do seu conjunto estrutural (GRABAUDI, 2001, p. 22-23).

De acordo como o trecho é possível notar a importância de buscar interpretar a natureza de um percurso, conforme a sua lógica particular, nos atentando para a natureza, ao mesmo tempo, individual e social dessas configurações.

Ademais, destaco François Dosse que, na obra “O Desafio Biográfico: Escrever uma vida”⁶ remete um conjunto de autores elucidativos na discussão historiográfica a respeito da biografia, dentre eles ressaltamos Giovanni Levi e Sabina Loriga que desenvolveram pesquisas diversas, no entanto, com preocupações comuns que revelam um campo historiográfico de discussão bastante sugestivo para o desenvolvimento dessa pesquisa.

O esforço destes autores em problematizar indivíduo e grupo, indivíduo e estrutura, singular e tipos ideais, contexto normativo e liberdade de escolhas, entre outros, sinaliza procedimentos para a superação de produções empobrecedoras. Nesse tipo de produção há uma tendência em apresentar modelos e/ou tipos ideais de trajetórias para a comprovação de determinados contextos. O encaixe prévio dos sujeitos em categorias exclui a dimensão singular das trajetórias e a complexidade social.

Na direção contrária, devemos buscar o singular e utilizar o material biográfico como um campo privilegiado para a reconstituição de um contexto histórico, selecionado um tempo

⁶ DOSSE, F. **O Desafio Biográfico:** escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

histórico complexo, de forma alguma linear. Destaco as reflexões de Josep Fontana, especialmente àquelas desenvolvidas no texto “Por uma história de todos”, em que o autor coloca os desafios em se praticar este tipo de história. Recuperar temas e sujeitos ainda desfavorecidos exige esforços por parte do historiador para se evitar que aqueles continuem ter um papel marginalizado. Observemos o seguinte trecho: “O problema, do ponto de vista da história, é que a recuperação do camponês se realizou de maneira confusa, esquecendo-se de que não se trata de um grupo homogêneo, de uma classe, sendo necessário considerar suas divisões internas e estuda-lo nas inter-relações com a sociedade urbana” (FONTANA, 2004, p. 442). A afirmação do autor nos leva a refletir sobre produções frágeis, mesmo contemplando temas importantes ou, ainda, relegados, deve-se preocupar com a maneira como o objeto é estudado. Considerando a complexidade dos sujeitos, irredutíveis a simples categorias.

Neste intuito que me identifico na escrita biográfica, ou seja, no desejo de produzir um conhecimento para além daquele preconizado pela “história tradicional”, atenta aos desafios na produção de trajetórias de homens comuns e, ao mesmo tempo, instigada em demonstrar possibilidades de investigação por meio de materiais e caminhos alternativos.

Ao adotar uma metodologia histórica “de análise minuciosa, de uma observação profunda e concentrada em um ponto específico”⁷ a micro-história promove caminhos investigativos coerentes com a análise de trajetória e, ainda, colabora para a exploração de fontes históricas diversas que fogem do padrão do uso de vestígios “tradicionais”.

Circunscrita num momento histórico específico, nos fins da década de 70, quando grandes modelos historiográficos explicativos eram, muitas vezes, incoerentes com a realidade e insuficientes diante da complexidade das relações sociais, a micro-história, ao contrário das leituras gerais, galgou o seu espaço na atenção aos indivíduos, por meio da compreensão dos comportamentos, escolhas e sua rede de relações. A micro-história seria capaz de reconstituir a trajetória de indivíduos e, ao mesmo tempo, recompor o contexto geral, afinal, o indivíduo não se separa do social. A partir deste campo, a micro-história realiza uma análise micro e profunda sobre um objeto/sujeito. Por meio dele, vamos reconstruindo o contexto no qual o protagonista está inserido. Afirmamos que a micro-história não se trata de uma escola, mas sobretudo, de uma metodologia capaz de conduzir o leitor a acompanhar o

⁷ São muitas as contribuições de Levi na reflexão sobre o uso da metodologia da micro-história. LEVI, Giovanni. 30 anos depois: repensando a Micro-História. In: VENDRAME, Maíra Inês; KARBURG, Alexandre; MOREIRA, Paulo Roberto Staudt (Orgs.). *Ensaios de micro-história: trajetória e imigração*. São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2016.

caminho investigativo do pesquisador, expondo, na maneira de narrar, o uso de fontes, interpretações, avanços, lacunas, escolhas, interesses, etc.

Nesse sentido, Micro-história é, antes de tudo, uma tentativa de narrar sem esconder as regras do jogo que o historiador seguiu. Claro, não somente remontando aos documentos – isto faz parte da normal ética profissional. Porém, com a declaração aberta do processo por meio do qual a história foi construída: os caminhos certos e aqueles errados, a maneira pela qual as perguntas foram formuladas e as respostas procuradas. Pois, que o minucioso trabalho de laboratório não permaneça escondido e a receita não fique um segredo de cozinheiro. Porque os verdadeiros excluídos da atenção dos historiadores não são os protagonistas negligenciados dos fatos, mas os leitores esmagados pelas pesadas interpretações gerais, opiniões discutidas em condições desiguais entre quem escreve e quem lê, mecanismos causais simplificados e estabelecidos a posteriori (LEVI, 2016, p. 22).

Dessa forma, a micro-história pode interessar-se por “novos” objetos ou não, contudo, ao selecionar o seu tema, ela se preocupará, sobretudo, em dar melhores explicações ao leitor sobre o processo de produção do conhecimento histórico. Nesse itinerário, os conceitos históricos explicativos não são usados de modo automático. O sujeito que saiu de seu país não será chamado simplesmente de “imigrante”, supondo que o leitor saberá problematizar todas as questões que este processo envolve, ou que este único conceito seja capaz de dar conta da complexidade e as singularidades de cada trajetória. O sujeito será apresentado ao leitor a partir do seu “cotidiano”, de suas escolhas, relações, interesses, necessidades, vínculos, conflitos, etc., que, no conjunto, montarão o “quebra-cabeça” para a compreensão do processo imigratório. Em poucas palavras, os conceitos não são apresentados previamente, vão sendo articulados no avanço da pesquisa.

A partir deste campo, observar-se-á que a teoria não será apresentada de modo separado, pelo menos, não a priori. A redação desta tese prezará pela demonstração dos métodos e práticas selecionadas no decorrer da pesquisa que poderão compor uma teoria que sustenta a investigação. Isso significa que nenhuma teoria servirá como modelo por meio do qual o nosso objeto será encaixado, pelo contrário, ela será pontuada nas nossas escolhas, que irão revelar aproximações ou distanciamentos. Na proposta da micro-história “as palavras-chave eram claras: lupa ou microscópio, experimento, contexto, complexidade, escolha, vínculos, interstícios, conflitos, pontos de vista. Uma série de práticas e de métodos ao invés de uma teoria” (LEVI, 2016, p. 24).

A escolha de um sujeito como objeto de estudo, neste caso o fotógrafo Ângelo Naguettini, não significa renunciar ao contexto. O protagonista será analisado em interação com o contexto em que vivia. Assim, compreendemos que a época na qual o sujeito está

inscrito é de fundamental importância para a tomada de suas decisões. Porém, o meio não condiciona todos os sujeitos de uma mesma maneira. Não é possível imaginar ou antecipar um indivíduo “típico” de uma determinada época. É aceitável problematizar que num determinado contexto, as pressões, conflitos e disputas, participem da construção de uma trajetória, mas, de modo algum, moldam os diversos sujeitos de uma mesma maneira. Isso significa considerar que os indivíduos são únicos e que a imersão total no seu passado pode revelar significados sobre sua trajetória e, ao mesmo tempo, dimensões do seu tempo histórico.

[...] quando fazemos uma biografia, não devemos procurar nela algo típico. Não podemos afirmar que a vida de cada um de vocês é típica da vida de jovens brasileiros do século XXI. Não é possível, porque cada vida é uma vida. Não podemos imaginar a tipicidade de uma época. Muitas vezes, os historiadores fizeram essa falsificação: partiram da ideia de que uma vida é típica de um momento e isso é falso (LEVI, 2014, p. 1).

Giovanni Levi (2014), ao falar para estudantes da pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, revela um equívoco recorrente ao considerar trajetórias de vidas, como se fosse possível que um único sujeito fosse representativo de todos os indivíduos de uma época. É certo que ao investigar um sujeito podemos fazer perguntas gerais, entretanto, as respostas serão únicas, aplicáveis a um determinado contexto, conforme as escolhas de um único indivíduo. Mesmo que a análise da vida de um protagonista consiga evidenciar “tendências”, isso não equivale considerar que uma época “produza” sujeitos típicos.

Para mergulhar no universo de um sujeito, o método micro analítico considera diversos tipos de documentos, como evidencia os processos-crime, cartas, manuscritos, jornais, registros notariais, livros de nascimento, casamento e óbito, inquéritos, entre outros. “Nenhum documento deverá ser excluído a priori, bem como nenhuma notícia deve ser eliminada. A ideia é mergulhar totalmente em um tempo” (KARBURG; VENDRAME, 2016, p. 93). É esta variedade de fontes que permitirá a investigação de trajetórias, especialmente quando lidamos com sujeitos “comuns” ou, em outras palavras, indivíduos “locais”. A gama extensa e variável de documentos servirá como pequenas peças que poderão ajustar um conjunto de interpretações e explicações acerca do protagonista.

Nesta pesquisa, utilizamos um arcabouço de materiais na investigação da vida de Ângelo Naguettini. Cartas pessoais, documentos, manuscritos, diários, jornais, revistas, fotos, relatos familiares, anúncios, entre outros, e serão analisados a partir da problematização da sua prática como fotógrafo. Esses documentos possuem também origens diversas. Por

exemplo, as cartas, manuscritos, diários e até mesmo folhetos antigos de propaganda dos negócios da família Naguettini, encontramos com uma das filhas vivas de Ângelo, Norma Naguettini. Tais materiais foram guardados pela filha como *lembranças*, sem nenhum tipo de organização ou técnica de conservação, dessa forma, estão bastante danificados. Outras fontes como, fotos, jornais e revistas estão sob a guarda do Arquivo Público de Uberlândia, sendo assim, possuem uma organização estabelecida pela instituição. Mais adiante falaremos sobre os materiais do Arquivo com mais detalhes. Além disso, fomos até a cidade de Conquista - MG, cidade na qual Ângelo Naguettini junto dos pais e irmãos se estabeleceram quando chegaram no Brasil em fins do século XIX. Em Conquista fomos até a Igreja (a única que congrega esses tipos de documentos) para pesquisar os registros (certidão de nascimento, casamento e batismo), para encontrarmos vestígios da família e as relações que estabeleceu na sua chegada.

Durante muito tempo, a diversidade de documentos com naturezas diversas – quase que “exóticos” perto daqueles mais usuais entre nós, historiadores – despertou algo de misterioso e instigante, causando dificuldade na exploração. O diário íntimo é um exemplo desse tipo de documento “exótico” entre historiadores. Mais comum entre os especialistas da literatura, no campo da história ainda é usado de modo tímido. Embora, atualmente, o olhar sobre a “escrita íntima” tenha se ampliado, rompendo com a ideia de uma escrita tipicamente feminina, buscando sua grande repercussão social, inclusive para aqueles escritos por homens (como é caso do diário usado nessa pesquisa). Vale também refletir que a “popularidade” de materiais diferentes na História tem a ver com o interesse historiográfico por um tipo de pesquisa que prime pelos sujeitos comuns/ordinários, sujeitos que não heróis nacionais, mas que no âmbito local, suas trajetórias iluminam uma época e/ou contexto social.

Escrito ao longo dos dias, o objetivo da escrita de diários parece ser o de apresá-los em suas páginas o passar do tempo, ainda que de forma fragmentada e com a ausência de elaboração prévia: uma escrita, enfim, que registra o efêmero, o descontínuo e por esse motivo chamada escrita ordinária. Ele pode absorver em suas páginas tanto os grandes como os pequenos acontecimentos sem nenhuma ordem previamente estabelecida, salvo o que lhes impõe passagem cronológica do tempo, daí dizer-se que um diário (cuja frequência de escrita, paradoxalmente, não precisa ser necessariamente diária) não existe fora da gravitação que impõe o fluir do tempo. (CUNHA, 2007, p. 46)

A citação acima sugere a complexidade e prudências na interpretação dos documentos nos quais os sujeitos “falam de si”. Contudo, a leitura dos materiais “diferentes”, junto de

outros mais “comuns”⁸, resultou em uma boa estratégia de compreensão, revelando preciosos indícios na cobertura da vida cotidiana. A interpretação do diário de viagem de Ângelo Naguettini consistiu numa tarefa desafiadora. Ele apresenta o registro da viagem de Ângelo Naguettini, realizada na década de 1940 com a filha Norma Naguettini para a Itália. Embora o motivo da viagem tenha sido a investigação de suas origens, uma vez que, o nosso protagonista era adotado, o diário menciona diversos outros aspectos interessantes. As anotações pessoais são relevantes por apresentarem-se como “janela” para os “pensamentos” ou sobre aquilo que o autor está selecionando para registrar. A menção a pequenos negócios realizados na Itália e passeios em lugares “de arte” representaram pistas sobre o funcionamento de seu negócio no Brasil e de sua atuação como fotógrafo. O conjunto de informações do diário ganhou força quando começamos a analisá-lo com outras fontes como, cartas, jornais, propagandas do ateliê fotográfico, fotos, entre outras. Dessa maneira, reconhecemos o “ineditismo” das informações presentes no diário, que não poderiam ser encontradas em outros materiais.

Neste tipo de pesquisa, na qual partimos de um “nome”, é relevante considerar diversas naturezas de fontes, como sugere Carlo Ginzburg (1989). Contudo, as evidências por si só, não dizem muito sobre o biografado e suas relações sociais, sendo necessário recuperar sua trajetória problematizando suas escolhas, interesses, conflitos, limites. É importante articular a operação histórica, promovendo a historicidade para os diversos tipos de documentos.

Os registros civis apresentam-nos os indivíduos enquanto nascidos e mortos, pais e filhos; os registros cadastrais, enquanto proprietários ou usufruários; os autos, enquanto criminosos, enquanto autores ou testemunhas de um processo. Mas assim corre-se o risco de perder a complexidade das relações que ligam um indivíduo a uma sociedade determinada. Isto também é válido para fontes mais ricas, de dados às vezes imprevisíveis, como os processos criminais ou inquisitoriais _ sobretudo os segundos _ que são os que temos de aproximar aos inquéritos in loco de um antropólogo moderno. Mas se o âmbito da investigação for suficientemente circunscrito, as séries documentais podem sobrepor-se no tempo e no espaço, de modo a permitir-nos encontrar o mesmo indivíduo ou grupos de indivíduos em contextos sociais diversos. (GINZBURG, 1989, p. 173)

Como afirmamos anteriormente, Ginzburg (1989) sugere a multiplicidade de documentos na pesquisa nominal. Porém, tais materiais não foram produzidos por/para

⁸ Estou considerando aqui o diário como um documento “diferente” e os “comuns” aqueles mais usuais, como: jornais, registros cartoriais, documentos oficiais, etc. São estes tipos de documentos “comuns” (porém, não menos importantes) que ajudarão a inserir e/ou articular a experiência pessoal e íntima de Naguettini dentro de uma experiência social.

historiadores, assim, isolados, eles não dizem muita coisa, mas em séries, ou melhor, num conjunto, podem evidenciar significados sobre uma época e até mesmo padrões/tendências por meio do protagonista. As séries as quais nos referimos nem sempre querem dizer um conjunto ordenado de um mesmo tipo de documento. Muitas vezes, a “série” deve ser produzida pelo próprio pesquisador, ao perceber congruências entre os materiais que dispõe. Por exemplo, dispomos nesta pesquisa de várias cartas enviadas a Ângelo Naguettini. São cartas diversas, de diferentes remetentes, tratando sobre assuntos variados e sem a cobertura de uma cronologia específica ou lógica. Nesse sentido, não poderiam ser fontes prioritárias, mas na investigação geral, tiveram uma importância substancial no entendimento de questões que, até então, estavam obscuras na pesquisa. Essas cartas, assim como outros tipos de documentos (documentos pessoais de diversas naturezas, ofícios, panfletos de propaganda do negócio, notas, dentre outros) sozinhos ou, em outras palavras, analisados de forma separada, enquanto séries específicas, não diriam muito sobre nosso protagonista, mas, em conjunto, ajudaram a compor uma rede de relações da qual ele participava, essencialmente, iluminaram a construção de uma interpretação sobre o seu papel em seu “universo” social.

O desafio de lidar com evidências diversas e não tão usuais na pesquisa acadêmica, soma-se às dificuldades arquivísticas encontradas em grande parte do nosso país, mais ainda, no interior. Diferentemente da realidade dos arquivos e disponibilidade de materiais existentes na Itália, por exemplo, local de pesquisa de Ginzburg. Embora seus caminhos investigativos sejam inspiradores, não dispomos dos mesmos recursos e tão menos de sua habilidade. Dessa forma, a busca por materiais é dificultada, não dispensando nenhum tipo de material. Toda evidência que possa compor um fio condutor de pesquisa é importante. Dessa maneira, há o cuidado no manejo do uso de documentos diversos para fundamentar uma narrativa pré-determinada. De forma contrária, o ideal é que, por meio da análise dos documentos, formulemos e reformulemos, quando necessário, a problemática e objetivos da pesquisa.

Nesse esforço da operação histórica, a historiadora Fraya Frehse é referência importante no que tange ao lidar com diversos documentos no processo de análise e constituição de uma narrativa⁹. Frehse analisa as mudanças sociais operadas na cidade de São Paulo quando essa passa a se modernizar. Ao problematizar este conceito a autora compartilha das reflexões feitas por Henry Lefebvre¹⁰ e José de Souza Martins¹¹. A autora

⁹ FREHSE, Fraya. *O Tempo das Ruas na São Paulo de Fins do Império*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

¹⁰ LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. 3 vols. Paris, Látche Editeur, 1958, 1961, 1981.

considera que a “modernização” do espaço urbano está articulada à normatização das condutas e posturas na cidade, buscando destacar um possível padrão de vida hegemônico burguês, coibindo modos de vida de grande parte da população. O cenário que a autora está questionando é a sociedade paulista na década de 1880, anos finais do Império, e as disputas que se fazem nela ao buscar impor normas e padrões. A reflexão sobre a fabricação de modos de vida, que devem seguir um padrão, coloca em evidência projetos que buscam ser hegemônicos na constituição da cidade.

A investigação deste contexto se fez por meio de uma documentação heterogênea: jornais, atas da Câmara Municipal e fotografias, entre os anos de 1867 e 1889. A partir do confronto destas fontes a autora consegue apreender as narrativas sobre as mudanças operadas na cidade de São Paulo. As fotografias produzidas por Militão, contemporâneas ao tempo de pesquisa de Frehse, articuladas a outras evidências, especialmente os jornais, permitem perceber contradições no processo de urbanização. Por muitas vezes o que foi selecionado na lente do fotógrafo não correspondia ao que estava sendo dito nos jornais. Nestes, prevalecia um discurso que buscava “regularizar” os modos de vida na cidade, coibindo práticas rurais comuns na cidade (como, por exemplo, a criação de animais nas ruas ou descarte de detritos no espaço público).

Nestes discursos destacava-se a modernização da cidade e, ao mesmo tempo, a normatização de condutas – o que poderia ser feito ou não. Porém, pelas fotos, observamos que as práticas que estavam sendo condenadas ainda permaneciam na cidade, mesmo com as mudanças em curso. A historiadora, no processo de investigação, deixa explícita a constituição de uma análise que se faz a partir da exploração dessas fontes diversas, sendo possível assim, apreender as disputas e conflitos por um projeto de cidade. As fotos, neste objetivo, tornam-se preponderantes ao oferecer outras possibilidades de análise em razão de sua natureza documental.

Nas reflexões dessa tese usaremos dois temas de fotos: as “cenas urbanas”, fotos que reproduziram a cidade de Uberlândia e os retratos produzidos no estúdio do fotógrafo. Esta série será analisada com o objetivo de compreender o espaço de atuação do fotógrafo Ângelo Naguettini a partir dos indícios presentes nas imagens. Dessa forma, vale frisar que a problematização das fotos nessa pesquisa, terá o papel de acompanhar a sua trajetória como fotógrafo. Acreditamos que a compreensão da produção fotográfica revelará elementos

¹¹ MARTINS, José de Souza. “As Hesitações do Moderno e as Contradições da Modernidade no Brasil”. In: _____. A Sociabilidade do Homem Simples. São Paulo, Hucitec, 2000.

cruciais do seu perfil profissional. Num primeiro momento, buscaremos compreender a possível conversão de um padrão presente a partir da construção/observação de uma grade de interpretação. Tal grade visará identificar dois segmentos que compõem a fotografia: expressão e conteúdo.

O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor, etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõe a fotografia. Ambos os segmentos se correspondem no processo contínuo de produção de sentido na fotografia, sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado (MAUAD, 2005, p. 143).

É relevante destacar que este tipo de análise demanda o diálogo com outros textos. Isso quer dizer que as fotos devem ser interpretadas juntamente com outros tipos de fontes. A foto nunca poderá ser analisada de forma isolada, mas “deve compor uma série extensa e homogênea para dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar” (MAUAD, 2005, p. 143).

Nas fotos tiradas em estúdio predominam os retratos de mulheres, embora, haja também fotografias de homens e famílias. Todas as fotos tiradas em estúdio possuem o mesmo tamanho. Este elemento permite inferir sobre o tipo de câmera usada pelo fotógrafo, bem como, permite compreender o formato e suporte de veiculação das imagens. Muitas fotografias possuem o modelo *cartão-postal*, variando apenas o sentido da foto: vertical ou horizontal.

A partir desse campo, consideramos importante refletir sobre as finalidades sociais da fotografia no suporte *cartão-postal*, usualmente, tiradas com o intuito de circular ou, em outras palavras, eram encomendadas com o objetivo de enviar, presentear e/ou se fazer presente para aqueles que estão longe. Por isso, no verso das fotografias, havia o espaço destinado para o registro das informações do destinatário e/ou escrita de mensagens. Segundo Freyre (1978), por muitos anos, especialmente no fim do século XIX e início do XX, as correspondências eram realizadas por meio de cartão-postal. A grande quantidade de fotos veiculadas no suporte cartão-postal, presentes no acervo *Naguettini*, conflui na direção das reflexões apontadas por Gilberto Freyre.

Recorde-se do cartão-postal que foi, no fim do século passado e no começo do atual, uma verdadeira instituição. Talvez se possa afirmar que nove décimos de toda a correspondência pessoal se fizeram, no Brasil do começo do século XX, não em carta fechada, muito menos lacrada, mas em postal aberto (FREYRE, 1978, p. 151).

Ao perseguir os elementos constitutivos das fotos, diversos autores serão sugestivos na composição de uma metodologia de compreensão, o que poderá ser observado ao longo dos capítulos. Existem várias correntes teórico-metodológicas de análise e uso da fotografia. Trata-se de um campo de estudos diverso, porém, ainda tímido quando se pensa na fotografia como fonte histórica. Ainda prevalecem leituras estéticas, em contrapartida, da dimensão sociocultural. Ao lidar com os desafios de análise das fotografias e apreensão de uma narrativa histórica, o autor Boris Kossoy é uma importante referência. Nesta pesquisa, a preferência pela abordagem deste autor se justifica por representar uma leitura diferente daquelas que consideram a imagem como reflexo do real. Leitura na qual a foto seria uma representação fidedigna da realidade.

Em muitos cenários, a transformação da fotografia como espelho do real dispensou metodologias de análise, a imagem torna-se simples “prova” do que foi narrado textualmente. Isso se deve a uma forte tradição do século XIX, ainda sobrevivente, de considerar como fonte documentos oficiais. A forma de análise, tal qual o tipo de documento, muitas vezes é engessada buscando organizar os materiais numa ordem cronológica e espacial. Embora racionalizar uma sequência narrativa seja importante para entender o processo, promover uma interpretação cronológica reforça a ideia de uma história naturalizada, sem conflitos e disputas. Como se na vivência da história não houvesse outras opções e projetos.

A partir deste campo, a heterogeneidade das evidências a partir do uso da fotografia e das metodologias de análise significa a possibilidade de produzir outras narrativas históricas mais atentas aos sujeitos e aos diversos projetos sociais que eles representaram.

Quando as imagens visuais, dentre elas a fotografia, são utilizadas como fontes de pesquisa histórica, é porque funcionam como mediadoras e não como reflexo de um dado universo sociocultural. Integram um sistema de significação que não pode ser reduzido ao nível das crenças formais e conscientes. Pertencem à ordem do simbólico, da linguagem metafórica. São portadoras de estilos cognitivos próprios (BORGES, 2008, p. 18).

No trecho, Maria Eliza Linhares Borges coloca em evidência duas perspectivas de uso da fotografia nas pesquisas. Uma que pensa a fotografia quase como ilustração do contexto retratado, sendo um reflexo, uma representação fidedigna. E outra que reconhece a fotografia como uma prática constituída num processo social, portanto, capaz de produzir narrativas.

Neste trabalho, acreditamos que os materiais usados na investigação histórica devem ser encarados como práticas sociais, imbuídos de sentidos e significados pretendidos pelo

autor das evidências, neste caso, pelo fotógrafo e, ainda sujeitos à composição de outras narrativas quando usadas em outros contextos. Por isso, as fotografias não podem ser analisadas de modo isolado e sim, em conjunto com outras fontes e, essencialmente, problematizando o contexto no qual foram utilizadas.

Destaco a importância das contribuições de Boris Kossoy na problematização de todo o processo de produção da imagem. Neste aspecto, o autor esclarece a complexidade dos mecanismos a serem considerados: intenção, contexto, estética, visão do fotógrafo, dentre outros. Observemos a interdependência daqueles elementos. A intenção do autor da imagem está intrinsecamente articulada à sua cultura, bem como, a estética e técnica empreendidas são minimamente coerentes com os recursos de sua época. Mesmo que haja inovações, sempre há inspiração no seu tempo e, por fim, deve-se considerar a visão de mundo particular do fotógrafo.

A fotografia se conecta fisicamente ao seu referente, - e esta é uma condição inerente ao sistema de representação fotográfica - porém, através de um filtro cultural, estético e técnico, articulado no imaginário de seu criador. A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte do seu autor (KOSSOY, 2002, p. 43)

No trecho destacado, Kossoy, além de reforçar o que afirmamos anteriormente, reafirma a fotografia enquanto uma criação do sujeito. Essa referência é relevante nesta pesquisa, pois buscará destacar a reconstituição da trajetória particular do fotógrafo Ângelo Naguettini com o objetivo de refletir sobre a sua produção e o seu tempo.

Dividimos o presente trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentaremos o nosso protagonista, Ângelo Naguettini, buscando construir a sua trajetória desde a chegada ao Brasil no ano de 1899 até o ano de sua morte em 1983. O objetivo neste capítulo é apreender seu universo de relações, escolhas, negociações, conflitos, etc., que ajudarão na compreensão de sua inserção na cidade. É importante salientar que não dispomos de uma documentação que contemple todos os anos de sua vida. Nesse aspecto, teremos diversas lacunas. A ideia é que por meio de um esforço metodológico possamos construir uma narrativa coerente e significativa para o objetivo da tese. Usaremos fontes diversas e tomaremos como ponto de partida o seu diário produzido durante a viagem para a Itália na década de 1940.

No segundo capítulo, perseguindo a sua trajetória mais atentos a sua atuação fotográfica, por meio de um conjunto de retratos tiradas no estúdio do fotógrafo, abordaremos

com mais afinco a sua prática, perseguindo pelos indícios presentes nas fotos – e também outros materiais como, por exemplo, materiais de propaganda – para desvendar o funcionamento do seu negócio: recursos, técnicas, “estilo fotográfico”, público, preços, relação com os concorrentes, etc. Nesse sentido, partindo de um conjunto específico de fotos – retratos pessoais – nos esforçamos em compor a trajetória do nosso fotógrafo, agora, focando na sua produção. Investigamos também a negociação entre o cliente e fotógrafo acompanhando, desta forma, a cultura imagética da época, os desejos e tendências de seu tempo.

Por fim, no terceiro capítulo, o objetivo é pensar na força de circulação do acervo na cidade. Abordaremos diversos materiais “culturais” da cidade, sobretudo a revista Almanaque, postais e uma Cartilha (Álbum de Figurinhas) que reproduziram as imagens de Naguettini. Apreenderemos a narrativa das fotos em conjunto com os textos e tentar compreender os significados destacados nestas produções acerca da cidade e/ou sobre o viver em Uberlândia, buscando perceber o que está sendo insinuado (mostrado) e o que está ocultado. Neste capítulo voltamos para a ideia que foi o ponto de partida para a tese: Quais seriam as possíveis explicações para a forte presença da produção de Ângelo Naguettini no passado e presente da cidade de Uberlândia? Essa percepção e questionamento me levou a recuperar a trajetória desse homem de negócios que, embora o tenha “conhecido” primeiramente como fotógrafo, desenvolveu outras atividades econômicas.

CAPÍTULO 1. DE VERONA À UBERABINHA: UMA VIAGEM DE VOLTA À TERRA NATAL

Este capítulo pretende traçar e analisar a trajetória de Ângelo Naguettini, imigrante italiano que saiu da cidade de Verona com a sua família e veio para o Brasil no final do século XIX. Em Uberlândia, antiga Uberabinha, Naguettini tornou-se um empresário e especialmente um fotógrafo de destaque. Antes de analisarmos a trajetória de Naguettini, buscando reconstituir a historicidade do seu percurso junto da cidade e das relações sociais que construiu, apresentamos sucintamente o nosso protagonista.

Ângelo Naguettini nasceu no dia 21 de outubro de 1889, em Vicenza, na Itália. Por volta dos 9 anos de idade, emigrou para o Brasil junto dos seus pais, Luiz Naguettini e Margarida Gallio, e os irmãos, Domingos, José e Antônio.

Segundo Stanley Weintraub (1967), ser historiador e biógrafo torna-se complexo porque ambas as práticas possuem suas especificações quanto à produção. Estar atento a estas especificações demanda grande esforço, atrelado à necessidade de construir uma obra/pesquisa legível. Legibilidade esta que significa, entre outros aspectos, despertar o interesse do público ao mesmo tempo, em que atende o sentido “histórico”, além de exigir habilidades diversas, por vezes, contraditórias nos limites de cada campo biográfico e histórico. São muitas as questões que podemos colocar, como aponta Weintraub,

Does a subject or his family or heirs? Have a right to privacy? Does a writer have the right? Within the limits of the laws of copyright and libel? To write about anyone he feels will make good copy? Are our lives our personal property? How much do the freedoms of speech and of the press protect the prying writer? Does the biographer have a duty to factual accuracy, or to a larger, philosophic truth? Should the biographer permit himself to get emotionally involved with his subject? Can he prevent it? (WEINTRAUB, 1967, p. 173).

Ao buscar traçar trajetórias de vida, muitas questões são levantadas na relação com o objeto de estudo. Os diversos tipos de fontes que lidamos (e devemos lidar), de materiais escritos à comentários e/ou opiniões de terceiros, coloca em evidência os limítrofes entre ética e pesquisa, curiosidades e “fatos”, especulações e verdade.

Contudo, o navegar entre livros e fofocas, como disse Weintraub, permite algo bastante “caro” ao campo histórico: o levantamento de questões. Nesse aspecto, considero que o contato com materiais de naturezas diversas para a constituição de trajetórias é um aspecto importante no fazer histórico que, independentemente do tipo de objeto e de história,

buscamos produzir. As perguntas suscitadas no vaso das fontes nos aproximam da nossa especificidade: sempre partimos de uma questão.

Se a pessoa “pesquisada” foi/é bastante conhecida, podemos afirmar que as chances de encontrar uma grande quantidade de materiais sobre a sua vida, bem como, um possível interesse do leitor pela obra, são praticamente “garantidos”. Entretanto, se o “personagem” da pesquisa não é uma personalidade, as proporções são inversas.

É nesse ponto que devemos concentrar nossos esforços para a produção de uma biografia por meio de uma perspectiva histórica. Faz-se crucial localizar a relevância histórica do personagem, apontando as problematizações que podem surgir através de sua trajetória.

Na constituição da trajetória do nosso protagonista, articularemos conexões entre os eventos de vida com o intuito de reconstituir uma sequência, processo e ordem e, para estabelecer um senso de direção e significado. No trato com as fontes, especialmente naquelas que analisaremos neste capítulo, como o diário de viagem de Ângelo Naguettini, os “fatos” narrados não se limitam àquilo que está ocorrendo no presente e nem obedecem a uma sequência cronológica. Segundo Roberts, quando as pessoas contam histórias sobre si mesmas, há referências a ações passadas e, possivelmente, futuras. Afinal, as narrativas individuais possuem o seu próprio propósito e caráter (ROBERTS, 2004, p. 90).

Se isso, por um lado, é bastante vantajoso, porque permite ter “acesso” a outras informações, fatos e significados, por outro, exige um esforço na articulação dessas informações para dar direção e significado, como comentado anteriormente. Por isso, utilizaremos como direção o método “recorte horizontal” que consiste na seleção de um objeto específico que pode ser um nome, espaço ou tempo e, posteriormente, a busca de fontes de diversas naturezas que tenham relação com o objeto. Partindo de um sujeito, encontraremos um universo de possibilidades: outros sujeitos, diversos contextos e ideias, etc.

Os sujeitos devem ser linhas condutoras para nos guiar por diferentes contextos, tal como o “fio de Ariadne” conduz o pesquisador no labirinto documental. Por estes caminhos nem sempre retos, vamos percebendo que certas linhas convergem e partem dos nossos sujeitos [...]. Estas linhas, portanto, revelam outros nomes, indivíduos de estratos sociais diferentes, de posições políticas e religiosas diversas, de opiniões e ideias distintas que, em certos momentos, se relacionam com aquele que investigamos e estiveram diante do mesmo horizonte de possibilidades (KARSBURG; VENDRAME, 2016, p. 94).

O procedimento apontado pelos autores permite que o pesquisador mergulhe no tempo histórico do sujeito e compreenda sua interação com o contexto. Neste horizonte, o método promove a problematização da constituição do sujeito na relação com o seu tempo,

superando a visão simplista de que os sujeitos são resultados “automáticos” do contexto. De fato, as pessoas constituem-se de acordo com o seu lugar, mas é dentro de um processo de negociação que envolve os interesses dos sujeitos e dos outros, posição social, oportunidades, escolhas e diversos outros fatores.

A partir deste campo, no esforço de produzir um conhecimento acerca da trajetória do nosso protagonista, investigaremos diversos tipos de fontes, tendo como fonte prioritária o diário escrito por ele, Ângelo Naguettini, durante a viagem à Itália no ano de 1948.

Este trabalho não pretende delinear sobre a história da emigração, mas no interesse em acompanhar a trajetória de Naguettini, um imigrante italiano; por vezes, as interpretações mais amplas e genéricas sobre aquele fenômeno e o particular se cruzarão. Desta forma, podemos afirmar que o percurso investigativo da pesquisa permite compreender questões relevantes do processo migratório, essencialmente, de uma rede relações mantidas e reconstruídas entre o lugar de destino e o de origem¹².

Como dissemos anteriormente, Ângelo Naguettini veio com sua família, seus pais e três irmãos, para o Brasil em 1899, com nove anos de idade. Na chegada ao Brasil passaram a viver numa colônia italiana em Conquista, no estado de Minas Gerais. Não temos documentos específicos que atestam sobre este processo de vinda da Itália para o Brasil, a não ser depoimentos e as memórias da filha de Ângelo, D. Norma. Entretanto, em outros registros podemos encontrar inferências a respeito, como podemos observar no documento abaixo, no qual Naguettini investiga informações sobre a mãe biológica. O documento trata de um pedido do consulado na Suíça, em São Paulo encaminhado à repartição municipal de Kreuzlingen:

A pedido de um fotógrafo aqui residente, nascido na Suíça, tomo a liberdade de fazer hoje, à sua estimada repartição, o seguinte pedido:

O Sr. Angelo Naguettini, vivendo em Uberabinha, proprietário da Casa Funerária & Studio Photographic, com a idade de 36 anos, casado e pai de cinco filhos, disse-me que ele nasceu no cantão de Thurgau, perto de Kreuzlingen, como fruto de um inesperado e ilegítimo intercurso e ainda em sua primeira infância foi então levado para Verona, na Itália, onde foi matriculado em uma creche sob o nome de Angelo Nitucci. Mais tarde, ele foi supostamente adotado por uma família italiana, chamada

¹² São valiosas as contribuições de Maíra Vendrame ao estudar a trajetória de um imigrante italiano a partir de um acontecimento específico: o seu assassinato. Por meio deste episódio, a autora levanta questões importantes a respeito dos valores, cultura e rede de relações da comunidade estabelecida no Brasil após a saída da Itália no século XIX. A exemplo da historiadora, perseguimos articular a trajetória de um sujeito sem reduzir exclusivamente a uma história individual, apartada das questões gerais e, ao mesmo tempo, evitando as armadilhas dos modelos explicativos estruturais. VENDRAME, Maíra Ines. *O poder na aldeia: redes sociais, honra familiar e práticas de justiça entre os camponeses italianos (Brasil-Itália)*. São Leopoldo: Oikos; Porto Alegre: ANPUH-RS, 2016.

Naguettini e depois emigrou para o Brasil com este nome, onde permaneceu até então.

Mais tarde, sua mãe – residente na Suíça – disse ter muitas vezes se preocupado com ele, o que resulta do fato de que ela enviou a ela várias cartas, a última de 4 de fevereiro de 1910, a partir de Egelshofen – que devem provavelmente estar perto de Kreuzlingen, porque o envelope tem este como último carimbo. O nome de sua mãe é Luigia Nicolodi, cujo último endereço era a fábrica de sapatos Kreuzlingen (também August Soppelsa, Egelshofen). Agora meu cliente, por meio de sua estimada repartição, gostaria de saber se a sua citada mãe ainda existe e, eventualmente, que o nome e o paradeiro de seu pai e seus avós sejam pesquisados e – eu acho que talvez lhe seja possível – fazer isso em um formulário oficial, realizado por meio de consultas ao serviço comunitário ou distrito relevante em Kreuzlingen, para cuja finalidade eu anexei a última carta de sua mãe, juntamente com uma reprodução de sua fotografia, para [ajudar] a esclarecer os seus [últimos] passos. A data de nascimento de A.N. é 31 de outubro de 1889 (HAUSAMANN, 21 de setembro de 1925).

Naguettini toma ciência da adoção tardivamente, provavelmente, após a vinda para o Brasil no ano de 1899. As cartas trocadas com a mãe biológica datam a partir de 1910, mais de dez anos após a sua chegada. Para além das questões em torno da procura e resgate com a família biológica, o documento acima menciona a vinda da família Naguettini para o Brasil. Não temos registros sobre a data específica, nem mesmo sobre os fatores de incentivo para a migração da família Naguettini, porém, a data de vinda fornecida pela filha, 1899, e a literatura que versa sobre os modelos migratórios, podem fornecer explicações mais gerais.

Estudos apontam como fator preponderante na saída dos italianos para outras regiões, especialmente a América, a crise econômica. O historiador Emilio Franzina investiga sobre a emigração dos italianos da região do Vêneto para o Brasil e corrobora com as explicações de mudanças econômicas como elemento primordial, na prática do êxodo. Segundo ele, “a emigração precisa ser analisada no contexto da transição de um país agrícola e pré-industrial a um estágio de relativa, e totalmente específica, maturidade capitalista” (FRANZINA, 2015, p. 34).

Nesse contexto de transição, várias foram as transformações sofridas pela agricultura que atingiram os modos de vida dos camponeses e também dos pequenos proprietários e arrendatários. Num primeiro momento, após a segunda metade do século XIX, a crise agrícola foi provocada pela queda do preço do trigo. “(...) Entre as causas eficientes do êxodo, menciona-se frequentemente a queda extraordinária dos preços dos cereais em consequência do impacto da concorrência do trigo russo e americano, e também, depois da década de 1870, pela eclosão de uma verdadeira crise agrícola” (FRANZINA, 2015, p. 72).

Alguns anos depois, em fins do século XIX, momento no qual a família Naguettini migra para o Brasil, a crise acentuou-se provocando uma “emigração de massa”. “A situação

precedente, de mal-estar nos campos, foi-se transformando em estado de miséria endêmica, capaz de afigir então todos os trabalhadores agrícolas” (FRANZINA, 2015, p. 42). Porém, é importante articular às condições internas do continente de partida (Europa), especialmente do país italiano, à situação do continente de chegada (América), bastante atrativo pela oferta de terras e oportunidades de trabalho.

No encontro dessas interpretações, D. Norma Naguettini, filha de Ângelo Naguettini, escreveu num caderno de anotações:

Conta meu pai que havia “corretores” que reuniam os interessados com suas famílias para a viagem ao Brasil, eram levados para fazendas do Estado de São Paulo sem estradas, isolados de qualquer comunicação e assistência médica, muito trabalho e, às vezes, comiam somente polenta e rapadura para sobreviver. [...] Encontrarão no Brasil a magia do nome América, evocava a desesperada fome por terra mais do que o dinheiro. América significa uma terra imensa na qual tudo era enorme e exagerado. Meu pai nasceu em Verona, sendo a família do Trentino em um lugar chamado Baselga di Piné, conheci esses lugares 60 anos atrás. Papai era apaixonado por óperas e tive a oportunidade de assistir 11 óperas. [...] (Anotações de D. Norma Naguettini/s/d)

A narrativa acima, escrita por D. Norma anos após a chegada do pai no Brasil, inclusive após a sua morte, menciona os elementos de atração no Brasil, o que realça a vivência do pai e, provavelmente, também é constituída por elementos que permeiam o senso comum a respeito do movimento migratório.

O certo é que estas “informações” confluem para explicações mais complexas sobre o fluxo migratório, cujo significado não pode ser dimensionado somente num aspecto e, tão menos, de modo unilateral. Dessa forma, é relevante considerar, não só lugar de partida, mas, também, o de chegada, ou ainda, considerar junto aos aspectos de expulsão, os de atração, como parte de um mesmo contexto que se interpelam na tecitura do capitalismo contemporâneo.

Franzina (2015), no estudo assíduo sobre os fluxos migratórios da região de Vêneto (região da qual a cidade de Naguettini, Verona, faz parte), destaca um perfil predominante das pessoas que saíram daquela região, marcada “pela presença de muitos emigrantes saídos das classes rurais mais baixas, isto é, não somente de verdadeiros camponeses, mas também de meeiros e pequenos proprietários de terra (FRANZINA, 2015, p. 72).

Como já mencionado, o processo migratório é muito mais complexo do que estes fatores selecionados aqui, sugerem. Havia outras questões que estavam sendo vivenciadas (tanto no lugar de origem, como no lugar de chegada, sobretudo, na América), tais como

fatores climáticos, doenças, aumento da população, entre outros, que, de certo modo, não foram determinantes nas escolhas dos migrantes. A complexidade do movimento migratório acentua-se quando se considera as especificidades dos lugares de saída e de chegada. No caso de Vêneto, foi preponderante não só as circunstâncias de atração (oferta de terras e trabalho no Brasil) como também o contexto de expulsão, a miséria que assolava a região.

Desde a segunda metade do século XIX até o início do século XX, é possível, segundo Emílio Franzina, identificar fases, com suas respectivas características, do fluxo migratório da região de Vêneto em direção ao Brasil. Nesse contexto, nos interessa refletir pela chamada “propriamente de massa” marcada por um grande número de pessoas que migraram, situada entre os anos de 1887 e 1901, período no qual a família Naguettini migra para o Brasil.

Informações registradas no “curriculum vitae” de Ângelo Naguettini, construído pela família, ajudam compreender sobre o tempo de vinda:

Proveniente da cidade de Verona/Itália, na qual veio para o Brasil, com a idade de (9) nove anos, com seus pais e mais três irmãos Domingos Naguettini, José Naguettini e Antonio Naguettini, residindo nesta época na cidade de Conquista Est. de Minas Gerais, onde trabalhou e lutou para criar seus irmãos, pois sendo ele o mais velho sustentava a casa (currículo vitae, s/d).

Por meio da data de nascimento (21/10/1889) podemos inferir que a família Naguettini chega no Brasil por volta do ano de 1898/1899, tempo no qual Ângelo Naguettini tinha nove anos de idade. Mesmo sem informações específicas acerca da migração da família Naguettini, os motivos – como veio e como se estabeleceu aqui no Brasil, o fato de terem se instalado em Conquista, vila constituída por imigrantes italianos – sugerem que a família constituía uma rede de relações no movimento migratório, tendo contato com outros que também traçaram esta mesma rota.

Neste aspecto, ao compartilhar um espaço comum junto a outros imigrantes italianos, poderiam também ter motivações e condições semelhantes a tantos outros que saíram da região de Vêneto para o Brasil a procura de melhores condições de vida. Aliás, tomadas as devidas precauções do “currículo vitae”, no qual a família elaborou uma narrativa de uma trajetória de vida heroica e de sucesso, o relato de trabalho e luta para criar os irmãos sugere, no mínimo, uma condição de vida desafiadora.

Mesmo com poucas informações sobre a experiência migratória de Ângelo Naguettini, a literatura que versa sobre este tema junto à leitura de alguns documentos permitiu intuir alguns aspectos mais gerais que podem compor a experiência do nosso

protagonista. Neste campo, é relevante ficar atento aos diversos elementos presentes na emigração:

[...] a emigração configura-se não somente como consequência da passagem do país de uma estrutura agrícola a uma estrutura industrial, fenômeno destinado a resolver-se na expulsão da força de trabalho da terra, mas também como o fruto de certos condicionamentos objetivos e de toda uma política que tinha condicionado essa passagem, ditando-lhe os tempos e os modos (FRANZINI, 2015, p. 87).

Não sabemos se os pais de Naguettini eram trabalhadores rurais ou não. A certidão de casamento de Ângelo Naguettini registra a profissão de marceneiro para o mesmo, desse modo, há chances de o pai realizar a mesma atividade. É comum nas famílias italianas o ofício permanecer e perpetuar entre os integrantes, sobretudo, de pais para filhos. A prática desse trabalho no Brasil também sugere que a mesma atividade era realizada na Itália. Nesse cenário, o trabalho de Ângelo Naguettini como filho mais velho, ajudando no sustento da casa, garantem, a grosso modo, evidências de um contexto de aperto econômico e a busca de melhores condições de vida. Durante a pesquisa, estive na cidade de Conquista e lá encontrei a sobrinha de Ângelo Naguettini que informou que seu pai Luiz (irmão de Ângelo) também era marceneiro, o que corrobora para a reflexão sobre a permanência, pelo menos nesse momento de chegada, de uma profissão no núcleo familiar.

O estabelecimento no município de Conquista, antigo distrito de Sacramento, revela as ligações com os emigrantes vindos da Itália e, talvez, pode ser preponderante no entendimento da continuidade das redes de relações constituídas na terra natal, mesmo após a partida.

Na pesquisa realizada na paróquia de Sacramento, Igreja Nossa Senhora de Lourdes, local onde estão guardados os registros de batismo e casamento, encontramos evidências da nacionalidade italiana das pessoas que estavam se casando ou apadrinhando naquela igreja. No início do século XX, observamos a realização de diversos casamentos entre italianos e italianos com brasileiros. Vejamos a reprodução do registro de um matrimônio no ano de 1900.

Aos vinte três de junho de mil novecentos, convidas as proclamar, recebam-se em matrimônio, nesta Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, Luiz [ilegível] natural da [ilegível], Itália, filho legítimo de Ângelo [ilegível] e Dominica [ilegível] com Smilia Bertolali, natural da Itália, filha legítima de Ângelo Bertolali e [ilegível] Rosa, ambos [ilegível] são solteiros e residentes nesta Paróquia. Foram padrinhos, Amadeo Ligonti e [ilegível]. (O capelão [ilegível]. Livro de registros de casamentos e batismos).

Grande parte dos registros está ilegível e/ou demandando um grande esforço para a leitura e compreensão, sendo que as condições de guarda são inadequadas e parte significativa do material está danificado. Consideramos relevante a presença dos sobrenomes italianos e, sobretudo, as menções a origem italiana das pessoas citadas no livro. Esses vestígios evidenciam a presença de uma “comunidade italiana” instalada em Sacramento.

Há estimativas que a Câmera Municipal de Sacramento recebeu cerca de trezentas famílias italianas no final do século XIX. Embora muitos nomes de famílias possam ter sido modificados pelas autoridades quando eram registradas na sua chegada no Brasil.

Dessas famílias vindas para Sacramento, destacaram-se: Gobbo, Milani, Bonatti, Scaloni, Bizinotto, Jerônimo, Orlando, Fornazier, Bonetti, Padovani, Vicentini, Stival, Bianchi, Urbano, Polastrini, Bianchini, Pavanelli, Magnabosco, Valdo, Pansani, Zandonaide, Montanhez, Signorelli, Crema, Dermatini, Colenghi, Ciani, Nolli, De Santi, Bertolucci, Ranuzzi, Picolo, Sinibaldi, Rosa, Guissoni, Guarato, Suriani, Gerolin, Borsatto, Spirandelli, Drigo, Pavini, Lenza, Fassa, Bizão, Fedrigo, Schifini, Michelante, Biggi, Mischiari, Recedive, Rosalline, De Faveri, Basso, Canassa, Magnino, Guardiero, Paroneto, Bernardelli, Siconeto, Simonetto, Cerchi, Manzan, Crosara, Adalbelo, Arduini, Cattani, Adalbelo, Arduini, Cattani, Cavallini, Cherulli, Corazza, Cursini, Altafin, Augusto, Berlai, Basilio, Caramori, Cantarini, Dalmonti, Devos, Fassin, Faturetto, Fragonesi, Fuchizatto, Furati, Francisco, Gasparoto, Guiotti, Guirandelli, Luchiari, Mangallini, Marinelli, Meneghelo, Maccioli, *Naguettini*, Pampanini, Pavolini, Passarelli, Presma, Pollate, Piolli, Rabello, Rossi, Reveratto, Roncolate, Rotelli, Sarmatano, Scava, Tasse, Tomain, Zacagnino e Zaia. Essas famílias chegaram à região de Sacramento entre 1888 e 1930. (SILVA, Antônio Pereira da. Velhos Italianos de Uberabina, p. 19, s/d)

Os nomes reproduzidos são alguns dos nomes encontrados pelo autor Silva e registrado no seu livro “Velhos Italianos de Uberabina”, cujo objetivo era fazer um levantamento dos italianos que vieram para Uberabina no final do século XIX e início do século XX. Dentre eles, destacamos o nome da família Naguettini.

Em Conquista que Ângelo Naguettini casou-se com Tercilla Pighini, futura mãe dos seus oito filhos. Abaixo, trecho da certidão de casamento:

[...] No dia vinte quatro do mês de abril do ano de mil e novecentos e treze, às cinco horas da tarde, nesta Vila de Conquista, em casa de residência de Leopoldo Pighini, onde se achava o terceiro Juiz de Paz e de Casamento, em exercício, Victorio Crosara, recebendo-se em matrimonio “Ângelo Naguettini”, com vinte e três anos de idade, solteiro, marceneiro, filho legítimo de Luiz Naguettini e de Margarida Gallio, natural de Vicenza, em Itália e residente nesta vila, e dona “Tercilla Pighini”, com dezoito anos de idade, solteira, serviços domésticos, filha legítima de Leopoldo Pighini e de Lourença (sobrenome está ilegível), natural da cidade de Limeira, Estado de São Paulo e reside nesta vila. [...] (Certidão de casamento).

Por meio da certidão de casamento, atestamos a residência de Naguettini em Conquista, após a vinda da Itália, bem como a realização do casamento naquela mesma vila no ano de 1913. Neste ponto, é conveniente retomar o conceito de “cadeias migratórias”, por meio do qual problematizamos as relações interpessoais constituídas pelos migrantes no lugar de saída e no lugar de chegada. O processo migratório não se finaliza com a viagem, continua no destino no qual é preciso utilizar-se de mecanismos para adaptação, encontrar estratégias de “conexão” entre os “dois mundos”.

Dessa forma, várias estratégias podem ser consideradas como práticas que colaboram para o processo de adaptação e constitui ainda o contexto de migração. Os matrimônios colaboraram para o estabelecimento dos laços, ampliando, inclusive, a rede de relações para além das pequenas aldeias, nas quais se estabelecem. Por isso, é crucial refletirmos sobre o casamento de Naguettini com alguém que, mesmo já residindo em Conquista e tendo nascido no Brasil, possuía descendência italiana. O sobrenome de Tercilla, *Pighini*, insinua a origem italiana, porém, não temos informações de qual geração da sua família saiu da Itália e veio para o Brasil: será que foram os pais ou avós? Contudo, mesmo sem informações mais assertivas sobre o processo de migração da família de Tercilla, é certo afirmar que o casamento com uma descendente italiana colabora para a perpetuação dos laços culturais/sociais do lugar de origem. Isso significa a possibilidade da construção de uma trajetória, na qual os protagonistas poderão enfrentar os desafios de um novo lar com o apoio de uma rede de relações que compartilham elementos comuns: tanto no sentido do que permanece como identidade italiana e os fortalece dentro de uma comunidade, como também nos elementos de enfrentamento para a construção/reconstrução de suas histórias.

Os matrimônios, as atividades agrícolas e as migrações eram responsáveis por construir uma teia de relações simbólicas e recíprocas entre as famílias e indivíduos que ultrapassam os limites fronteiriços das pequenas aldeias. Os laços extensos entre os habitantes de áreas limítrofes, dentro de uma mesma província, foram reforçados com os deslocamentos, facilitando as transferências e as estratégias de acomodação além-mar, pois estavam assentadas sob um intrincado sistema de direitos e obrigações mútuas entre vizinhos, parentes e amigos (VENDRAME, 2018, p. 275).

De acordo com Maíra Ines Vendrame, os matrimônios são importantes para pensar no peso das relações interpessoais, não só no processo de transferência da terra natal para a América, mas, também, na constituição de novas comunidades e rede de relações no novo lar. Mais à frente falaremos também dos matrimônios das filhas de Ângelo, por meio dos quais será possível compreender a extensão destes laços.

Outras “informações” presentes na certidão chamam a atenção, como o registro da profissão de Ângelo Naguettini, de marceneiro. Dessa forma, podemos deduzir que, pelo menos, até os vinte e três anos, o protagonista desta pesquisa ainda não exercia a atividade pela qual passamos a nos interessar pela sua trajetória, a de fotógrafo.

O irmão de Ângelo, Luiz Naguettini também exercia a profissão de marceneiro na cidade de Conquista, onde residiu até a sua morte. Em certidão de registro de estrangeiros, documento no qual se atesta a legalidade do imigrante no Brasil, emitida em 23 de setembro de 1939 pela polícia do Estado de Minas Gerais, atesta-se a profissão exercida por Luiz, bem como, outros dados pessoais que conferem o contexto de imigração para o Brasil.



Figura 02

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Por meio da data do documento (1939), subtraindo o tempo de estadia de Luiz no Brasil (41 anos), chegamos na data aproximada de vinda da família de Naguettini, conforme

havíamos situado, no final do século XX, por volta do ano de 1898. Observamos também, ainda na certidão de casamento, o registro da profissão de Tercilla como “serviços domésticos”.

Neste momento, valorizamos as informações sobre as profissões de Ângelo e Tercilla, uma vez que deduzimos que ambas as famílias não eram de posses ou, pelo menos, fica evidente a ausência de reservas substanciais de dinheiro. Tais inferências ajudam a compreender a trajetória de vida em Uberlândia, essencialmente, no campo econômico, nos esforços pela realização de negócios, muitos deles relatados no diário de viagem de Naguettini.

Segundo as informações contidas no “Curriculum Vitae”, já citado, a ida para São Pedro do Uberabinha, nome antigo da cidade de Uberlândia, ocorre logo após o casamento. No dito documento consta: “Casou-se em 24/04/1913 na cidade de Conquista (MG), com a jovem Tercilla Pighini Naguettini [...] vindo na época residir em São Pedro do Uberabinha”.

Em outro documento, podemos ter noção de um tempo mais preciso acerca da ida para Uberlândia. Antes da viagem para a Itália, no ano de 1948, foi preciso a organização de documentos para o seu consentimento, dentre eles um atestado de vida e residência emitido pela polícia de Minas Gerais.

Atesto que o Senhor ANGELO NAGUETTINI, de nacionalidade italiana, casado, vive e reside nesta cidade, há 32 anos, trabalhando por conta própria em comércio de ótica e fotografias, sendo o mesmo, pessoa de boa conduta, nada constando do arquivo desta delegacia que o desabone. Uberlândia, 10 de março de 1947. Dario Ferreira de Carvalho – Delegado Regional. (POLÍCIA DO ESTADO DE MINAS GERAIS).

De acordo com o documento, emitido no ano de 1947, Ângelo Naguettini vivia em Uberlândia há 32 anos, o que remete a sua chegada na cidade no ano de 1915. Nesse tempo já havia outras famílias italianas na cidade de Uberabinha. Para além da família Naguettini, podemos citar: Angelo Zocolli (proprietário), Miguel Mascia (industrial), José Reggerio (sapateiro), Antonio Gambardella (negociante), Eduardo Boroni (negociante), Jose Roice (ferreiro), Jacob Vanni, Pedro Cassio da Silva, Jose Camin (agrimensor), Carmo Taliberti (moinho), Jose Alimena (açougue, taverna), Angelo Zocolli (olaria) e muitas outras. Encontrar todos esses nomes nos registros feitos pelo autor Antônio Pereira da Silva¹³ é bastante sugestivo para problematizar possíveis redes de relações e apoio entre esses sujeitos,

¹³ SILVA, Antônio Pereira da. Velhos Italianos de Uberlândia. Uberlândia - MG: s/d.

pois, muitos compartilham de um itinerário comum a família Naguettini: Itália – Conquista – Uberabinha. Nesse mesmo livro, Silva relatou sobre o nosso protagonista:

Ângelo Naguettini foi fundador da “Foto Naguettini” e fixou com sua objetividade muitas cenas e quadros do passado Uberlandense. Seu acervo fotográfico, mais os de seus filhos, com milhares de fotos, pertence ao Arquivo Público Municipal. Foi um grande comerciante imobiliário ao mesmo tempo que fornecia material fotográfico para todo o Brasil Central (geralmente transportado pelo pioneiro rodoviário Nego Amâncio). Foi proprietário de uma agência funerária que, numa certa época, esteve na parte térrea do rico palacete que construiu nos inícios da Avenida Afonso Pena (existente até hoje). Por isso, o prédio ficou conhecido como o “Palácio das Lágrimas”. Seu filho Oswaldo (falecido), completou o trio carnavalesco das festanças momescas durante muitos anos, principalmente na década de 50: o rei Momo (era o Coronel Hipopota), a rainha Oswaldina (era o Oswaldo Naguettini) e o anão Dororó Tantã.

Ângelo era de Verona. Veio para o Brasil em 1899 e chegou a Uberabinha em 1916. Já estava casado com Tercilia Paghini desde 1913. (SILVA, s/d, p. 46 e 47)

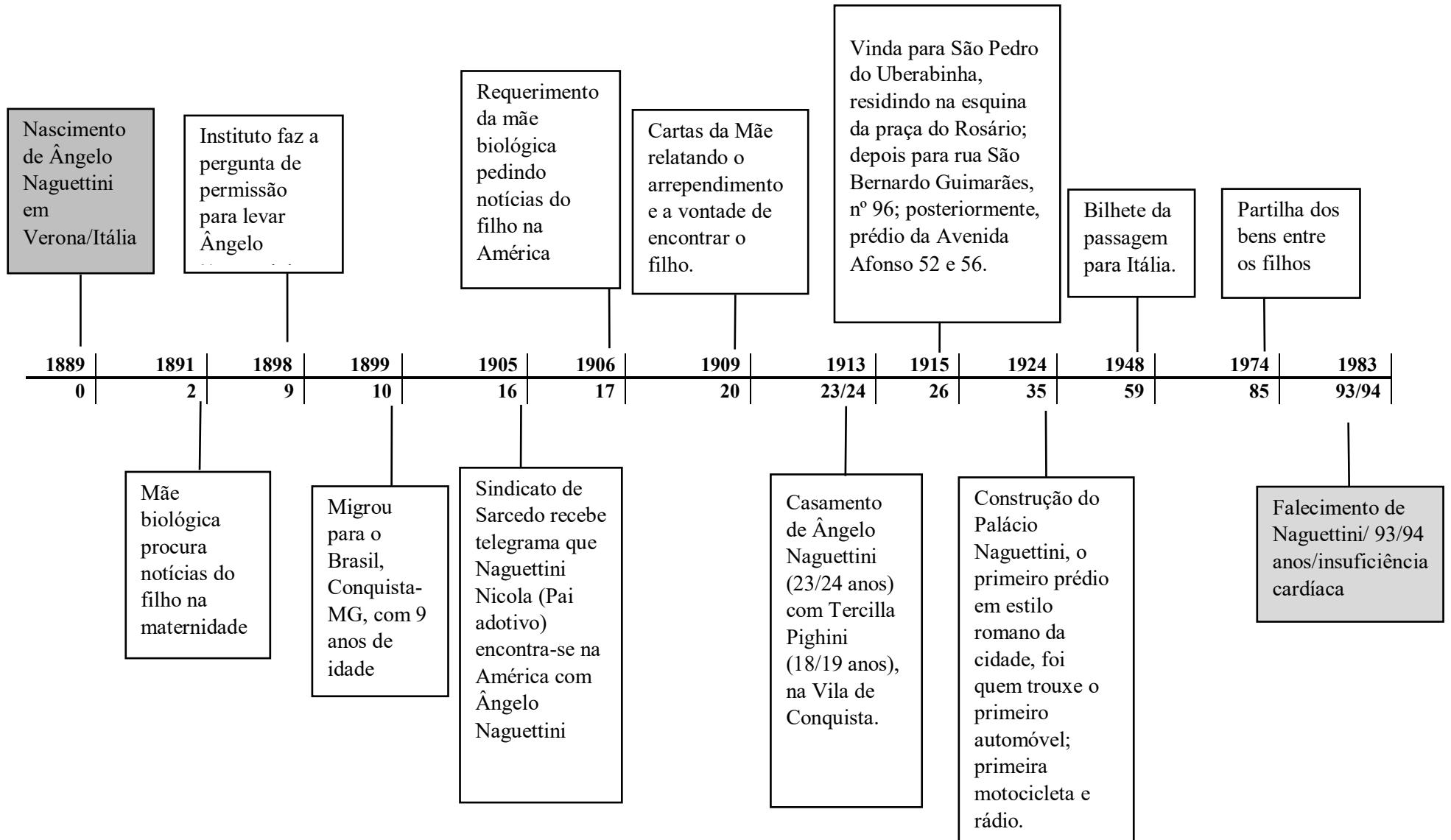
O registro feito por Silva descreve aquilo que ele selecionou como sendo mais importante acerca da atuação de Ângelo Naguettini, um dos “Velhos Italianos” presentes no seu livro. O autor identifica, em primeiro lugar, o “Foto Naguettini” e depois outras atividades econômicas realizadas por Naguettini. Isso insinua (para nós e o leitor) que o nosso protagonista não era somente fotógrafo, embora, o seu legado imagético ganhe destaque por meio da história do passado contada no presente. Como Silva afirmou no início do trecho destacado, a fixação de “cenas e quadros do passado Uberlandense” lhe garantiu o título de fotógrafo da cidade, essa representatividade nos chamou a atenção e será investigada ao longo do texto.

Quando chegou a São Pedro de Uberabinha, não temos inferências de quando começou a atividade de fotógrafo, muito menos sabemos ao certo quando se torna referência dessa profissão na cidade. Porém, podemos nos atentar pela busca do processo, no qual ele faz o seu “nome”. A existência de outros fotógrafos na cidade sugere que ele não foi o primeiro ou o único fotógrafo na cidade. Em 1915, tempo de chegada de Ângelo na cidade, observamos indícios desta prática em Uberabinha. No jornal “O COMMERCIO”, mantido pela classe comercial da cidade, o fotógrafo José Augusto anunciou: “PHOTOGRAPHO JOSÉ AUGUSTO DA SILVA. Avenida Afonso Pena n. 475.” Este anúncio se repetiu por diversas vezes nos exemplares seguintes do jornal. No lançamento de impostos de 1914, publicada no livro de Silva, “Velhos Italianos de Uberabinha”, aparece o nome de Leopoldo Peghini: profissão – fotógrafo. O que reforça a presença de outros fotógrafos. No ano de 1922, o nome de Ângelo Naguettini também aparece como fotógrafo e empresário funerário.

Embora o anúncio seja bastante objetivo e pouco informativo, bem como a lista de pagantes de impostos, eles foram importantes no entendimento da presença dessa profissão na cidade. Dessa forma, podemos problematizar possíveis imagens de “pioneerismo” de Naguettini com relação à prática fotográfica, bastante viva no circuito cultural da cidade de Uberlândia nos dias de hoje e também nos lugares de guarda, no quais ele é apontado como o “testemunho visual” do desenvolvimento da cidade.

No próximo item, partindo da narrativa do diário, buscaremos compreender um pouco mais a trajetória de Ângelo Naguettini, especialmente, com relação aos negócios.

Antes, construímos uma linha cronológica na qual selecionamos alguns eventos da vida de Naguettini para que o leitor tenha uma dimensão mais geral de sua vida.



1.1 O comerciante e fotógrafo na Itália

Neste capítulo a ideia é partir da análise do diário e investigar aspectos de sua trajetória por meio dos indícios presentes nesse material. A partir desse campo é importante salientar que o critério utilizado para a reconstrução da trajetória não se fez por meio da cobertura de uma cronologia linear, e sim a partir das evidências que elegemos como principais. Sendo assim, não apresentaremos informações de todos os anos da vida de Naguettini. As fontes serviram como centelhas, despertando nosso interesse para determinados assuntos/informações que eram insinuados no diário.

No dia 24 de maio de 1948, Ângelo Naguettini registrou em seu diário de viagem:

Estando olhando uma vitrina (ramo fotográfico) intitulada “Fotótica”, estava com a valise na mão, julguei que estivesse olhando na valise que tinha minha etiqueta e disse-lhes: também tenho uma casa Fotótica no Brasil, e eles disseram: também somos fotógrafos, moramos em Mantova e viemos de motocicletas (NAGUETTINI, 1948, s/p).

Segundo Naguettini, nesse dia, estavam ele e a filha Norma visitando Verona, uma das várias cidades que esteve durante a viagem à Itália.

A referência a Fotótica, negócio do fotógrafo, corroboram os panfletos de propaganda presentes no acervo particular, intitulados com o nome “Fotótica”, nos quais são oferecidos diversos tipos de serviços no ramo ótico e da fotografia, como o nome do negócio sugere.

Figura 3



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

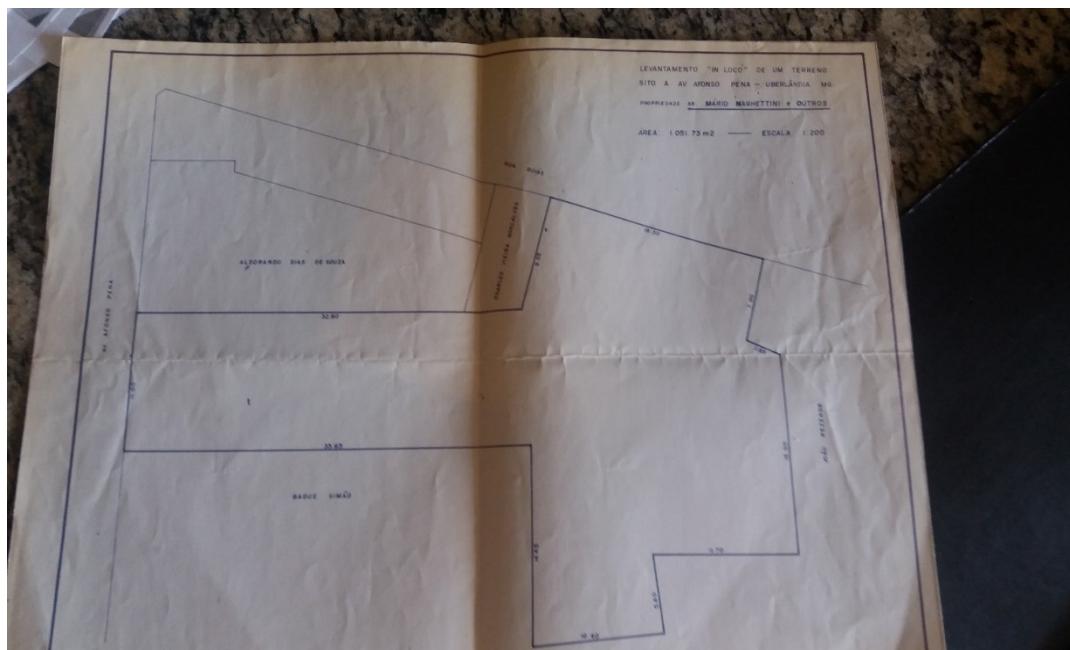
No material de propaganda observamos que no estabelecimento, o fotógrafo tirava as fotos e revelava os filmes, podendo ser inclusive de amadores, fotógrafos não profissionais. A tabela presente no panfleto indica os serviços disponíveis quanto ao tratamento do filme/fotos: revelação do filme, cópias, negativos de cada ampliação. Além dos serviços, são disponibilizados diversos produtos tais como chapas, filmes raio x, papéis, drogas e acessórios. Para os amadores, oferece “*Rol – films das melhores marcas para amadores: Kodak; Gevert; Agfa, Ilford, Adox etc*”. Todos os produtos a “*preços mínimos*”. A promessa de preços vantajosos se estende também para produção de fotos como, por exemplo, o tipo 3 x 4. “*Com instalações completas para qualquer serviço de arte*”. Neste aspecto, retomamos a descrição realizada por Silva acerca das atividades praticadas por Ângelo Naguettini, dentre as quais ele cita a comercialização de materiais fotográficos para a região do Brasil Central corroborando com as informações do panfleto sobre a disponibilidade de tais produtos na Fotótica.

O nome “Fotótica” não era exclusivo do negócio de Naguettini no Brasil, a referência ao mesmo título da empresa italiana possibilita questionar se era comum dar um mesmo nome em referência a um tipo de negócio específico, no qual comercializavam-se artigos óticos e fotográficos.

No Brasil, em São Paulo, também havia uma empresa com o nome “Fotótica”, fundada em 1920 em São Paulo pelo húngaro Desidério Farkas. Tal empresa, assim como a de Naguettini, vendia acessórios fotográficos e óticos. A empresa Fotótica de São Paulo, ao contrário à de Naguettini, continua a existir. A partir de 2008 passou a dedicar-se exclusivamente a venda de óculos e passou a pertencer ao grupo GrandVision, líder mundial no varejo ótico. No site oficial, a empresa produziu uma linha cronológica, destacando algumas datas, como a fundação da primeira loja em São Paulo, em 1920, bem como, a fundação da filial na mesma cidade em 1940. Embora a história desta empresa não interesse diretamente esta pesquisa, encontrar empresas do mesmo ramo com o mesmo nome, contemporâneas à existência da empresa de Naguettini, remete a referências que ele poderia ter de fora, especialmente em seu lugar de origem. A existência de ramos de negócios semelhantes e, mais do que isso, com o mesmo nome, pertencentes a emigrantes ou existentes na Itália, sugere as influências do exterior, na prática, profissional.

O negócio de Naguettini, conforme informado no panfleto acima, situava-se na Avenida Afonso Pena, região central da cidade de Uberlândia, ainda muito valorizada nos dias atuais. Embora haja residências na região, a avenida é constituída predominantemente por prédios comerciais. Este não foi o único endereço de Naguettini na cidade. Antes ele teve dois outros endereços, primeiro morou na esquina da Praça do Rosário e, mais tarde, na Rua Bernardo Guimarães, os dois endereços estão na região central da cidade, embora, não possuam uma “tradição” comercial como a Avenida Afonso Pena. Nos registros pessoais de Ângelo Naguettini, sob a posse da filha Norma Naguettini, encontramos uma planta do levantamento do terreno no qual seria construído o “Palacete” como era conhecido o prédio, devido as suas características arquitetônicas.

Figura 4



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Na planta, na parte superior, lemos: “Levantamento ‘in loco’ de um terreno situado a av. Afonso Pena – Uberlândia MG. Propriedade de Mário Naguettini e outros. Área 1.051.7 m² escala 1:200”. O terreno estava no nome dos filhos e assim ficou até a morte de Ângelo Naguettini, pois o imóvel permaneceu como bem comum aos donatários (filhos), mesmo após a partilha dos bens, feita quando Naguettini ainda estava vivo. Após a morte do fotógrafo o prédio foi vendido, apesar de termos ainda informações conflituosas a este respeito.

A produção da planta do terreno remete ao planejamento para a construção do futuro “palacete”. A metragem da área (1.051.7 m²) informa um terreno bastante espaçoso que, supostamente, custaria um alto preço. Segundo a filha, D. Norma, demandou na época

(década de 1920) bastante esforço devido ao uso de materiais vindo de fora. Quando foi construído era o prédio mais alto da cidade. A existência de três pavimentos era bastante funcional para o fotógrafo, pois, do alto do prédio, uma espécie de mirante, produziu diversas fotos panorâmicas da região central da cidade, muitas delas bastante conhecidas, transformadas em cartão-postal de Uberlândia. A construção desse prédio cerca de 10 anos após sua chegada na cidade, provoca diversos questionamentos sobre a situação financeira de Naguettini e seus negócios. Antes da existência do prédio da avenida Afonso Pena temos poucas informações, mas, de qualquer modo, a possibilidade de construí-lo já insinua a posse de uma quantidade substancial de capital que poderia ter sido alcançada na própria Uberlândia por meio das atividades comerciais: venda de produtos e fotografias ou, poderia ter já uma quantia trazida de Conquista, da época de marceneiro.

Ainda hoje, o prédio é uma importante referência na cidade, apesar de passar praticamente despercebido em meio a tantos elementos visuais (cores, propagandas) existentes ao redor do prédio, atualmente tombado como patrimônio histórico municipal.

O Palacete Ângelo Naguettini foi construído entre os anos de 1925 e 1927 por um construtor alemão que se encontrava na cidade a serviço da Prefeitura Municipal, cujo nome não pôde ser identificado. O edifício, com três pavimentos, era o mais alto da cidade na época de sua construção e um dos mais requintados. Empregou tecnologia inovadora utilizando cimento importado, novos materiais nos acabamentos, mobiliários e ornamentos também importados. Foi projetado para abrigar a residência da família Naguettini e o estúdio de fotografia, que ocupavam o primeiro pavimento. Alguns cômodos comerciais no térreo foram usados para outros empreendimentos do proprietário, tais como empresa funerária, ótica (a primeira da cidade), loja de joias e fábrica de molduras de quadros e espelhos (também a primeira da cidade). O terceiro pavimento constituía-se de um mirante e sótão, que durante algum tempo foi utilizado como estúdio fotográfico. [...] Esse edifício marca o início das construções no espaço urbano de Uberlândia que ficou conhecido como “Cidade Nova”. Sua beleza e excentricidade nos dá mostra dos projetos arquitetônicos que estavam sendo incorporados e implementados em Uberabinha no início do século XX (UBERLÂNDIA, 2019).

No texto acima, produzido pela prefeitura de Uberlândia, destacou-se a exuberância do prédio, principalmente para a época na qual ele foi construído. Observamos também a citação de diversas atividades comerciais realizadas naquele prédio. Outros materiais reforçam a prática dessas tarefas econômicas, sugerindo-nos que a profissão de fotógrafo não era suficiente para manter a família e/ou as necessidades projetadas por Ângelo Naguettini.

Ao longo da viagem à Itália, Naguettini vai dando dimensão sobre a diversidade de negócios que realizava. O registro no diário, por diversas vezes, à feitura de negócios ajuda a refletir sobre a articulação de relações comerciais na Itália. “Negócio feito esta manhã, a pessoa manda chamar dizendo que não está direito, ficando eu aborrecido por este negócio”

(NAGUETTINI, 02/07/1948). Algumas linhas a frente, ainda estando na cidade de Veneza, o fotógrafo escreve: “Fizemos negócio de troca com um senhor dos quadros e o homem roeu a corda e concluímos que é melhor tratar de arrumar as malas e ir embora” (NAGUETTINI, 02/07/1948). Um dia depois, no dia 3 de julho de 1948, lemos:

“Fizemos diversas compras sendo 30.000 liras em pinturas; 5000 liras em anel; 1000 liras em fotografias; 5000 liras em colares. Despedimos provisoriamente dos amigos já conhecidos e estamos indecisos se seguimos ou ficamos para assistir exposição.” (NAGUETTINI, 1948, p. 17)

Nas páginas do diário observamos o proveito da viagem para os negócios. As compras indicam o envolvimento com outros objetos para além da fotografia, como quadros e ouro. Por muitas vezes, relata negócios com ouvires, o que corrobora com a ideia de comércio de joias. Ou, o ouro poderia ser usado nas armações dos óculos comercializados no seu comércio em Uberlândia. Conforme indicado no material de propaganda exposto anteriormente.

A narrativa do diário, por vezes, é bastante confusa, como ocorre na citação acima, não deixando claro como se dava as transações comerciais que realizava na Itália. Porém, é importante considerar o uso constante da palavra “negócio”, indicando que não se tratava apenas de consumo feito em viagem, mas, sobretudo, de comércio realizado com fins lucrativos. O fotógrafo não menciona no texto o que pretendia fazer com as mercadorias, mas, podemos inferir o intuito de venda na sua loja no Brasil, conforme os panfletos de propaganda sugerem. Aliás, a preocupação com a loja no Brasil era recorrentemente registrada em suas anotações, especialmente, relatada por meio dos sonhos: “Sonhei esta noite que Oswaldo estava doente e não podia trabalhar”. Em outro momento, narra no diário: “Outro sonho: Que tinha um grande desgosto em casa, que Osvaldo estava dentro do escritório com o cofre aberto não tendo nada dentro e estava tristonho sentado e não dizia nada”. Segundo Naguettini, ele trocava cartas com a família no Brasil, durante o tempo que esteve na Itália, visitando diversas cidades.

Oswaldo era filho de Ângelo Naguettini, juntamente com mais sete irmãos: Irene, Lídia, Mário, Diva, Denny, Norma e Mimi Léa¹⁴. Contudo, somente o filho Oswaldo é citado recorrentemente no diário, pois era quem administrava o comércio no Brasil enquanto estava ausente.

¹⁴ Informações sobre os filhos retiradas da Certidão de óbito de Naguettini, falecido no dia 03 de outubro de 1983, com 93 anos.

Numa espécie de “Curriculum Vitae” de Naguettini, elaborado pela família, menciona-se que os filhos homens, Mario e Oswaldo, foram aqueles que trabalhavam com o pai.

Amava o Brasil como se fosse sua terra natal, dedicou a sua vida profissional exclusivamente ao comércio e ao povo de nossa cidade, possuindo uma das primeiras casas Funerárias no tempo de Uberabinha, depois vidraçaria e quadros, material fotográfico, Joias e Bijuterias e por último uma ótica, com a firma Casa dos Óculos. Com o passar dos anos resolveu trocar o nome da firma para “FOTÓTICA”, devido à profissão que exercia como fotógrafo, na qual passou os seus ensinamentos para seus dois filhos Mario e Oswaldo, que continuaram com suas profissões, mas infelizmente Deus os levou, hoje são ambos falecidos (CURRICULUM VITAE, s/d).

Não há registro de data no documento citado acima, porém, sabemos que ele foi produzido após a morte de Naguettini e também dos filhos (a morte dos mesmos é citada no documento), após a década de 1980. O relato das atividades comerciais de Ângelo desde os tempos de Uberabinha (antigo nome da cidade de Uberlândia), sugere a diversidade de negócios já mencionada nesse texto. Na imaginação da pesquisadora – quase delírios (já que não temos fontes que atestem ou insinuem) compartilhados com o leitor – penso que a profissão de marceneiro praticada antes, em Conquista, pode ter tido influência no comércio dos caixões na cidade überlandense, essencialmente, se os caixões eram fabricados por ele e não somente vendidos.

Foi surpreendente encontrar em diversos documentos evidências desse conjunto de atividades que eram realizadas por Naguettini, provavelmente, com a participação da sua esposa e filhos. Por meio das trilhas das fotos, caminho pelo qual iniciamos essa pesquisa, não seria possível imaginar a prática de outras atividades. Isso deve-se pela forte presença da sua produção imagética na memória sobre a cidade, elegendo-o como referência no registro do “desenvolvimento” da cidade. Somente ao perseguir a trajetória do nosso sujeito a partir de outros documentos foi possível compreender a existência de outras atividades econômicas. O leitor encontrará ao longo dessa pesquisa muitas pistas daquelas.

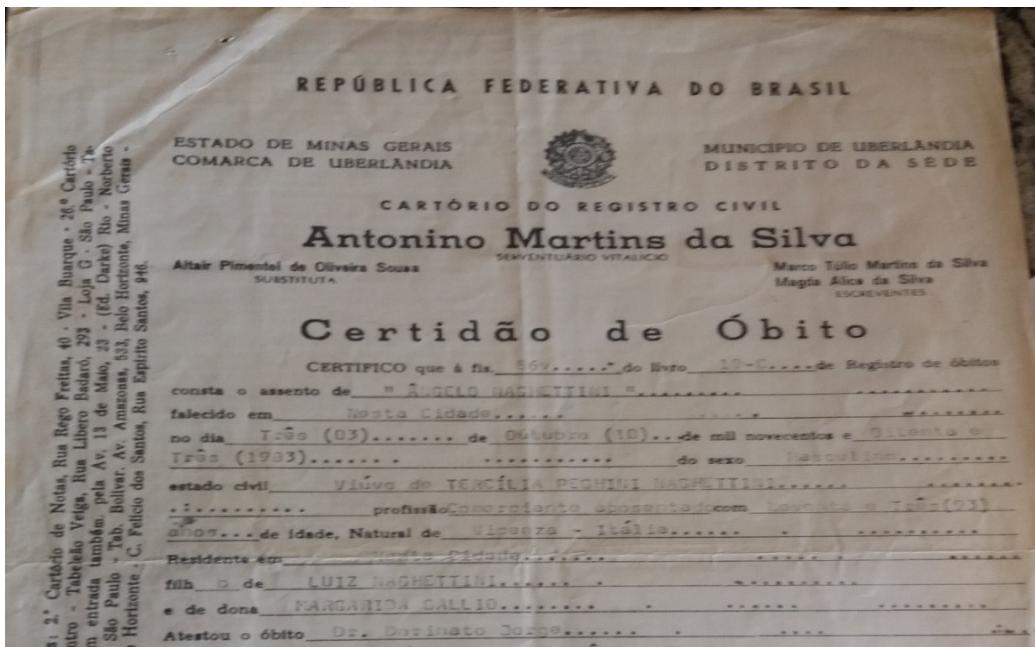


Figura 5

Fonte: Arquivo pessoal da família Naguettini.

A certidão de óbito informa a profissão de Ângelo Naguettini como sendo “comerciante aposentado”. Provavelmente a escolha da família em registrar o ofício de comerciante, evidencia a presença e importância do conjunto de atividades realizadas por ele. Pensamos que o termo “comerciante” poderia ser um termo “guarda-chuva” capaz de englobar a venda de produtos, caixões, material ótico e fotográfico. E, sobretudo, embora na memória da cidade, nos registros dos lugares de guarda, a identificação do nosso protagonista seja a de “fotógrafo”, na memória da família foi importante a identificação dessas outras atividades que garantiram, junto das ocupações com a fotografia, o sustento de todos.

Em Milão, dia 18 de junho de 1948, mais uma vez lemos “*Fomos atrás de negócios e entre gosto temos aborrecimentos e desgostos*”. Alguns dias depois, no dia 21, “*fomos em Piazza Loreto [...]. Estivemos ocupados em vendas de brilhantes e a troca de um anel com objetivas*”. No dia 23, Naguettini escreve: “Andamos o dia todo e trabalhamos como se estivéssemos em São Paulo”. As menções feitas por Naguettini são muito objetivas e “descontextualizadas” como se fossem mais registros do que um “diário”. Porém, no dia seguinte, ainda em Milão “Dia que andamos muito sem proveito nenhum atrás de artigos de ótica e fotográfico, não descobrindo nada a não ser polenta”.

A menção à polenta, com certa ironia, realçada ainda nas linhas que se seguiram no diário, reflete a frustração por não ter encontrado as mercadorias que desejava. Os trechos

destacados sobre as transações realizadas, conferem certa notabilidade (poder aquisitivo) ao fotógrafo em razão dos tipos de mercadoria utilizadas no processo, como, brilhantes.

A extensão do homem de negócios para fora do Brasil, na Itália, permite compreender a complexidade do migrante que supera o simples trânsito de lugar de origem/saída para o lugar de destino/chegada, lar. As relações não cessam com a partida.

Problematizamos também, por meio do diário, a presença do homem de negócios durante toda a viagem. Através de sua narrativa, compomos uma “imagem” do autor de fotografias que tiveram circulação expressiva na cidade de Uberlândia. A compra e venda de diversos artigos (objetivas, material ótico, materiais fotográficos, quadros, joias, etc.) sinalizam a diversidade de negócios que realizava, para além de tirar fotografias.

Ângelo Naguettini não explicita o objetivo principal da viagem para a Itália, contudo, a narrativa do diário, mencionando os diversos negócios realizados deixa evidente o trabalho como uma das intenções. A realização dos negócios envolvendo compras, trocas, vendas, entre outros, sinaliza um conhecimento prévio sobre a possibilidade de realização dos mesmos, seja através de um contato direto com os autores dos negócios ou, de forma indireta, por meio de parentes que o informou. Nesse sentido, é significativo problematizar acerca da continuidade de vínculos com o exterior.

Truzzi investiga este cenário por meio do conceito de rede nos processos migratórios. A rede comprehende o processo migratório a partir dos sujeitos, explicita os laços com familiares e amigos como determinantes na partida do lugar de origem e a continuidade daqueles também após a emigração, no retorno.

Tais ordens de consideração, exploradas em termos de tradição disciplinar mais por historiadores e antropólogos do que por economistas (cf. Baines, 1994), acabaram por trazer o conceito de redes para o centro da decisão de emigrar. Tal parte recupera, por assim dizer, o papel do agente e de sua rede de relações na decisão de partir, em contraposição ao clássico *modelo push-pull*, no qual são enfatizadas as condições estruturais das regiões de origem e de destino dos imigrantes. Desse modo, atuando no interior de redes de relações pessoais, o emigrante, individualmente ou em um núcleo familiar, passou a ser visto como um agente racional que persegue objetivos e mobiliza recursos relacionais não apenas para escolher destinos, mas também para se inserir no mercado de trabalho na sociedade receptora (TRUZZI, 2008, p. 207).

A rede permite analisar uma estrutura relacional na qual as relações com os indivíduos são determinantes para a saída da Itália. Essas são as informações circuladas na rede sobre o lugar de destino que irão “encorajar” a partida ou não para o outro lugar, e pela qual é possível analisar a continuidade dos laços com os indivíduos após a imigração. Neste

itinerário, o retorno do migrado pressupõe um conjunto de relações entre à terra natal e o lugar de vida no presente com o grupo (ou rede de relações) que deixou no lugar de origem que, embora esteja distante fisicamente, continua presente, compõe os sentidos de vida, e com o grupo que entrou agora.

O conjunto de relações entre o Brasil e a Itália, os negócios cá e lá, podem ser compreendidos em diversas passagens do diário, sinalizando esta rede complexa do migrante, conforme Truzzi defende. Em 12 de julho, Ângelo escreve: “Sonhei esta noite com José Inácio que era viajante de cartão fotográfico e comprando de outro viajante ficou mal comigo”. O autor do diário se refere a um vendedor de materiais fotográficos no Brasil, com o qual sempre fazia negócios. No sonho citado o incômodo era sobre uma troca de fornecedor. Mais à frente, ele narra: “Esta noite sonhei com a falta de pagamento de material em casa” (NAGUETTINI, 13 de julho de 1948).

Os sonhos, como já mencionado anteriormente, evocam as preocupações com a loja no Brasil, administrada pela família, enquanto estava na Itália. Porém, por meio destes sonhos refletimos também sobre a “extensão” deste sujeito, as articulações que iam constituindo na dimensão dos negócios revelam a maneira como ele buscava expandir ou buscar oportunidades quando menciona no diário outros lugares de referência para suas trocas comerciais.

As cartas enviadas e recebidas também evocam a preocupação com os negócios no Brasil e, ao mesmo tempo, a insatisfação da mulher por estar em casa cuidando dos negócios enquanto o marido viaja. Em 9 de julho de 1948, Naguettini escreveu: “Recebi ontem de casa uma carta que, minha senhora, mandou dizer que os homens gostam de dinheiro e divertir-se esquecendo de casa e eu digo que as mulheres devem gostar dos filhos e do marido”. Neste aspecto, é de suma relevância destacar o papel de sua esposa, bem como de todos os filhos, inclusive as meninas, na organização familiar e nos empreendimentos Naguettini. Norma Naguettini, a filha que viajou com o fotógrafo para a Itália, certa vez, numa entrevista cedida à revista Almanaque, afirmou que todos os filhos trabalhavam na Fotótica (estúdio de fotografia e ótica) e disse: “Meu pai foi para São Paulo fazer curso de ótica e minha irmã Denny fez um curso de aquarela e ensinou os irmãos. Nas fotos em preto e branco, a gente passava clara de ovo para fixar tinta aplicada em determinados lugares. Chamava-se aquarela.” (ALMANAQUE, Uberlândia de Ontem e Sempre. Ano 1. Número 2, abril de 2012).

Nesse diário, que elegemos como principal fonte desse capítulo, compreendemos em diversos momentos as referências à sua família, envolvida no sustento da casa. Por se tratar de uma família que participa das atividades econômicas, num prédio no qual estão alocados a casa e o negócio simultaneamente, percebemos nas reflexões de Ângelo que as duas dimensões da vida se misturam e se compõem.

Não passa despercebido no diário de Ângelo o contexto histórico da Itália pós-guerra, afinal, o momento no qual o italiano volta à terra natal é de apenas três anos após o fim da guerra em 1945. Em meio à realização dos negócios, relata:

“Saímos para ir a uma casa fotográfica com um senhor, quando passamos em Piazza Colona, perto das Galerias, onde pessoas exaltadas faziam comícios e outras arrancaram as pedras “paralelepípedos” para fazer bloqueio e parar o movimento. Desviamos para outra rua quando fomos surpreendidos por uma correria em que a polícia dispersava a multidão a bastonada e corremos até chegarmos no hotel. A noite ainda continuava a greve. Inúmeros folhetins foram espalhados incitando o povo a uma guerra civil e culpando o governo” (14 de julho de 1948).

Durante a viagem, ainda por diversas vezes, a realização de negócios é mencionada nos diários. Em agosto, no dia nove, na cidade de Trento: “Fiz ainda algum negócio esta manhã e fiz algumas compras durante o resto do dia”.

Como dissemos anteriormente, mesmo que não haja o registro no diário sobre as intenções “específicas” da viagem, os negócios, tanto a prática, como a falta deles, reclamada por Naguettini, sugere um dos seus objetivos. Em julho, ele relata: “Dia passado sem perceber, andamos sem resultados”. Mais à frente, no dia 19 de julho, na cidade de Roma, escreve: “Dia passado sem proveito e desapercebido, andamos o dia inteiro a pé debaixo de um sol horrível e calor sufocante”. Nosso autor não deixa claro o resultado que ele esperava, mas, no contexto do diário, entendemos que se tratava das expectativas em torno da procura por negócios.

A procura por negócios, que podemos identificar pelos muitos que foram citados, se concretizava, essencialmente, na venda e na compra de produtos. Nesse sentido, para que o negócio efetuado fosse considerado “positivo” era essencial que obtivesse lucro. O dinheiro adquirido era usado na compra de materiais fotográficos, dentre outras compras, mas creio que era primordial para bancar a viagem. É impressionante, como veremos mais adiante, a quantidade de lugares e cidades que eles visitam (Naguettini e a filha). Dessa forma, não é difícil inferir sobre os altos custos da viagem.

1.2. Redes de amigos e familiares: um fotógrafo de destaque

Ângelo Naguettini possuía conexões com diversas pessoas, situadas em diferentes lugares. A análise de diversos tipos de documentos, cartas, mensagens, diários, dentre outros, permitiu refletir sobre a constituição de uma rede de relações. Embora não haja uma definição específica e fechada de “redes”, registramos abaixo, por meio da explicação de Beunza, o entendimento do qual estamos partindo:

Entenda uma rede como um conjunto de conexões entre atores relacionados de uma forma ou de outra por meio de interações efetivas que ocorrem em um determinado momento. Basicamente, trata-se de observar, da maneira mais completa possível, o conjunto de interações entre indivíduos para detectar as formas de articulação que revelam, a partir dos grupos ou "panelinhas" de pessoas mais ligadas entre si, às relações mais ocasionais ou longe daqueles ambientes densos. (BEUNZA, 2011, p. 100, tradução nossa)¹⁵

Inspirados nessa noção de rede, autores utilizam de metodologias/ferramentas específicas no esforço de reconstruir e compreender o conjunto de relações entre os sujeitos e o modo como estas articulações operam na vida do sujeito em análise. Nesse campo, uma das objeções mais comuns na aplicação da “análise de redes sociais” diz respeito à existência, ou melhor, a falta de uma documentação específica por meio da qual seja possível observar as interações e naturezas das relações sociais.

Na contramão desse raciocínio, Beunza defende haver um universo de materiais que permite a “análise de redes sociais”, essencialmente, documentos “autobiográficos” como diários e memórias. Além destes, destaca o uso de cartas privadas que evidenciam as interações não institucionalizadas. A investigação sobre o conteúdo das cartas revela o tipo de relação que se estabelecia entre os sujeitos.

É certo que encontramos desafios ao investigar sujeitos “comuns”, como é o caso desta pesquisa, pois dificilmente encontramos um número significativo de cartas e/ou outros materiais reunidos. Dessa forma, quase sempre dependemos da “boa vontade” dos familiares no acesso a acervos particulares, muitas vezes disperso e escasso.

No nosso caso não foi diferente. Embora tenhamos tido sorte no encontro com D. Norma Naguettini, uma das duas filhas vivas de Ângelo Naguettini, ao permitir a pesquisa em

¹⁵ Entiende una red como un conjunto de conexiones entre actores relacionados de un modo u otro a través de interacciones efectivas que se producen en un momento dado. En el fondo, se trata de observar, de la manera más completa posible, el conjunto de interacciones entre individuos para detectar las formas de articulación que estas revelan, desde los grupos o “cliques” de personas más vinculadas entre sí hasta las relaciones más ocasionales o alejadas de esos entornos densos. (BEUNZA, 2011, p. 100)

seu acervo particular, não encontramos um volume significativo de documentos para “análise de rede social”. Por isso, informamos ao leitor que o nosso objetivo ao analisar cartas, mensagens e telegramas enviados a Ângelo é dar notícias, a grosso modo, sobre relações que mantinha fora da cidade, cientes da impossibilidade de traçar uma “rede egocêntrica”. Nesse intuito, buscaremos apreender o conteúdo das cartas/mensagens na problematização dos tipos de relações estabelecidas.

Em novembro de 1939, Ângelo Naguettini recebeu uma carta de Conquista-MG, identificada em papel timbrado como sendo do “gabinete do prefeito”. O bilhete dizia:

Ilmo. Snr.
Ângelo Naguettini
Uberlândia

Presado senhor

Acuso o recebimento de seu presado favor de 6 do corrente que acompanhou o Álbum de Fotografias que se dignou oferecer-me que pela presente, penhorado lhe agradeço.

Valho-me do ensejo para apresentar-lhe os protestos do meu apreço e elevada estima e subscrevo-me,

Cordialmente,
Prefeito Municipal (Carta agradecimento enviada a Ângelo)

O bilhete do prefeito de Conquista enviado à cidade de Uberlândia, deixa transparecer ou, pelo menos, permite inferir, sobre a maneira como Naguettini construía sua rede de relações, interagindo com indivíduos situados em outros espaços geográficos. É válido lembrar que o fotógrafo e sua família se estabeleceram naquela cidade quando chegaram da Itália em fins do século XIX. O agradecimento ao favor prestado pelo fotógrafo revela a relação que ele manteve com aquela cidade mesmo após mais de 20 anos depois de sua saída. Obviamente o prefeito em questão não era o mesmo de quando chegou na cidade em 1899. Dessa forma, supomos que Ângelo ativava esses contatos mantendo relações. Estas, tomando como referência o prefeito, não seriam relações com qualquer sujeito da cidade, mas com a elite da cidade que poderia ser articulada juntamente com o prefeito. O envio do Álbum, para além de um gesto de gentileza, serviria também de “amostra” do seu trabalho que poderia ser contratado ou como fornecedor dos objetos fotográficos amadores.

Os agradecimentos às atitudes gentis do fotógrafo são observados em outras cartas.

Prezado amigo Snr. Naguettini,

Primeiramente desejo agradecer-lhe as gentilezas das quais fui alvo quando de minha visita à sua cidade, e fazendo votos que todos se encontrem bem e com saúde.

Por diversas circunstâncias sou obrigado a escrever-lhe esta carta, pois talvez o Snr. possa me auxiliar.

Não sei se quando estive aí lhe falei do meu pai, que se encontra doente com um câncer na bexiga; e estou atualmente numa situação financeira bastante embaracosa; pois não há dinheiro que chegue. Tomei então a liberdade de escrever ao amigo, pois talvez possa me conseguir algo. Preciso de CR\$15.000,00 e se necessário poderei dar um avalista proprietário, e lhe darei os juros correspondentes. Esperando que o amigo possa auxiliar-me nessa difícil contingência, aqui deixo o meu muito obrigado.

José Landi
R. Manoel da Nobrega, 741.
São Paulo

A carta do amigo José Landi reforça as conexões de Ângelo Naguettini para além da cidade onde morava. Os agradecimentos de Landi acerca das gentilezas dispensadas durante a sua visita revelam, de certo modo, algum tipo de contato antes da situação de empréstimo. O motivo do envio da carta – o dinheiro emprestado – é bastante significativo porque insinua a ciência que José Landi tinha da condição financeira de Ângelo Naguettini, que permitiria, talvez, salvá-lo neste momento de sufoco.¹⁶ Indícios sobre a sua situação financeira pode ser reforçada na próxima carta:

Anápolis, 9 de maio de 1952

Prezado Tio Ângelo

Por esta, venho solicitar do prezado tio e amigo me informar se há possibilidade de me emprestar CR\$120.000,00 (Cento e vinte mil cruzeiros) ao prazo de 12 meses ou mais, aos juros de 1% ao mês, contra nota promissória, em meu nome.

Fiz um negócio particular para pagar agora 650 mil cruzeiros. Aconteceu que os bancos aqui em S. Paulo estão com as operações fechadas e estão me faltando 100 mil.

Mais uma vez a solicitação de dinheiro emprestado permite induzir sobre as boas condições financeiras de Naguettini. Ao pesquisar em anúncios de jornais desse mesmo ano (1952) sobre a venda de apartamentos em Copacabana (bairro do Rio de Janeiro), compreendemos que a quantia solicitada pelo sobrinho era bastante significativa, pois,

¹⁶ A carta acima enviada a Ângelo Naguettini não possui data. A inscrição no canto da carta está ilegível. Contudo, podemos inferir que possa ter sido recebida na década de 40, tempo no qual foi instituída a moeda cruzeiro no Brasil. Supomos que a carta tenha sido recebida antes da viagem para Itália em 1948.

equivalia a um terço do valor de um duplex numa região bastante valorizada no Rio de Janeiro¹⁷.

Por meio destas cartas, consideramos importante compreender a amplitude dos negócios de Naguettini, indo para além da cidade na qual ele residia. O estabelecimento desses contatos que desembocavam em negócios/comércios sugere a articulação de uma rede ou, pelo menos, de contatos significativos, mesmo que o trânsito dessas relações esteja no âmbito econômico. Dessa forma, conseguimos problematizar uma análise relacional do fotógrafo com sujeitos fora de Uberlândia. De acordo com Beunza, a análise relacional é bastante significativa na investigação de trajetórias, porque permite escapar dos “pré-determinismos” e construir significados por meio da observação das relações entre os sujeitos. Trata-se do método indutivo:

[...] o método indutivo parte dos indivíduos como atores sociais, observa o conjunto de suas ações e interações para encontrar, por indução, suas configurações coletivas efetivas (isto é, como se vinculam, cooperam ou se enfrentam na prática), quais são as regularidades (e contradições) de seus comportamentos e que correlações estejam com suas configurações e atributos (tradução nossa) (BEUNZA, 2011, p. 23).

Aqui, o método indutivo ajuda a compreender, a partir da observação dos conteúdos das cartas, o modo como o fotógrafo se vincula e interage com os outros sujeitos, principalmente, “suas configurações e atributos”. A recorrência de cartas pedindo favores e/ou agradecendo a Ângelo Naguettini lhe confere certa “solicitude” dentro da sua rede de contatos que parecem ser, até o momento, ligados a aspectos econômicos.

Neste trabalho não reconstituímos a estrutura de uma rede de relações. Para tal, seria preciso ter um conjunto de documentos – Beunza sugere em seus estudos o uso de cartas – por meio do qual seria possível operar a partir de critérios de análise. Mesmo que tenhamos um universo de documentos ligados de forma direta ou indireta a Ângelo Naguettini, não temos uma sequência cronológica e/ou uma quantidade substancial de materiais para a elaboração de uma rede. Porém, isto não invalida a importância da análise das cartas e bilhetes recebidos por Naguettini enquanto um caminho para apreender as relações estabelecidas por ele, para além do local, bem como o conteúdo das mensagens pode induzir sobre sentidos/significados do nosso protagonista.

¹⁷

Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=16541&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em 18 de maio de 2019.

Enquanto recurso metodológico, a investigação de redes sociais ou, em outras palavras, o trato das relações sociais que interligam as pessoas (uma definição mais simples e próxima do uso nesta pesquisa) permite a análise do individual, do relacional, bem como o contexto mais amplo (COMISSOLI; COSTA; 2014). A partir deste campo, as redes:

[...] partem de um indivíduo determinado e avançam segundo as relações estabelecidas entre ele e outras pessoas, mas igualmente entre estas e outras pessoas, crescendo e aumentando o alcance do *ego* investigado. Este alcance pode ser visto como um circuito de comunicação, no qual os elos da rede são canais de comunicação em potencial. Eles permitem supor ou avaliar o quanto distante um sujeito consegue transmitir uma mensagem, embora, em um primeiro momento, não garantam a eficácia da comunicação (COMISSOLI; COSTA, 2014, p. 12-13).

Ao perseguir as conexões estabelecidas por Ângelo, compreendemos laços distantes, para além da cidade onde residia e também distantes por não fazerem parte do círculo cotidiano, através do qual envolvem recursos materiais. Outras cartas insinuam relações que envolvem relações ao nível mais pessoal, como de apadrinhamento.

Observemos mais uma carta encontrada no acervo particular da família, direcionada a Norma, filha de Ângelo Naguettini:

Minha querida Norma

Minha bênção e que Deus ponha muita paz aí no seu lar e de seus queridos pais.

Recebi a sua atenciosa cartinha com as cópias das fotografias, o que agradeço sobremaneira a você e meu amigo Ângelo. Senti que você não figurasse na fotografia, pois, seria um prazer para nós mostrar aqui aos nossos amigos a nossa querida Norma. Este prazer, entretanto, foi substituído por outro ainda mais elevado, espiritualmente, qual o de termos em sua cartinha um primor de redação do qual me orgulho e felicito a você e seus pais por ele.

Dificilmente se encontra nas senhorinhas de hoje, mesmo nos grandes centros, que escreva com tanto acerto e tanta candura, o que me pôs e a Alvina verdadeiramente satisfeitos por poder mostrar a sua bela cartinha.

Deus a conserve assim e dê aos seus queridos pais que lhe proporcionaram tão apreciável educação, muitos anos de vida e muitas felicidades junto a você que se tornou digna do orgulho deles. Orgulho de pais e não soberba, porque os pais devem se orgulhar dos filhos que representam a sua obra do passado, porém, não se assoberbar, porque isto seria ofender a Deus.

Você, minha querida Norma, inteligente como é, já terá me compreendido e perdoado os erros datilográficos porque esta não é minha máquina. Recomenda-me a seus pais e agradecendo ao Ângelo a gentileza, irmãos e algum conhecido recebendo o nosso abraço e que Deus nosso Senhor abençoe fazendo-a feliz de acordo com a nossa prece e desejos.

Do padrinho afetivo Agenor (4 de outubro de 1944).

A carta do padrinho de Norma Naguettini foi datilografada num papel timbrado com a marca de um hotel “*REGINA HOTEL. Rua Ferreira Viena, 33. Rio de Janeiro*”. O envelope

da carta destinado ao endereço do remetente reproduziu o mesmo endereço do hotel cujo proprietário era o padrinho Agenor.

Não sabemos como Ângelo conheceu o Agenor (dono do hotel), mas podemos supor que a relação de apadrinhamento com alguém longe geograficamente indica um possível esforço em constituir e manter relações com certos indivíduos, possivelmente, com certa deferência econômica. Neste cenário, ao tentar interpretar o nosso fotógrafo com/no conjunto de relações, consideramos haver o esforço em estabelecer relações de amizade e/ou fidelidade com determinados sujeitos. Embora não tenhamos as cartas que eram enviadas por Naguettini para outras pessoas, o conteúdo das cartas recebidas por ele, especialmente aquelas que tinham como tema o empréstimo de dinheiro, permite supor uma rede de relações articulada pelo dinheiro (o que não exime a coexistência de outros tipos de laços). Dessa forma, pensamos que essa rede que o acionava para empréstimos também poderia ser requisitada por ele.

Outro aspecto da rede de relações de Naguettini e de sua família também nos chama a atenção. Ao analisar o “Currículo Vitae” elaborado pela família situamos os matrimônios dos filhos.

Hoje seus filhos estão assim colocados:

Irene: casada com comerciante de Campinas (Estado de São Paulo), ARNALDO SIEBERT.

Lídia: casada com comerciante de Goiânia (Estado de Goiás), JOÃO PAZ ESTEVES.

Mario: casado - contador fotógrafo de Uberlândia - com GERTRUDES MESSIAS NAGUETTINI.

Oswaldo: casado - contador fotógrafo de Uberlândia - com NOEMIA DIVINA NAGUETTINI.

Diva: casada – contadora - com o representante comercial de Santana do Cariri (Estado do Ceará), NEI SOBREIRA DA CRUZ.

Denny: casada – contadora - com torneiro mecânico de Franca (Estado de São Paulo), FABIO MAZINI.

Norma: casada com empresário de Treviso/ Itália ERNESTO CECCON

Mimi Lea: casada com comerciante de Nova Ponte (Estado de Minas Gerais), PAULO NAVES BORGES. (Trecho currículo vitae)

Com exceção dos dois filhos homens, cujas profissões/ocupações das respectivas esposas não são mencionadas, o trabalho dos maridos das filhas de Ângelo Naguettini é registrado, todos ligados ao comércio e, surpreendentemente, originários de fora da cidade de Uberlândia. Podemos imaginar que a relação das filhas com esses homens, de outras cidades, se deu a partir do negócio do próprio pai que, certamente, estabelecia contato com diversos

comerciantes e serviços de outras regiões. Dadas as circunstâncias e coincidências destes matrimônios _ talvez, excetuando o marido da Denny_ é possível inferir sobre escolhas estratégicas, mesmo que de forma irracional, desses sujeitos, compondo uma rede de relações para além da cidade, permanecendo e perpetuando no/o ramo da família.

No caso da filha Norma, o casamento com um italiano explicita também a continuidade de laços com as origens do pai. A trajetória de Ernesto Ceccon foi publicada na revista Almanaque no ano de 2017:

Ernesto Ceccon chegou a Uberlândia em 1946 e, como vários outros italianos que vieram para a cidade, ele estava também atrás de uma oportunidade de emprego, após de ver o seu país, principal aliado da Alemanha, devastado economicamente ao término da 2º Guerra Mundial.

Na Itália, ele deixou os irmãos e o pai, Luigi Ceccon. Aqui, encontrou emprego, formou sua família e tornou-se proprietário da Fábrica de Ladrilhos Tamoyo no bairro Martins.

Ernesto começou a trabalhar na produção de ladrilhos assim que chegou a Uberlândia, na fábrica do cunhado Ângelo Shiavinato, casado com sua irmã Joana.

[...] Tempos depois, Ceccon tornou-se gerente da fábrica de ladrilhos do genro de Ângelo Schiavinato, Paulo Ribeiro Guimarães, até montar sua própria indústria. A Fábrica de Ladrilhos Tamoyo ficava na rua Rodrigues da Cunha e era especializada em pisos industriais, granitina e cacos de mármore. Atendia a todo Triângulo Mineiro e Goiás, oferecendo material para a construção civil, chegando a empregar 35 operários. [...] Os ladrilhos eram feitos de forma artesanal e a empresa também fabricava caixas d'água, baciões de granitina, batedores e armários de cimento, com prateleiras e detalhes feitos à mão. (ALMANAQUE, Uberlândia de Ontem e Sempre, Ano 6, número 12, março de 2017)

A revista narra uma trajetória de superação e sucesso, bastante ilustrativa de tantas outras histórias de italianos produzidas e divulgadas pela cidade. Porém, o que nos chama a atenção é que podemos compreender _ por meio dos matrimônios_ o sustento de uma rede de relações entre comerciantes e empreendedores. No caso da filha Norma, o casamento com um italiano instiga a pensar sobre uma possível rede de relações entre os próprios italianos estabelecidos na cidade de Uberlândia. Ao investigar evidências sobre estes questionamentos, procuramos a empresa Close, empresa de comunicação. Como parte do projeto “Uberlândia de Ontem e Sempre”, a empresa realizou entrevistas com italianos residentes em Uberlândia com o intuito de produzir minis documentários sobre a trajetória deles aqui na cidade. A empresa nos cedeu uma entrevista na íntegra com uma descendente italiana chamada Marlene Sônia Crosara, neta de Cesário Crosara que veio da Itália. No trecho transcrito abaixo, Marlene narra o lugar onde morou, região na qual a cidade começou, atual bairro fundinho, com a família e a proximidade entre os italianos.

E ali naquela região a gente conheceu tanto italiano. Porque o italiano tinha esse hábito de se aproximar, sabe?! Então naquela região onde nós morávamos tinha italiano para valer. A rua quase toda era de italianos. Também por causa da língua, muitos eram os italianos que se aproximavam. E o vovô absorvia os italianos que vinham para cá, ajudava e indicava, né?! Assim era imenso o número de italianos que vinham para cá. Eram pessoas que vinham...alguns não tinham uma...um conhecimento muito grande de determinada...ehh...de determinado trabalho, não se atendiam, para cá vieram muitos e muitos. Aquele guaraná mineiro, por exemplo, a família Zago. Eram dois irmãos que trouxeram os filhos. E ali eles fabricavam o guaraná, através da fabricação do guaraná vem a fabricação das garrafas. [...] Ali nas proximidades também, além do Zago, tinha o Ceccon...[...] Ali, do lado da casa do vovô Cesário tinha os Caparelli. Os Caparelli tinham um armazém, um armazém muito grande, parecia o que, antigamente, chamava ‘venda’. Venda assim, lá você comprava arroz, você comprava bebida, era bem completo. E todas essas pessoas eram assim, muito comunicativas, não quer dizer que era tão frequente, mas era como se fosse praticamente uma família. Todo mundo se conhecia, todo mundo se unia. [...] Um impressionante também era o Naguettini. O Naguettini fez uma casa, mais ou menos estilo europeu, um estilo italiano. Então todo mundo conhece a casa, parece um castelinho que tem ali, em frente à casa de móveis que tem no começo da Afonso Pena. E era um chamariz, uma coisa diferente em Uberlândia e chamava a atenção de todo mundo.

A fala da Dona Marlene também é sugestiva para analisar as relações que os italianos mantinham entre si. Ela narra um contexto de ajuda mútua e um contato constante entre eles. Durante a entrevista ela cita inúmeras famílias italianas, entre elas, lembrou-se de Naguettini, destacando o prédio que construiu na cidade. No acervo de Naguettini também encontramos vestígios das atividades dos italianos.



Figura 6

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

A figura acima registra duas fotos, no enquadro do foco a Casa Caparelli. A venda que D. Marlene citou em sua entrevista. Na primeira foto, Naguettini captou o movimento da rua e do lado esquerdo, o prédio da venda da família Caparelli. E na segunda foto, provavelmente mais antiga que a primeira, vemos uma grande quantidade de soldados; e no lado direito, na esquina, o armazém Caparelli. Obviamente, os registros do negócio da família italiana Caparelli não são suficientes para atestar uma relação com Ângelo Naguettini, porém, pelo menos podemos inferir sobre o seu conhecimento acerca da existência dessa família na cidade.

As interpretações que constituímos do seu universo de relações _ mesmo que de uma forma limitada_ corroboraram para o entendimento do Ângelo Naguettini como fotógrafo independente na cidade de Uberlândia e também comerciante. Compreendemos que essa rede

poderia ser um suporte de diversas naturezas num contexto incerto das oscilações do mercado. Essa mesma rede instiga a suposição de uma rede local¹⁸ semelhante que, provavelmente, era de grande importância na promoção da “preferência” de seus serviços e também da “permanência” de seus objetos imagéticos como representantes de uma memória da cidade.

O caminho teórico e metodologia aqui adotado foi de suma importância para alcançarmos nosso objetivo de apreender a sua trajetória de vida enquanto um processo que ajuda a compreender sua posição social. Isso significou um esforço de explorar as narrativas dos materiais aqui utilizados (sobretudo o diário), articulados a um contexto maior. Então, a ideia que conduziu nossas escolhas e olhares se pautam no intuito em situar o fotógrafo sempre em conexão “com”: seu grupo, sua família, relações de trabalho, amizades, etc.¹⁹

Por fim, reforçamos a importância de termos, primeiramente, buscado a reconstituição da trajetória de vida do nosso protagonista, mesmo que de modo parcial. As informações dessa parte da pesquisa foram cruciais para a construção da segunda parte, viabilizando o diálogo com a sua produção enquanto uma prática de um sujeito inserido num determinado contexto.

¹⁸ É importante reforçar que os documentos ajudaram a perceber uma rede de relações mediada fora da cidade, isso ocorreu em razão do tipo de material que tínhamos a disposição como, por exemplo, cartas. Logicamente, as pessoas da cidade de Uberlândia não enviavam cartas, no máximo, recebia cartões de agradecimento ou, algo semelhante. Porém, a própria circulação das fotos (ou até mesmo a sobrevivência do seu negócio por tantos anos) revela uma importante teia de relações e, ao mesmo tempo, a rede construída fora da cidade chama a atenção para o seu “potencial” de reproduzir laços semelhantes na cidade.

¹⁹ Bourdieu faz importantes reflexões sobre o uso da trajetória de vida. O autor alerta sobre a armadilha da “ilusão biográfica” ao usá-la como uma narrativa linear separada do contexto. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.

CAPÍTULO 2. PHOTO NAGUETTINI UBERLÂNDIA

Este capítulo tem como objetivo analisar a produção fotográfica de Ângelo Naguettini considerando que a apreensão de um possível perfil profissional é parte importante da sua trajetória. Seu acervo é bastante diverso, englobando um universo de temas. Durante o mestrado, analisamos, sobretudo, as fotos que tiveram como foco as cenas urbanas. Assim, naquele momento, elaboramos um percurso imagético pela cidade por meio de suas fotos. Nesse sentido, compreendemos a seleção e elaboração de uma imagem da cidade de Uberlândia pelo fotógrafo. Agora, na redação desta tese, o tema relativo à cidade ou, em outras palavras, à problematização sobre o olhar de Ângelo acerca da cidade continua importante na investigação de sua trajetória fotográfica. Porém, no intuito de perseguir com mais afinco seu espaço de trabalho, recursos, clientela, habilidades técnicas e artísticas, analisaremos, prioritariamente, os retratos tirados pelo fotógrafo em seu estúdio, partindo do suposto que naquele espaço, no seu ateliê, poderemos apreender seu estilo e a constituição de sua “marca”.

O que é uma fotografia? De modo simples, a fotografia é a imagem de um objeto. A capacidade de reproduzir um conteúdo analógico “perfeito” a define perante o senso comum, como sendo a própria cena, o real literal. Porém, para além do conteúdo analógico, a fotografia é composta por uma mensagem complementar. Esta é constituída pelo seu criador, conforme o tratamento e estilo impresso no processo de elaboração da imagem. Barthes, chamou a primeira mensagem (o conteúdo analógico perfeito) de mensagem denotada e a última de mensagem conotada (processo de produção e interpretação da imagem) (BARTHES, 1984).

Embora a fotografia se apresente como um análogo mecânico do real, ocupando quase sempre todas as dimensões de sentido, nosso esforço aqui consiste em investigar “um certo tratamento” da imagem sob a ação do criador (BARTHES, 1984, p. 15). Nesta perspectiva, as reflexões sobre os fundamentos da fotografia não podem dissociar-se da investigação sobre o ato fotográfico que produz a imagem. Assim, tão importante quanto a análise da imagem, é relevante problematizar a foto enquanto um índice que manteve relação direta, de modo físico e real, durante um determinado tempo com o seu objeto.

Dessa forma, a fotografia é um sistema de representação, pois possui uma relação direta com o seu referente. A representação aqui não é utilizada como “reflexo do real”, mas, no sentido de índice e/ou vestígio, o que está sendo reproduzido manteve uma “relação” com

o fotógrafo. Porém, a fotografia é diferente de outros sistemas de representação como o linguístico, desenhos ou, até mesmo, a pintura que possui uma intrínseca relação com a foto. Isso significa que a fotografia possui ao mesmo tempo, traços genéricos e, também, específicos (DUBOIS, 1994, p. 62).

Uma característica geral presente também em outros sistemas de representação é o *índice*. Esta denominação quer dizer que o sistema é uma representação de algo físico e/ou simbólico para além dele mesmo. Nas palavras de Dubois:

Entre os muitos exemplos de índices [...] tomemos o catavento que indica a direção do vento, o quadrante solar que marca a hora, o fio de prumo que mostra a direção vertical, o barômetro baixo e o ar úmido que são índices de chuva, a fumaça que assinala o fogo, o gesto de apontar com o dedo, o nome próprio, etc. (ver 2.285 a 2.289). Todos os signos que não significam de fato por eles próprios, mas cuja significação é determinada por sua relação efetiva com o seu objeto real, que funciona dessa maneira como sua causa, tanto quanto como seu referente (DUBOIS, 1994, 63).

A afirmação de Dubois esclarece uma particularidade importante sobre o índice, na qual ele sempre terá uma natureza física, ligado ao objeto/coisa ao qual se refere. O autor realiza essa explicação para discernir o índice das categorias de símbolos (ícones e signos). A língua, por exemplo, é um sistema simbólico que promove a vinculação de uma ideia a uma palavra, sem necessariamente, mostrar a ideia na qual se refere. A palavra pássaro não realiza e nem nos mostra um pássaro diante dos nossos olhos, mas somos capazes de imaginar ao associar a ideia à palavra. Nos rastros desta abordagem, a foto é um signo por conexão física ao seu referente, porém, isso não quer dizer que não haja uma mensagem e sentidos produzidos no modo de produção.

Kossoy compartilha de reflexões semelhantes. Segundo ele, a fotografia muitas vezes é utilizada como “testemunho da verdade”, sua natureza eletrônica, capaz de reproduzir aspectos do real, tal como estes de fato parecem, promove esta imagem fotográfica, como prova do real. Contudo, o historiador Kossoy, tal como Barthes, salienta que a fotografia, enquanto uma prática, possui um processo construtivo que produz narrativas. Assim a fotografia:

Se, por um lado, ela tem valor incontestável por proporcionar continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam das múltiplas atividades do homem e de sua ação sobre outros homens e sobre a Natureza, por outro, ela sempre se prestou e sempre se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos (KOSSOY, 2002, p. 19).

O autor afirma, assim como Barthes, sobre a existência de uma mensagem na fotografia, para além dos objetos registrados na imagem, que possui intencionalidades produzidas através do tratamento do fotógrafo e dos elementos de interpretação articulados socialmente. Nesse sentido, visões de mundo, ideologias e tantos outros interesses podem ser veiculados pela imagem fotográfica. “Comprova isso a larga utilização da fotografia para a veiculação da propaganda política, dos preconceitos e religiosos, entre outros usos dirigidos” (KOSSOY, 2002, p. 20).

A decodificação do material imagético é uma necessidade para a exploração do potencial das fotos. Superar o seu uso como mera ilustração constitui o caminho para a sua investigação histórica. “Qualquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar” (KOSSOY, 2002, p. 21). Contudo, fotografias por si só, não são suficientes na apreensão de suas narrativas. Aquelas, constituem pontos de partida, cenas ou fragmentos selecionados num determinado contexto. Por isso, para decodificar suas narrativas é indispensável recorrer a uma metodologia coerente à natureza fotográfica, decifrando construções e intencionalidades que compõem sua realidade interior, assim como ocorre com outros tipos documentos. Kossoy chamou este processo de produção e, por consequente, estes significados ocultos de *segunda realidade*.

A fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto de registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado (KOSSOY, 2002, p. 22).

Nesse sentido, o uso da foto como fonte ou como ponto de partida para compreender práticas, sentidos e significados de um tempo, necessita de uma investigação orientada para a apreensão da imagem conotada.

Sontang faz reflexões próximas a respeito da fotografia. Primeiramente, destaca a sua capacidade de “representar o real”. Segundo a autora, em razão da natureza da foto, ela não parece manifestação a respeito do mundo, mas sim pedaços dele (SONTANG, 2004). Porém, ao mesmo tempo, afirma que estas mesmas fotos que parecem “miniaturas do mundo” são processadas, ou seja, são constituídas dentro de um contexto de escolhas e arranjos e, posteriormente, modificadas conforme seus usos e circulação.

[...] apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obra que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência (SONTANG, 2004, p. 17).

A partir deste campo, a autora, assim como os outros autores supracitados, realça o papel do fotógrafo na construção das fotos, ao destacar a produção de uma narrativa imagética. Tal perspectiva nos interessa, pois, estamos partindo do pressuposto que investigar a trajetória do fotógrafo é determinante para entender a sua prática. Dessa forma, ressaltamos que “os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas” (SONTANG, 2004, p. 18).

A partir dessas questões, buscamos problematizar a produção fotográfica de Ângelo Naguettini, perseguindo compreender suas estruturas de informação ou, em outras palavras, seus significados. Antes, consideramos relevante falarmos brevemente sobre o acervo.

O acervo “*Oswaldo Naguettini*” pertence, atualmente, ao Arquivo Público Municipal de Uberlândia. Embora o acervo seja composto por fotos de Ângelo Naguettini e de seu filho, Oswaldo, o Arquivo revela, por meio da identificação do acervo, somente as fotos de Oswaldo Naguettini. Ele é composto por 3.054 fotos reveladas²⁰, acondicionadas em gavetas. Cada gaveta contém em torno de quinze pastas, na qual cada uma é composta, aproximadamente, por dez fotos. As fotos contemplam temas diversos. Para tentar explicitar um pouco melhor, segue a tabela.²¹

²⁰ O acervo de forma geral (englobando as digitalizadas e os negativos) possui um número bem maior de fotos, com mais de 5.000 fotos.

²¹ Achamos importante produzir a tabela para mostrar para o leitor a organização do Arquivo que selecionou uma maneira de mostrá-lo ao seu público, reforçando a ideia de um acervo “documentário” sobre o desenvolvimento da cidade, eliminando a autoria e o processo de escolhas, e exclusão dos autores. Infelizmente, a tabela ficou inacabada devido à impossibilidade de dar continuidade ao levantamento no arquivo por causa da pandemia de Covid-19. Porém, mesmo assim, optamos por manter a tabela porque consideramos relevante na composição da nossa reflexão.

ACERVO OSWALDO NAGUETTINI (ON)		
GAVETA 001 (1 a 149)	Quantidade de fotos	Temas
Pasta 01	10 fotos	Praças
Pasta 02	10 fotos	Praças
Pasta 03	9 fotos	Praças e ruas
Pasta 04	10 fotos	Praças e avenidas
Pasta 05	10 fotos	Praças
Pasta 06	11 fotos	Praças e prédios
Pasta 07	9 fotos	Prédios e praças
Pasta 08	10 fotos	Praças e ruas
Pasta 09	11 fotos	Praças
Pasta 10	10 fotos	Ruas e praças
Pasta 11	9 fotos	Ruas e praças
Pasta 12	11 fotos	Praças e ruas
Pasta 13	10 fotos	Praças e rua
Pasta 14	10 fotos	Praças e ruas
Pasta 15	9 fotos	Praças e ruas
GAVETA 002 (150 a 299)	Quantidade de fotos	Temas
Pasta 1	10 fotos	Ruas
Pasta 2	11 fotos	Ruas
Pasta 3	10 fotos	Ruas
Pasta 4	9 fotos	Ruas e avenidas.
Pasta 5	9 fotos	Vista aérea e tomadas abertas da cidade (áreas não centrais)
Pasta 6	11 fotos	Tomadas abertas/vista aérea da cidade
Pasta 7	9 fotos	Ruas e vista aérea da cidade.
Pasta 8	11 fotos	Vista aérea
Pasta 9	10 fotos	Vista aéreas
Pasta 10	10 fotos	Vistas da cidade
Pasta 11	10 fotos	Vista aérea.
Pasta 12	10 fotos	Vista aérea.
Pasta 13	10 fotos	Vistas da cidade e ruas
Pasta 14	10 fotos	Ruas e avenidas.
Pasta 15	10 fotos	Ruas e avenidas.
GAVETA 003 (300 a 449)	Quantidade de fotos	Temas
Pasta 1	11 fotos	Vista aérea
Pasta 2	9 fotos	Vista aérea
Pasta 3	10 fotos	Vista aérea

Pasta 4	10 fotos	Vista aérea da cidade (conjunto habitacional)
Pasta 5	10 fotos	Ruas e regiões periféricas da cidade.
Pasta 6	5 fotos	Vista aérea. 351

Nesse universo de imagens foi relevante o contato com o material impresso, uma vez que o Arquivo também disponibiliza o acervo digitalizado. Por meio do contato com as imagens reveladas podemos analisar alguns elementos de composição. Dentre eles, observamos uma variedade de formatos na reprodução das fotos, como ampliação, redução, cartão de visita e cartão postal.

Figura 7



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Na imagem acima compreendemos a reprodução de uma mesma imagem em dois tamanhos. Para além do uso de formatos diversos, a variedade de tamanho sugere estratégia para a comercialização dos produtos iconográficos ao oferecer uma variedade.

No acervo também identificamos grande variedade de imagens reproduzidas em formato postal.

Figura 8



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Adiante, refletiremos um pouco mais sobre a natureza deste suporte iconográfico: o cartão postal. Por agora, destacamos a intencionalidade dos cartões postais articulada ao sentido de propagandear, sejam cenários urbanos ou retratos exuberantes, que revelavam as habilidades do fotógrafo. Este tipo de suporte era elaborado com o intuito de fazer-se circular, por isso, deveriam ser coerentes com os interesses sociais. Em outras palavras, era preciso, e ainda é, que os cartões despertassem o desejo de consumo.

O conjunto de fotos do acervo permite também, compreender a feitura de fotos em diversas temporalidades.

Figura 9



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 10



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Grande parte das imagens do acervo não tem identificação como, por exemplo, data na qual a foto foi produzida. Contudo, por meio da superfície das mesmas, é possível supor o registro da cidade em diversas épocas, observando os objetos presentes no cenário e/ou até mesmo a coloração da foto. As poucas fotos do acervo que informam a data, são aquelas que têm registrado na frente da foto, reproduzida de forma automática pelo tipo de máquina utilizada.

Figura 11



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

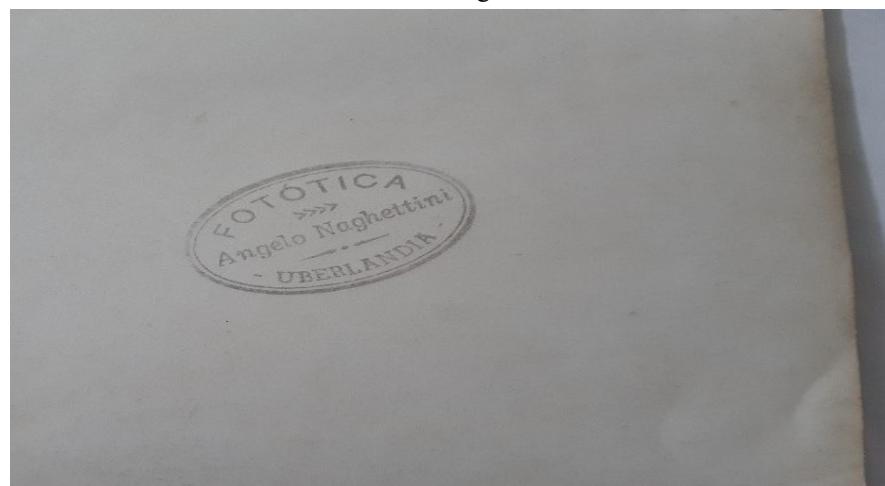
O manuseio das fotos originais permitiu, sobretudo, problematizar outro ponto relevante do acervo: a autoria. O verso de algumas fotos indica o autor da foto por meio de um carimbo. Nesse sentido, reconhecemos a atuação de Ângelo Naguettini e, também, do filho, Oswaldo Naguettini.

Figura 12



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 13



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia

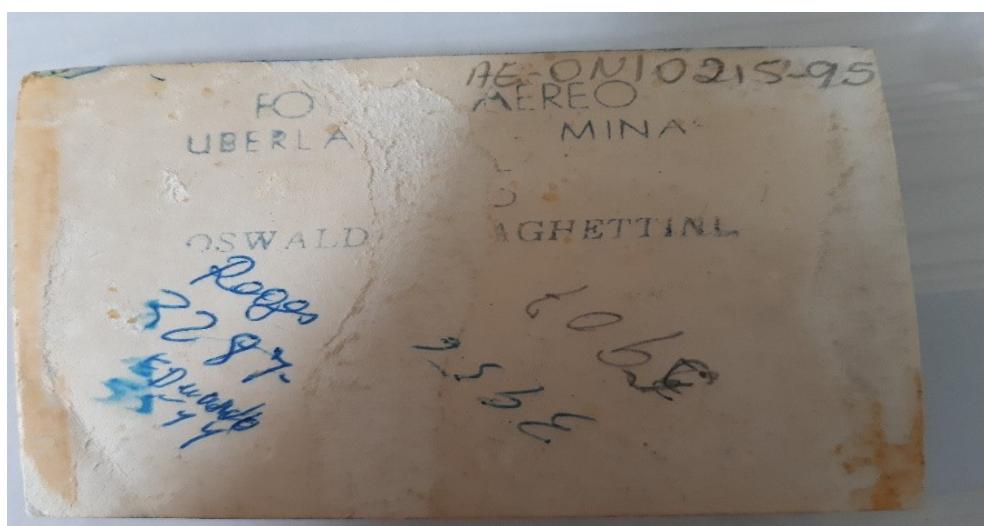
Embora o acervo não faça referência explícita²² a produção de Ângelo Naguettini, na forma de arquivar e nomear, a análise da própria produção revela sua autoria, seja por meio dos carimbos, como observamos acima, ou por meio da inferência sobre as possíveis datas de tiragem das fotos, feitas antes do nascimento do filho, Oswaldo Naguettini. Como essa acima, feita no tempo que a cidade era chamada de Uberabinha.

Figura 14



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 15



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

²² Quando digo “explícita” refiro-me a maneira do arquivo organizar e nomear o acervo, creditando a produção imagética a Oswaldo Naguettini, porém, na instituição, os funcionários citam-no como parte do acervo. Além disso, vemos também referências a Ângelo Naguettini em vários outros materiais sobre a cidade.

Na foto acima, reproduzida em postal conforme a indicação do verso, identificamos a autoria de Oswaldo Naguettini. As fotos aéreas, bastante numerosas no acervo, são todas tiradas por Oswaldo. O pai, Ângelo, tinha medo de avião, portanto, não utilizava o transporte, nem mesmo para o trabalho²³. A viagem à Itália, discutida anteriormente nesse texto, foi feita de navio.

As fotos de Ângelo Naguettini, da cidade, tiradas de um plano mais alto do que os objetos retratados, eram realizadas do alto de prédios, muitas vezes, do seu próprio imóvel, o palacete, que no alto tinha um observatório com esse propósito.

Figura 16



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 17



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

²³ Durante o mestrado, ao trabalhar com esse mesmo acervo, perseguimos estas questões sobre a autoria e, a partir do cruzamento de várias fontes e, também, do relato familiar, especificamente, da filha, D. Norma Naguettini, tomamos ciência deste e de outros aspectos de produção. Por ora, nesta pesquisa, falaremos brevemente sobre o acervo com o intuito de situar o leitor no processo de investigação.

Na Figura 16, observa-se foto tirada do observatório. Na Figura 17, foto do portal existente no observatório, localizado na parte de cima do prédio de Naguettini, no qual abrigava a casa e negócio do fotógrafo. Vários registros da cidade foram feitos desse observatório. Por meio da tabela, é possível apreender a variedade de temas registrados. Porém, neste capítulo, vamos priorizar a análise dos retratos produzidos no ateliê fotográfico de Ângelo Naguettini, buscando compreender a constituição de suas habilidades a partir de suas práticas.

A partir deste campo, na série fotográfica eleita para análise neste capítulo, o paradoxo fotográfico existente consiste na coexistência de duas mensagens nas fotos, uma sem código (o análogo/ ideia do real) e a outra seria a “arte”, o tratamento dispensado pelo fotógrafo, Ângelo Naguettini. A “arte” é composta de todas as escolhas do autor das fotos, desde a seleção dos materiais, aparelhos, técnicas e a impressão de sua “marca” nas imagens (o seu estilo de fotografar constituído pelo seu universo cultural). Kossoy (2002) chamou estes elementos de componentes materiais e imateriais.

[...] componentes de ordem material que são os recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia e, os de ordem imaterial: os mentais e os culturais. Estes últimos se sobrepõem hierarquicamente aos primeiros e, com eles, se articulam na mente e nas ações do fotógrafo ao longo de um complexo processo de criação (KOSSOY, 2002, p. 27).

Tais componentes se constituem nos diferentes níveis de produção fotográfica (escolha, tratamento técnico, enquadramento). Acreditamos que, ao perseguir a “cena imagética” construída pelo fotógrafo, apreenderemos o seu espaço de atuação e sua prática. Isso é possível porque na foto sempre há uma “aplicação”, uma motivação interior (pessoal) e/ou exterior (profissional) que irá orientar o modo de construção da imagem final.

O conjunto selecionado para a análise neste capítulo é composto por fotos de estúdio, ou seja, produzidas no ateliê fotográfico de Ângelo Naguettini, com predominância de retratos. Neste conjunto há um universo de imagens: retratos individuais femininos, masculinos, retratos tirados em conjunto (especialmente de famílias), grupos de amigos (na maioria das vezes vestidos para o carnaval), fotos de bebês. Dentre os retratos, são mais frequentes as imagens de mulheres.

Neste horizonte, ao tratar destes temas reproduzidos nos retratos, sobretudo, com relação às fotos de mulheres, destacamos nas mesmas o intuito de “idealizar”. As modelos, ao procurar o ateliê de Ângelo Naguettini, com certeza, não desejavam uma foto que as

reproduzissem tal como eram no dia a dia – falaremos disso mais adiante, com mais riqueza de detalhes. Assim, fotografado e fotógrafo compartilham o desejo que o “objeto” a ser registrado torne um tema interessante e digno de se fotografar, nesse aspecto, tal desejo passa pelo “idealismo”, sobretudo, o idealismo pelo belo. “Ninguém jamais descobriu a feiura por meio de fotos. Mas muitos, por meio de fotos, descobriram a beleza. Salvo nessas ocasiões em que a câmera é usada para documentar, ou para observar ritos sociais, o que move as pessoas a tirar fotos é descobrir algo belo (SONTANG, 2004, p. 101).

As fotos, desde a sua massificação, passaram a representar o embelezamento do mundo e a oferecer, mais do que o próprio mundo, um padrão de belo. As pessoas ao serem fotografadas anseiam a melhor imagem possível. Desejam uma idealização, que nas fotos se pareçam mais belas. E se as fotos, “idealizadas” pelos sujeitos sedentos da beleza que elas podem oferecer, forem elogiadas pela sua “espontaneidade” e/ou “naturalidade” quer dizer que o serviço prestado foi de boa qualidade, pois, o que a foto não é: espontânea.

A partir de meados do século XIX, o retrato tornou-se uma prática recorrente, assumindo diversos significados. Simboliza a eternidade de momentos, fases, épocas. Constrói imagens vitoriosas, felizes, bonitas e distintas. Seleciona, fixa e difunde memórias.

Sem dúvida, em cada estória uma história. No caso do retrato, elas se sucedem de formas diversas. Impossível não sentir espanto na hora em que são reunidas: percebe-se, então, que com a popularização do retrato é praticamente impossível rastrear todos os seus usos. Cada indivíduo o utilizava de uma forma bem particularizada: uns ganhavam muito dinheiro, outros se emocionavam, muitos o guardavam no íntimo de suas lembranças. O certo é que todos queriam possuir o próprio retrato e quase sempre o de outros homens e mulheres, o do ser amado, de parentes, amigos ou de quem admirava à distância. Desejavam-se estes retratos por motivos tão diversos que nem a imaginação mais pródiga poderia enumerar (GRANGEIRO, 2000, p. 46).

A quantidade e diversidade de retratos presentes no acervo “NAGUETTINI” evidenciam a recorrência desta prática na cidade de Uberlândia. Observando as poses, objetos e arranjos que compõem a cena fotográfica dos retratos, compreendemos o desejo dos clientes de registrar, provavelmente, uma imagem diversa daquela do seu dia a dia. Tanto as mulheres, quanto os homens estão vestidos com “pompa” e ornamentados de modo especial para a ocasião.

Nos retratos de homens e mulheres produzidos por Naguettini não observamos “defeitos”: a pele não tem manchas ou marcas, os cabelos estão penteados impecavelmente, sem fios rebeldes, pele uniforme, sem cores desiguais. Tudo perfeitamente organizado e

satisfatório. Foi nesta circunstância que as fotografias se tornaram mais populares, na possibilidade de “alterar” aspectos do retratado ou, em outras palavras, na prática de retocar a foto, atenuando “defeitos”, corrigindo imperfeições. Essa capacidade de “mentir” da fotografia iniciou na década de 1850, quando houve a invenção da primeira técnica de retoque do negativo.

Os retratos retocados revelam o potencial da foto em falsificar a realidade. Tal característica era vista como positiva para as pessoas que desejam o registro de uma imagem idealizada, melhor do que na realidade do seu dia a dia. “Falsear” a realidade em nome do belo coloca em evidência duas partes constitutivas da fotografia. Uma delas é aquela que provém das artes: a perseguição pelo embelezamento da imagem. O potencial de retratar objetos numa perspectiva “perfeita” e “bela” tornou-se marca da fotografia e a transformou em referência sobre o “bonito”. Cenários, pessoas, objetos e/ou circunstâncias admirados pela beleza passaram a ser comparados com fotos. Invertendo a ordem “natural” de quem imita quem. “Pessoas saturadas de imagens tendem a achar piegas os pores do sol; agora, infelizmente, eles se parecem demais com fotos” (SONTANG, 2004, p. 103).

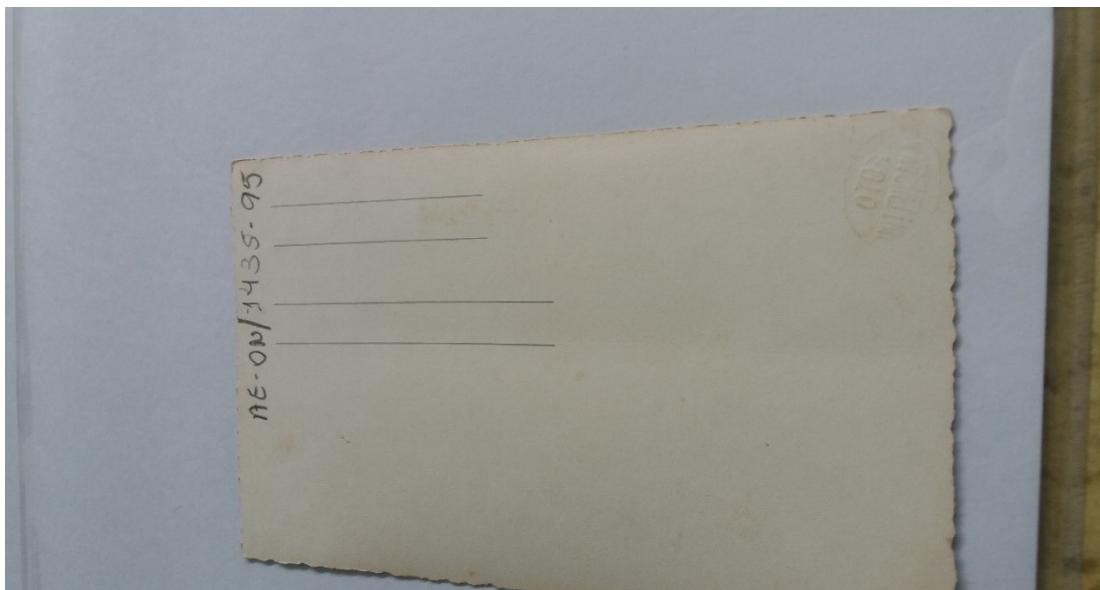
Mesmo que o fotógrafo não fosse um pintor, empenhado em produzir e criar tal como aquelas “belezas” em seus quadros, esse profissional sempre buscou, junto ao registro da “verdade”, marcas artísticas capazes de promover o seu trabalho ao status de “belo”. Neste campo, o fotógrafo superava os pintores, pois, estes, muitas vezes, ao retratar o belo, também, buscavam reproduzir seus referenciais exteriores com exatidão, com o objetivo de reproduzir a “realidade tal como qual”. Nesse sentido, seriam duas preocupações: o real e o belo. O fotógrafo, com a câmera, já não precisava se preocupar com o “registro do real”, assim, sua função restringia-se a tarefa de juntar à “veracidade” dos retratos, o elemento do belo.

Refletir sobre esses aspectos do ofício de fotógrafo não é difícil. Basta nos perguntarmos sobre o porquê, em ocasiões especiais, contratamos um especialista (o fotógrafo) para tirar as fotos. E ainda, quais os critérios que utilizamos para a escolha de qual contratar. Esta prática, recorrente no presente e, também no passado, no tempo de produção de Ângelo Naguettini, nos ajuda a compreender sobre os aspectos artísticos inclusos no ato de fotografar. E a maneira como estes elementos podem significar deferência no trabalho de um profissional.

O suporte no qual os retratos foram reproduzidos, em formato de cartão postal, sinaliza o intuito de circular, enviar, presentear e/ou se fazer presente para aqueles que estão

longe. No verso das fotografias, havia o espaço destinado para o registro das informações do destinatário e/ou para a escrita de mensagens.

Figura 18



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Na imagem acima, observamos as linhas destinadas à escrita. No canto direito superior do cartão-postal, há a marca do negócio “PHOTO NAGUETTINI”, impresso na parte da frente do retrato, em alto-relevo. Em outros postais, um selo adesivo com a “marca” do negócio substitui o alto-relevo.

Em fins do século XIX e início do XX, os cartões postais eram bastante utilizados como veículos de correspondência. “Recorde-se do cartão-postal que foi, no fim do século passado e no começo do atual, uma verdadeira instituição. Talvez se possa afirmar que nove décimos de toda a correspondência pessoal se fizeram, no Brasil do começo do século XX, não em carta fechada, muito menos lacrada, mas em postal aberto” (FREYRE, 1978, p. 151).

A grande quantidade de retratos reproduzidos em postais no acervo *Naguettini* colabora para o entendimento da massificação deste tipo de suporte. Contudo, recordamos que o espaço nos postais para a impressão de gravuras e, posteriormente, fotografias, foi gradual. Provavelmente, o uso de ilustrações nos postais surgiu no ano de 1870 (BERGER, 1986).

As ilustrações estampadas nos postais – a princípio, litografias – modificaram a relação entre remetente e destinatário, reforçando a mensagem escrita (que teve o seu espaço reduzido) com a narrativa produzida pelas imagens impressas. “O acréscimo deu ao cartão dimensões surpreendentes, graças ao caráter documentário adquirido, deixando de ser apenas

meio para constituir-se em um fim, desejável com objetos de colecionamento” (BERGER, 1986, p. 8).

Alguns anos após o aparecimento dos primeiros cartões-postais ilustrados, o uso deste suporte ganhou impulso com a impressão de imagens colhidas pela fotografia. As notícias é que os primeiros cartões deste tipo foram lançados em 1891 (BERGER, 1986). Além disso, houve outra modificação nos postais. A partir do início do século XX, em 1907, os Correios de todos os países, permitiram que as imagens impressas nos postais ocupassem todo o campo de uma das faces do postal, enquanto a outra face, seria destinada para o registro do endereço e mensagem.

O uso do cartão-postal e sua crescente popularidade representou uma revolução cultural. Através dele, as imagens fotográficas ganharam o mundo. Os diversos temas estampados nos postais difundiram tendências, modas e, ao mesmo tempo, imagens de lugares distantes e inacessíveis para muitos, aguçando o imaginário das pessoas que os consumiam. Esse suporte, como meio de correspondência e/ou objeto de coleção propiciaram a aventura imaginária de conhecer outras partes do mundo, sem sair de casa, e despertaram sonhos e fantasias sexuais, pois, para além dos cenários urbanos, muitos postais difundiram cenas eróticas.

O novo meio de correspondência e entretenimento não tardou a chegar ao Brasil e, o mais recente modismo europeu foi logo absorvido, particularmente pela camada mais abastada da sociedade brasileira. As já mencionadas edições sofisticadas estrangeiras passaram a ser importadas e colecionadas. Ao mesmo tempo, um novo mercado de trabalho, gráfico, editorial e fotográfico passou a existir no Brasil. Fotógrafos conhecidos em diferentes Estados, a par de suas atividades tradicionais como retratistas, além de editores locais, voltaram-se também para a produção e veiculação de fotos para postais, predominando as vistas de logradouros e panoramas de cidades, temas esses interesses comerciais mais imediatos (KOSSOY, 2002, p. 65).

Naguettini, no interior do país, em Uberlândia, não ficou de fora das tendências de produção da sua época, como falamos anteriormente. No seu acervo é significativa a quantidade de fotografias reproduzidas nos postais, com temas variados. Dentre estes, muitos tematizaram cenas urbanas, vistas da cidade que ofereceram panoramas de lugares estratégicos de Uberlândia, selecionados pelo fotógrafo.

Figura 19 - Cartão-postal (panorama da cidade de Uberlândia, S/D)



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

A cena urbana (acima) reproduzida no postal, em razão do enquadramento, provavelmente foi tirada de algum prédio existente nas mediações da praça. As escolhas de Ângelo Naguettini na construção da imagem (foco, lugar, perspectiva, etc.), acompanhavam modelos de tomadas urbanas produzidas por outros fotógrafos de outras cidades/capitais, no início do século XX. Neste tempo, era prática comum fotógrafos profissionais venderem em seus estabelecimentos/ateliês, cartões-postais com vistas da cidade. O cartão-postal, para além de veículo de correspondência, passa a ser objeto de consumo para colecionadores e/ou lembranças para si ou para outros. Segundo Kossoy, “os cartões postais, independentemente da fúria colecionista que foram objeto, particularmente no período 1900-1925, considerando a sua ‘idade de ouro’, sempre propiciaram a possibilidade imaginária de viajar para qualquer parte do mundo sem sair de casa” (KOSSOY, 2002, p. 65).

Em razão destas características dos postais, as imagens circuladas narravam positividade, exuberância, festividades, triunfos, modernidade, por meio da seleção sobre o que e como fotografar. Dentre os temas dos postais, pelo menos referente a sua “idade de ouro”, não encontramos imagens de uma cidade “pobre”, nem de bairros periféricos

(desprovidos de serviços/aparelhos urbanos) ou, qualquer outra que remetessem às contradições sociais inerentes a qualquer tempo e lugar. Kossoy, ao analisar as imagens de postais de Gaensly, importante fotógrafo de São Paulo no final do século XIX e início do século XX, afirmou:

[...] jamais encontramos fotos dos bairros operários e suas moradias. A ausência dessas imagens nos priva de uma documentação visual importante para o estudo das condições de habitação – portanto, de vida – de uma parte significativa da população. E isto não é, de modo algum surpreendente; tais temas que inexistem nas fotos de Gaensly não eram sequer cogitados como assuntos fotográficos que pudessem figurar numa coleção de “vistas representativas” da cidade, seja através de postais, seja sob outra forma de divulgação impressa. Os postais não eram apenas veículos de correspondência, mas, também, instrumentos de propaganda, particularmente no caso de vistas das cidades (KOSSOY, 2002, p. 69).

A “exuberância” das fotos reproduzidas nos postais era requerida também em outros tipos de materiais impressos, no propósito comum de propagandear a cidade. Neste horizonte, aquelas imagens impressas nos postais, produzidas pelo fotógrafo Ângelo Naguettini no passado, são reconhecidas em outros suportes, divulgadas como parte da história “oficial” de Uberlândia. No site da Prefeitura de Uberlândia, no menu de serviços, a aba “História de Uberlândia” traz uma cartilha intitulada “Uberlândia: lugares e memórias”. Este material, produzido pelo Arquivo Público de Uberlândia, selecionou imagens de determinados espaços da cidade considerados, nesta perspectiva, representativos da história. Ao usar imagens antigas e atuais de determinados lugares, a narrativa buscou criar uma dinâmica entre o passado e o presente da cidade. Dentre as imagens antigas cidade, reconhecemos a prática de Ângelo Naguettini, mesmo que a autoria das fotos não tenha sido sinalizada em nenhum momento.

Figura 20



Legenda: Avenida Afonso Pena, 177

O Cine Teatro Avenida foi construído pelo português Joaquim Marques Póvoa. Teve sua inauguração em 10 de outubro de 1928, na Av. Afonso Pena, próximo à Rua Santos Dumont. Neste local funcionou, na década de 1990, o Cine Bristol. Atualmente o edifício é uma loja.

Figura 21



Fonte: Close Comunicação, 2007

O papai tinha uma orquestra... ali na sala de espera, não era uma orquestra, não era bem uma orquestra, um conjunto (...) Então, antes de começar a sessão, essa... esses músicos tocavam ali.

O cinema era sempre muito bem frequentado e muito lotado. Mas foi então o cinema, o Cine -Teatro Avenida(...) ele propiciou à população de Uberlândia naquela ocasião ótimos espetáculos.

José Peppe Junior
Programa Uberlândia de Ontem,
Uberlândia de Sempre

Figura 22



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

Nos usos das fotografias de Ângelo Naguettini é importante compreender que elas assumem significados conforme o contexto no qual são inseridas. Dessa forma, em cada uma das situações nas quais a produção do fotógrafo é reproduzida, há sugestões de narrativas, conforme o contexto no qual são plantadas. A recorrência da presença das imagens de Naguettini em situações que abordam, de alguma maneira, a história da cidade, transformou o seu acervo como representativo de Uberlândia. Contudo, este processo não é natural e nem mesmo “visado” pelo próprio fotógrafo, ele é construído na operação de um enredo que se deseja criar. Sontang (2004) ao refletir sobre a noção da fotografia enquanto um fragmento, afirma:

Fotógrafos imbuídos de preocupação social supõem que sua obra possa transmitir algum tipo de significado estável, possa revelar a verdade. Mas, em parte, por ser a fotografia sempre um objeto num contexto, tal significado está destinado a se esvair; ou seja, o contexto que molda qualquer uso imediato da fotografia – em especial o político – é imediatamente seguido por contextos em que tais usos são enfraquecidos e se tornam cada vez menos relevantes. Uma das principais características da fotografia é o processo pelo qual os usos originais são modificados e, por fim, suplantados por usos subsequentes – de modo mais notável, pelo discurso da arte, no qual qualquer foto pode ser absorvida (SONTANG, 2004, p. 122).

Sontang (2004) destaca a maneira como cada foto é um fragmento, pois, seus sentidos, valores e significados dependem do lugar na qual são inseridas. A foto pode mudar de acordo com o contexto no qual são reproduzidas. Nesse campo, destaco que as fotos enquanto objetos ou fragmentos são atemporais. Os retratos de Naguettini, produzidos no passado (aproximadamente nas décadas de 1930, 1940 e 1950) são usadas num outro tempo,

não só no sentido cronológico, mas, sobretudo, em outra temporalidade. Muitas vezes, assumem o papel de um objeto “gatilho” para ativar a memória dos antigos moradores – como vimos acima – em outras situações servem de “prova” compondo a narrativa de sucesso sobre a cidade. Nestes casos, afirma a autora, os usos não dependem da vontade ou intuito do fotógrafo. As fotos são circuladas nos contextos e interesses de quem as utiliza. Os usos das imagens de Ângelo Naguettini como “apropriada” para contar a história da cidade de Uberlândia são influenciados pela indicação do Arquivo Público Municipal de Uberlândia. Esta instituição, guardiã de muitos materiais e documentos da cidade sempre sugere o Naguettini como o fotógrafo da cidade, mesmo havendo outros fotógrafos, inclusive contemporâneos ao tempo de produção do italiano na cidade. Dessa forma, é preciso se atentar para um processo de significação que vai além do momento e intuito do “clic” do fotógrafo. Contudo, obviamente, deve-se reconhecer que as habilidades de Ângelo Naguettini na maneira de registrar a cidade são consideradas na seleção de suas imagens em diversos espaços. Nesse universo, nada é aleatório ou casual.

A popularidade dos suportes produzidos no ateliê de Ângelo Naguettini também poderia ser verificada nos jornais contemporâneos a sua produção que, recorrentemente, publicavam os postais. Na década de 30, o jornal “A Tribuna” publicou os seguintes dizeres junto ao retrato de Benit Naguettini, filha do fotógrafo Ângelo Naguettini: “*BENIT NAGUETTINI, o lindo modelo dos cartões-postais do atelier de seu pai, cujo aniversário ocorre hoje*” (A Tribuna, s/d)

Noutro momento, o retrato de outra filha foi publicado. No jornal “O Repórter”, no dia 7 de janeiro de 1934, foi a vez de Irene Naguettini. Este retrato foi diverso do anterior. Embora a imagem esteja bastante ilegível, conseguimos identificar uma técnica diferente. O retrato se assemelha a uma escultura devido ao formato que ganhou, contornada rente ao perfil do rosto. A legenda que acompanha o retrato dizia: “*Senhorita Irene Naguettini, inteligente retocadora photographica, fina flor do ‘ser’ überlandense e dilecta (?) filha do nosso prezado amigo Sr. Ângelo Naguettini*” (O Repórter, 7 de janeiro de 1934). A foto da filha Irene exibe a técnica, mas a legenda sinaliza a atuação profissional da família participando ativamente dos negócios do fotógrafo. A Irene era retocadora das fotos e os outros filhos também atuavam nos negócios como já falamos anteriormente. O papel das mulheres não aparece tanto nos registros que pesquisamos, porém, muitas pistas propõem a participação ativa das mulheres, essencialmente, nos bastidores dos negócios.

Por diversas vezes, conseguimos identificar os retratos produzidos por Ângelo Naguettini publicados nos jornais da cidade de Uberlândia, especialmente, retratos de mulheres, além dos retratos das filhas. A presença da produção do fotógrafo nos jornais permite problematizar algumas questões. Uma delas é a força de circulação deste tipo de suporte fotográfico, os retratos. Estes, como mencionado anteriormente, eram parte de uma prática recorrente, com diversos sentidos sociais. Outra questão importante refere-se que à presença da produção das imagens de Naguettini nos jornais enquanto uma vitrine de seu trabalho. Os retratos das filhas, assim como de outras pessoas, serviam como propaganda de seu trabalho e revelava, ao mesmo tempo, a força de circulação de suas imagens na cidade.

Na imagem abaixo, observamos uma das propagandas mencionadas anteriormente:

Figura 23



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

A silhueta retratada no jornal é de Irene Naguettini, filha de Ângelo Naguettini. A legenda, diz: “Senhorita Irene Naguettini, inteligente retocadora photographica, fina *flôr* do

‘ser’ überlandense e dilecta filha do nosso prezado amigo Sr. Angelo Naguettini”. É interessante compreender, embora o retrato tenha sido reproduzido no ano de 1934, no jornal O Repórter, Naguettini utiliza uma técnica usada no século XVIII. Trata-se de uma tradição chamada “perfis em silhueta” que faz referência ao nome de seu inventor, Etienne de Silhouette. Este tipo de retrato “perfis de silhueta” remonta a um tipo de desenho, feito por pintores habilidosos, muito usual no passado e que, posteriormente, foi incorporada à fotografia, na época do seu nascimento. A tradição dos retratos de perfis pintados abriu caminho para a fotografia. Por isso, nas revistas do início do século XX, principalmente naquelas dedicadas ao tema da fotografia, encontramos diversas “siluetas” fotografadas e reproduzidas nas revistas, indicando a popularização da fotografia.

Embora a prática fotográfica tenha se inspirado na prática artística do pintor ao produzir retratos de silhuetas – como afirmado anteriormente, o método e a maneira de produzir de ambos (pintor e fotógrafo) são diferentes.

Dubois discerniu a prática do pintor e do fotógrafo, na produção das silhuetas, da seguinte forma:

Algo muito importante separa essa gravura da precedente, algo que fundamenta a fotografia e a distingue do desenho: aqui, a sombra projetada na tela-suporte vai nela se imprimir por conta própria; a "mão do pintor" não irá intervir em momento algum da inscrição, o que não faz com que o pintor deixe de sê-lo (DUBOIS, 1994, p. 136).

Os retratos de sombra, como eram chamados, exigiam conhecimento e habilidades técnicas diferentes do processo de criação do pintor, embora inspirados na prática deste último. O uso dessa técnica fotográfica por Ângelo Naguettini no seu tempo de produção, diferente daquele no qual os retratos de sombra eram mais usuais, revela seus interesses e um “perfil” profissional voltado para a criação “artística” por meio do conhecimento e uso de técnicas diferentes.

A circulação dos retratos revela o “estilo” de Naguettini: tratamento dispensado às fotos, técnicas e a composição do seu espaço de produção por meio da observação dos cenários das imagens. Na imagem que segue, reproduzida no jornal “O Repórter” em 1933, reconhecemos uma dessas oportunidades na qual Ângelo Naguettini publicizou o seu trabalho.

Figura 24



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Embora no jornal não haja indicações sobre a autoria da imagem, inferimos sobre a autoria de Ângelo por meio da observação dos elementos que compõe a imagem. Na foto, reconhecemos objetos de estúdio presentes em outros retratos do seu acervo.

Figura 25, 26, 27, 28





Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Figuras 29,30,31





Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Nas Figuras 25 a 31 observamos retratos, cuja presença da mesma cortina se repete, embora, conforme o ângulo, tratamento dispensado e luminosidade/sombra, ela assume aspectos diferentes. Trata-se da mesma cortina retratada na Figura 24, estampada no jornal acima. O móvel de madeira, com uma tela visto no fundo da foto publicada no jornal, também pode ser reconhecido nas duas últimas fotos pertencentes ao acervo, entretanto, nestas foi usado de modo diferente na constituição do cenário.

Segundo Grangeiro, os jornais, revistas, anúncios, dentre outros, serviam para despertar o desejo por este tipo de produto. Dessa forma, era frequente, nos finais do século XIX e início do XX, retratos estampados em meio a estas publicações. “Hoje, esses materiais nos trazem a possibilidade de conhecer as peças que compunham estas verdadeiras casas de retratos: seus objetos, seus serviços, seus funcionários, sua dinâmica” (GRANGEIRO, 2000, p. 60). Dessa forma, a reflexão de Grangeiro (2000) sugere o modo como estes materiais podem ser evidências da atuação dos fotógrafos profissionais em seus ateliês. Por isso, nesta pesquisa, partimos da observação e análise das fotos com outros materiais na constituição de inferências da prática fotográfica de Ângelo Naguettini. Através deste caminho investigativo fomos perseguinto as “pegadas” do trabalho de Naguettini pela cidade, como sinalizado acima no jornal *O Repórter*. Nesta tese, gostaria de destacar a importância desta metodologia enquanto uma das poucas, quiçá a única, de perseguir a atuação de Naguettini, pois, se hoje, as imagens publicizadas, quase sempre, vem acompanhadas de legenda informando sobre a autoria, naquele tempo, aproximadamente entre os anos de 1930 a 1960, não era usual

informar a autoria, a não ser quando eram reproduzidas como propaganda do estúdio fotográfico, caso contrário, se era utilizada pelo jornal ou revista como parte de uma reportagem e/ou texto, não era informado a origem da imagem. Grangeiro (2000) relata que:

[...] a ‘sophisticação’ das fotos, ou seja, a dedicação dos fotógrafos em comporem retratos que pudessem satisfazer mais os seus clientes, investindo em materiais, técnicas de tiragem e revelação, e também nos cenários, deve-se ao movimento do mercado, na medida em que aumenta a concorrência, em decorrência da demanda. Assim, era preciso buscar elementos de deferência com relação aos outros para vencer a concorrência. O autor afirma que “as páginas dos jornais oferecem pistas das atividades dos fotógrafos” (GRANGEIRO, 2000, p. 77).

Ao buscar essas pistas, pelos anúncios e notícias publicadas nos jornais, revistas de Uberlândia, surpreendemos-nos com a quantidade de casas fotográficas existentes na cidade. Na década de 1950, propagandas que anunciaram diversos serviços relativos à fotografia nas revistas da cidade de Uberlândia.

Foto Lein
 Serviços fotográficos em geral _ trabalhos artísticos.
 Rua Machado de Assis, 674
 Atende a qualquer hora.
 Uberlândia – Minas
 (Revista Sereia, Ano 1 – Número 4, setembro de 1953, Uberlândia-MG)

Stúdio Kosmos
 Serviços fotográficos em geral.
 Fotografias artísticas – fotografias para Títulos Eleitorais e outros Documentos.
 Avenida Floriano Peixoto, 570 – Sala 5 do Edifício Autobrás.
 (Revista Elite Magazine, Ano 1 – Número 1, novembro de 1957, Uberlândia-MG)

Foto São João
 Serviços Profissionais e Amadores
 Av. Floriano Peixoto, 1620 (Revista Elite Magazine, Ano 1 – Número 1, novembro de 1957, Uberlândia-MG)

Foto Ferrânia
 Roberto Vieira da Silva
 Grave os momentos da sua vida, através da fotografia – Estamos aptos para servi-lo.
 Av. Afonso Pena, 148 – Uberlândia.
 (Revista Elite Magazine, Ano 1 – Número 1, novembro de 1957, Uberlândia-MG)

Ótica Imperial LTDA.
 Especializada.
 A mais bem montada ótica do interior do Brasil, encontra-se instalada à Praça da República, 12.
 Fone 2849 – em Uberlândia.
 Laboratório fotográfico
 Contamos, também, com um laboratório fotográfico apto para executar com perfeição todos os serviços do ramo. Ampliações e revelações, etc. Temos máquinas fotográficas filmes e binóculos.

(Revista Elite Magazine, Ano 1 – Número 2, dezembro de 1957/janeiro de 1958, Uberlândia-MG)

Foto Ferrania
 Ampliações.
 Seção de amadores. Revelações. Cópias.
 Roberto Vieira da Silva
 Avenida Afonso Pena, 164 – Caixa Postal, 109 – Uberlândia Minas – Minas.
 (Revista Elite Magazine, Ano 1 – Número 5, abril de 1958, Uberlândia-MG).

Os anúncios ajudam a compreender um universo da prática fotográfica instalado na cidade. As informações contidas nos textos de propaganda revelam uma diversidade de serviços voltados para “amadores” ou para aqueles que desejavam produtos “profissionais” e “artísticos”.

Por algumas vezes, compreendemos o esforço das próprias casas fotográficas em despertar o interesse do público para o consumo fotográfico.

CINE FOTO CLUBE DE UBERLÂNDIA

Com o alto patrocínio de FOTO FERRANIA
 A fotografia como hobby

A fotografia é um hobby como outro qualquer. Nem mais barato e nem mais caro, porque, afinal de contas, todo hobby depende sempre de maior ou menor dispêndio de dinheiro. Pode ser ela dispendiosa, se quisermos.

Mas, nem por isso, os que podem menos, estariam proibidos do grande prazer que ela proporciona.

É um erro pensar que fotografia somente se pode tirar com máquinas caras. Em concurso realizado, não faz muito, obteve o primeiro prêmio uma fotografia do porto de Bancóque, que havia sido tirada com uma câmara de caixote.

[...] É preciso, os que se interessam pela fotografia, capacitarem-se de que, na arte fotográfica vale mais o fotógrafo que a máquina. Bom fotógrafo, com máquinas singelas faz muito mais que um mau fotógrafo com máquinas caríssimas (Revista Elite Magazine, Ano 1 – Número 2, dezembro de 1957/janeiro de 1958, Uberlândia-MG).

O artigo publicado na revista da cidade, patrocinado pela casa fotográfica “Foto Ferrania” revela o intuito de chamar a atenção do público, possíveis clientes, assim como as propagandas reproduzidas acima objetivaram fazer. A narrativa do artigo tenta explicar e convencer os leitores sobre o hábito de consumir material fotográfico. O argumento sobre o preço do hobby, alegando que pode ser barato, traduz as dificuldades para angariar clientes e a necessidade de convencimento para introduzir a prática deste consumo na comunidade.

Compreender a existência desses outros sujeitos fotógrafos, bem como, deste cenário de busca de convencimento e perseguição de clientes para o negócio fotográfico, instiga a problematização sobre a permanência dos registros de Ângelo Naguettini, preservado nas memórias produzidas na/pela cidade em detrimento dos outros fotógrafos. A partir deste campo, consideramos relevante investigar a trajetória do fotógrafo na constituição da sua “marca”, na constituição do seu “produto” em articulação com este universo fotográfico existente na cidade.

Ocuparemos nos destas questões no próximo item. Buscaremos investigar a mensagem “conotada” das fotos, em outras palavras, o segundo sentido implícito nos retratos, constituído pela “arte” do produtor (fotógrafo) e dos possíveis sentidos/significados produzidos no conjunto da obra. Perseguiremos apreender o seu local de trabalho, o estúdio, a partir dos elementos constituintes dos retratos, problematizando sobre suas estratégias de trabalho e possíveis elementos de referência com relação a outros fotógrafos da cidade.

2.1 Retratos individuais

“ATELIER FOTOGRÁFICO
Av. Afonso Pena, 52
CAIXA, 56. CASA NAGUETTINI. UBERLÂNDIA – Minas.”

O ateliê do fotógrafo Ângelo Naguettini ficava localizado na região central da cidade de Uberlândia. Neste endereço foi construído o palacete Naguettini, um prédio em estilo romano. Foi o primeiro prédio da cidade no seu tempo de construção, na década de 20, cujo mirante construído no alto do prédio permitia a tiragem de fotos panorâmicas de Uberlândia. Considerado um importante símbolo da história de Uberlândia, o prédio foi tombado como Patrimônio Histórico Municipal.

O Palacete Ângelo Naguettini foi construído entre os anos de 1925 e 1927 por um construtor alemão que se encontrava na cidade a serviço da Prefeitura Municipal, cujo nome não pôde ser identificado. O edifício, com três pavimentos, era o mais alto da cidade na época de sua construção e um dos mais requintados. Empregou tecnologia inovadora utilizando cimento importado, novos materiais nos acabamentos, mobiliários e ornamentos também importados. Foi projetado para abrigar a residência da família Naguettini e o estúdio de fotografia, que ocupavam o primeiro pavimento. Alguns cômodos comerciais no térreo foram usados para outros empreendimentos do proprietário, tais como empresa funerária, ótica (a primeira da cidade), loja de joias e fábrica de molduras de quadros e espelhos (também a primeira da cidade). O terceiro pavimento constituía-se de um mirante e sótão, que durante algum tempo foi utilizado como estúdio fotográfico.²⁴

Por meio da descrição do imóvel feita pelos agentes municipais responsáveis pelo processo de tombamento, destaca-se a referência de opulência dada ao prédio na época na qual foi construído, além da citação das atividades desenvolvidas no prédio, concomitantemente à atividade fotográfica, também já referidas aqui anteriormente.

Em 1936, Naguettini anunciou, por meio de panfletos de propaganda, os seus serviços. Além do endereço, reproduzido na abertura do subitem, afirmou: “PARA ÓTIMAS FOTOGRAFIAS procure sempre este ATELIER: serviço rápido para amadores, revelam-se filme e chapas – executam-se cópias e ampliações – vistas coloridas da cidade.” Logo abaixo, no mesmo panfleto, o fotógrafo disponibilizou os seus preços (tiragem e revelação) de acordo com a quantidade e tamanho das fotos.

²⁴ Disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/2014/secretaria-pagina/23/421/secretaria.html>. Acesso em 30 de junho de 2019.

TABELA DE PREÇOS:

6 Fotografias em postais: Rs 15\$000
 6 Fotografias meio busto: Rs 20\$000
 6 Fotografias cartão 10x15: Rs 30\$000
 6 Fotografias cartão 18x18: Rs 35\$000
 6 Fotografias cartão 18x24: Rs 60\$000
 Em carteiras (ARTIGOS DE LUXO)
 6 Fotografias 9x12: Rs 25\$000
 6 Fotografias 10x15: Rs 35\$000
 6 Fotografias 18x18: Rs 50\$000
 6 Fotografias 18x24: Rs 80\$000

Todo serviço é pago adiantadamente. Só se executam as encomendas pagas.
 (Panfleto de propaganda, 1936).

A tabela reproduzida acima demonstra a diversidade de tamanhos, suportes e preços das fotografias tiradas e reveladas no ateliê Naguettini. A informação no fim do anúncio, sobre a forma de pagamento, reforça a ideia do negócio como fonte de renda. No mesmo panfleto, o fotógrafo anunciou outros tipos de fotografias, para além das convencionais, fotografias elétricas e artísticas com o uso de técnicas de pintura (colorir com aquarela), ampliações e fotos noturnas (tipo de foto difícil de tirar na época por causa da dependência da luz natural para uma reprodução de melhor qualidade e nitidez). A publicação destes panfletos trata-se não só de informar ao público os tipos de serviços oferecidos, mas também as habilidades do fotógrafo.

Neste campo, é importante mencionar que as habilidades artísticas do fotógrafo era uma estratégia para a deferência do seu trabalho, de outros fotógrafos amadores. O surgimento da câmara portátil, lançada pela Kodak, simplificou toda a complexidade e logística para se tirar e processar fotos. “A célebre frase da companhia: “*you press the button, we do the rest*”, mais do que um simples slogan publicitário, trazia em seu bojo o espírito da industrialização capitalista” (KOSSOY, 1980, p. 82). Dessa forma, a fotografia não seria mais uma prática exclusiva dos profissionais.

A aproximação entre a fotografia e pintura, por meio de um tratamento nos negativos e cópias, significava um diferencial com relação às pessoas comuns (não profissionais) que tinham as câmeras portáteis, embora, alguns amadores também usassem técnicas artísticas nas fotos²⁵. Em muitas das fotos de Ângelo Naguettini, tiradas no seu estúdio, percebemos um

²⁵ O foto amadorismo não significou necessariamente uma “concorrência” para a prática fotográfica profissional. Pelo contrário, a proliferação de clubes amadores aproximou o público da fotografia, tornando-a mais popular, e promoveu um reconhecimento do “toque pessoal” do fotógrafo sobre a sua produção. Barthes, em sua obra deu notícias sobre o foto amadorismo organizado em clubes e salões no Brasil no início do século XX (BARTHES, 1980, p. 83). Em Uberlândia, encontramos na década de 1930, anúncios nos jornais circulados na cidade sobre a existência de foto-clubes.

tratamento artístico nas fotos, especialmente, neste conjunto que selecionamos para este capítulo. As técnicas dispensadas aos retratos eram mencionadas nos materiais de propaganda, como nos referimos anteriormente, e/ou até mesmo nos jornais, como um elemento de deferência.

Colorir as imagens à mão era uma maneira de obter fotos coloridas, método que se popularizou, principalmente, entre os anos de 1900 até 1940²⁶. Um dos mais destacados fotógrafos que utilizou esta técnica foi Wallace Nutting. Outros fotógrafos destacaram-se no uso dessa técnica como o mexicano Luis Márquez, Felice Beato (fotógrafo anglo-italiano), Yokoyama Matsusaburo, Suzuki Shin'ichi, ambos fotógrafos japoneses). Vários materiais poderiam ser usados para colorir: aquarela, pastel, óleo, etc.

Figura 32



Autor: Suzuki Shin'ichi.

²⁶ Em meados do século XX a Kodak americana lançou o filme colorido Kodachrome.

Figura 33



Autor: Luís Márquez.

As relações e discussões entre a arte e a fotografia são bastante complexas. Muitas vezes, as usamos como sinônimo ou, ainda, nos habituamos a afirmar que a fotografia “imita” a arte. No século XIX, talvez essa afirmação tivesse sentido, entretanto, a partir do século XX, com a intensa difusão e popularização da fotografia, podemos afirmar que a relação é totalmente contrária. Dessa forma, depois que a foto passa a ser uma espécie de “ponte” entre a arte e a ciência, os pintores passam a inspirar-se na produção fotográfica.

Pintores e fotógrafos influenciaram-se, o que não elimina suas especificidades, de acordo com a natureza de cada prática. A foto é tida como um “instrumento para conhecer as coisas”, em razão da sua capacidade de reproduzir o seu referente, enquanto a pintura revela por meio dos traços do pintor, o seu estilo. Contudo, a imagem fotográfica, muitas vezes, surpreende ao oferecer elementos estéticos, semelhantes àqueles presentes nas artes, traduzindo o sentido de belo. A foto de Harold Edgeton, por exemplo, surpreende o público ao fazer um respingo de leite parecer uma simples coroa (SONTANG, 2004, p. 109).

A arte passa a ter traços e influências da prática fotográfica. “Ora, durante um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, ora, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia” (DUBOIS, 1994, p. 253).

Compreendemos as relações intrínsecas entre a arte e fotografia. No conjunto de fotos investigado aqui, tiradas no estúdio, percebemos a interferência “artística” do fotógrafo em muitos clichês. O embelezamento das imagens, tal como era usual na pintura de retratos, reforça as relações entre às duas práticas. Sontang, afirma que “A função tradicional da pintura de retratos, embelezar ou idealizar o tema, persiste como o objetivo da fotografia cotidiana e comercial” (SONTANG, 2004, p. 121).

As fotos de estúdio possuem uma natureza diversa daquelas tiradas fora. Estas “instantâneas”, muitas vezes reproduzindo o cenário urbano, produzem uma narrativa espontânea e natural dos objetos retratados. A ausência de poses e/ou de cenário “montado” sugere uma objetividade e neutralidade da imagem resultante, bem como, camufla as intencionalidades do fotógrafo. Já nas imagens tiradas no estúdio, ornada com objetos e posadas pelos sujeitos, revelam com mais clareza o trabalho do fotógrafo, percebe-se com mais nitidez o forjamento de uma encenação.

Neste horizonte, com relação a estas fotos de estúdio, primava-se pela beleza da foto, pois, quase sempre o desejo do cliente, era exibir a foto para outros, seja num álbum, num porta-retratos exposto na sala de visitas e/ou até mesmo para reproduzir num cartão postal, como é o caso de algumas das imagens selecionadas aqui. Assim, não interessava ao cliente que a foto fosse análoga à sua imagem cotidiana, pelo contrário, por meio de um trato, cliente e fotógrafo acordavam sobre o resultado desejado, conforme a expectativas do contratante.

Engana-se quem supõe que retrato e espelho sejam, assim, quase sinônimos. Um retrato, um verdadeiro retrato (produto que se vende e se compra), deveria parecer antes de mais nada com o que era desejado pelo cliente. Deveria ser semelhante à ideia formulada sobre si mesmo e à forma pela qual ele desejava concretizar esse ideal de imagem. É sobretudo esta figuração imaginada que a pessoa quer ver retratada, com toda a fidelidade.

[...] Então, quando se vendia um retrato, a primeira coisa a fazer era garantir a perfeição na reprodução dos traços da pessoa, ao mesmo tempo, em que se procurava garantir que o cliente melhorasse a sua aparência: por meio de diversos processos técnicos era possível realçar os traços fisionômicos, criar aparências leves, alegres, doces, enfim um momento único no qual todas as contradições da vida podiam ser deixadas de lado, para que fosse eternizada apenas uma imagem idealizada (GRANGEIRO, 2000, p. 49).

Por isso, os fotógrafos buscavam atestar ao máximo suas habilidades artísticas e revelá-las ao público, para este ter consciência que estavam habilitados para atender os diversos caprichos e desejos de seus clientes. A narrativa dos panfletos de propaganda de Ângelo Naguettini, citada anteriormente, na qual anunciou “fotografias artísticas”, reforça

esta reflexão. As próprias fotos explicitam o uso de técnicas de pintura e efeitos na composição do cenário.

Figura 34



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia, 2018.

Na foto acima, observamos a técnica de colorir a foto com o uso da aquarela. Segundo a filha do nosso protagonista, Norma Naguettini, o pai sempre ia até São Paulo para tomar aulas e aperfeiçoar suas técnicas. Embora no tempo de produção das fotos selecionadas para este capítulo – décadas de 30 e 40 – já existisse filme colorido²⁷, sua popularização ocorreu somente em 1960. Dessa forma, o uso desta técnica significava um diferencial para embelezar as fotos. A inclusão das técnicas/efeitos nas fotos era preferida pelas mulheres. Nos retratos individuais de homens não encontramos coloridos com aquarela.

A tonalidade escura ao fundo da foto sugere a noite e, ao mesmo tempo, ofusca os detalhes do cenário. Provavelmente, a cor escura, predominante no cenário, seja um efeito produzido por Ângelo Naguettini com o objetivo de dar destaque à modelo e, consequentemente, ao colorido. A ausência de nitidez e contorno dos objetos, com exceção da

²⁷ O primeiro filme colorido, o kodachrome, surgiu em 1935, entretanto, sua popularização ocorreu anos mais tarde, em 1960. Disponível em: <https://followthecolours.com.br/cooltura/primeira-fotografia-colorida-do-mundo/>. Acesso em 16 de julho de 2019.

modelo e das flores, reforça a percepção do efeito aplicado, bem como, a mancha branca no centro da foto, iluminando um lado do rosto da modelo.

Nesta outra imagem, podemos visualizar melhor a técnica do colorido por meio da comparação das fotos da mesma modelo.

Figura 35



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia, 2018.

Ao observar as imagens da Figura 35 – colocamo-las lado a lado a título de comparação – percebemos o uso da técnica de aplicação das cores. Embora não seja exatamente a mesma foto, o olhar da modelo, posição diferente do colar em uma e outra e a inclinação da cabeça, podemos inferir que foram tiradas no mesmo dia, ambas compõem o conjunto de retratos que o fotógrafo produziu no dia que a cliente esteve no seu estúdio. Nessa disposição das fotos – lado a lado – identificamos com maior clareza os pontos selecionados para a aplicação do colorido. No rosto, as bochechas ganharam um rosado e a boca uma pigmentação vermelha escura. Os adereços na cabeça (faixa e penas) receberam um colorido, bem como, os acessórios (brinco, colar e pulseira). O vestido e a flor na roupa também ganharam cor. Num primeiro momento, ao encontrar somente a primeira foto da Figura 35 (colorida), julgamos que a flor no vestido tivesse sido aplicada posteriormente, artificialmente, pelo fotógrafo. Mais tarde, após identificarmos a foto da mesma modelo

(praticamente idêntica à foto colorida) em preto e branco, percebemos que a flor já compunha o “look” da modelo.

Na análise e reflexão que buscamos construir, o detalhe da flor é bastante significativo para compreender o modo como a interferência na foto, com o uso de técnicas, modifica sua natureza. Mesmo que o observador das fotos não tenha um conhecimento específico, consegue identificar interferências técnicas posteriores, que não faziam parte do cenário/modelo original. Dessa forma, evidencia-se o intuito do fotógrafo e, provavelmente o consentimento do cliente, em projetar um trabalho artístico que, evidentemente, diferencia-se da foto original. O embelezamento da imagem, como comentado anteriormente, era algo pretendido pelo próprio cliente e um elemento que diferenciava os fotógrafos profissionais dos amadores.

A partir deste campo, os efeitos, cores aplicadas na superfície do retrato, poses, etc.; são históricos, ou seja, possuem sentido no contexto de uma determinada sociedade. As estratégias/metodologias no processo de produção das fotos não são aleatórias e, sim, constituídos socialmente. Barthes chamou as escolhas e trato na composição das fotos de “códigos de conotação” por meio do qual há uma criação e intencionalidades projetadas nas fotos. Contudo, tal código só pode ser apreendido de modo mais justo e claro pelos sujeitos contemporâneos ao tempo de produção das fotos.

[...] o código de conotação não era provavelmente nem “natural” nem “artificial”, mas histórico, ou se preferirmos: “cultural”; os signos são aí gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude do uso de uma certa sociedade [...]. Não podemos, pois, dizer que o homem moderno projeta na leitura da fotografia sentimentos e valores que dizem respeito ao caráter ou “internos”, isto é, infra – ou trans históricos, a não ser que se precise bem que a significação é sempre elaborada por uma sociedade e uma história definidas; a significação é, em suma, o movimento dialético que resolve a contradição entre o homem cultural e o homem natural. Graças ao seu código de conotação, a leitura da fotografia é sempre histórica; ela depende do “saber” do leitor, como se se tratasse de uma língua verdadeira, inteligível apenas se se soubessem os signos (BARTHES, 1984, p. 22).

A reflexão de Barthes, ao chamar a atenção para o aspecto histórico, é significativa sob dois aspectos. Primeiramente, reforça o propósito desta pesquisa, em compreender a foto a partir de sua narrativa histórica, perseguindo-a como uma prática social dos sujeitos que participaram do seu processo de produção. Em segundo lugar, ao dar ênfase aos seus aspectos culturais, Barthes salienta a “não neutralidade” das fotos e a necessidade de problematizarmos os códigos de leitura das imagens, estreitamente articulados ao nosso tempo histórico, assim

como a mensagem projetada nas fotos são condizentes com os significados/valores contemporâneos a elas.

Os fotógrafos, ao construir os cenários de suas fotografias e projetar intencionalidades, se servem dos supostos de seus clientes/admiradores ou, noutras palavras, usam da cultura do seu tempo que constitui o seu público e, também, ele próprio. Assim, para que as fotos tenham circulação social, é crucial que elas correspondam às expectativas de seu público.

É complexo pensar um objeto inerte, como a fotografia, como uma linguagem social. Porém, ao analisarmos as duas fotos anteriores (Figura 35), apreendemos sentidos/significados comuns que evidenciam códigos sociais. Primeiramente, partimos do suposto de que, seguramente, a significação que as imagens buscam projetar é intencional. Ninguém procuraria um estúdio fotográfico para tirar fotos aleatórias, sem nenhum propósito. As poses das modelos, os adereços usados (joias, enfeites no cabelo, flores, etc.), indicam a exuberância projetada nas imagens, realçada com o destaque do fotógrafo com aquarela. As flores, presentes em quase todos os retratos femininos, sinalizam o objetivo de “enfeitar”, produzir delicadeza e feminilidade. Tais propósitos, de realçar e embelezar a imagem, são realçados ao verificar o verso das fotos, com espaços destinados ao envio, no formato cartão-postal²⁸, pois, para presentear um familiar ou, de alguma maneira circular a foto, era conveniente a produção de uma imagem agradável e exuberante.

Figura 36

²⁸ Como comentamos anteriormente, grande parte dos retratos foram reproduzidas no formato cartão postal, com espaço destinado à escrita e colagem do selo. Em alguns, observamos a palavra WESSEL usados nos cartões postais da época. As dimensões destes retratos obedeciam a um certo padrão, variando muito pouco. As figuras 35 e 36, por exemplo, apresentam a medida de 13,7cm X 8,5cm.



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia, 2018.

Figura 37



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia, 2018.

Nas fotos acima, compreendemos a permanência de signos discutidos anteriormente. Na Figura 36, Ângelo Naguettini coloriu a roupa, o enfeite na cabeça, o colar e as flores – estas quase sempre compõem as imagens femininas. O rosto da modelo, assim como a anterior (Figura 35), ganhou cor nos lábios e bochechas. Em torno da modelo, o fotógrafo

aplicou mais um efeito, parecendo uma estampa que emoldura a imagem. A Figura 37 também reforça estas tendências. Com um enquadramento mais aberto do que aquele produzido nas imagens anteriores, as flores ganharam mais presença, além de estarem junto ao corpo da modelo, estão ornando o cenário. O lugar de registro da Figura 37 parece ser o mesmo da Figura 35, percebemos pelo fundo da imagem no qual reproduz os mesmos detalhes na parede e/ou painel.

A estética reproduzida, considerando-a como uma ferramenta interpretativa, portanto, perceptível na maneira como o fotógrafo registra seus objetos e cenas, é construída socialmente. Isso significa que os elementos e efeitos aplicados nas fotos são compartilhados socialmente enquanto estéticos, senão, não despertaria o interesse do público. O ato criativo de Naguettini promove uma narrativa que possui objetivos específicos, articulados à visão de mundo do fotógrafo e ao contexto de circulação das fotos. Por isso, tomamos consciência dos desafios de investigação dos retratos, uma vez em que estes elementos para análise não vêm acoplados na imagem, é preciso persegui-los nas “entrelinhas” em conjunto com outros documentos.

As tomadas mais abertas, como a da Figura 37, permitem apreender mais detalhes da oficina fotográfica²⁹, embora, ainda num ângulo bastante restrito. Nesta figura, observamos a presença de um móvel, um painel ao fundo, além de um suposto “vaso” de flores sobre a mesa. Mais importante do que identificar os possíveis objetos registrados, é salutar compreender a relevância da montagem do cenário. Este constituía um elemento de deferência para o negócio do fotógrafo. A composição da cena e a posse dos recursos para fazê-la constituíam as condições para a produção de uma imagem correspondente aos desejos dos clientes. Diferente da pintura, na qual todo e qualquer objeto ou cenário poderia ser acrescido à pessoa retratada, sem necessitar de sua presença física, a fotografia necessitava que o cliente se cercasse, previamente, de todos os objetos e condições no momento do clique fotográfico.

[...] uma oficina fotográfica deveria reunir em suas dependências o maior número possível de objetos, habilitando o fotógrafo a atender o maior espectro possível de vontades expressas pelos clientes. [...] numa época de mercado promissor, era a quantidade e a variedade de objetos e acessórios no interior de uma oficina fotográfica que a qualificava, marcando a diferença entre as diversas casas de retratos (GRANGEIRO, 2000, p. 63).

²⁹ Nas fotos de grupo, nas quais o enquadramento é mais distanciado, observamos mais detalhes da oficina fotográfica. Neste sentido, no próximo item, no qual analisaremos os retratos de grupo tirados no estúdio, problematizaremos com mais profundidade sobre os recursos do estúdio de Ângelo Naguettini.

Desta forma, era imperativo que uma casa de retratos criasse uma estrutura mínima para oferecer aos seus clientes um serviço adequado aos seus anseios. No tempo de produção de Naguettini, essencialmente nas décadas de 30, 40 e 50, crescia o público que desejava possuir retratos e se sofisticava em suas exigências. Mesmo estando localizada no interior, a cidade de Uberlândia servia-se da influência dos grandes centros urbanos e “imitava” tendências circuladas na mídia, principalmente, nas revistas ilustradas. Assim, para alcançar um produto satisfatório para a clientela, era crucial “um bom salão de poses, diversos equipamentos, mobília, bibelôs etc.” (GRANGEIRO, 2000, p. 65).

A preocupação de Ângelo Naguettini em produzir fotos “exuberantes” e/ ou artísticas era perceptível nas fotografias. Nesse caso, podemos nos referenciar à “estética” enquanto um elemento constituidor da produção imagética de Naguettini. Ao considerar a estética fotográfica nos referimos a diversos fatores que a compõe, desde o contexto histórico até os interesses do fotógrafo e o observador. Isso quer dizer que a Estética não é um elemento originário do profissional, mas, compartilhado socialmente. Como falado, anteriormente, as fotos só podem ter valores estéticos se estes forem compreendidos e compartilhados pelo público por meio do reconhecimento dos objetos e da maneira como eles são registrados. “Deveras importante, nesse caso, é considerar as condições sociais e culturais do registro da imagem. Ao falarmos de uma estética fotográfica, devemos entender que o quando e onde a fotografia foi feita precisa ser levado em conta” (PERSICHETTI; PONTES, 2014, p. 168).

Para além do investimento em objetos para o salão de poses, aliás, o próprio salão já era um grande diferencial, localizado no palacete com mirante e amplas janelas que forneciam uma iluminação privilegiada, o fotógrafo investia em técnicas aplicadas na superfície das imagens, acrescentando efeitos diversos. Observemos o conjunto de imagens abaixo.

Figuras 38 e 39



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

O personagem das imagens acima foi uma figura popular na cidade de Uberlândia. Antônio Butta viveu até os anos de 1930, falecido, provavelmente, em 1934. De origem italiana, assim como Ângelo Naguettini, Butta era vendedor de sorvetes e bastante conhecido na cidade pelo seu jeito irreverente. Este ensaio fotográfico, pertencente ao acervo “*Naguettini*”, sob o poder do Arquivo Público Municipal, foi publicado num material destinado às escolas municipais de Uberlândia intitulado “Álbum de figurinhas”³⁰. O conjunto de sete fotos é acompanhado pela seguinte legenda: “Ensaio fotográfico de Oswaldo Naguettini.” Provavelmente o primeiro feito em Uberlândia sem finalidades comerciais. Apenas dois amigos de origem italiana criando imagens com inspiração expressionista. Sem as fotos dos Naguettini, Uberlândia teria pouco de sua história registrada em imagens (Álbum de Figurinhas, p. 13).³¹

A legenda, além de destacar a importância do acervo para a “memória” da cidade, menciona sobre a criação das imagens referidas acima, por meio das interferências de Naguettini. A manipulação da superfície das imagens aplicando efeitos diversos sugere o conhecimento de técnicas pelo fotógrafo.

Figura 40

³⁰ THOMAZ, George. Álbum de Figurinhas – Uberlândia. n. 01 Uberlândia: Prefeitura Municipal de Uberlândia/Secretaria Municipal de Cultura/Programa de Incentivo à Cultura/Instituto Alair Martins, 2007. Esse Álbum foi produzido com o intuito de “contar a história da cidade” por meio de fotos antigas (pertencentes ao acervo “*Naguettini*”) em paralelo com as imagens contemporâneas tiradas pelo autor do Álbum a partir do mesmo foco das fotos do passado. No terceiro capítulo voltaremos a refletir sobre esse material.

³¹ A legenda identifica erroneamente a autoria de “Oswaldo”, filho de Ângelo Naguettini. Isso ocorre devido às referências dadas pelo Arquivo Público Municipal de Uberlândia que não separa no seu processo de guarda a autoria do pai e do filho. No tempo de produção dessas fotos (década de 1930) seria impossível que Oswaldo o tivesse produzido devido à pouca idade. Além disso, Oswaldo nunca produziu esse tipo de imagem “artística”.



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Ao observarmos o conjunto de fotos acima, identificamos que, para além do modelo e os acessórios que usa, foram acrescidos diversos efeitos que compõem as expressões e performance de Antônio Butta. Tais interferências remontam desde o século XIX sendo denominadas “*fotomontagem*”. Essa técnica foi utilizada pelos fotógrafos no intuito de demonstrar que o processo de criação de uma imagem poderia ir além do registro da “realidade”. A habilidade de criar cenários através da juxtaposição de imagens e/ou de inserir objetos na superfície das fotos – que não estavam presentes no momento do *clic* do fotógrafo – era tida como uma “verdadeira arte”. Peixoto, ao analisar a manipulação das fotos, afirma:

[...] vulgarmente chamada por artistas e profissionais de “tratamento da imagem” introduz na fotografia uma temporalidade diferente do conhecido instantâneo fotográfico. O procedimento feito através de superstições de imagens, os layers, atuam como camadas que formam e transformam a imagem. Ainda temos a possibilidade de retornar em cada etapa para ir e vir sobre estas camadas, estendendo e contraindo o tempo de construção da imagem. [...]. Os fotógrafos que no início resistiam bravamente nas trincheiras do analógico, aos poucos foram seduzidos por este novo campo do conhecimento fotográfico. Perceberam não se tratava de uma revolução meramente técnica, mas, sim, conceitual. O tratamento de imagem é uma continuação do trabalho do fotógrafo,

para além da técnica, fazendo com que o campo de paixão da fotografia se estenda através dele. Assim como existe um estilo de fotografar, existe agora um estilo de tratar/manipular a imagem, o que configura a manipulação da imagem como uma expressão dotada de subjetividade e intenção. (PEIXOTO, 2013, p. 657).

De acordo com o autor, o tratamento dispensado as imagens fazem parte do processo de produção das fotos e implicava, inclusive, um aspecto de deferência do fotógrafo. Ou seja, as manipulações impressas nas superfícies imagéticas revelavam o estilo de fotografar.

Neste campo, é primordial destacar outro aspecto na análise deste tipo de foto. Como os detalhes e/ou efeitos são adicionados posteriormente, após a tiragem, o fotógrafo, precisa antes, imaginar o resultado mentalmente. Ao observar as imagens de Antonio Butta, suas expressões e posturas, compreendemos que o enredo da imagem foi acordado antes, pois, são coerentes com o cenário da foto. Isso quer dizer que Ângelo Naguettini elaborou a imagem previamente e, a partir dessa imagem, elaborou o cenário junto do modelo.

Uma foto não é um acidente – é um conceito. Abordar a fotografia à maneira de uma metralhadora é fatal para a pretensão de obter resultados sérios. Para se tirar uma foto boa, reza a regra comum, é preciso que a pessoa esteja vendo a foto. Ou seja, a imagem deve existir na mente do fotógrafo no momento, ou antes, do momento, em que o negativo é exposto (SONTANG, 2004, p. 133).

O trecho sugere a maneira como o fotógrafo, junto do seu cliente e/ou modelo, elabora a cena previamente, antes de efetuar o disparo da máquina. Mesmo que todos nós supomos que os profissionais (e, até mesmo, fotógrafos amadores) pensem na foto que irão tirar antes de fazê-lo, é relevante problematizar sobre este aspecto, pois, o resultado de uma fotografia revela a “originalidade” e a “sensibilidade” do fotógrafo. Nesta perspectiva, defendemos que a fotografia revela algo “individual” do autor da imagem e “nos mostra a realidade como não a víamos antes” (SONTANG, 2004, p. 135). A “realidade” não faz menção ao pretenso potencial da fotografia de expressar a “realidade tal como ela é”, mas, no sentido que a cena congelada na imagem é uma criação que evidencia uma perspectiva subjetiva de quem a tirou, por isso, “como não a víamos antes”. O realismo fotográfico é entendido não como expressão do que “realmente” existe, mas, como uma manifestação daquilo que o fotógrafo “realmente” percebe. Desse modo, muitos fotógrafos insistem em dizer que “fazem” fotos ao invés de dizer que “tiram” fotos (SONTANG, 2004, p. 139).

A fotografia enquanto uma expressão do “eu” ou, em outras palavras, como inferência da subjetividade de quem fotografa, aproxima-se da essência da pintura, entretanto, é inegável que o uso da máquina fotográfica tenha realçado elementos de deferência entre

uma prática e outra. Porém, a fotografia nunca perdeu suas pretensões artísticas, mesmo com as críticas que a cerca. “Enquanto a fotografia não for apenas um modo voraz de ver, mas sim um modo de ver que precisa ter a pretensão de ser especial e distintivo, os fotógrafos continuarão a buscar abrigo (quando não cobertura) no santuário profanado, mas ainda prestigioso da arte” (SONTANG, 2004, p. 146).

O “abrigo” no prestigioso mundo da arte era perseguido pelos fotógrafos ao retratar seus clientes, ávidos por imagens exuberantes. Perseguir elementos de deferência na produção do gênero “retrato” era um desafio para os fotógrafos diante da concorrência e das exigências dos clientes. Borges reflete sobre este aspecto ao afirmar que:

O retrato é um grande negócio realizado pelos fotógrafos desde o advento da fotografia, e um dos meios pelos quais ganhavam credibilidade e respeito profissional. Sob este ângulo, ser um excelente retratista era um grande desafio na época em que o processo fotográfico era menos padronizado, pois a clientela exigiria o máximo de qualidade pelo menor preço (BORGES, 1999, p. 23).

Dessa forma, é necessário frisar que as fotos encomendadas, feitas no estúdio, exigia do fotógrafo habilidades que satisfizessem os clientes e realçassem os aspectos que desejasse. Os retratos de mulheres evidenciavam com mais clareza esses esforços.

Figuras 41 e 42



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 43



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 44



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 45



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 46



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 47



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Essas imagens revelam um tema relativamente trivial. Retratos de pessoas não constituem um assunto inovador, porém, retratar temas “comuns” de modo exuberante

poderia destacar as habilidades do fotógrafo. Sontag (2004) afirma que temas “enfadonhos ou banais” revelam a capacidade do fotógrafo de olhar por meio da câmera e nos surpreender com outra visão. À medida que a fotografia foi ganhando espaço social ela pôde também liberar-se de um padrão restrito de beleza e técnica, vindo da pintura, flexibilizando, dessa forma, a produção fotográfica e o olhar sobre ela. “Abre a possibilidade de um gosto global, em que nenhum tema (ou ausência de tema), nenhuma técnica (ou ausência de técnica) desqualifica a fotografia” (SONTAG, 2004, p. 153).

A constituição de uma visão fotográfica “democrática”, na qual diversos temas e técnicas poderiam agradar um público diverso, conferiu a muitos fotógrafos uma obra vasta e diversa. Neste campo, diferente da pintura, cuja análise revela uma relação orgânica do pintor com a obra, insinuando, inclusive, “escolas” e “técnicas” marcantes num conjunto de obras, na fotografia, um conjunto de fotos não possui necessariamente uma coerência e constância de temas e técnicas. Isso pode ser facilmente observável na produção de Ângelo Naguettini, vasta e variável, por isso, muitas vezes, é difícil discernir sua autoria com relação ao filho.³²

O universo de possibilidades promovido pela fotografia precisa ser ponderado. O espaço para temas e técnicas diversas não significa que todas as fotos são consideradas boas. Nesse sentido, na fotografia, assim como na pintura, a inovação era um aspecto primordial e um critério de avaliação num contexto de concorrência. Os fotógrafos eram, e ainda são valorizados ao oferecer um novo esquema ou uma mudança na composição da linguagem visual. As fotos feitas por Ângelo Naguettini evidenciam o esforço na composição da imagem na impressão de técnicas (como a da coloração), composição do cenário e postura dos clientes, como observamos neste último conjunto de imagens acima. Ao observarmos as fotos destas mulheres somos capazes de supor o forjamento de uma imagem por meio das poses, acessórios e objetos que a compõe.

Objetos e/ou móveis que aparecem nos retratos serviam de apoio para aqueles que eram fotografados (nas fotos acima se observam almofadas, cadeiras, mesas). A presença destes elementos, para além de enfeites, insinuava um longo tempo que poderia ser dispensado na produção das fotografias, necessitando os modelos de apoios. Benjamim refletiu sobre este aspecto ao afirmar que “Os acessórios desses retratos, com seus pedestais, balaustradas e mesas ovais evocam ainda o tempo em que, devido à longa duração da pose, os modelos precisavam ter pontos de apoio para ficaram imóveis” (BENJAMIN, 2012, p. 104) A

³² Essa característica da fotografia de não ter muitos critérios de deferência explica, em parte, despreocupação dos agentes de guarda, como o arquivo, em identificar a autoria. Falaremos mais adiante acerca deste aspecto.

longa duração salientada por Benjamin sinaliza o esforço de Naguettini na composição da linguagem visual e a perseguição pela inovação que poderia destacá-lo na sua prática.

O capricho nas fotos femininas era algo recorrente entre os fotógrafos. Nos retratos de mulheres observamos com mais frequência uso de técnicas e retoques. Borges, ao analisar a produção do fotógrafo Virgílio Callegari, compreendeu diferenças entre os retratos masculinos e femininos.

[...] os retratos de mulheres são mais descontraídos e românticos, e com tonalidades mais claras na imagem referente, mas com fundos em geral escuros. Nos retratos femininos encontramos retoques com mais frequência e podemos verificar através da moda – vestuário e acessórios, elementos da vida em sociedade da época. As fotografias recorrentemente trazem mensagens escritas à mão, nas quais pode-se detectar informações mais precisas (BORGES, 1999, p. 72).

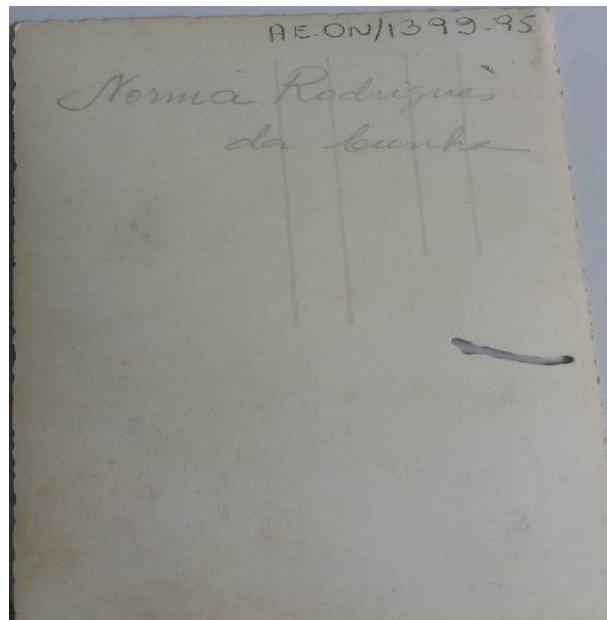
Os aspectos destacados pela autora são reconhecidos no conjunto de retratos de mulheres feitos por Ângelo Naguettini, inclusive, a recorrência de anotações.

Figura 48



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia

Figura 49



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Acima, a anotação no verso da foto “Norma Rodrigues da Cunha”, indica a identidade da fotografada. Em muitos outros retratos encontramos a indicação das donas das fotos. Em outros, visualizamos mensagens deixadas a terceiros, provavelmente, pessoas que eram presenteadas com os retratos.

Figuras 50 e 51



Fonte:



Acervo
Público

Municipal de Uberlândia

No verso da fotografia acima, lemos: “*Ao querido Helio, com todo afeto sinceramente. Abraço. (Assinatura ilegível)*”. Neste registro, podemos inferir com mais segurança que se trata de uma mensagem, provavelmente escrita por aquela que presenteou com a foto a mulher retratada. A reflexão deste tipo de registro feito nos retratos é significativa para a compreensão dos sentidos sociais das fotografias nesse formato. Como discutimos anteriormente, os retratos de estúdio reproduzidos, muitas vezes em formato postal, buscavam elaborar uma narrativa já imaginada previamente pelo cliente e compartilhada com o fotógrafo. Dessa forma, a feitura da foto era uma espécie de acordo entre ambos, cliente e fotógrafo, com o intuito de viabilizar a promoção de uma imagem desejada e, sobretudo, idealizada, naquele contexto social. Não se desejava uma foto “totalmente” fiel a si mesmo e expressasse a sua imagem do dia a dia, pelo contrário, buscava-se o máximo de perfeição e exuberância.

Figuras 52 e 53



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 54



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Outros aspectos presentes nos retratos de mulheres é a elaboração de cenários por meio dos efeitos produzidos no fundo da imagem. As imagens acima sinalizam esta prática. A primeira imagem, mais à esquerda, o fundo faz referência a uma paisagem mais tropical, nas outras duas imagens, à direita, o efeito produzido é de um ambiente frio. Nestas duas últimas imagens, as vestimentas, propícias a temperaturas baixas, compõe a narrativa da fotografia que promove a ideia de um clima bastante diverso daquele típico da cidade de Uberlândia, produzindo o fetiche de que as modelos estariam em ambientes “inusitados” e não num estúdio fotográfico.

Benjamin, ao falar sobre os álbuns fotográficos citou as maneiras peculiares na quais as pessoas poderiam aparecer: “(...) com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra picos nevados pintados ao fundo, ou como um elegante marinheiro” (BENJAMIN, 2012, p. 104). O autor, ao descrever o modo como as pessoas apareciam nas fotos, faz referência aos ateliês “com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes”, equipados para criar os mais diversos clichês por meio da produção de ambientes e efeitos diversos (BENJAMIN, 2012, p. 105). As técnicas de pintura presentes nas imagens acima e em muitas outras de autoria de Ângelo Naguettini, além de dar “cor” para as imagens, destacando detalhes, serviam também para executar retoques nos retratos.

Grangeiro, ao discutir sobre as oficinas fotográficas em São Paulo, essencialmente, no final do século XIX, as nomeou como “um lugar de sonhos”. “As oficinas fotográficas eram os lugares ideais para que o sonho de possuir um retrato fosse realizado; elas ofereciam uma lista infindável de produtos, capazes de criar qualquer realidade ou concretizar os mais estranhos desejos” (GRANGEIRO, 2012, p. 60). A reflexão do autor corrobora com a análise que buscamos realizar sobre a natureza das fotos de estúdio.

Se, por um lado, as fotos femininas apresentam riquezas de detalhes e efeitos, permitindo uma análise sobre os recursos, técnicas e habilidades do fotógrafo, por outro, os retratos masculinos são mais comedidos. Ausência de cores, vestimentas e poses semelhantes dos fotografados evidenciam um padrão quase único, que varia pouco de foto para foto. Além disso, o número de retratos masculinos é bem menor do que a quantidade de retratos femininos presentes no acervo.

Figura 55 e 56



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia

Figura 57



Fonte: Acervo Público Municipal de Uberlândia.

Borges, ao analisar as fotos masculinas produzidas pelo fotógrafo Virgílio Callegari, afirmou que “os retratos masculinos são demasiados duros, formais, escuros e firmes, aludindo quase sempre a certa instrução e/ou posição social do sujeito fotografado”. (BORGES, 1999, p. 70). A observação da autora vai ao encontro daquilo que compreendemos na produção de Naguettini. Isso não deve ser tratado como coincidência, mas como indício do processo fotográfico como algo constituído socialmente, parte de um tempo histórico compartilhado pelos sujeitos, tanto fotografados como fotógrafos.

Embora as fotos aqui analisadas não possuam identificação e nos falte informações a respeito dos sentidos e processos de produção envolvidos, apreendemos por meio de suas narrativas uma maneira de “ver” de Ângelo Naguettini que revelou, mesmo que ainda de maneira “superficial”, a relação entre o fotógrafo e sua técnica. A ausência de informações específicas acerca do seu ateliê e métodos de produção não impediu perceber as habilidades de Naguettini por meio das próprias fotos e inferir sobre o seu espaço de produção. Os recursos e técnicas usados por Ângelo provavelmente eram também utilizados por outros fotógrafos contemporâneos à sua época de produção, contudo, acreditamos que suas habilidades, inseridas no seu contexto de atuação social (considerando os seus contatos e relações pessoais), lhe garantiram certa deferência na permanência de sua produção no

passado e presente da cidade de Uberlândia. No próximo capítulo vamos problematizar esse destaque.

CAPÍTULO 3. NAGUETTINI NA CIDADE

Neste capítulo, gostaríamos de compreender o modo como a trajetória do nosso personagem, Ângelo Naguettini, está entrelaçada à história social da cidade de Uberlândia. O meu interesse em investigar a vida do fotógrafo Naguettini surgiu da percepção de sua presença na memória sobre a cidade. Dessa forma, o suposto que acompanhou a investigação foi o seu papel central no passado e presente da cidade de Uberlândia, colaborando com a criação de uma determinada memória da cidade. A minha curiosidade era saber quem era o sujeito autor das imagens que apareciam em diversas produções sobre a cidade: revistas, jornais, exposições, dentre outros.

Ao escolher investigar, nesse trabalho de doutoramento, um sujeito fotográfico, cuja existência eu soube justamente por meio de suas fotos, os dois elementos misturam-se, o sujeito e sua obra. Assim, embora destaquemos aqui sua obra, que ganhou destaque na urbe überlandense, a presença e discussão sobre o sujeito Naguettini e sua trajetória continuam presentes, misturando-se em meio ao seu acervo. Kossoy³³, autor de grandes e profundas contribuições do trabalho histórico com fotografias reitera esse entrelaçamento ao defender que qualquer investigação séria que envolva imagens deve fazer uma pesquisa profunda sobre o seu produtor.

Em documento de 1947, um atestado de vida e residência, estava escrito:

Atesto que o senhor ÂNGELO NAGUETTINI, de nacionalidade Italiana, casado, vive e reside nesta cidade, há 32 anos, trabalhando por conta própria em comércio de ótica e fotografias, sendo a mesma pessoa de boa conduta, nada contando no arquivo desta delegacia que o desabone. Uberlândia 10 de março de 1947. Dário Ferreira de Carvalho – Delegado Regional. (Polícia do Estado de Minas Gerais)

O documento acima, emitido pela Delegacia Regional, era um dos exigidos para a viagem à Itália, já discutida nesse texto anteriormente. Esse registro _ para além das fotos guardadas no Arquivo Público _ representa uma das pistas que atestam sua atuação como fotógrafo na cidade. Naguettini era um espírito empreendedor, que investiu em diversas atividades para além da fotografia. Isso sugere que a fotografia não poderia ser suficiente para

³³ KOSSOY, B. **Fotografia & História**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

provir todas as suas necessidades econômicas. Porém, mesmo com o comércio de outros produtos, a foto, tanto no passado como no presente, era e continua sendo, um elemento de deferência. Outros materiais que encontrei com a filha de Ângelo Naguettini, D. Norma Naguettini, corroboram na direção dessa reflexão:

Em 11 de novembro de 1939

Ilmo Snr.

Ângelo Naguettini

Uberlândia

Prezado Senhor,

Acuso o recebimento de s/ presado favor de 6 do corrente que acompanhou o Álbum de Fotografias que se dignou oferecer-me o que pela presente, penhorado lhe agradeço.

Valho-me do ensejo para apresentar-lhe os protestos do m/ apreço e elevada estima e subscrevo-me.

Cordialmente, Prefeito municipal. (Prefeitura Municipal, Conquista)

Recorro novamente a esse documento nesse capítulo para pensar na circulação da sua produção. Embora, não possamos especificar o tipo de foto enviada _ poderia ser da cidade de Conquista ou de Uberlândia, ou de outra natureza qualquer _ observamos que presentear com fotos, lembrando que o seu comércio oferecia outros objetos, poderia significar um presente de um especialista, algo que o diferenciava, por isso, escolher dar as fotografias.

A estima pela coleção imagética de Naguettini se faz presente também em outros contextos. Em Uberlândia a revista “Almanaque” constitui um projeto, que inclui também programa de TV, chamado UBERLÂNDIA. DE ONTEM E SEMPRE. Naquela revista, produzida pela empresa “Close” e patrocinada pela lei estadual de incentivo à cultura, foram publicizadas várias fotos de autoria de Ângelo Naguettini. Além disso, no ano de 2012, a revista que propõe rememorar a história da cidade por meio das personalidades marcantes, narrou parte de sua trajetória, anunciando no sumário da edição, ano 1, número 2, a chamada “*O FOTÓGRAFO Ângelo Naguettini*”. Na seção reservada à reportagem, a apresentação inicia com a reprodução de uma foto de Ângelo Naguettini, com duas meninas, sendo uma delas, a última, a filha Norma Naguettini que o acompanhou na viagem à Itália em 1948. A

foto que ocupa quase a página inteira, explicita uma técnica utilizada pelo fotógrafo em pintar a superfície do retrato usando aquarela. Até o momento não temos registros ou notícias de outro profissional, contemporâneo ao nosso fotógrafo, que tenha utilizado a mesma técnica na cidade de Uberlândia.



Figura 58

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Logo abaixo da imagem o título, em letras garrafais, destacou a assinatura da família Naguettini: “Ângelo, o fotógrafo NAGUETTINI. Do orfanato na Itália ao pioneirismo em Uberlândia.” A reportagem narrou a saga do italiano, que se descobriu filho adotivo tardiamente, destacando essa descoberta e a volta de Ângelo para a Itália na tentativa de restabelecer os laços com a família biológica. Além disso, o texto destaca suas “marcas” na história da cidade:

Em Uberlândia, deixou marcas inesquecíveis, como o primeiro prédio de três pavimentos, a primeira ótica, o primeiro automóvel e o primeiro rádio. [...] O Palacete Naguettini, que ainda pode ser visto na avenida Afonso Pena, 56, foi o primeiro prédio da cidade, com três pavimentos e 32 cômodos em estilo veneziano. Tombado como patrimônio histórico em 2006, o edifício foi construído entre 1924 e 1925 com a ajuda de João Ângelo Schiavinato, proprietário de uma loja de uma loja de materiais de construção, e de um construtor alemão não identificado, que estava na cidade a serviço da prefeitura. [...] Além de casa da família, no prédio funcionava um estúdio de fotografia e a primeira ótica da cidade, que juntos formaram a Fotótica, montada no primeiro pavimento e onde todos os filhos trabalhavam. (ALMANAQUE, Uberlândia de Ontem e Sempre, ano 1, número 2, abril de 2012)

O destaque para os diversos “pioneerismos” imprime um valor de evidência para Naguettini que extrapola a prática da fotografia, evidenciando um espírito empreendedor e, logicamente, a estrutura de alguém que, de alguma maneira, tinha condições de investir nesses elementos apresentados. Se nesse número da revista o nosso protagonista é apresentado como uma das grandes personagens da vida de Uberlândia, em muitos outros números o fotógrafo continua presente, porém, compondo a narrativa com sua produção.

Embora a revista não tenha identificado a autoria de nenhuma foto, foi possível reconhecer a coleção de Naguettini a partir da comparação com os arquivos sob a guarda do Arquivo Municipal de Uberlândia. Logo na contracapa da revista, idealizada em conjunto com o programa de TV exibido no canal local, encontramos a seguinte afirmação:

Cuidar da memória de uma cidade também é inspirar o seu futuro! Há 10 anos no ar, o programa “Uberlândia de ontem e sempre” tem contribuído para resgatar por meio da memória a história da nossa cidade. Seus personagens, os fatos marcantes, tudo aquilo que nos trouxe e como nos trouxe até hoje. Não é o que passou, mas o que fica. O que permanece, a identidade de Uberlândia e sua gente. O que inspira e motiva um futuro cada vez melhor. (ALMANAQUE, Ano 6, número 11, dezembro de 2016)

Na folha seguinte à contracapa vemos uma foto reproduzindo uma rua da cidade (provavelmente, Afonso Pena) feita por Ângelo Naguettini.



Figura 59

Fonte: Foto tirada pela autora.

A foto reproduzida na parte direita (nossa direita) exerce o papel de ilustrar o que foi destacado na página da esquerda. Observamos que a nossa direita há duas imagens de uma mesma foto. A primeira imagem, na parte de cima, meio “amarelada” é a foto reproduzida na revista, enquanto a foto debaixo, meio “roseada”, é a foto do acervo “Naguettini” pertencente ao Arquivo Público de Uberlândia, impressa e colocada ali propositalmente, com o intuito de mostrar ao leitor que se trata da mesma foto.

Vejamos, a reprodução da foto, aliás, das fotos (adiante veremos que foram diversas), sinaliza algo importante nessa pesquisa. Mesmo com a existência de outros fotógrafos contemporâneos à Naguettini, são suas fotos que ganham destaque. O que isso significa? Bom, se considerarmos haver uma seleção prévia, realizada de acordo com os interesses destes veículos nos quais as imagens aparecem, no mínimo, podemos afirmar que o foco ou o olhar do fotógrafo é compatível com o sentido de cidade narrado na revista. A revista _e por consequência, os sujeitos que a idealizam _ está aqui nos anos 2000, porém ao buscar referenciar a Uberlândia do “passado e sempre” ativou a cidade do passado por meio do fotógrafo, que narrou aquela cidade. Isso significa que, de alguma maneira, Naguettini estabeleceu no passado um olhar sobre a cidade, a partir das relações que travou e das alianças sociais (constitutivas de valores, interesses, desejos, perspectivas) consolidadas, que lhe garantiu a sua sobrevivência como parte material da memória da cidade na atualidade. Nessa perspectiva é possível imaginar interações sociais que Ângelo praticou no passado com as quais compartilhou um projeto de cidade evidenciado na seleção que ele faz, sobre o que e como fotografar.



Figura 60

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Mais à frente, no mesmo número da revista citado anteriormente, encontramos um conjunto de fotos produzidas por Ângelo, formando uma espécie de fotograma.

Observamos que a página na qual as fotos aparecem foi dedicada a parabenizar a cidade de Uberlândia pelo seu aniversário. Logo abaixo das imagens: “Uma das partes mais bonitas da nossa história é fazer parte da história da nossa cidade. Parabéns, Uberlândia pelos seus 128 anos.”

Todas as fotos selecionadas na página da revista pertencem ao acervo “*Naguettini*” sob a guarda do Arquivo Público Municipal de Uberlândia. As fotografias produzidas por Ângelo, embora registrem espaços diferentes da cidade, possuem um certo padrão. Tiradas a certa distância, os objetos registrados enchem todo o espaço da foto. Essa estratégia de tiragem produz um efeito de “magnitude” para os objetos em foco ou, permite observar pela

seleção do fotógrafo, diversos objetos induzindo também a ideia de “grandiosidade”, lotação e variedade. A seleção de Naguettini, por meio de uma soma de fatores (o que estava sendo fotografado, a escolha do foco, o que mostrava e o que escondia) era compatível com determinados sentidos de cidade descartando sua urbanidade, circulação, ocupação, atividades, construção e movimentação que narram impressões para quem admira essas fotos. Por isso, essas imagens inevitavelmente remetem no presente uma memória nostálgica do passado, produzindo uma interpretação positiva de cidade. O uso dessas imagens para a comemoração do aniversário de Uberlândia corrobora com nosso argumento, pois, foram selecionadas justamente por “comprovarem” uma história de sucesso. As imagens com um foco mais aberto – as três primeiras, por exemplo – retratam a região central de Uberlândia na década de 50 destacando o movimento da cidade por meio dos carros e transeuntes. Fotografias com o foco mais específico – a primeira e a segunda foto da terceira fila, por exemplo – registraram lugares específicos, a rodoviária e a estação ferroviária Mogiana, respectivamente – ambos lugares de entrada e saída da cidade, explicitando as possibilidades de circulação da e para a cidade. Na última fileira, as fotos das extremidades registraram o armazém de cereais que armazenava e distribuía para a região, sinalizando também atividades comerciais bastante significativas.

Ao “repetir” o que está sendo abordado no enfoque do fotógrafo queremos enfatizar escolhas pontuais sobre o que fotografar e uma maneira de registrar que revela a sua habilidade em apresentar uma determinada cidade. O espaço urbano que Ângelo prioriza produz uma narrativa específica que narra impressões que não consegue representar a diversidade de “realidades” que existia em Uberlândia.

Durante o mestrado³⁴, analisamos um conjunto de fotos urbanas produzidas por Ângelo Naguettini e problematizamos sobre o projeto de cidade narrado por meio delas. As imagens foram investigadas em conjunto com outros tipos de materiais. Embora no mestrado o objetivo tenha sido outro (analisar a cidade do passado por meio das fotos), compreendemos o modo como aquele olhar sobre a cidade do passado compõe nosso olhar na/da cidade do presente provocando indagações sobre a permanência das fotografias produzidas nas décadas de 1940 e 1950 na cidade do século XXI.

³⁴ SIMÃO, Pâmela Aparecida Vieira Simão. Cidade e Fotografia: espaços e histórias na produção do fotógrafo Ângelo Naguettini. Uberlândia (1940-1950). Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Ao investigar a Uberlândia do passado, observamos que as fotos preferidas para estampar os jornais e revistas das décadas de 1940 e 1950 eram aquelas produzidas por Ângelo Naguettini. Nos materiais de imprensa as imagens “ilustravam” ou “corroboravam” com a narrativa dos jornais e/ou nas revistas que falavam, na maioria das vezes, sobre a urbanidade, valorizando os equipamentos urbanos que estavam sendo instalados e, ao mesmo tempo, ensinando a população como usar e circular sobre esse espaço em construção. Na escrita da dissertação de mestrado, compreendemos a habilidade do fotógrafo em criar cenas urbanas coerentes com uma cidade “moderna” por meio da seleção dos objetos e enquadramento escolhidos. Mesmo que, na leitura a contrapelo de muitas matérias dos jornais, percebêssemos que a “realidade” retratada por Naguettini não fosse geral, pelo contrário, ela era representativa de uma pequena parte da cidade. Dessa forma, se as fotos e alguns textos dos jornais retrataram uma Uberlândia equipada urbanisticamente e atrativa do ponto de vista econômico e cultural, por outro lado, outros materiais indicavam a existência de uma cidade praticamente rural, na qual grande parte da população vivia no escuro (sem energia elétrica) e em ruas de terra.

Neste horizonte, percebemos que havia uma seleção na maneira de fotografar, especialmente com aquelas imagens que seriam vendidas ou, simplesmente publicizadas sem comercialização, já que não podemos afirmar se as fotos que aparecem nos veículos de comunicação foram vendidas ou se foram cedidas. De qualquer maneira, compreendemos ao “ler” o acervo como um todo que não foram todas as fotos que ganharam destaque na imprensa. As imagens que fugiam do padrão circulado na cidade também não eram numerosas no acervo e nem possuíam a identificação da marca Naguettini, talvez porque ele imaginava que não seria circulada. Tais reflexões compõem inferências constituídas na análise do todo, considerando todo o contexto de produção e circulação, esse esforço é para nós um caminho para desvendar as circunstâncias e os motivos que originaram as fotos e sua divulgação na cidade.

Essa percepção do acervo provoca problematizações sobre a participação de outros sujeitos na maneira de Ângelo Naguettini fotografar. Isso quer dizer que, embora as fotos sejam mudas e, por vezes, ambíguas, a análise do todo com outros veículos, nesse caso as revistas da cidade, nos诱导 a pensar que a escolha dos objetos e enquadramentos eram

resultados de uma seleção de outros sujeitos também, para além de Naguettini, interessados (ou defensores) nessa visão da cidade.

Figura 61

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Tal afirmação nos leva à reflexão de que os contextos sociais registrados nas fotografias são permeados por uma complexidade que constitui o olhar do fotógrafo. Além disso, a foto passa a portar não só o passado da cidade (que foi aquele instante do *clic* de Naguettini), mas faz referências a várias temporalidades, pois, os lugares congelados nas imagens ainda existem na cidade sendo reconhecidos pelas pessoas que aqui vivem no presente³⁵. Nesse sentido, as fotos tiradas no passado ativam sentidos para as pessoas do passado e presente ao serem reproduzidas em veículos midiáticos, pois, os lugares retratados



ainda existem e compõe a vivência da/na cidade.

O lugar reproduzido na imagem acima é um desses lugares antigos da cidade e que ainda constituem o viver em Uberlândia. A foto feita por Naguettini (usada pela revista, data

³⁵ A historiadora Fraya Frehse ao analisar a urbe paulista oitocentista, utilizando fotografias, reflete como os espaços do passado são também constituídos pelo novo do presente, dessa forma, segundo a autora, num mesmo espaço físico coexistem várias temporalidades. FREHSE, Fraya. O Tempo das Ruas na São Paulo de Fins do Império. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

de 1939, porém, a referência que a revista faz, a edição foi pulicada em 2012) é sobre o tempo presente comentando sobre a produção dos bancos realizada por uma família italiana, os Spini. Tais bancos ainda são usados na igreja. Observemos que, embora o foco da reportagem tenha sido os móveis de madeira feitos pela família italiana, a foto selecionada para compor a narrativa da revista foi a de Ângelo Naguettini, cujo foco era a parte externa da igreja. O prédio da igreja (tal como está hoje) foi construído no final da década de 1930 e localiza-se na praça Tubal Vilela, região central da cidade. No recorte da revista acima podemos observar a torre da igreja ainda em construção. O cenário no qual se localiza a catedral foi abordado por Naguettini inúmeras vezes nas suas fotografias, inclusive algumas foram transformadas em cartão postal de Uberlândia. Mesmo quando a igreja não era o objeto principal do retrato, a igreja aparecia às margens, por estar numa região que era sempre alvo do fotógrafo.

O título da reportagem “Os bancos da Catedral” e a escolha da imagem ilustrativa sugerem o prestígio do acervo do nosso fotógrafo. Tomando como ponto de análise o objetivo da revista em resgatar a história da cidade, elaborando um elo entre o passado e o presente, entendemos a referência do acervo nessa articulação passado e presente. Isso não quer dizer que as fotos de Naguettini atendiam por si só a tais propósitos, porém, a maneira escolhida pelo fotógrafo ao registrar a cidade no seu contexto de vivência junto a narrativa que a revista busca insinuar promoveram às imagens essa memória de passado e presente.



Figura 62

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

A igreja foi registrada por diversas vezes e compõe aqueles espaços que predominam no *clic* do fotógrafo. Nas duas imagens acima percebemos a presença da catedral, mesmo quando o foco principal da fotografia não era a Igreja (observemos a primeira foto) ela aparece no entorno, pois, localiza-se na região central de Uberlândia, lugar favorecido para ocorrer eventos e acolher os negócios da cidade.



Figura 63

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Nessa foto, agora em destaque, podemos afirmar que a região selecionada se trata dos arredores da catedral, do lado direito visualizamos a torre da igreja. Embora não tenhamos informações assertivas é possível inferir sobre a ocorrência de algum tipo de evento dada a grande quantidade de pessoas presentes. Os ciclistas, ao centro da imagem, sugerem algum tipo de disputa/corrida ciclística. De qualquer modo, o que é sugestivo aqui na nossa reflexão é a deferência dispensada a essa região e também aos objetos pertencentes a ele (prédios, comércios, eventos, dentre outros.) pelo fotógrafo. Entretanto, a seleção do fotógrafo é constitutiva socialmente, quer dizer que esse olhar sobre a cidade é construído a partir de determinados valores e interesses. Além disso, perceber a permanência dessas cenas urbanas

nos materiais produzidos na atualidade promove a percepção sobre a continuação da importância e valor dessa região.



Figura 64

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Em outra cena do entorno da Igreja, a imagem construída é diferente da anterior. Aqui, a tomada mais aberta, capta muitos objetos que enchem o enquadramento. Ao fundo, o horizonte aparece desnudando uma cidade que vai se fazendo ao longe e, ao mesmo tempo, a tomada de Naguettini, destaca os espaços vazios existentes na cidade, talvez, como uma oportunidade de mudar o Status Quo.

Chama a atenção a maneira como a produção fotográfica de Ângelo assume (nesse cenário que estou analisando e chamando de atual) a dimensão de “fotos públicas” ao circular

nesse tipo de suporte cultural. Nesse sentido, podemos dizer que as fotos podem servir a propósitos de diferentes agentes, porém, capazes de assumir um “denominador” comum na formação de uma opinião social. Na revista que estamos analisando, por exemplo, é nítido a retomada do passado de forma nostálgica, valorizando certos espaços, sujeitos e lugares.

48 | Almanaque UBERLÂNDIA

"A praça continua sendo um lugar de lazer numa dimensão menor que a de outrora, mas permanece como palco, expondo diferentes representações sociais, oferecendo espetáculos múltiplos aos vários personagens que nela circulam"

Ela é a parte central da cidade. Foi campo de futebol até 1910 e, quando se transformou em praça, primeiro foi batizada como República (1910 a 1938), a Praça dos Bambus, depois, Benedito Valadares (1938 a 1945). Hoje, quem passa pela praça Tubal Vilela não imagina as muitas histórias e estórias que ela tem. A praça traz boas recordações à memória do povo. Nas conversas, os frequentadores dos anos 1950 são saudosistas: "Tempos bons eram aqueles, existia o 'footing', homens parados nas laterais, todos muito bem vestidos e as mulheres passeando de um lado para outro, numa troca de olhares e muita cumplicidade. Muitos flertes terminaram em casamentos", afirmou um antigo morador em meio a risos. Os jornais sempre retrataram os acontecimentos da praça, que, como um palco, recebia e recebe homens, mulheres, crianças, trabalhadores, artistas,

DÉCADA DE 1920

1910-1959 DA PRAÇA DA REPÚBLICA À TUBAL VILELA

PRAÇA DOS BAMBUS

Por JOSEFA APARECIDA ALVES PFEIFER
HISTORIADORA DO ARQUIVO PÚBLICO DE UBERLÂNDIA

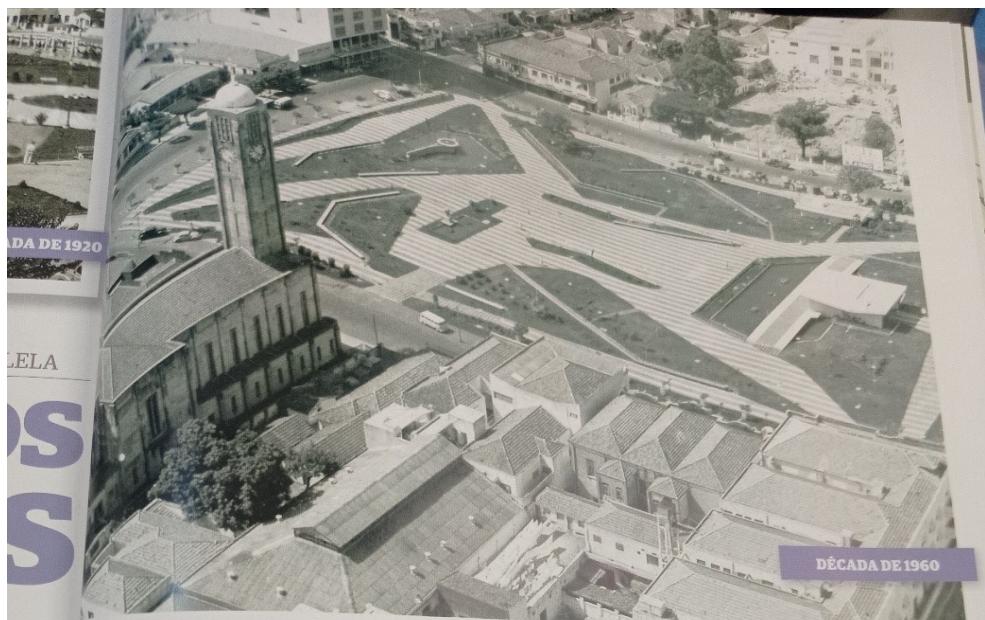
DÉCADA DE 1940

Figura 65

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Na mesma edição da revista na qual foi publicada a reportagem anterior, outra matéria narra sobre o mesmo lugar, porém, o foco agora é a praça localizada em frente à Catedral de Santa Teresinha. A matéria “PRAÇA DOS BAMBUS” reconstrói a história da praça hoje denominada “Tubal Vilela”.

Figura 66



revistas e marginalizados em manifestações de protestos e comícios, que por muitos anos aconteceram ali. Os bambus, plantados no início da década de 1920, eram alvo de reclamações, pois havia sempre casais de namorados aproveitando esconderijo que proporcionavam. Segundo nota em um jornal, foi encontrado na praça um jogo de meias de seda bordada com as iniciais P.A: quem os perdeu podia procurar na redação. Os lojistas começaram uma campanha para a retirada dos bambus, que, além de impedir a sombrioza, deixavam no ar um pô que polvava as ruas e o interior das lojas. Em 1938, a praça recebeu o nome de Benedito Valadares, interventor do Governo Provisório de Getúlio Vargas em Minas Gerais. Foi então totalmente remodelada, com fonte luminosa no centro e um palco, tornando-se assim um espaço para que as pessoas iam a fim de namorar e

se divertir, ou seja, o local do lazer e da sociabilidade.

TUBAL VILELA

Em 1945, após o Estado Novo, o local voltou à antiga denominação: praça da República. O nome Benedito Valadares não agradou aos moradores. O tempo passou, a praça caiu no esquecimento da administração, mas o povo cobrava melhorias por meio dos jornais. Em fevereiro de 1959, na administração do prefeito Geraldo Ladeira (1959/1963), por sugestão do vereador Homero Santos, foi denominada Tubal Vilela - uma homenagem ao ex-prefeito da cidade (1951 a 1954). A praça passou então por intervenção paisagística com projeto do arquiteto João Jorge Coury, que buscou inspiração nos ideais comunistas. De acordo com a imprensa, a praça mais ampla e moderna do país

tinha concha acústica, lago artificial, fonte sonoro-luminosa, estacionamento, piso de pedrinhas portuguesas e bancos com mais de 50 metros. Para Coury, nos bancos sentariam brancos e negros, pobres e ricos... “praça é atalho, é cortar caminho, é você desviar”. Em 1962, ela foi reinaugurada.

PALCO

Embora tenha sido um espaço feito, desfeito e refeito, a praça ainda é referência para Uberlândia, conserva significados anteriores na memória dos frequentadores. Ainda hoje abriga em seu interior uma diversidade de personagens. A praça continua sendo um lugar de lazer numa dimensão menor que a de outrora, mas permanece como palco, expondo diferentes representações sociais, oferecendo espetáculos múltiplos aos vários pessoas que nela circulam.

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.



revistas e marginalizados em manifestações de protestos e comícios, que por muitos anos aconteceram ali. Os bambuzais antados no início da década de 1920, eram alvo de reclamações, pois havia sempre casais de namorados aproveitando o escuro que proporcionavam. Segundo nota em um jornal, foi encontrado na praça um jogo de meias de seda bordada com as iniciais P.A: quem os perdesse poderia procurar na redação. Os lojistas começaram uma campanha para a retida dos bambuzais, que, além de impedir a ammosidade, deixavam no ar um pó que polvava as nuas e o interior das lojas. Em 1938, a praça recebeu o nome de Benedito Valadares, interventor do Governo Provisional de Getúlio Vargas em Minas Gerais. Foi então totalmente remodelada, com fonte luminosa no centro e um palco, tornando-se assim um espaço para que as pessoas iam a fim de namorar e

se divertir, ou seja, o local do lazer e da sociabilidade.

TUBAL VILELA

Em 1945, após o Estado Novo, o local voltou à antiga denominação: praça da República. O nome Benedito Valadares não agradou aos moradores. O tempo passou, a praça caiu no esquecimento da administração, mas o povo cobrava melhorias por meio dos jornais. Em fevereiro de 1959, na administração do prefeito Geraldo Ladeira (1959/1963), por sugestão do vereador Homero Santos, foi denominada Tubal Vilela - uma homenagem ao ex-prefeito da cidade (1951 a 1954). A praça passou então por intervenção paisagística com projeto do arquiteto João Jorge Coury, que buscou inspiração nos ideais comunistas. De acordo com a imprensa, a praça mais ampla e moderna do país

tinha concha acústica, lago artificial, fonte sonoro-luminosa, estacionamento, piso de pedrinhas portuguesas e bancos com mais de 50 metros. Para Coury, nos bancos sentariam brancos e negros, pobres e ricos... "praça é atalho, é cortar caminho, é você desviar". Em 1962, ela foi reinaugurada.

PALCO

Embora tenha sido um espaço feito, desfeito e refeito, a praça ainda é referência para Uberlândia, conserva significados anteriores na memória dos freqüentadores. Ainda hoje abriga em seu interior uma diversidade de personagens. A praça continua sendo um lugar de lazer numa dimensão menor que a de outrora, mas permanece como palco, expondo diferentes representações sociais, oferecendo espetáculos múltiplos aos vários personagens que nela circulam.

Todas as imagens que aparecem foram produzidas por Ângelo Naguettini. As imagens selecionadas pela revista até apresentam as mesmas marcas da foto original.

Figura 67



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

É o caso das manchas que aparecem nessa última imagem, do centro da foto para a direita, que também estão presentes na imagem da reportagem acima porque foi utilizada a mesma foto. Na matéria, cujas fotos foram publicadas, recuperaram-se as transformações físicas pelas quais a praça passou junto aos seus usos pela comunidade como, por exemplo, para o “footing”, ou seja, para a paquera entre rapazes e moças da cidade e, além disso, foi palco de diversos eventos: comícios, protestos, lazer, dentre outros. Ao contar a história da praça a revista destaca a permanência do lugar como uma referência na cidade:

Embora tenha sido um espaço feito, desfeito e refeito, a praça ainda é referência para Uberlândia, conserva significados anteriores na memória dos frequentadores. Ainda hoje abriga em seu interior a diversidade de personagens. A praça continua sendo um lugar de lazer numa dimensão menor que a de outrora, mas permanece como palco, expondo diferentes representações sociais, oferecendo espetáculos múltiplos aos vários personagens que nela circulam. (Uberlândia de Ontem e Sempre, Almanaque. Ano 1. Número 2, abril de 2012, p. 49)

A recorrência do uso do trabalho fotográfico de Naguettini demonstra a foto enquanto um produto estético-documental, criado conforme a visão social de mundo do autor e que,

conforme o contexto na qual ela é aplicada, pode servir a várias ideias. Embora não tenhamos informações assertivas sobre o objetivo da produção dessas imagens: se eram encomendadas, se ele as tirava para vender na sua loja (muitas apresentam uma numeração de identificação feita por ele), ou qualquer outro motivo; compreendemos como os conteúdos das imagens foram transplantados para outros contextos visto que, eles foram feitos no século XX (por volta dos anos de 1950) e são bastante usadas no século XXI (nos anos 2000, especialmente, na década de 2010). Isso significa o potencial das fotos para “ilustrar” essas ideias sobre Uberlândia que são sempre disseminadas na memória da cidade. Kossoy esclarece essa habilidade da imagem fotográfica:

A autonomia da imagem fotográfica permite transplantes de seus conteúdos para os mais diferentes e, por vezes, inusitados contextos. As imagens fotográficas não apenas nascem ideologizadas; elas seguem acumulando componentes ideológicos à sua história própria à medida que são omitidas ou quando voltam a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades, ao longo de sua trajetória documental. (KOSSOY, 2002, p. 76)

No rastro dessas reflexões podemos imaginar que, provavelmente, o fotógrafo Ângelo Naguettini não imaginou que o seu material poderia ser usado tantos anos depois, porém, podemos inferir que ele tinha ciência sobre os possíveis usos dessas imagens por meio da seleção que ele ia fazendo da cidade. Era comum, no tempo de produção dessas fotos (meados do século XX) priorizar e realçar conteúdos ligados ao “progresso” material da cidade, enfatizando, por exemplo, obras de implantação de estradas de ferro. No caso destas, isso ocorre antes dos anos de 1950.

Figura 68

14 | Almanaque UBERLÂNDIA DE ONTEM E SEMPRE

1895 NOS TRILHOS DA MOGIANA

CHEGA O TREM DE FERRO

Por OSCAR VIRGÍLIO PEREIRA



"Para a maioria dos povoados situados ao longo da ferrovia ficava reservado o papel de servidor dos polos, para os quais convergiam a produção local e a melhor mão de obra."

Em 1889, Uberabinha era um lugar sem grande importância. A população era pobre e as atividades econômicas, apesar de suficientes para a emancipação, não tinham peso para animar a extensão dos trilhos da Mogiana. A empresa ferroviária não via sentido em investir para percorrer mais quilômetros no trecho Uberabinha, em território de Pardo, para chegar a lugar tão insignificante. A passagem da ferrovia dependia do governo federal que, pelo Decreto nº 867 de outubro de 1890, autorizou a interligação de Uberaba a Uberabinha, em terras mineiras, e de lá a Catalão e Palmas, então pertencentes a Goiás. Enfrentando sérias dificuldades, a Companhia Mogiana alcançou Uberabinha em 2 de dezembro de 1895, quase um ano depois de chegar a Uberaba. No ano seguinte, em 15 de fevereiro de 1896, a ferrovia curtiu sua etapa de atingir Araguari, com receita suficiente, passou a seguir com a linha até Uberaba, para a Estrada de Ferro Goiânia.

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Na reportagem da revista Almanaque foi destacada a importância da ferrovia para a região, especialmente, para a cidade Uberlândia, sendo sinônimo de deferência para aquelas que a tinham. A estação ferroviária era a “ilustração” de modernização da cidade. Traduzia as possibilidades que Uberlândia poderia oferecer em termos de estrutura para o fluxo de pessoas e mercadorias. A foto exibida na reportagem é da coleção de Naguettini, ele tirou várias outras nas quais o movimento na estação era expressivo.

Figura 69



Fonte: Arquivo Públíco Municipal de Uberlândia.

Ao refletir sobre a quantidade de pessoas que viviam na cidade na época que a foto foi produzida (fins do século XIX e/ou início do século XX) podemos inferir que seria impossível esse movimento diário na estação. Dessa forma, provavelmente, as fotos foram tiradas no momento de inauguração ou, em algum evento especial. Porém, independente da ocasião que a foto foi produzida é importante problematizar o modo como essa categoria de foto contribuiu (e ainda contribui) para uma leitura dirigida da cidade.

As cenas urbanas de Uberlândia, marcando determinados lugares e viveres, também são problematizadas na historiografia sobre a cidade. Nessas narrativas as referências sinalizadas dos espaços nutrem determinadas lembranças e articula uma história que é recorrente e preponderante. Numa dessas produções, observamos o modo como as paisagens estampadas nas fotos usada pelo autor transforma-se em monumento da história que se busca

contar.³⁶ Moretti, ao analisar uma região da cidade, o bairro Fundinho, reconhece um espaço geográfico que se torna representativo da memória e história da cidade. O autor sinaliza esses espaços por meio dos registros imagéticos pertencentes à coleção “Naguettini” sob a guarda do Arquivo Público Municipal de Uberlândia. Um dos espaços enfatizados por Moretti como marco na memória da cidade é o Paço Municipal.

Imediatamente após a escolha do local para o Paço Municipal, os agentes municipais passaram a construir os discursos da cidade progressista, ordeira e ufanista, de acordo com o Código de Postura, previsto para as capitais brasileiras, principalmente, Rio de Janeiro e São Paulo. Assim, praticamente todos os pesquisadores da cidade de Uberlândia construíram suas análises enfatizando as cenas de renovação urbana da cidade; (MORETTI, 2009, p. 42)

Essas cenas de renovação, registradas nas imagens fotográficas de Ângelo, sobrevivem desde essa época referida por Moretti (momento de formação da cidade no início do século XX) como representativas da história da cidade “moderna”. O Paço Municipal, referido acima, foi fartamente registrado nas fotos de Naguettini.



Figura 70

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

³⁶ MORETTI, Rodrigo Camargo. Fundinho: um novo antigo bairro: sobre patrimônio e memória. Tese de doutoramento. Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

Figura 71



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Figura 72



Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

As imagens do Paço Municipal mostradas acima, foram reproduzidas em cartões postais feitos por Naguettini. A legenda indicada nos postais indica momentos diferentes de registro, enquanto no primeiro postal está escrito “Uberlândia – Minas”, o último está escrito “Uberabinha (n.º 1 A), nome da cidade até o ano de 1921 quando se adotou o nome “Uberlândia”. É importante questionar a estratégia de Naguettini na produção de vistas da cidade nos cartões postais (que eram vendidos na sua loja de artigos fotográficos). Os cartões postais são, sobretudo, veículos de propaganda: *“É turístico pelo que propaga, através de vistas por vezes brilhantemente coloridas, de paisagens, de monumentos, de realizações novas, de figuras humanas, de artes, de trajes, de costumes, características de um país, de uma região ou de uma cidade.”* (FREYRE, 1978, p. 146)

Ao raciocinar sobre a função social dos postais, podemos compreender a seleção do que é escolhido para estampá-los e quais os sentidos dessas escolhas. Os postais têm como principal objetivo comunicar imagens positivas que buscam propagandear a cidade, essencialmente, quando se trata de cenas urbanas. Por serem mais resistentes a ação do tempo do que uma carta, por exemplo, o registro dos postais permanece mais que outros veículos de comunicação. Muitos não têm hábito de guardar cartas, mas acabam preservando os cartões postais, talvez, pela natureza dos mesmos, por estamparem imagens que servem como lembranças ou registro de outros lugares desconhecidos. A escolha de Naguettini ao reproduzir o Paço Municipal nos postais, conflui na direção daquilo que Moretti está afirmado sobre o destaque de um discurso que enfatizou (e ainda enfatiza) a renovação urbana überlandense como sinônimo de “progresso” e “modernidade”. Dessa forma, tais lugares, quando veiculados nos cartões postais, reforça-se o sentido de entusiasmo em razão da natureza desse tipo de comunicação. A prática de venda desses materiais na loja de Ângelo, como já dissemos antes, também ajuda a entender o potencial de circulação dessas vistas que, de alguma maneira, atraia compradores. Embora não saibamos sobre o interesse específico de cada comprador, podemos inferir sobre dois possíveis destinos: guardar como lembrança (podendo haver inclusive um interesse como colecionador) ou presentear alguém (dentro ou fora da cidade).



Figura 73

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

As vistas da cidade eram as predominantes nos postais produzidos por Naguettini. Na imagem acima, outro postal no qual aparece o Paço Municipal (no fundo, do lado direito). Abaixo marcamos o paço municipal com um círculo vermelho. A perspectiva da foto é diferente das outras acima nas quais o enquadramento do prédio foi mais incisivo, porém, essa imagem (devido ao enquadramento mais aberto) capta parte da região privilegiada nos registros fotográficos de Ângelo Naguettini.

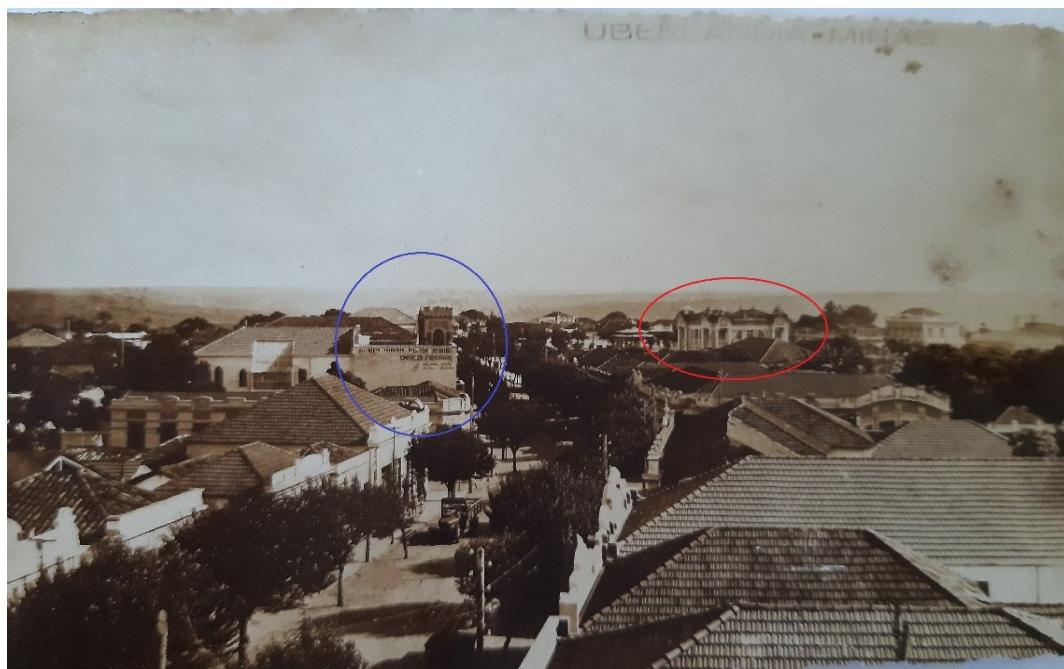


Figura 74

Fonte: Arquivo público Municipal de Uberlândia.

Esse espaço geográfico recorrente nas fotos era também o lugar de moradia e de trabalho do fotógrafo, ambos ocupando o mesmo prédio. Nesse postal, o prédio da “fotótica” também foi enquadrado do lado esquerdo. Circulamos o prédio de azul.

Figura 75

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Ao longo dos anos, o Palácio dos Leões continuou sendo foco para as composições sobre a memória da cidade. Um monumento inviolável que deve ser preservado. A última imagem, tirada no ano de 1972, permite perceber o quanto esse lugar foi, e é, foco das lentes dos fotógrafos. O interesse e escolha em fotografar esse lugar é constituído socialmente, concomitante a produção de uma memória que elege os marcos de lembranças para contar a história da cidade.

Durante essa pesquisa por muitas vezes perguntamos: “Por que as fotografias tiradas por Ângelo Naguettini sempre estão compondo essas narrativas positivas da cidade? Um dos cenários que se deve considerar para responder a essa pergunta diz respeito ao modo como é articulada a ideia de “desenvolvimento urbano”, quase sempre como sinônimo de “alvenaria”, ou seja, quanto mais ocupada e construída mais moderna e excelente é a cidade. E para



co
mp
rov
ar e
regi
stra
r o
cre
sci
me
nto
e

modernidade de uma cidade, as fotos são imbatíveis pela sua capacidade técnica. Os

pesquisadores que lidam com o tema da cidade são unâimes em identificar esses discursos de valorização do crescimento urbano desde o início do século XX.

A cidade de Uberlândia foi formada ao longo de sua história urbana pelas constantes expansões viárias, pelas apropriações do território urbano, pela população pobre atraída pelos discursos do progresso e pelos novos investimentos comerciais e industriais. O desenvolvimento urbano, devido à abertura das avenidas Afonso Pena, João Pinheiro e Floriano Peixoto, na década de 1910, adensou-se [...]. (MONTEIRO, 2009, p. 55)

No trecho destacado acima, percebemos como o autor reflete acerca das mudanças urbanas instaladas e mais adiante ele salienta o modo como essas mudanças foram empreendidas com o sentido de construir uma imagem moderna e elitizada.

As construções, baseadas na regularidade das plantas, na disposição simétrica das janelas na fachada, com os telhados escondidos pelas platibandas ornamentadas, implantadas nas ruas retilíneas e traçadas regularmente, arborizadas nas ruas e nos jardins murados e particulares, foram consideradas pela região überlandense a região da cidade moderna, comercial, rica, reelaborada constantemente para alcançar o prazer estético daqueles que nela habitavam ou transitavam. E essa foi a principal divulgada como a cidade de Uberlândia, enquanto a região suburbana, que contornava esse novo centro foi, aos poucos, ocupado sem o vigor previsto pelos agentes municipais, mas, de alguma forma, manteve os padrões estabelecidos pelo e para o centro da cidade. (MONTEIRO, 2009, p.56)

Os espaços anunciados como sendo a cidade de Uberlândia identificada pelo autor é aquela mesma privilegiada no acervo imagético de Ângelo Naguettini. Rodrigo Monteiro usa em sua dissertação (vide página 51) a mesma imagem (cartão postal da avenida Afonso Pena) reproduzida por nós aqui, para narrar sobre essa cidade que fica na memória como sendo a representativa e que deve ser a divulgada.

Até mesmo no circuito digital as fotos de Naguettini estão presentes. Em uma conta do aplicativo Instagram, chamada *Uberlândia Notícias*, dedicada a temas relacionados a cidade de Uberlândia, observamos a foto de Naguettini para representar a cidade antiga junto de outra foto recente do mesmo lugar por meio da reprodução do mesmo foco. O destaque da postagem foi a árvore: uma Sibipiruna centenária.



Figura 76

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia

A conta do Instagram, assim como outros circuitos, enaltece o passado da cidade nas imagens antigas. A memória resgatada para contar a história überlandense é ancorada, sobretudo, nas representações desse olhar compartilhado por Naguettini. Um foco seletivo que evidencia uma determinada vida urbana que naquele tempo _e penso que até na atualidade_ não acompanha a realidade de grande maioria dos moradores.

A fantasia mental desloca o real em conformidade com a visão de mundo do autor da representação e do observador que a interpreta segundo seu repertório cultural particular. O que é real para uns é pura ficção para outros. A ficção pode então substituir o real tendo o documento fotográfico como prova convincente, como constatação definitiva de legitimação de todo um ideário: a mensagem simbólica, emblemática de uma real a ser alcançado, cobiçado ou destruído. (KOSSOY, 2002, p. 140)

A reflexão de Boris Kossoy colabora na consciência das escolhas do fotógrafo e no potencial imagético para o convencimento de um ideário. É claro que temos que considerar as

margens de interpretação do leitor das imagens, porém, a produção da foto garante certo limite de interpretação a partir das escolhas realizadas pelo produtor da fotografia.

Outros autores discutiram sobre os espaços da cidade e observaram a existência de determinados lugares, especialmente a região central, como região privilegiada. O historiador Silva Junior³⁷ ao dar enfoque aos bairros populares de Uberlândia, identificou regiões elitizadas em contraposição a esses bairros periféricos. É claro que, essas regiões distantes, anunciadas por Silva Junior na sua tese, não aparecem nas imagens do nosso fotógrafo, por isso, achamos preponderante trazer a discussão de Silva Junior sobre a cidade para percebemos melhor a produção de uma “memória” urbana seletiva e excludente, para a qual as fotos tiveram e têm um papel determinante na construção da narrativa.

Silva Junior articula uma importante reflexão ao pesquisar sobre o bairro Presidente Roosevelt e problematizar as relações entre periferia e centro da cidade. A sua análise começa cronologicamente em meados da década de 1940, tempo no qual Ângelo Naguettini estava muito ativo na prática fotográfica, chegando até a década de 1980. Embora, a sua tese não compartilhe de objetos comuns aos que elegemos aqui, o destaque dado pelo autor a outros espaços tornou mais evidente a lógica de seleção feita pelo nosso fotógrafo, bem como, de uma memória urbana preponderante. Nos relatos do historiador Silva Junior, observamos uma cidade ausente no acervo “Naguettini”. O próprio autor analisa esse silêncio nos jornais da época e outros materiais, alegando que os moradores dessas regiões periféricas (fora da região central) “não eram vistos como pertencentes à cidade pela elite lettrada que escrevia sobre Uberlândia nas páginas da imprensa [...]”. (SILVA JUNIOR, 2013, p. 94)

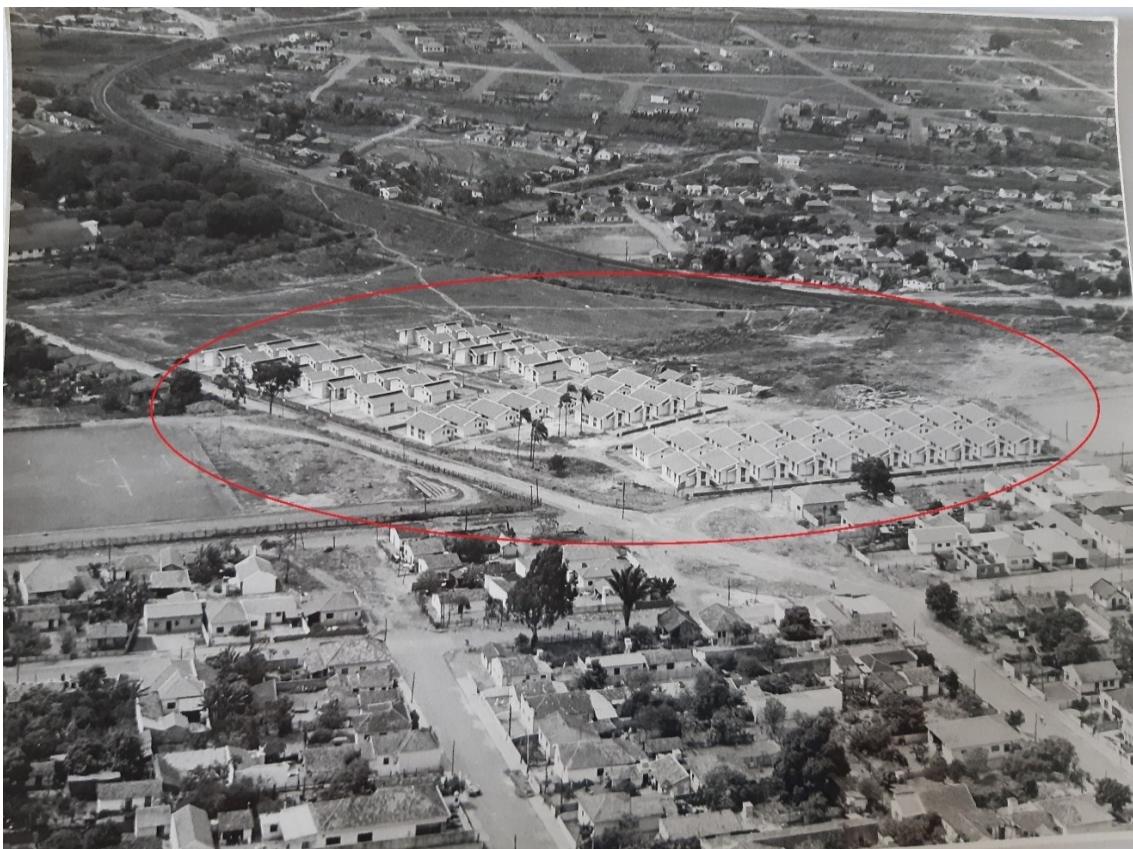
Ao acompanhar a narrativa do autor compreendemos a desvalorização das “vilas”, bairros construídos fora do centro, como um lugar “popular” no sentido “excludente” da palavra, para descriminar aqueles sujeitos que não tinham condições econômicas de residir na melhor região da cidade:

Ao definir tais moradias como populares o que se quer não é apenas dizer onde os trabalhadores devem morar, mas como. Há por trás dessa definição uma estratégia de acúmulo de capital com a venda e a especulação dos terrenos, mas há também a imposição de modos de viver aos grupos que compram e uma tentativa de isolá-los nos seus territórios de moradia. (SILVA JUNIOR, 2013, p. 48)

³⁷ SILVA JUNIOR, RENATO JALES. Direito à memória: modos de viver e morar em Uberlândia entre as décadas de 1960 e 1980. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

Esses lugares não aparecem nos registros de Naguettini, achamos uma única imagem do conjunto habitacional do bairro Patrimônio.

Figura 77



Fonte: arquivo público municipal de Uberlândia.

Porém, o tipo de registro que o fotógrafo fez das casas populares é diverso dos enfoques dispensados às outras regiões da cidade. Nesse enquadramento, podemos inferir sobre um tipo de imagem que buscava registrar o conjunto habitacional servindo, inclusive, como uma prova que poderia ser divulgada em outros materiais. A construção do foco revela que a intenção de Naguettini não era mostrar a vila ou a rotina dos moradores, mas simplesmente registrar a existência do lugar. Embora, esses lugares não apareceram, ou sejam prevalentes, no circuito de circulação das imagens de Ângelo, essas fotos com uma tomada aberta poderiam aparecer uma vez ou outra como prova dos projetos das classes dominantes. Silva Junior, comentou sobre os projetos de cidade em Uberlândia:

O que percebi foi que a noção de popular atrelada às políticas públicas de moradia possibilitou imensos ganhos a determinados grupos dominantes política e economicamente na cidade. Em torno dela, leis foram criadas e alteradas, bairros foram construídos, concepções de lazer foram propostas, enfim, modos de viver instituídos e modificados pelos sujeitos que moram, trabalham e se divertem em Uberlândia. O poder público, com seus projetos habitacionais e a parceria com os proprietários de terra, estipulou onde os trabalhadores deveriam morar e tentou impor até mesmo os modos como eles deveriam viver.

A fala do autor é bastante sugestiva para pensarmos como determinados espaços da cidade aparecem em recortes específicos. Como afirmei anteriormente, mesmo que os objetivos de pesquisas sejam diferentes, a reflexão de Silva Junior ajuda a pensar na preponderância de determinadas cenas urbanas nos registros imagéticos e como esses registros ganha destaque público.

Outros pesquisadores também problematizaram sobre modos de viver em Uberlândia, sobretudo, acerca da seleção do que era eleito como memória urbana da vida em Uberlândia. Na sua tese de doutoramento, a autora Freitas³⁸ questionou vários materiais culturais produzidos na e sobre a cidade, dentre eles, o Álbum de Figurinhas produzido por Thomaz³⁹, já citado anteriormente nesse texto. Segundo Freitas, o Álbum lançado no ano de 2007 foi anunciado como o trabalho que “*trazia os momentos e lugares marcantes da cidade de Uberlândia, daí a relevância para a produção histórica da cidade.*” (FREITAS, 2009, p. 46).

Achamos preponderante trazer a discussão que a historiadora Freitas articula, porque ela questiona os espaços da cidade colocados no Álbum, sinalizando as escolhas feitas para a produção de uma memória que deve ser idealizada na história da cidade. A autora percebe a preponderância de “uma cidade” apresentada por meio das fotos feitas por Ângelo Naguettini, no passado, em paralelo com as imagens atuais feitas pelo próprio autor do Álbum. Nesse raciocínio, Freitas chama a atenção para o silêncio com relação às áreas mais afastadas da região central, localizadas no final dos bairros, com matas e pastos. No Álbum essas áreas são anunciadas no projeto de construção de parques lineares, vistos como melhorias, mas desconsiderando as vivências das pessoas que habitam aquela região ou até mesmo a sua existência. Dessas regiões periféricas não há fotos, somente das regiões que são privilegiadas no acervo Naguettini.

³⁸ FREITAS, Sheille Soares de. Por falar em culturas...: histórias que marcam a cidade. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2009.

³⁹ THOMAZ, George. Álbum de Figurinhas – Uberlândia. n. 01 Uberlândia: Prefeitura Municipal de Uberlândia/Secretaria Municipal de Cultura/Programa de Incentivo à Cultura/Instituto Alair Martins, 2007.



Figura 78

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

No recorte do Álbum acima, já preenchido com as figuras⁴⁰, as cenas que ilustram a narrativa são de autoria de Ângelo Naguettini. Embora, o fotógrafo não tenha sido citado diretamente, há uma menção a ele no texto quando é identificado o lugar de onde foram tiradas as fotos. Em todo o material há a predominância das imagens produzidas pelo nosso fotógrafo, abordando aqueles espaços que prevalecem no acervo, delimitados à região central da cidade. Freitas percebe esse caminho feito pelo Álbum e também em outros materiais da cidade como, por exemplo, os jornais. Segundo a autora, essa postura de delimitar uma região da cidade como ilustrativa da vida urbana é uma prática compartilhada com outras cidades, que assumem uma seleção semelhante.

⁴⁰ Reforço que esse Álbum foi distribuído nas escolas municipais de Uberlândia como um material “didático” para aprender sobre a história da cidade. O Álbum que eu utilizei é de uma ex aluna (e uma amiga pessoal) que guardou o material e emprestou-me quando comentei sobre a minha pesquisa.

Contudo, a evidência de uma cidade escancara o ocultamento de outra. E ao investigar sobre outras “cenas urbanas”, Freitas consegue compreender outro universo que não é apreciado nesses materiais culturais da cidade – e muito menos nas fotos que os ilustram. A historiadora encontrou em outros materiais relatos que indicavam outras condições de vida urbana muito diferentes daquelas apreciadas no acervo *Naguettini*. Freitas realizou entrevistas com moradores de Uberlândia que sinalizaram condições de vida na década de 1950 que não poderiam ser imaginadas ao olhar os registros fotográficos de Ângelo Naguettini.

Figu
ra
79

Font
e:
Arq
uivo
Públ
ico
Mu
nici
pal
de



Uberlândia.

Vejamos esse postal da avenida Afonso Pena, provavelmente tirado do mirante do prédio de Ângelo. A proposta em transformar a foto em postal já indica, como falamos anteriormente, os sentidos de repercutir e circular. Esse postal tem um tamanho relativamente pequeno (7 cm x 5 cm) o que poderia indicar inclusive um uso frequente do postal, na carteira ou no bolso. Obviamente, nesse propósito, quando se trata de imagens da cidade a ideia é escolher ângulos vantajosos. Os focos escolhidos pelo fotógrafo quase sempre narram a cidade “moderna” ao escolher mostrar o movimento, a presença de carros (o que poderíamos considerar um grande feito devido à pouca quantidade de carros existentes na cidade até a década de 1950), os aparelhos urbanos presentes (fiação de luz e linha telefônica, por exemplo) e a frequência com que as fotos, sobretudo, os postais, exibem ruas asfaltadas com passeios pavimentados.



Figuras 80 e 81

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Figuras 82 e 83

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Selecionamos essas imagens para compreendermos melhor o padrão de tiragem. As tomadas



mais abertas permitem que Ângelo Naguettini capte vários objetos na cena urbana produzida. O enquadramento prioriza a própria cidade com os elementos que a constituem: ruas, passeios, praças, postes, carros, prédios, fiação,

dentre outros. As pessoas aparecem nas imagens, mas não como foco principal, elas assumem o papel de coadjuvantes, como mais um elemento inerente à cidade. Vislumbrar essa cidade impede imaginar sobre a existência de outra, narrada pelos entrevistados de Freitas, cujos relatos identificam bairros sem asfalto, energia e nem mesmo água potável. Na sua tese de doutoramento, Freitas transcreveu um trecho de uma das entrevistas que realizou: “*Morar em um bairro sem água, exigia uma cisterna, feita também pelo pai, era tão difícil tirar água no sol quente e pôr no tambor, a gente pequeno ainda*”. (FREITAS, 2009, p. 131).

Mesmo escarafunchando todo o numeroso acervo do Naguettini não encontramos muitas evidências dessa cidade. O relato da entrevistada de Freitas aponta para um tempo no qual Naguettini era ativo na cidade enquanto fotógrafo, na década de 1950, mesmo assim, não há evidências de uma cidade desprovida de equipamentos urbanos. Porém, todas essas questões atiçaram o nosso olhar para essa cidade escondida das preferências do nosso fotógrafo.

3.1 A cidade escondida

Como dissemos, perceber o privilégio de uma representação da urbe überlandense provocou nosso interesse e segurança da existência de uma cidade que foi “escondida” na produção de Naguettini e também nas narrativas que contam a história de Uberlândia. No universo de fotos produzidas por Naguettini encontramos poucas fotos destoantes do seu padrão de tiragem de forma geral. Em tais imagens percebemos uma cidade não tão urbana e com características rurais. Não sabemos sobre os objetivos/intenções de Ângelo ao tirar essas fotos, porém, compreendemos que em outras regiões da cidade, provavelmente nos bairros, haviam outros elementos que compunham o viver em Uberlândia.

Na primeira imagem abaixo, apresentando um muro que parece cortar o fluxo da rua, o sentido predominante é de um lugar desorganizado urbanamente. O que parece ser um terreno cercado por um muro no fim da rua, traduz um lugar com uma estrutura diferente dos outros lugares fotografados por Ângelo. Mesmo com a presença de várias casas, portanto, de um lugar ocupado, não apreendemos pela imagem elementos de movimento e dinamicidade,

como aqueles que prevalecem no acervo Naguettini. A foto abaixo, reproduz elementos mais diferentes ainda por meio da predominância de uma mata. A paisagem dessa foto insinua um lugar mais afastado do centro com a ausência dos equipamentos urbanos mesmo sendo uma região habitada, pois, vemos algumas casas.



Figuras 84 e 85

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Essa quase ausência de registro dos diversos espaços da cidade não é uma característica exclusiva de Naguettini, os fotógrafos contemporâneos a ele, também

priorizavam regiões geograficamente mais “nobres” ou mais bem estruturadas. Os bairros periféricos, predominantemente ocupados pelos trabalhadores, não eram considerados como temas a serem explorados nas imagens. Kossoy reflete sobre isso ao investigar sobre a produção fotográfica em São Paulo, especialmente, do fotógrafo Guilherme Gaensly (1843-198).

[...] Jamais encontramos fotos dos bairros operários e suas moradias. A ausência dessas imagens nos priva de uma documentação visual importante para o estudo das condições de habitação, portanto, da vida de uma parte significativa da população. E isto não é, de modo algum, surpreendente; tais temas que inexistem nas fotos de Gaensly não eram sequer cogitados como assuntos fotográficos que pudessem figurar numa coleção de “vistas representativas” da cidade, seja através de postais, seja sob outra forma de divulgação impressa. (KOSSOY, 2002, p. 69)

O autor nos dá notícia de uma produção fotográfica que primou por estabelecer uma narrativa visual semelhante àquela idealizada pela elite e poder oficial. A construção desse olhar garantiu a Gaensly, tal como ocorreu com Naguettini, a ampla veiculação de seu material em publicações ilustradas acerca da cidade. Segundo Kossoy, Guilherme Gaensly colaborou para a “*construção da imagem oficial da cidade*”. (KOSSOY, 2002, p. 70)

As raras imagens nas quais aparecem o entorno da cidade não ganharam visibilidade. A narrativa dessas fotos não apresenta os aspectos do movimento das ruas, os prédios elegantes e nem o comércio cheio.



Figuras 86

Fonte: Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Na última foto percebemos a presença de pessoas e certo movimento que sinaliza a ocupação desses espaços, embora, seja uma vivência diferente daquelas observadas nas outras cenas predominantes.

Figu
ra 87

F

onte:
Arqu
ivo
Públi
co
Mun
icipa
l de
Uber
lândi
a.

No universo de fotos produzidas por Naguettini encontramos essas fotos acima que destoam do seu padrão de tiragem de forma geral. Nessas imagens percebemos uma cidade não tão urbana e com características rurais. Não sabemos sobre os objetivos/intenções de Ângelo ao tirar essas fotos, porém, compreendemos que em outras regiões da cidade, provavelmente nos bairros, haviam elementos que compunham o viver em Uberlândia. Essa ausência das contradições presentes na cidade, mostrando e privilegiando um setor urbano que aparece organizado, limpo e moderno ajuda a refletir sobre a preferência por suas imagens para contar a história da cidade. Mesmo com a prática de outros fotógrafos contemporâneos a Ângelo Naguettini, ele foi escolhido como o representativo da história do passado que continua no presente. Provavelmente, Naguettini tinha ciência da cidade que ele estava narrando em suas fotos por meio da seleção que fazia. E essa seleção garantiu ao seu acervo o sinônimo de registro do desenvolvimento da cidade. Eliminando, por vezes, a própria autoria

dessas fotos e/ou até mesmo o processo de produção das fotos. O acervo *Naguettini* passou a ser chamado como o *acervo* da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho visou recuperar a trajetória do fotógrafo Ângelo Naguettini. Foram muitos os desafios enfrentados, principalmente no tocante as lacunas documentais que não permitiram acompanhar as experiências do nosso protagonista em todos os seus anos de vida. Dessa forma, foi importante eleger como critério de investigação um fio condutor de análise que primasse pela sua trajetória profissional, uma vez que os documentos analisados tratavam de aspectos capazes de refletir sobre esse aspecto da vida de Naguettini. Além disso, o interesse por esse sujeito partiu da observância do seu trabalho pela cidade, o que de certo modo também orientou o nosso olhar voltado para suas atividades econômicas. No percurso da tese consideramos relevantes diversos aspectos.

Um primeiro aspecto importante a considerar foi que, embora eu tenha tido contato num primeiro momento com o Ângelo Naguettini enquanto fotógrafo de sucesso na cidade, proprietário de imóvel emblemático “o palacete”, houve uma trajetória de ascensão que pôde ser percebida por meio da variedade de atividades econômicas que esteve envolvido. Pelos registros, devido as diversas lacunas, parece que houve uma ascensão quase meteórica, porém, os esforços e preocupações constantes com os negócios revelaram o trabalho e busca por manter as conquistar e alcançar outras. As atividades econômicas ativaram relações para além da cidade, o que ajuda a explicar um provável faturamento que não poderia ser alcançado somente na cidade de Uberlândia, que no auge de atuação do nosso protagonista, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, com certeza não teria um grande número de clientes, naquela época, a cidade ainda era relativamente pequena e praticamente rural.

Outra questão que destacamos, refere-se à experiência de Naguettini enquanto imigrante italiano. Refletimos sobre a vinda da sua família para o Brasil e a maneira como a família italiana buscou se estabelecer em Minas Gerais. Tentamos dar atenção à família que Ângelo formou após o seu casamento e, como a esposa e os filhos tiveram uma participação significativa na realização de seus empreendimentos. Com relação aos italianos vindos para a Uberabinha (nome antigo da cidade de Uberlândia) apreendemos o esforço de contato e de ajuda mútua, inclusive com a articulação de associações. “No dia 21 de outubro de 1955, outra associação que pretendia reunir, em atividades culturais e de lazer, os italianos e seus descendentes, foi fundada na antiga sede de Associação Comercial, Industrial e Agro Pecuária

de Uberlândia (ACIAPU), à avenida João Pinheiro, 324.” (SILVA, s/d, p. 33). Os italianos desde a sua chegada, procuraram estabelecer vínculos que ajudaram a promover os negócios e ascensão econômica. A manutenção da cultura, embora fosse um aspecto importante, era uma consequência dos laços econômicos.

A viagem à Itália, sobretudo, a análise do diário, foi o tipo de material que mais despertou o nosso interesse para um olhar mais amplo sobre Ângelo Naguettini. Tais registros deixaram mais claro a ideia da existência de outros empreendimentos econômicos concomitante com a prática fotográfica. Isso foi um dado significativo para a nossa pesquisa, pois ajudou a desnaturalizar o fotógrafo de sucesso. Não que ele não tenha alcançado uma prosperidade econômica, porém, a fotografia não era a única responsável pelas suas finanças. Os constantes registros acerca das transações comerciais revelam um homem empreendedor que necessitava preocupar-se constantemente com o seu sustento. Nesse aspecto, foi surpreendente perceber que os motivos da viagem: conhecer a família biológica, quase não apareceu no diário. O diário de viagem tornou-se, devido ao seu conteúdo, uma espécie de caderno financeiro.

Ao analisar as fotos de estúdio apreendemos um pouco do estilo fotográfico e das habilidades do protagonista dessa tese. Este aspecto foi um dado primordial para englobar na investigação acerca da trajetória, pois, insinuou alguns elementos possíveis de destaque da sua prática na cidade: disponibilidade de recursos materiais no estúdio e conhecimento/uso de técnicas no processo de produção dos retratos.

O acervo do Naguettini foi uma referência para a apreensão do seu perfil profissional. As fotos que tiveram como tema “cenas urbanas” refletiram a forte presença de uma determinada cidade selecionada pelo clique do fotógrafo. Essas imagens privilegiaram alguns espaços urbanos e escolheram momentos que narraram uma cidade movimentada, equipada e moderna. Contudo, outros lugares de Uberlândia foram excluídos pelos registros de Naguettini e não apareceram na memória da cidade. Dessa forma, se esse acervo é considerado como aquele que “documentou” todo o desenvolvimento da cidade isso significou, ao mesmo tempo, esquecer espaços e modos de vida presentes fora da região privilegiada no seu foco. O interesse do fotógrafo por uma região específica _ área central composta por estabelecimentos comerciais e casas de alto padrão_ traduziu também o seu lugar social e as possíveis relações que estabelecia na cidade.

A partir desse campo pudemos compreender a permanência do seu acervo na cidade contemporânea, essencialmente, nas produções culturais que visaram rememorar a história da cidade. As fotos de Ângelo Naguettini aparecem como prova irrefutável de uma narrativa sobre a *Urbe* überlandense que insiste em uma versão de sucesso e destaque, escondendo as contradições inerentes à cidade. Ao perceber a eleição de uma cidade buscamos vestígios de outra cidade “escondida”, poucas fotos do acervo contemplam outras realidades fora da região privilegiada na área central. Algumas fotos foram encontradas no acervo contemplando outra cidade que, embora fosse tímida no acervo, representava a realidade da grande maioria dos moradores. Nesse caso, a exceção virou o geral a partir da grande circulação desse acervo e da sua legitimidade como representativo da história de Uberlândia.

Mesmo diante dos diversos limites dessa pesquisa, principalmente com relação aos materiais (quero dizer, a falta deles) para a cobertura de uma cronologia mais ampla e processual, consideramos essa pesquisa relevante pelo esforço que ela demandou da pesquisadora no sentido de explorar ao máximo os documentos que tínhamos à mão. Por fim, aprendi a encontrar na leitura a contrapelo de muitos materiais e informações que com outros elementos podem insinuar informações pertinentes. Ao revisar o trabalho, encontramos outras evidências que poderiam ser mais exploradas, a dificuldade sentida desde o início da pesquisa com relação às fontes treinou o meu olhar para “arrancar” o máximo dos materiais, porém, em determinado momento é preciso encerrar o texto, há prazos que devem ser cumpridos, mesmo que a pesquisa continue a atormentar o pesquisador.

Nunca poderemos saber o que o Ângelo Naguettini diria se lesse esse trabalho. Será que fomos capazes de oferecer uma “identidade” na qual ele se reconheceria? Creio que faltou muito para dizer sobre o Naguettini pai, filho, marido, amigo e até mesmo do comerciante, negociador e fotógrafo. Mas, no geral, conseguimos visualizar um perfil de um homem ativo que buscou, sem dúvidas, destacar-se por meio de seus trabalhos e também da deferência que buscou ter na cidade, a construção do palacete é um exemplo bastante ilustrativo. Creio que o nosso fotógrafo não imaginaria que suas fotos sobreviveriam tantos anos após a sua criação e também acredito que ele, ora de forma consciente, ora na confluência do contexto, articulou maneiras de se destacar com o seu trabalho concomitante com os seus laços na cidade de Uberlândia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, M. A. P. **Duarte Pacheco**: uma biografia. Mestrado de História Social Contemporânea. Trabalho para a cadeira de Estado, Política e Sociedade. Prof. Doutor António Costa Pinto. Portugal, 1996.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 3 ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1987. Pp. 91-107.
- BEUNZA, J. M. I. Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas. **REDES- Revista hispana para el análisis de redes sociales**. Vol. 21, Num. 4, Diciembre 2011.
<https://doi.org/10.5565/rev/redes.419>
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.
- BORGES, M. E. L. B. **História & Fotografia**. 2^a.ed. Belo Horizonte, Minas Gerais: Autêntica, 2005.
- BURKE, P. **Testemunha ocular**: História e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. (Coleção História). Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CHARTIER, R. **A história cultural** - entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Difel, 1988.
- COMISSOLI, A.; COSTA, M. A. S. Estrelas de primeira grandeza: reflexões sobre o uso de redes sociais na investigação histórica. **MÉTIS: História & Cultura**. V. 13, n. 25, p. 11-30, jan./jun. 2014.
- CUNHA, Maria Teresa Santos. Do baú ao arquivo: escritas de si, escrita do outro. **Patrimônio e Memória**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.3, n.1, 2007, p. 45 – 62.
- DOSSE, F. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- FABRIS, A. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. (Coleção Arte & Fotografia). São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2011.
- FONTANA, J. **A história dos homens**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- FRANZINA, E. **A grande emigração**: o êxodo dos italianos do Vêneto para o Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

FREHSE, F. **O Tempo das Ruas na São Paulo de Fins do Império.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

GINZBURG, C. **Sinais:** raízes de um paradigma indiciário. Mitos, emblemas, sinais, Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.

_____. O Nome e o Como: troca desigual no mercado historiográfico. In: **A Micro-História e outros ensaios.** Lisboa: Difel, 1989.

_____. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

_____. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: **O fio e os rastros.** São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 249-279.

_____. **A Micro-História e Outros Ensaios.** Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1991.

GRANGEIRO, C. D. **As artes de um negócio:** a febre photographica. São Paulo: 1862-1886. (Coleção Fotografia: Texto e Imagem). Campinas, São Paulo: Mercado das Letras/FAPESP, 2000.

GRENDI, E. Microanálise e História Social. In: **Exercícios de Micro-História.** OLIVEIRA, Mônica Ribeiro. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

GRIBAUDI, M. Percorsi individuali ed evoluzione storica: quattro percorsi operai attaverso la Francia dell' ottocento. Tradução: Carla Miucci Ferraresi de Barros. **Quaderni Storici**, Nuova Serie, Vol. 36, nº 106 (1), Migrazioni (APRILE 2001), pp. 115-151.

GRIBAUDI, M.; REVEL, J. (Org.). Escala, pertinência, configuração. In: **Jogos de Escalas.** Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

GRIBAUDI, M.; VENDRAME, M. KARSBURG, A. Forma, tensão e movimento: a plasticidade da História. In: **Micro-história, um método em transformação.** São Paulo: Editora Letra & Voz, 2019.

KOSSOY, B. **Fotografia & História.** 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.** Ateliê: Cotia, SP, 1999.

_____. A História da fotografia. In: **História geral da arte no Brasil.** Volume II. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

LEFEBVRE, H. **Critique de la vie quotidienne.** 3 vols. Paris, Látche Editeur, 1958, 1961, 1981.

LEITE, M. M. **Retratos de Família:** leitura da fotografia histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LEVI, G.; AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Orgs.). Usos da biografia. In: **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: FGV, 1996, p.167-182.

LEVI, G.; BURKE, P. Sobre a Micro-História. In: **A Escrita da História**. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

LEVI, G.; VENDRAME, M. I.; KARSBURG, A.; MOREIRA, P. R. S. (Orgs.). 30 anos depois: repensando a Micro-História. In: **Ensaios de micro-história: trajetória e imigração**. São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2016.

LIMA, S. F.; FABRIS, A. (org.). O circuito social da fotografia: estudo de caso - II. In: **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2^a. ed. São Paulo: Edusp, 1998. pp. 59-82.

MACHADO, A. **A ilusão especular**. Introdução à fotografia. São Paulo, Brasiliense, 1984.

MARTINS, J. S. As Hesitações do Moderno e as Contradições da Modernidade no Brasil. In: **A Sociabilidade do Homem Simples**. São Paulo, Hucitec, 2000.

MAUAD, A. M. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografia. Niterói-RJ: Editora da UFF, 2008.

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo: USP, v. 13, n. 1. jan./jun. 2005.

<https://doi.org/10.1590/S0101-47142005000100005>

ROBERTS, B. Biography, Time and Local History-making. **Rethinking History**. Vol. 8, No. 1, March 2004, pp. 89–102.

<https://doi.org/10.1080/13642520410001649741>

SCHAPOCHNIK, N.; NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, N. (orgs.). Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 423-620.

SILVA, E. C. **Zé Ninguém**: trajetória de um comunista no interior de São Paulo (1915/1985). Tese (doutorado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. 2015.

SIMÃO, P. A. V. **Cidade e Fotografia**: espaços e histórias na produção do fotógrafo Ângelo Naguettini. Uberlândia (1940-1950). Dissertação (Dissertação em história). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

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

TRUZZI, O. Redes em processos migratórios. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 20, n. 1. pp. 199-218.

<https://doi.org/10.1590/S0103-20702008000100010>

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte/Rocco/Ministério da Cultura, 1995.

VENDRAME, M. I. **O poder na aldeia:** redes sociais, honra familiar e práticas de justiça entre os camponeses italianos (Brasil-Itália). São Leopoldo: Oikos; Porto Alegre: ANPUH-RS, 2016.

VENDRAME, M. I.; KARNSBURG, A.; MOREIRA, P. S. (Org.). **Ensaios de micro-história, trajetórias e imigração.** São Leopoldo: OIKOS; Editora Unisinos, 2016b.

VENDRAME, M. I. *et. al.* (orgs). Mobilidade, redes e experiências migratórias: reflexões sobre as estratégias de transferência dos imigrantes italianos para o Brasil meridional. In: **Micro-história, trajetórias e imigração.** São Leopoldo: Editora OIKOS, 2015b, p. 200-223.

WILLIAMS, R. Cultura e materialismo. Tradução André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2011. 420 p.

_____. **Keywords:** a vocabulary of culture and society. Revised edition. New York: Oxford University Press, 1985. 349 p.

_____. **Marxism and Literature.** Oxford: Oxford University Press, 1977. 217 p.