

MARILEUSA DE OLIVEIRA REDUCINO

**ARTISTAS, IMAGENS E CIDADE:
BRICOLAGENS POÉTICAS E HISTÓRICAS DE UBERLÂNDIA**

UBERLÂNDIA
2011

MARILEUSA DE OLIVEIRA REDUCINO

**ARTISTAS, IMAGENS E CIDADE:
BRICOLAGENS POÉTICAS E HISTÓRICAS DE UBERLÂNDIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Prof^a. Dra. Christina da Silva Roquette Lopreato

UBERLÂNDIA
2011

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

R321a Reducino, Marileusa de Oliveira, 1957-
 Artistas, imagens e cidade [manuscrito] : bricolagens poéticas e
 históricas de Uberlândia / Marileusa de Oliveira Reducino. - 2011.
 249 f. : il.

Orientadora: Christina da Silva Roquette Lopreato.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História social - Uberlândia (MG) - Teses. 2. Arte e história - Uber-
lândia (MG) - Teses. I. Lopreato, Christina da Silva Roquette. II. Univer-
sidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História.
III. Título.

CDU: 930.2:316 (815.1)

MARILEUSA DE OLIVEIRA REDUCINO

**Artistas, imagens e cidade:
Bricolagens poéticas e históricas de Uberlândia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em História.

Uberlândia, 25 de fevereiro de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Christina da Silva Roquette Lopreato, INHIS/UFU (Orientadora)

Prof^a. Dra. Lucimar Bello Pereira Frange, PUC/SP

Prof^a. Dra. Sandra Mara Dantas, IELACHS/UFTM

Prof. Dr. Luiz Carlos de Laurentiz, FAU/UFU

Prof^a. Dra. Josianne Francia Cerasoli, INHIS/UFU

Dedico este trabalho:
Aos meus pais Elce e Nelson, pois sem eles eu não
teria as referências e a garra que tenho.
Saudades!
Ao meu esposo Jefferson que não mediu esforços
para que eu realizasse esta pesquisa.
Eu o amo!
Aos meus filhos, noras, genro e netos:
Rodrigo, Luana e Ekanta
Frederico, Glaucia e Davi
Thamara e Thiago
que me impulsionam e dão sentido a minha vida.
Sem vocês eu nada seria!

AGRADECIMENTOS

A Deus por ser expressão máxima de Amor, e a seu Filho, que, pacientemente, a cada degrau que estaciono e a cada um que avanço, nas minhas “vidas” - idas e vindas - me ensina, com seus exemplos, a prática deste Amor.

À Universidade Federal de Uberlândia, ao Instituto de História e à equipe de professores de sua pós-graduação, agradeço a acolhida e a oportunidade de concluir, em 2003 o mestrado e, em 2011 este doutorado.

À Escola de Educação Básica, lugar de minhas idealizações profissionais no exercício da docência, da pesquisa e da extensão. Aos alunos, os que foram e os que virão, aos servidores da ESEBA, aposentados e ativos, a minha gratidão.

À minha orientadora, Christina Lopreato, meu desejo de felicidade e minha gratidão. Que seu vôo esteja sempre entre a experiência da liberdade do Ícaro e a sabedoria de Dédalo. Obrigada, professora e amiga, por ser assim como és, doce e sábia, por me compreender e me orientar nesta pesquisa e na organização de meus pensamentos rizomáticos, por seu incentivo quando vacilei, por sua cumplicidade em minhas transgressões imagéticas e por acreditar na Paz.

A Jacy Seixas minha orientadora no mestrado e professora no doutorado, o meu carinho e gratidão, por me incentivar em momento delicado e por tudo que representa em minha formação como ser humano e pesquisadora.

Ao professor Lu de Laurentiz e às professoras Josianne Cerasoli e Lucimar Bello pelas considerações pertinentes na Qualificação, as quais possibilitaram a visualização de elementos relevantes para a conclusão deste trabalho.

A todos os funcionários do Arquivo Público de Uberlândia e ao Centro de documentação histórica da UFU – CDHIS, que sem vacilar me abriram documentos originais importantíssimos para a minha pesquisa. O meu muito obrigada.

Ao artista Hêlvio Lima que em sua culta simplicidade depositou sem vacilo sua confiança em mim, abrindo seu ateliê e sua vida em tardes prazerosas de entrevistas e apreciações poéticas. Obrigada por sua confiança e por ter se tornado meu amigo, sinto-me honrada por partilhar com você e sua esposa Adélia laços de amizade e de carinho. Eu os admiro!

Ao artista e professor Glayson que sem pestanejar abriu as portas de sua casa e de sua vida de artista, desafiando seu percurso poético sem medo de se entregar. Obrigada por sua confiança e colaboração.

Às netas Cristiane, Maria Alice e Letícia, à sobrinha Luzélia e à nora Maria do Carmo do senhor Ido Finotti, que permitiram que eu invadissem suas privacidades e me deixassem perceber o quanto a figura de um avô artista é referência afetiva, e de exemplo a ser seguido na vida de uma família de herdeiros italianos.

Às filhas de Geraldo Queiroz, Vera, Valéria e Tâmara e sua esposa D. Elizabeth que me emocionaram durante as entrevistas ao falarem de um pai e esposo que, com maestria, soube ser artista, militante comunista e principalmente chefe de família presente e carinhoso. A vocês o meu muito obrigado.

Ao Paulinho Carrara pelas conversas em seu ateliê sobre o avô Jerônimo Arantes, e nas diversas vezes quando descobrimos lugares comuns em nossos caminhos. Obrigada amigo por seu desprendimento.

Ao Alexandre França pelas importantes informações sobre a história da arte em Uberlândia que nos levaram não só a apontar, mas a refletir sobre muitas questões pertinentes

ao universo da Arte nesta cidade. Obrigada Alexandre por fazer parte de uma elite cultural sem ostentação e por compreender este universo além do senso comum.

Às amigas Cristiane e Jô, ausentes no cotidiano deste curso, pois que escolheram outros caminhos, meu carinho e a confirmação de nossa amizade. Vocês fizeram muita falta!

À Soraia, amiga e companheira de todas as horas, cúmplice nos sonhos e nas parcerias. Obrigada por seu ombro amigo, pelas realizações profissionais e principalmente pelo seu carinho e solidariedade.

À Eliane, que foi sensível aos meus anseios e medos, parceira nas viagens para os encontros nacionais, nos culturais e nos muitos projetos mirabolantes que nos causam tanto prazer. Obrigada amiga.

Ao amigo Manu, por sua atenção, pelo seu desprendimento, por sua paciência ao atender minhas solicitações a qualquer hora, me dando suporte para o aprendizado do trabalho com as imagens. Meu carinho sempre.

Aos colegas da pós-graduação, Ivanilda, Miguel, Jane, Wander, Cíntia, Dulcina, Tânia, Fernando, Rejane e Gilberto, que compartilharam comigo as manhãs e as tardes no curso das disciplinas, obrigada pelas parcerias, pelas escutas e pelos apontamentos, vocês contribuíram muito na percepção de meu trabalho.

A Sírley, minha amiga e colega de jornada, meu apreço especial, obrigada pelas confidências, pelas parcerias, pelo olhar crítico e construtivo sobre meu trabalho nos momentos angustiosos e principalmente por seu enorme coração sensível.

Ao amigo Edeílson, presente na Qualificação, obrigada pelas anotações, por sua observação criteriosa, me fazendo perceber detalhes escapulidos. Receba onde estiver as minhas emanações de carinho, saudade e gratidão. A vida é eterna não é mesmo?

Ao NUPEA, na imagem de cada um dos seus componentes, amigos/as que me alimentam o espírito, a razão e a emoção, cúmplices de ideais e lutas profissionais. Minha gratidão e meus abraços cerúleos em seus corações.

Aos amigos de jornada e reencontros do CELE/FALE, os de “cá” e os de “lá”, que me impulsionaram cotidianamente com suas vibrações positivas, me fazendo perceber a importância de tê-los em sintonia constante. Recebam em seus corações minhas energias da mais pura gratidão.

Ao Diogo, que com sua leitura criteriosa contribuiu para detalhes ainda não percebidos. A você e a Cristiane obrigada pela contribuição de última hora. Amigo é para estas coisas não é mesmo?

À Maria Stela prima e irmã, obrigada por ser prestativa na tradução solicitada. Minha gratidão e carinho, sempre!

Às minhas irmãs Vera Lúcia e Eliane por nosso amor traduzido nos pequenos gestos, na cumplicidade de nossos olhares e pensamentos, por me ensinarem a burilar meu espírito. Eu as amo!

Aos cunhados Elci, Antônio e Fábio, à cunhada Jaidet, aos sobrinhos por ordem de chegada, Arthur, Clarissa, Thaís, Daniela, Vinícius, Érico, Nelson, Danielle, Márcio, Isadora, Pedro Arthur e Arthur, a cada um o meu abraço carinhoso e obrigado por me permitirem amá-los.

À Mary Anne que sempre encontra um tempinho em seu cotidiano corrido para me acudir. Obrigada Mel!

E a tantos outros que direta ou indiretamente contribuíram para a efetivação deste trabalho, o meu muito obrigado.

“Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.”

Benjamin

RESUMO

Alguns artistas uberlandenses produtores de Artes visuais, têm produzido imagens representativas dos espaços urbanos de Uberlândia que possibilitam um olhar imagético de locais, muitas vezes, já ausentes do cotidiano contemporâneo da cidade. Nesta tese, propomos uma leitura de quatro imagens de artistas uberlandenses que retrataram, em suas poéticas, fragmentos de histórias da cidade de Uberlândia. *Primeira Missa* (1948), pintura em óleo sobre aglomerado de Geraldo Queiroz, que retrata a primeira capela da cidade (1853 – 1858), *Matriz de Nossa Senhora do Carmo*, pintura em óleo sobre tela de Ido Finotti (s/d), que apresenta, em formas e cores, o antigo largo da primeira matriz de Uberlândia ((1858 – 1943), *Dominical* (2001), aquarela sobre papel de Hélivio de Lima, representação do espaço ocupado pelo Coreto da praça Clarimundo Carneiro (1927) e *Congada* (2006), gravura em vinil de Glayson Arcanjo, uma composição da festa do congado realizada no adro da Igreja Nossa Senhora do Rosário (1931). Assim, é possível verificar que, por meio de suas leituras, todos estes artistas expressam sua percepção das histórias de Uberlândia revelando-as em expressões esteticamente diferentes. As reflexões de Deleuze e Guatarri sobre o rizoma e de Santo Agostinho sobre o tempo inspiraram a escrita não linear da tese e permitem ao leitor a liberdade de ler este trabalho sem se prender à ordenação dos capítulos. A história da cidade pode ser pensada a partir da compreensão do tempo presente, pretérito e do tempo futuro. O ir e vir nas leituras e o entrecruzar de diversas fontes, imagéticas, jornalísticas, orais, expositivas (folders) dentre outras, nos possibilitaram estar no entre, como o rizoma, sem início e nem fim. Ver, ler e escrever de forma rizomática permitiram rupturas, interlocuções e/ou retornos por outros/novos caminhos investigativos durante o processo do fazer a tese. A imagem de um mapa rizomático sem um começo e nem um fim encerra o exercício da construção da tese e, ao mesmo tempo, se abre como convite ao leitor para possibilidades de novas leituras sobre o caminhar das transformações na cidade de Uberlândia.

Palavras-chaves: Desenho; Encantamento; Leitura de imagem; Memórias coletivas; Percurso de criação; Rizoma; Tempos: passado – presente – futuro; Uberlândia; Tradição; Transformação.

RESUMÉ

Depuis toujours, plusieurs artistes d'arts visuels d'Uberlândia, produisent des images qui représentent bien quelques espaces urbains de cette ville, ce qui donne la possibilité d'avoir un regard imagé des lieux parfois déjà disparus du quotidien contemporain de la ville.

On propose, dans ce travail, une lecture de quatre images conçues par des artistes de la ville qui ont présenté, à travers leurs poétiques, des fragments de l'histoire d'Uberlândia tels que *La Première Messe* (1948), une peinture à l'huile sur bois de Geraldo Queiroz, qui représente la première chapelle de cette ville (1853 – 1858), *Église de Nossa Senhora do Carmo*, peinture à l'huile sur toile de Ido Finotti (s/d), qui présente en formes et couleurs, l'ancien parvis de la première église d'Uberlândia (1858 – 1943), *Dominical* (2001), aquarelle sur papier de Hêlvio de Lima, représentation de l'espace occupé par le « Coreto » de la place Clarimundo Carneiro (1927) et *Congada* (2006), gravure en vinyle de Glayson Arcanjo, une composition de la fête du « Congado », fête réalisée dans le parvis de l'Eglise Nossa Senhora do Rosário (1931). Ainsi, il est possible de vérifier qu'à travers leurs lectures, tous ces artistes expriment leur perception des histoires d'Uberlândia, en les révélant dans des expressions esthétiquement différentes. Les réflexions de Deleuze et Guattari sur le rhizome et celles de Santo Agostinho sur le temps, ont inspiré l'écriture non linéaire de cette thèse et permettent au lecteur d'avoir la liberté de lire ce travail sans l'obligation de suivre l'ordre de ses chapitres. Ainsi, l'histoire de la ville peut être pensée à partir de la compréhension des temps présent, passé et futur. L'aller et le venir dans les lectures et le carrefour de plusieurs sources, c'est-à-dire, les images, les journaux, les exposés oraux, les dépliants, entre autres, nous ont donné la possibilité d'être au milieu, comme le rhizome, sans début ni fin. Voir, lire et écrire sous la forme d'un rhizome ont permis des ruptures, des interlocutions et/ou des retours et de nouvelles reprises d'autres nouveaux chemins d'investigations pendant le processus de la composition de la thèse. L'image du rhizome, sans début ni fin, exprime l'exercice de la construction de la thèse et, au même temps, s'ouvre au lecteur comme une invitation aux possibilités de nouvelles lectures sur le parcours des transformations de la ville d'Uberlândia.

Mots-clés: Dessin; Enchantement; Lecture d'image; Mémoires collectives; Parcours de création; Rhizome; Temps: passé – présent – futur; Uberlândia; Tradition; Transformation.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

INTRODUÇÃO.....	16
Fotografia 1 - Primeira Missa.....	19
Fotografia 2 - Matriz Nossa Senhora do Carmo.....	19
Fotografia 3 - Dominical.....	20
Fotografia 4 – Congada.....	20
1. BRICOLAGEM DE ARTISTAS, PINTURAS E LUGARES.....	21
Fotografia 4 - Congada.....	36
Fotografia 4. Congada - Detalhe A (A igreja)	37
Fotografia 4. Congada - Detalhe B (O trança fitas).....	37
Fotografia 4. Congada - Detalhe C (Os tambores).....	38
Fotografia 4. Congada - Detalhe D (O terno).....	38
Fotografia 4. Congada - Detalhe E (O mastro).....	38
Fotografia 5 e 6 - Fotos da exposição Congadas de Glayson na galeria Ido Finotti 2008.....	45
Fotografia 7 – Vendo e desenhando os ternos descenderem a Av. Floriano Peixoto 2008.....	47
Fotografia 3 - Dominical.....	53
Fotografia 1 - Primeira Missa.....	67
Fotografia 8 - Lateral da capela primitiva ligada à antiga Matriz – Dec. 1940.....	71
Fotografia 9 - Matriz Nossa Senhora do Carmo – Início do século XX.....	73
Fotografia 10 – Primeira Estação Rodoviária de Uberlândia – Meados sec. XX.....	73
Fotografia 11 - Biblioteca Pública Municipal – 2009.....	73
Fotografia 2 - Matriz Nossa Senhora do Carmo.....	91
Fotografia 12 – Estação Rodoviária – Meados do século XX.....	92
Fotografia 11 - Biblioteca Pública Municipal – 2009.....	92
Fotografia 13 - Interior da Confeitaria Na Hora – Final da dec. de 40.....	96
Fotografia 14 - Primeira exposição de pintura de Uberlândia – 1955.....	97
Fotografia 15 - Ido Finotti e seu neto Eduardo quando de uma pescaria. s/d.....	98
Fotografia 16 - Ido Finotti em seu ateliê. s/d.....	98
Fotografia 17 - Ido Finotti pintando uma paisagem rural – 1960.....	99
2. TESSITURA DE POÉTICAS, MEMÓRIAS E TEMPOS CIDADIANOS.....	105
Fotografia 1 - Primeira Missa.....	107
Fotografia 3 - Dominical.....	110
Fotografia 8 - Lateral da capela primitiva ligada à antiga Matriz – Dec. 1940.....	111
Fotografia 18 - Coreto da Praça Clarimundo Carneiro. Década de 1950	111
Fotografia 4 - Congada.....	121
Fotografia 19 – Igreja Nossa Senhora do Rosário – 2008.....	123
Fotografia 20 - Praça Cícero Macedo e Biblioteca Municipal – 1999.....	123
Fotografia 21 - Igreja do Rosário Dec. 30.....	125
Fotografia 22 – Igreja do Rosário. Dec . 40.....	126
Fotografia 23 – Igreja do Rosário. Dec. 50.....	126
Fotografia 24 – Igreja do Rosário. Dec. 60.....	126
Fotografia 25 - Igreja do Rosário. Dec. 70.....	126
Fotografia 26 - Igreja do Rosário. Dec 80.....	126
Fotografia 27 - Igreja do Rosário. Dec. 90.....	126
Fotografia 28 – Túmulo da família Oliveira.....	136
Fotografia 28 – Túmulo da família Oliveira - Detalhe.....	136
Fotografia 2 - Matriz Nossa Senhora do Carmo.....	137
Fotografia 1 – Detalhe A - Geraldo. Primeira Missa.....	144
Fotografia 29 - Praça da Matriz. Início do século XX.....	146

Fotografia 30 - Praça Clarimundo Carneiro. Início do século XX.....	148
Fotografia 31 - Praça Clarimundo Carneiro. Câmara Municipal - Início do século XX.....	148
Fotografia 30 - Praça Clarimundo Carneiro. Início do século XX.....	150
Fotografia 31 - Praça Clarimundo Carneiro. Câmara Municipal - Início do século XX.....	150
Fotografia 1 – Detalhe B.....	154
Fotografia 2 – Detalhe A.....	154
Fotografia 4 – Detalhe F.....	154
Fotografia 1 – Detalhe C.....	156
Fotografia 2 – Detalhe B.....	156
Fotografia 4 – Detalhe G.....	156
Fotografia 1 – Detalhe B.....	157
Fotografia 2 – Detalhe A.....	157
Fotografia 4 – Detalhe F.....	157
Fotografia 1 – Detalhe B.....	159
Fotografia 2 – Detalhe A.....	159
Fotografia 4 – Detalhe H.....	163
Fotografia 4 – Detalhe I.....	163
Fotografia 4 – Detalhe G.....	166
Fotografia 1 – Detalhe B.....	167
Fotografia 2 – Detalhe A.....	167
Fotografia 4 – Detalhe F.....	168
Fotografia 32 - Avenida Floriano Peixoto - 1910.....	172
Fotografia 33 - Foto da pintura Matriz de Geraldo Queiroz – Igreja Matriz 1942.....	174
Fotografia 33 - Foto da pintura Matriz de Geraldo Queiroz – Igreja Matriz 1942.....	176
Fotografia 34 - Vista aérea da cidade de Uberlândia – Dec. 30.....	177
Fotografia 35 – Praça da República. Dec. 1942.....	178
Fotografia 36 - Construção a Igreja Matriz de Santa Terezinha. Dec. 1940.....	178
Fotografia 37 - Entorno da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Início do século 1910.....	179
Fotografia 38 - Primeira Rodoviária de Uberlândia – década – 1950.....	179
Fotografia 20 - Praça Cícero Macedo – 1999.....	179
Fotografia 40 e 41 - Congado em visita e apresentação no MUnA, 2008.....	183
3. TRAMAS DE PENSAMENTOS.....	187
Fotografia 3 – Realce 1.....	189
Fotografia 1 – Realce 1.....	189
Fotografia 2 – Realce 1.....	189
Fotografia 4 – Realce 1.....	190
Fotografia 3 – Detalhe A.....	190
Fotografia 3 – Detalhe B.....	191
Fotografia 2 – Detalhe 5.....	192
Fotografia 3 – Detalhe C.....	193
Fotografia 3 – Detalhe D.....	193
Fotografia 3 – Detalhe A.....	194
Fotografia 4 - Congada.....	194
Fotografia 3 - Dominical.....	195
Fotografia 4 – Detalhe G.....	203
Fotografia 4 – Detalhe H.....	203
Fotografia 4 – Detalhe I.....	204
Fotografia 4 – Detalhe J.....	204
Fotografia 4 – Detalhe K.....	205
Fotografia 4 – Detalhe L.....	206

Fotografia 4 – Detalhe M.....	207
Fotografia 4 – Detalhe N.....	207
Fotografia 3 – detalhe F.....	208
Fotografia 3 – Detalhe G.....	208
Fotografia 1 Detalhe D.....	211
Fotografia 1 – Detalhe E.....	214
Fotografia 1 – Detalhe F.....	214
Fotografia 1 – Detalhe G.....	214
Fotografia 1 – Detalhe H.....	214
Fotografia 1 – Realce 2.....	215
Fotografia 1 – Detalhe I.....	216
Fotografia 2 – Detalhe C.....	218
Fotografia 2 - Matriz Nossa Senhora do Carmo.....	219
Fotografia 2 – Realce 3.....	220
Fotografia 2 – Detalhe 5.....	222

LISTA DE MAPAS

2. TESSITURA DE POÉTICAS, MEMÓRIAS E TEMPOS CIDADIANOS.....	105
Mapa 1 – Patrimônio de Nossa Senhora do Carmo – final do século XIX.....	114
Mapa 2 – Planta de Uberabinha 1898.....	115
Mapa 1 - Patrimônio de Nossa Senhora do Carmo – final do século XIX.....	119
Mapa 1 – Patrimônio de Nossa Senhora do Carmo - Detalhe.....	119
Mapa 2 – Planta de Uberabinha 1898 - Detalhe.....	123

ABREVIATURAS

ArPU – Arquivo Público de Uberlândia

BA – Biblioteca de Apoio

CDHIS – Centro de Documentação em História

DEART – Departamento de Artes Visuais

DEMAC – Departamento de Música e Artes Cênicas

DOPS – Departamento de Ordem e Política Social

EJA – Ensino de Jovens e Adultos

FAMD – Fotografia da Autora em Máquina digital

FMD – Fotografia em Máquina Digital

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

PMU – Prefeitura Municipal de Uberlândia

SMC – Secretaria Municipal de Cultura

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

CPJA – Coleção Professor Jerônimo Arantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1 BRICOLAGEM DE ARTISTAS, PINTURAS E LUGARES.....	35
2 TESSITURA DE POÉTICAS, MEMÓRIAS E TEMPOS CIDADIANOS.....	105
3 TRAMAS DE PENSAMENTOS.....	187
RIZOMATIZANDO.....	227
FONTES	230
REFERÊNCIAS.....	237



INTRODUÇÃO

O desafio inicial desta tese foi pensar a história da cidade por meio da leitura de produções figurativas em Artes Visuais de artistas Uberlandenses. No entanto, no caminhar da pesquisa, a história da cidade foi deixando de ser o ator principal da tese e se tornou coadjuvante das múltiplas histórias surgidas no processo investigativo.

A história da cidade dissolveu-se em fragmentos historiográficos de histórias das vidas dos quatro artistas analisados, das histórias dos processos de criação das imagens e das histórias da cidade de Uberlândia¹. Os fragmentos de informações colhidas se completam e transitam num dinâmico ir e vir, dialogam entre si, independentes de temporalidades presente, passado, futuro.

Nossa pesquisa, imbricada nos universos da História e das Artes Visuais, ancorada em quatro trabalhos figurativos de quatro artistas uberlandenses, nos oportunizou transitar pela história desta cidade sem a preocupação de uma escrita linear. Esta dinâmica nos trouxe as multiplicidades deste universo cidadão², multiplicidades que segundo Deleuze, são a própria realidade,

Não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; as suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização.³

Respalhada neste pensar deleuziano passamos a descobrir, selecionar, perceber, sentir e analisar ferramentas indispensáveis no exercício arqueológico do desvelar das questões a serem enfrentadas na construção da tese. Procuramos, na escrita deste trabalho, entrelaçar as diferentes fontes pesquisadas, exercitando transposições dos artistas e das imagens nos

¹ Sobre a cidade de Uberlândia, sabemos que, localizada no estado de Minas Gerais e pertencente à microrregião do Triângulo Mineiro, com uma população estimada no ano de 2009, em 634 345 habitantes, esta cidade segundo especialistas faz parte da região central do Cerrado. Por sua localização geográfica, praticamente no centro geométrico do país e da América do Sul, poderia ser considerada como um lugar de passagem de homens e mulheres que atravessam esta região em busca de seus destinos em outras regiões brasileiras, como também, um lugar de enraizamento daqueles que aqui se fixam por inúmeros objetivos particulares.

² “Paisagens ‘Cidadianas’ são além de paisagens citadinas. Ao considerarmos as cidades como sistemas vivos, transformadores e experimentados pelos seres humanos, os cidadãos (os sujeitos) são as raízes das cidades. A expressão ‘cidadiana’ é usada para enfatizar um estado do sujeito cidadão a transpirar, pela tensividade, o inteligível e o sensível”. (FRANGE, Lucimar Bello Pereira. *Noemia Varela e a arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001, p. 32).

³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 1 1995, p. 8.

tempos e nos espaços da e na cidade. A particularidade da análise de quatro imagens, datadas em períodos diferenciados, nos levou a buscar referências da cidade desde o início do distrito de São Pedro de Uberabinha (século XIX) à cidade de Uberlândia do século XXI.

Ao atravessarmos os períodos desde a fundação da cidade até a contemporaneidade, constatamos que Uberlândia, assim como muitas outras cidades teve, ao longo de sua história, a substituição de seus nomes por diferentes vezes. Até que esta cidade fosse intitulada pelo nome que hoje a reconhecemos, também foi denominada de Distrito de São Pedro de Uberabinha (1852); Arraial de Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião da Barra de São Pedro de Uberabinha (1853), Freguesia de São Pedro de Uberabinha (1857), Vila de São Pedro de Uberabinha e logo em seguida Município de Uberabinha (1888), Cidade de Uberabinha (1892) e, por fim, Uberlândia (1929). Estes nomes referendam e localizam os períodos históricos da cidade de Uberlândia, e, por assim ser, escolhemos utilizá-los em nossa escrita, substituindo por estes as datas inerentes aos tempos analisados.

Quatro pinturas⁴ e quatro artistas, nossas fontes escolhidas. Elas permitiram perceber a cidade de Uberlândia em espaços e tempos múltiplos e, ao mesmo tempo, sobrepostos, presentes. Sempre presentes, tal como um território arqueológico escavado e desvelado, donde os registros do passado tornaram se presentes, como presente também foi e é o futuro neste e em muitos outros territórios.

Escolher no vasto universo de poéticas urbanas e artistas uberlandenses, imagens que estabelecessem conexões com nosso pensar não foi tarefa fácil. Dentre todas as possibilidades de trabalhos pictóricos de paisagem urbana da cidade de Uberlândia delimitamos, por fim, quatro imagens, que se encontram reproduzidas em pranchas individuais nos tamanhos de 18cm x 26cm, ao final desta tese.

Ao optar por tecer este trabalho a partir da leitura de produções visuais, pensamos em não privar o leitor de acompanhar nossos percursos de análises, com mais acuidade. As imagens em dimensões maiores que as reproduzidas no corpo da tese, permitem a percepção dos detalhes enfocados por nós e, se constituem como objeto de leitura e não como ilustração.

Lembramos que as ampliações contidas nestas pranchas não representam o tamanho original dos trabalhos analisados. As reproduções foram impressas a partir da primeira fotografia da poética registrada por nós em máquina digital. Apesar da advertência de

⁴ Ressaltamos que as poéticas visuais escolhidas para este trabalho foram fotografadas pela autora a partir do original, em máquina fotográfica digital, Olympus X-775 – 7.1 Megapixel – Lentes AF 3X Optical Zoom 6.3 – 18.9mm 1:3.1 – 5, 9.

Benjamin⁵, que reproduções de imagens comprometem a sua apresentação fidedigna em relação à composição original, pois muito se perde na reprodução, inclusive a aura da primeira imagem, que em todas as outras passam a ter a sua própria aura distanciada da primeira. As pranchas das quatro reproduções que se encontram no encarte facilitam o transitar pelas e nas imagens.

As quatro imagens pictóricas analisadas neste trabalho são:

Primeira Missa de Geraldo Queiroz,



Fotografia. 1- QUEIROZ, Geraldo. *Primeira Missa*. 1948.

1 pintura, óleo sobre aglomerado. 70cm x 90cm
Coleção: Paulo Henrique Carrara Arantes. (FAMD).

Matriz de Nossa Senhora do Carmo de Ido Finotti,

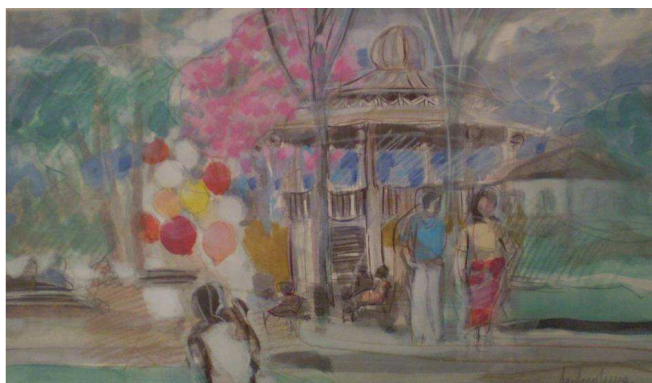


Fotografia. 2 - FINOTTI, Ido. *Matriz Nossa Senhora do Carmo*. s/d.

1 pintura, óleo sobre tela. 50cm x 70cm
Coleção: Cícero Diniz, aos cuidados de Regiane Diniz Carvalho. (FAMD).

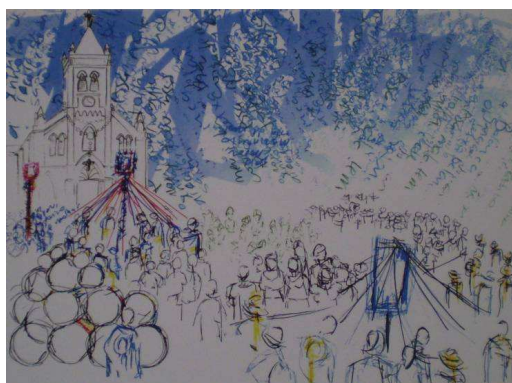
⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Dominical de Hólvio de Lima,



Fotografia. 3 - LIMA, Hólvio. *Dominical*. 2001.
1 aquarela e técnica mista sobre papel, 25cm x 35cm
Coleção: Olímpia Isabel Magnino Marquez e Sandoval Márquez.(FAMD).

e *Congada* de Glayson Arcanjo,



Fotografia. 4 - ARCANJO, Glayson. *Congada* (série manifestações populares). 2006.
1 gravura, grafite e lápis de cor, tratamento e impressão digital em vinil., 100cm x 90cm. Coleção particular do artista. (FAMD).

A partir da leitura destas expressivas imagens iconográficas, iniciamos nossa investigação. Delas emergiram outras histórias inseridas na história da cidade de Uberlândia. Com elas, procuramos diálogos entre Arte e História. “Como sabemos, a cidade tem sido, desde longa data, campo privilegiado para investigações estéticas. Nas artes plásticas e, antes mesmo, na literatura a cidade foi e continua sendo fonte de inspiração para os artistas”⁶.

Dentre as leituras e pesquisas que fizemos de autores que estudaram a história de Uberlândia percebemos que, em sua maioria, a imagem fotográfica foi utilizada como fonte

⁶ FRAYZE-PEREIRA, João A. Apresentação. In: FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997, p. 59.

de ilustração e/ou como confirmação das suas análises textuais⁷. Porém ressaltamos, o trabalho de Gilson Goulart Carrijo⁸, que em sua pesquisa de mestrado propôs a análise de indícios presentes em fotografias urbanas, antigas, da cidade de Uberlândia de forma cuidadosa, priorizando-as como fonte e objeto de sua pesquisa.

Neste sentido, as quatro imagens iconográficas são apresentadas, em nossa investigação, nem como ilustração, nem como confirmação de análise textual, mas como elementos transicionais⁹. Na contemporaneidade, desde aproximadamente 1929, a fotografia, e os documentos imagéticos, num processo crescente de reconhecimento e respeito por parte dos pesquisadores, passaram a ser considerados objetos de estudos confiáveis à pesquisa acadêmica. Este reconhecimento se deu a partir do movimento e das publicações contidas nos *Annales d'histoire économique et sociale*¹⁰, que chamaram a atenção para a importância da documentação fotográfica, literária, imagética, semiótica, dentre outras, tal como a dada anteriormente aos documentos escritos¹¹.

Valendo-nos do respeito conquistado na contemporaneidade pela reprodução ou pela imagem icônica como registro histórico de indagação do olhar e da escuta, iniciamos a tessitura deste trabalho objetivando não só a leitura de imagens, mas seu entrecruzar com as outras fontes, as fotográficas, as orais, as jornalísticas, as revistas; as exposições em galerias, os folders de divulgação das exposições e outros.

Ao longo da pesquisa fomos paulatinamente, abastecidos pelas quatro imagens. Com olhar investigativo penetramos em suas linguagens cromáticas que nos possibilitaram múltiplas leituras das criações de seus autores, que desvelaram expressões, olhares, modos de

⁷ GUERRA, Maria Elisa A. *As praças modernas de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro*. Dissertação (Mestrado) - USC, São Carlos, 1998; ALVES, Josefa Aparecida. *Sociabilidades urbanas: o olhar, a voz e a memória da Praça Tubal Vilela (1930-1962)*. Dissertação (Mestrado) - UFU, Uberlândia, 2004; DANTAS, Sandra Mara. *Veredas do progresso em tons altissonantes - Uberlândia (1900-1950)*. Dissertação (Mestrado) - UFU, Uberlândia, 2001 ; _____. *A fabricação do urbano: civilidade, modernidade e progresso em Uberabinha/Mg (1888-1929)*. Tese (Doutorado) - UNESP, Franca, 2009.

⁸ CARRIJO, Gilson Goulart. *Fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre estética e política*. Dissertação (Mestrado) - UFU, Uberlândia, 2002.

⁹ Segundo Winnicott, o termo transicional indica uma área intermediária, reconhecida por ele como uma terceira área, localizada entre a realidade interna, e reconhecida pelo autor como o local da criação, ou seja, área onde as experiências culturais se realizam, dentre estas artes, filosofia e religião” (WINNICOTT, D.W. *Objetos Transicionais e fenômenos transicionais*. In *Textos Seleccionados - da pediatria à psicanálise*. Tradução de Jane Russo. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves Editora S.A., 1978.).

¹⁰ “A revista dos *Annales* passou por diversas reformulações desde que foi fundada. Em sua primeira concepção, os trabalhos de seus principais pensadores, Marc Bloch e Lucien Febvre, fizeram-na conhecida e reconhecida mundialmente. Com a proposta de renovar-se e manter-se sempre atual, notamos, nos anos 60, uma grande repercussão da revista e forte influência de Fernand Braudel. Na terceira “fase” dos *Annales*, ou na chamada Nova História, destacam-se historiadores como Le Goff, Duby”. (NAVEIRA, Olívia Pavani. *Os annales e as suas influências com as Ciências Sociais*. In: *Revista virtual de história*. Ano VI, n. 27, 2006. Disponível em: <<http://www.klepsidra.net/>> Acesso em: 02 mar. 2010.).

¹¹ BARROS, Armando Martins de. *Da pedagogia da imagem às práticas do olhar: uma busca de caminhos analíticos*. Tese (Doutorado) - UFRJ, Rio de Janeiro, 1997, p. 48.

ver, intenções, estratégias, bagagem cultural e afetiva de cada um e de todos. Destes entrelaçamentos, as reconhecemos como portadoras de uma memória que nos levou a pensar e a trabalhá-las a partir de seus signos e significados, sociais e culturais, marcados pela convivência temporal, na qual presente, passado e futuro conjugaram-se e tensionaram-se rizomaticamente.

Por entendermos que sua elaboração se faz por meio de cores, linhas, texturas, volumes, ou seja, de expressões formais e simbólicas que lhes dão sentido, lemos as imagens atribuindo-lhes significados, e entrelaçamos seus dados, suas características formais, cromáticas, topológicas com as nossas deduções e imaginação.

A reflexão sobre as imagens escolhidas se deu a partir dos elementos de que somos constituídos: as estruturas de conhecimento a nós inerentes no momento de sua leitura. Nossas ações partiram também da compreensão de que as leituras destas imagens possibilitariam neste trabalho “n” interpretações considerando-se a individualidade de cada leitor.

Assim, há uma construção de conhecimentos visuais. O olhar de cada um está impregnado com experiências anteriores, associações, lembranças, fantasias, interpretações, etc. O que se vê não é o dado real, mas aquilo que se consegue captar e interpretar acerca do visto, o que nos é significativo. Desse modo, podemos lançar diferentes olhares e fazer uma pluralidade de leituras do mundo.¹²

Pluralidade também mencionada por outros autores como Fernando Hernández¹³ que vê, no efeito da apreciação de uma imagem, os múltiplos movimentos e direções estabelecidos pelo artista. O espectador, por sua vez, ao ler uma imagem, retira experiências de seu casulo intimista e as traz para o exterior, contribuindo com sua interpretação na organização de sentido da experiência estética.

A imagem ao ser lida torna-se, no dizer de Meira¹⁴, uma mediadora entre artista e espectador, no nosso caso, entre artistas e pesquisadora. Neste sentido, durante o processo de investigação, da leitura e da interpretação das quatro imagens fomos nos tornando co-autores de tais trabalhos, já que tivemos as imagens como mediadoras entre o imaginário dos artistas: Geraldo, Ido, Glayson e Hêlvio, o imaginário social da cidade de Uberlândia e o nosso

¹²ROSSI, Maria Helena Wagner. A compreensão do desenvolvimento estético. In: PILLAR, Analice Dutra. *A Educação do Olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2001, p. 14.

¹³HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda., 2000, p. 115.

¹⁴ MEIRA, Marly Ribeiro. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. IN: PILLAR, Analice Dutra. *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediações, 2001.

imaginário. Experienciamos e estabelecemos, desse modo, íntimas trocas de olhares entre os artistas, a cidade e nós.

Para Meira estas íntimas trocas de olhares são sustentadas por um envolvimento profundo, denso, vivido e, carregam em si uma empatia espiritual.

Neste momento, a imagem do outro e de um mesmo se fundem na imagem comum que ambos partilham. Para olhar o mundo com reciprocidade, no entanto, é preciso imaginar que ele também nos olha, e que tem uma alma, que através de imagens podemos relacionar-nos afetivamente, construir parcerias, interações intensas com ele.¹⁵

Assim, as imagens, bem como todas as fontes, exigiram de nós questionamentos frente a nossos objetos de investigação. Quando? Onde? Quem? Para quem? Para que? Por quê? Como? Foram perguntas constantes nesta pesquisa. Para respondê-las, imbuímos-nos de olhares desconfiados, questionadores, no sentido de não nos satisfazer com a primeira impressão dada pela imagem. Mesmo porque, a expressão plástico visual, por sua presença estética, fala de quem a produz e, diferentemente de outras fontes, é mais sedutora ao olhar, visto a atração que provoca por meio de seus elementos de composição como a linha, o traço, a cor, o equilíbrio, e outros elementos a ela inerentes.

Sua proximidade com o belo, principalmente as obras de arte que retratam a realidade observada, trazem em si porções de uma existência reelaborada pelo artista, que não se esgota em si mesma e, ao serem apreciadas por diferentes leitores, a cada tempo presente, são reconstruídas a partir de seus gostos, tensões, medos, e diferentes sentimentos.

Neste percurso, ao escolher as pinturas de Ido, Geraldo e Hélivio e a gravura de Glayson priorizamos imagens figurativas de artistas que representaram, em seu tempo vivido, lugares de Uberlândia. São produções plásticas de três artistas autodidatas e um de formação acadêmica que reproduziram, em suas poéticas, espaços públicos da cidade. Cada uma delas, inseridas no seu tempo/espço, colaboram neste trabalho por permitirem, por meio de suas análises, o desvelar de percursos instigantes e provocadores. São trabalhos que contam, relatam, elaboram e reelaboram fatos e lugares de uma cidade pulsante, dos tempos e olhares cidadianos.

Apesar da distância temporal entre obras e artistas, outras singularidades pautaram a escolha, principalmente a de que cada um dos artistas, a seu modo, possuía e/ou possuem a prática de desenhar e/ou pintar frente ao objeto retratado (*in loco*). Tanto assim, que Geraldo

¹⁵MEIRA, Marly Ribeiro. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. IN: PILLAR, Analice Dutra. *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediações, 2001, p. 134.

Queiroz e Ido Finotti retrataram lugares urbanos e rurais de Uberlândia e redondeza; Hélio Lima relata que, em seus percursos por Uberlândia, desenhou lugares da cidade que, posteriormente, em seu ateliê, se tornaram pinturas; e, por fim, Glayson Arcanjo ao acompanhar a Congada¹⁶, registrou em desenhos com lápis de cor e grafite este movimento cultural.

Cientes de que a sintonia do desenho¹⁷ seria um importante elemento de diálogo para a análise sobre os artistas, as imagens e a cidade, partimos para outras ações que complementaríamos este trabalho. Entrevistas com os artistas vivos, com familiares e amigos dos mortos, fotografias de acervos particulares e públicos, pesquisas em jornais, revistas e documentários realizadas principalmente no Arquivo Público de Uberlândia - ArPU e no Centro de Documentação em História - CDHIS e, paralelo a estas ações, o levantamento do referencial bibliográfico que respaldou teoricamente as discussões pertinentes ao assunto escolhido.

Neste trânsito intenso de idas e vindas, não perdemos de vista a importância dos registros imagéticos e sua relação com a história dos lugares. De acordo com Duarte, os trabalhos figurativos de artistas que apresentam semelhança com o mundo real facilitam ao leitor, a sua codificação e “o reconhecimento da historicidade de épocas distintas”¹⁸.

Nessa perspectiva e compartilhando com Duarte a assertiva de que imagens figurativas são deladoras de um tempo e de um lugar e também com Benjamin em sua reflexão sobre a problemática da distorção dos elementos que compõem a imagem original no trânsito das

¹⁶ “O Congado é uma manifestação cultural popular de expressões diferenciadas que existe em muitas cidades do Brasil. Atualmente em Uberlândia/MG, quando observado de longe, é um conjunto de 2.000 a 3.000 pessoas divididas em grupos de diferentes cores e ritmos que rezam para os santos negros na porta da Igreja Nossa Senhora do Rosário. Procurar compreender essa manifestação para além do que é público leva a perceber que, mais que um ritual festivo, trata-se de uma maneira de expressar as visões de mundo de uma comunidade que se mantém unida por laços culturais de matrizes africanas e que, através dessa identidade coletiva, exerce sua cidadania e negocia espaços políticos e sociais com a sociedade mais ampla”. (GABARRA, Larissa Oliveira. O Congado e a cidade de Uberlândia. In: BRITO, Diogo de Souza e WARPECHOWSKI, Eduardo Moraes. (Org.). *Uberlândia revisitada: memória, cultura e sociedade*. Uberlândia: EDUFU/UFU, 2008, p. 439)

¹⁷ Segundo o crítico de arte Frederico Morais “O desenho não se entrega a definições prévias, rompe com todas as hierarquias, situações à margem de qualquer cronologia, revela seu próprio tempo e o tempo do artista. Mais: escapa à polêmica entre o velho e o novo, entre o moderno e o contemporâneo, entre vanguarda e não-vanguarda. Navega imperturbável entre épocas e ismos, entre sensibilizações e conceitos. O desenho, enfim, tem mil e uma utilidades imaginativas, intelectuais lúdicas e emocionais. Serve para pensar, filosofar, rir, chorar, debochar, devanear, fazer insinuações amorosas ou partir para pornografia mais escrachada, permite viajar entre mitos e arquétipos, percorrer paraísos antes intocados pelo homem, serve para reencontrar a infância e tudo o que ela significa, preparar receitas farmacêuticas, enumerar débitos e haveres, ensaiar piruetas, compor música, dar saltos ornamentais, deitar e rolar, enfim, permite todas as virtualidades – puras e impuras. (MORAIS, Frederico. Doze notas sobre o desenho. *Jornal da Galeria Nara Roesler*. Publicação da Galeria Nara Roesler, São Paulo, Nov. 1995. n.1)

¹⁸ DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. *Ex-votos e poiésis: o olhar estético sobre a religiosidade popular em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado) - UFU, Uberlândia, 2003, p.95.

reproduções sequenciais, preocupamos em ter em mãos, no cotidiano de nossas leituras, a primeira reprodução a partir da original.

Desse modo, conseguimos manter uma distância mínima entre o original e a nossa reprodução, resultante da impressão do registro fotográfico da poética do artista, impresso sobre vinil adesivado em poliestireno, tamanho 40cm x 29cm¹⁹. Destas reproduções valemos-nos como material de investigação nas leituras das imagens, cientes de que estaríamos, durante todo o processo da pesquisa, frente à primeira cópia à partir do seu registro fotográfico.

Esta dinâmica permitiu que a teoria dialogasse com a prática. Experimentamos as reflexões benjaminianas de que a reprodução da reprodução altera significantes²⁰ e significados por meio da distorção das cores e dos traços pictóricos, que a produção plástico visual não deixa de ser única, apesar da possibilidade de ser reproduzida, e, no entanto, sua autenticidade estaria em seu lugar original. Somente ela poderá descrever sua história e sua importância como elemento de criatividade.

Pode ser que as novas condições assim criadas pelas técnicas de reprodução, em paralelo, deixem intacto o conteúdo da obra de arte; mas, de qualquer maneira, desvalorizam seu *hic et nunc*²¹. Acontece o mesmo, sem dúvida, com outras coisas além da obra de arte, por exemplo, com a paisagem representada na película cinematográfica; porém, quando se trata da obra de arte, tal desvalorização atinge-a no ponto mais sensível, onde ela é vulnerável como não o são os objetos naturais: em sua autenticidade.²²

Nesta tessitura teórico/prática buscamos outros autores que referendam Benjamin sobre este pensar. Assim, para Palhares, Benjamin nos diz que a transmissão da autenticidade tem como base o seu conteúdo desde sua origem: “tanto ‘sua duração material quanto seu testemunho histórico’. No entanto, essa qualidade de testemunho depende fundamentalmente da primeira, da ‘materialidade da obra’”.²³

¹⁹ Impressão colorida das imagens: *Dominical, Matriz de Nossa Senhora do Carmo, Primeira Missa e Congada* em vinil adesivado em poliestireno, no tamanho de 40 cm x 29 cm.

²⁰ Para Greimas, significantes são “elementos ou grupos de elementos que possibilitam a aparição da significação ao nível da percepção”, e significados são o conjunto das “significações que são recobertas pelo significante e manifestadas graças à sua existência.” Greimas apresentou uma classificação para os significantes, conforme a ordem sensorial pela qual eles podem se apresentar: visual, auditiva, tátil e gustativa. (COURTÉS, J. e GREIMAS, A. J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Cortez, 1979.)

²¹ Aqui e agora, imediatamente, sem demora (DICIONÁRIO de Latim. Disponível em: <<http://www.multcarpo.com.br/latim.htm#I>> Acesso em: 14 fev. 2009).

²² BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 7-8.

²³ PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura – A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006, p. 49.

Acreditamos que com este proceder e respaldados nas reflexões benjaminianas, conseguimos dar autenticidade às cópias que analisamos durante o trabalho, resultantes de reproduções a partir da revelação do registro dos originais em máquina digital²⁴. O percurso de organização de materiais, equipamentos, fontes e levantamento bibliográfico assemelharam-se a um mapa rizomático, permeando e conectando as imagens, os artistas, a cidade e os lugares, inseridos nos tempos e espaços a eles inerentes.

O conceito de rizoma gestado por Deleuze e Guatarri²⁵ foi reelaborado a partir do conceito biológico e transportado para a filosofia. Estes filósofos perceberam a característica dinâmica do rizoma de estar sempre no meio, de não ter princípio e nem fim, e elaboraram um método de pensar a partir deste conceito, o qual permite a compreensão do mundo de forma rizomática, em intensa conectividade, abolindo desta compreensão a ótica linear.

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades.²⁶

O pensamento rizomático, como já mencionado anteriormente, tal como propõe Deleuze e Guatarri, inspirou a escrita desta tese. Ele nos permitiu o entrecruzar das imagens, dos artistas e dos conceitos no decorrer dos três capítulos que compõem este trabalho que resultou em leituras não lineares, intensamente conectadas, dinâmicas e permeáveis umas às outras.

As fontes não obedeceram a uma ordem cronológica e nem reservamos um capítulo em especial para análise de cada imagem. Este exercício de elaboração textual possibilitou uma interlocução constante entre as imagens, os autores, os atores, a cidade e a pesquisadora, num movimento sem rupturas, promovendo, deste modo, a permeabilidade e a conexão entre o singular e o plural.

Ao tecer a dinâmica rizomática fomos trançando nossas leituras, nossos pensares e nossas escritas ancorados numa experimentação do real, tal como a fala de Deleuze ao

²⁴ Olympus X-775 – 7.1 Megapixel – Lentes AF 3X Optical Zoom 6.3 – 18.9mm 1:3.1 – 5, 9.

²⁵ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 1, 1995.

²⁶ ZOURABICHVILI, François. *Vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: IFCH-UNICAMP, 2004, p. 51.

comparar um rizoma com um mapa, “aberto, conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”²⁷.

Gestada nesta dinâmica rizomática, o trânsito entre o ir e vir das informações que foram emergindo por meio das leituras das imagens nos ampliou o pensar sobre a questão: como dividir o trabalho em capítulos e subcapítulos já que sua escrita não foi elaborada para ser dividida, mas, pensada como multiplicidades, em que o uno não perdesse sua individualidade, como nos traz Deleuze “sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma”²⁸.

No diálogo com este autor, emergiu a possibilidade de compreensão e de organização desta tese em capítulos dinâmicos e rizomáticos. Exercícios de escrita levaram a conexões constantes, respaldadas num dos princípios do rizoma, qual seja, o da ruptura a-significante²⁹, isto é, um rizoma pode ser rompido a qualquer instante ou lugar pela capacidade de se ligar a outras formas, a outras linhas e outros lugares. Assim, estabelecemos nexos de ligações identificados na formatação da tese por capítulos, que permitem ao leitor a possibilidade de organizar o seu modo de ler o texto, sem a obrigatoriedade de obediência à sua sequência, tal como as imagens dos artistas permitiram a nossa leitura.

A possibilidade de conexão com várias dimensões, imagens, história da cidade, e os outros elementos já citados, nos permitiram a releitura das poéticas e das fotografias em desenhos digitalizados os quais apresentamos nos capítulos, como um momento de suspensão da escrita, da leitura, ou talvez, uma respiração mais profunda para o prosseguimento do trabalho. Estes desenhos para nós seriam como os “platôs” dos quais também são feitos os rizomas. “Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma.”³⁰

Nossos desenhos buscam estabelecer nexos entre as imagens de Ido, de Hélios, de Gláysen e de Geraldo, as fotografias dos arquivos e as nossas. E, no processo de nossas releituras estéticas, percebemos microfendas que nos permitiram conexões superficiais profundas de forma a desdobrá-los em rizomas imagéticos. Neste sentido, não subdividimos os capítulos com os tradicionais subtítulos comumente enumerados nos trabalhos acadêmicos,

²⁷DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, v.1, 1995, p.22.

²⁸Ibidem, p. 15.

²⁹Ibidem, p.18.

³⁰Ibidem, p. 33.

mas, promovemos ao leitor uma pausa na sua leitura em “platôs” imagéticos, elaborados por nós, intensamente conectáveis com nossa escrita e com nossas fontes.

A escrita desta tese como um rizoma nos permitiu a tessitura dos capítulos de forma simultânea, e, este foi o nosso exercício de estar sempre ao meio, tal como os “platôs” deleuzianos. Neste sentido, pudemos estabelecer múltiplas relações com a história da cidade e a história de vida dos artistas por meio da leitura das poéticas de Geraldo Queiroz, Ido Finotti, Glayson Arcanjo e Hélivio de Lima, sem temer nosso trânsito nos múltiplos assuntos que emergiram das nossas leituras imagéticas.

Como *Dominical* que nos remete às sociabilidades e lazer dos habitantes de Uberabinha a Uberlândia. Da *Primeira Missa* que imprime importância na religiosidade cotidiana dos primeiros habitantes de São Pedro de Uberabinha. *Matriz de Nossa Senhora do Carmo* que provoca reflexões sobre a convivência intimista do lar e a prioridade dada à vida privada em Uberabinha. *Congada* que permite a leitura de uma manifestação cultural expressa na simplicidade das linhas dos desenhos dos corpos, dos instrumentos e dos signos que nos remetem às sonoridades dos espaços públicos de Uberlândia.

Nos percursos de criação dos artistas, os reflexos do mundo contemporâneo em poéticas reelaboradas por meio das ferramentas tecnológicas, presentes nos trabalhos de Hélivio e Glayson em imagens digitalizadas. Poéticas que vão de encontro ao público, exercitando o novo caminho das artes, a exploração de novos espaços além das galerias e/ou dos museus. Do ambiente hospitalar que expõe os trabalhos de Hélivio em seus corredores, aliviando com suas imagens cidadianas as tensões entre doença e saúde presente nestes ambientes.

De Glayson que promoveu a apresentação da Cultura popular no ambiente do Museu de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, numa tentativa de diminuir a distância entre as manifestações populares e o ambiente reservado da Arte acadêmica. Assim como a circulação de um público culturalmente seletivo nos espaços expositivos da cidade de Uberlândia, nas vernissagens e a solidão das artes visuais expostas nas galerias e museus após o evento e inauguração de uma exposição, indícios da ausência de formação cultural dos cidadãos uberlandenses. Em contrapartida, a iniciativa particular de Geraldo Queiroz em criar, entre as décadas de 1940 a 1950, a primeira escolinha de arte de Uberlândia. Escola gratuita, que permitiu o acesso às artes a um público carente de cultura.

A efêmera permanência dos objetos de arte nos ambientes públicos da cidade de Uberlândia, reflexos da inconstância dos lugares públicos arquitetônicos, revela a pequena importância dada aos objetos conquistados, o futuro como alvo e o descarte do passado.

Os desenhos de Ido, Geraldo, Glayson e Hélivio são linguagens expressivas de idéias e de intenções, exercidos inconscientemente pelo *voyer* e pelo *flaneur*, apenas, impulsionados pela vontade de representar o objeto observado. Soma-se, nos exercícios de Glayson, o seu encantamento por uma tradição folclórica. Tradição que permanece desde a pequena Uberabinha, até a grande Uberlândia. Encantamento pelas cores, pelas danças e pela percussão dos tambores e chocalhos, de homens e mulheres uberlandenses, cidadãos visíveis durante a festa do congado, mas dissolvidos como cidadãos partícipes da história cotidiana, de resistências e de permanências, identificadas no seu sincretismo religioso/social.

Da tradição do congado, mas também das artes visuais, quando os artistas analisados pintam ou desenhavam uma imagem várias vezes tal como os coretos de Hélivio Lima, que, na sua poética, os tornam permanentes no cotidiano visual de quem os apreciam. Nos seus coretos, a importância da praça como lugar de sociabilidade, de lazer, de manifestações culturais e de políticas, reestruturadas na contemporaneidade pelo poder público municipal, todas elas sobre os restos mortais dos primeiros habitantes de Uberabinha.

A alquimia na manipulação dos pigmentos por Hélivio, por Ido e por Geraldo, para a obtenção das tintas para suas pinturas e a magia contemporânea na manipulação das linhas e cores dos lápis coloridos de Glayson. A igreja do Rosário no século XXI ocupando lugar de destaque, no perímetro central do desenho urbano da cidade sustentando, de forma majestosa, a resistência do negro, sobrevivendo e sendo respeitada, pois que é tombada pelo patrimônio histórico municipal, a despeito das que não permaneceram, a primeira Capela e a primeira Matriz.

A música na vida de Hélivio que traz um pouco da história do rádio na cidade de Uberlândia e, a música na vida de Glayson que nos faz ouvir do céu de sua *Congada* a sonoridade cerúlea dos cânticos dos ternos. Congada que permaneceu no centro da cidade, mesmo sob o protesto dos homens brancos em detrimento aos homens de cor. O orgulho de Hélivio de ter origem operária, que retratou sua gente operária e por isso teve o trabalho reconhecido, exposto e comercializado em conceituada galeria de arte da cidade, na década de 1970.

A sensibilidade dos artesãos de pintura de paredes, mestres e aprendizes, que permitiram a Ido e a Hélivio tornarem-se artistas figurativos dos lugares de Uberlândia, o primeiro que burila o tempo, o segundo que queima seus trabalhos e emerge artista

novamente, mais ímpeto e maduro que a vontade de romper com o passado. Dois artistas autodidatas que respiram, transpiram e “comem” a arte de pintar cotidianamente.

A história de vida de Ido que nos permite recuperar o costume herdado dos europeus, de permitir que os filhos sejam aprendizes de ofício, para no futuro tornar-se em Seu Ido, mestre da pintura em paredes em Uberlândia. De uma pintura que o aproximou da dinâmica exercida pelos artistas do Grupo Santa Helena.

Hélvio e Ido, artífices de suas artes, de suas fantasias, da importância de mudar de atividade para se tornar plenamente artistas visuais e não mais pintores de paredes. Por ser artista cotidianamente, Ido torna-se precursor da primeira galeria particular no interior de sua confeitaria, “Na Hora”.

Da solidão da criação do artista, do silêncio intimista, e transgressor do tempo oficial. Ido estabelece para si um tempo individual, pulsante no seu ritmo de pintar e que traz em pintura, no relógio da antiga Matriz, o símbolo medidor do tempo que estabelece a organização espaço/temporal no cotidiano dos homens, aceleração e regulamentação de um tempo universal.

A simplicidade dos homens sensíveis expressando mais que lugares, concepções políticas, idealismo e esperança de ver todos os homens em níveis de igualdade, como Geraldo Queiroz, artista e idealista, que registrou em óleo sobre aglomerado a representação da primeira ermida, na contemporaneidade, usada como documento de reconhecimento deste marco histórico. Somatória das memórias dos homens comuns, de um intelectual político, Jerônimo Arantes e de um artista comunista, Geraldo Queiroz. A dinâmica do comunismo na cidade na representação das figuras humanas de Geraldo Queiroz. O silêncio da mídia sobre este movimento político e sua divulgação como artista. Comunismo que macula, nos meados do século XX, a imagem política social da cidade de Uberlândia, a “Moscou brasileira”.

Retalhos de memórias coletivas tecidas pelo artista resultam na imagem da *Primeira Missa*. Fragmentos das experiências dos primeiros habitantes desta cidade, restauradas nas lembranças das suas histórias vividas, fragmentos que colaboram na escavação arqueológica do passado e na reelaboração do presente.

A história da cidade em fragmentos arqueológicos despertados pela ausência matérica da capela de Nossa Senhora do Carmo, da Matriz de Nossa Senhora do Carmo, que provocam buscar na história da cidade, o processo de criação do arraial de São Pedro de Uberabinha. A relação de poder exercida pelo clero sobre os homens desta cidade e a percepção da igreja como poder de sustentabilidade espiritual, social e cultural no cotidiano do habitante destas

paragens. Tanto assim, que somente se fez Arraial após o erguimento da primeira edificação católica no capão do mato aqui existente.

Nas imagens, vestígios do percurso do poder da igreja católica, religião estreitamente ligada às conquistas e ao domínio em terras brasileiras. O exercício de homens e mulheres imbuídos da vontade de transformar este local em um cenário urbano e temente a Deus, que distanciou-se paulatinamente das suas configurações rurais dando lugar às que lhe desse identidade urbana, mas sem desatar a primeira identidade em detrimento da segunda.

Um arraial em que vida e morte possuíam o mesmo valor, mas também discriminava os fiéis na morada final, no costume de enterrar dentro da igreja os homens e mulheres mais abastados e os cidadãos “comuns” distantes das imagens dos santos. No entanto Geraldo Queiroz em *Primeira Missa* burla este costume pintando túmulos idênticos, todos no campo santo da Capela.

A relevância do campo santo estreitamente ligado à igreja católica, para os primeiros habitantes e o distanciamento desta importância no decorrer dos anos, resultado das medidas higienistas que ajudaram a reconfigurar o espaço dos mortos distanciando-o das cercanias das ermidas nos novos cemitérios, na representação dos túmulos em mármore e granito em alusão ao poder econômico e social do cidadão ali enterrado. Nova maneira de se manter importante mesmo depois da morte.

A formação da cidade em consonância com tantas outras cidades brasileiras, a passagem de um tempo moroso para um tempo de aceleração, o movimento de crescimento das outras cidades ecoaram por aqui. Foram transformações visuais/estéticas realizadas uma após outra, nos diversos espaços urbanos, múltiplas paisagens sobrepostas.

Cidade, que no início do século XX, redireciona seu curso de crescimento em sentido oposto aos primitivos espaços urbanos, desenhando um novo plano de expansão, descartando a ligação com a igreja em detrimento ao progresso e à modernidade, representada pela estação ferroviária. Marco da oposição entre cidade velha e cidade nova. Tensionamento de pertencimentos de passado e presente sobrepostos que, na contemporaneidade, se modernizam e se fundem.

A relação indissociável entre tempo e cidade que arqueologicamente subtrai e recompõe os espaços físicos no seu desenho urbano, se dissemina em grande parte do território brasileiro, em que a valorização do presente é priorizada em detrimento ao passado trazendo uma sensação de instabilidade e efemeridade dos lugares que poderiam ser preservados. A certificação das destruições e das substituições numa dinâmica instável e

descontínua, de remodelação constante que não causam sofrimento em seus habitantes, ao contrário, fazem parte da dinâmica do cotidiano de Uberlândia.

Exercícios de estar sempre ao meio, de trazer para nosso presente o que já esteve no passado da cidade, na vida dos artistas e no futuro projetado para as ações cidadianas de Uberabinha/Uberlândia, nos proporcionaram o prazer de conhecer as análises e percepções de Santo Agostinho³¹ sobre o tempo. Encontros de ressonância entre nossos estudos e a concepção filosófica deste autor, gestada no século III d.C.

Para este filósofo, na eternidade imóvel e presente, o tempo instável que nunca pára e “nunca é todo presente”³², de duração mínima, ligado a um passado que não mais existe e a um futuro também inexistente, ainda por vir. Neste jogo de existência e não existência de tempos passados, presentes e futuros, Santo Agostinho diz que tudo localiza-se no presente, por ser este o nosso momento vivido e no entanto um presente ínfimo que existe durante uma micro fração do tempo para logo tornar-se passado.

Se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde elas estão. Se ainda posso compreender, sei todavia que em qualquer parte onde estiverem, aí não são futuras nem pretéritas, mas presentes. Pois, se também aí são futuras, ainda lá não estão; e, se nesse lugar são pretéritas, já lá não estão. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, quaisquer que elas sejam, não podem existir senão no presente. Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios. Por conseguinte, existe no passado que já não é. Porém a sua imagem quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória.³³

Presente, como é o presente de nosso percurso rizomático na apresentação desta tese, um pouco do que conseguimos escavar das imagens, dos autores e da história da cidade. Neste sentido, não apresentaremos um resumo descritivo dos capítulos, já que acima trouxemos um pouco do que abarcamos em nosso texto, mesmo porque esta organização descaracterizaria a construção de nossa trajetória investigativa.

Como também, não apresentamos, no final desta tese, a conclusão ou as considerações finais. Em seu lugar, desenhamos o nosso rizoma, instável, aberto e conectável a novos platôs,

³¹(Tagaste (Numídia) 354 - Hipona (Árgelia) 430), um filósofo do século III que em seu livro “Confissões” analisa questões existenciais por meio de sua filosofia cristã - uma síntese da filosofia grega clássica com o cristianismo. (AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000).

³²Ibidem, p. 276.

³³Ibidem, p. 282.

de acordo com a leitura de cada um. Portanto, deixamos para o leitor a provocação de outras percepções, de outras ligações, de múltiplas leituras também rizomáticas, presentes, sempre presentes.



CAPÍTULO I

BRICOLAGEM DE ARTISTAS, PINTURAS E LUGARES

Na construção deste capítulo, trazemos, a partir das entrevistas com os autores e ou seus familiares, um pouco das suas histórias de vida elaboradas a partir de nosso olhar. Um entrelaçar dos relatos, das pesquisas oriundas dos acervos particulares ou públicos e dos referenciais teóricos com as imagens *Primeira Missa*, *Dominical*, *Congada* e *Matriz de Nossa Senhora do Carmo*.

Buscamos uma “des-ordem” de entrecruzamentos de tempos, de técnicas, de movimentos de arte, de características psicológicas, de momentos históricos da cidade e do país, de engajamentos políticos, de emancipação artística, de movimentos populares, de cantos e danças, de desenhos, de paisagens bucólicas e urbanas de Ido, de Glayson, de Hêlvio e de Geraldo. Não obedecemos, portanto, a uma ordem cronológica a partir da criação das imagens e nem da data de nascimento dos autores

Iniciamos com o artista plástico, contemporâneo, Glayson Arcanjo³⁴ (Belo Horizonte - 1975), autor da gravura *Congada* (fotografia 4), o único, dentre os outros três artistas, com formação acadêmica. Apesar desta particularidade, sua obra e seu percurso poético dialogam com os dos outros artistas.



Fotografia 4 - ARCANJO, Glayson. *Congada* (série manifestações populares). 2006. 1 gravura, grafite e lápis de cor, tratamento e impressão digital em vinil., 100cm x 90cm. Coleção particular do artista. (FAMD).

Segundo o autor, *Congada* é o resultado de “uma série de desenhos realizados entre os anos de 2002 e 2006, durante as festividades do Congado em Uberlândia”³⁵. São desenhos de observação em que o artista, ao acompanhar as festividades do Congado na cidade, registra alguns momentos e lugares tais como as alvoradas, os cortejos, a coroação, e outros. No

³⁴ Artista plástico, graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia/UFU-2006 e Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG-2008. Compõe sua obra artística com enfoques em Desenho, Processos de criação, aproximações Imagem-Texto, Arte e Cultura Popular.

³⁵ ARCANJO, Glayson. E-mail. Uberlândia, 18 jun. 2008.

desenho com grafite e lápis de cor sobre papel, eles são retrabalhados de forma similares à colagem e posteriormente digitalizados.

Os desenhos realizados em campo, e que em sua maioria são pequenos fragmentos da manifestação (indumentárias, pessoas, cortejos, mastros, crianças, etc.) ao serem retrabalhados: reagrupados, colados, etc., aproximam-se e passam constituir uma cena mais ampla, que nos permite, inclusive, algo como uma narrativa de acontecimentos; "as etapas" dessa manifestação.³⁶

Congada segundo seu autor foi elaborada a partir do desejo de que uma cena conseguisse agrupar, em um único espaço visual, as temporalidades da festa do Congo.

Então tem a igreja, o trança fitas, tem os tambores colocados no chão, tem um terno passando na lateral, que é aquela ruazinha que eles passam. Tem os mastros já levantados que é São Benedito e Nossa Senhora, mas que são coisas que acontecem uma de cada vez e nessa cena coloquei tudo ao mesmo tempo, porque eu não teria como desenhar aquilo de uma vez só, porque aquilo acontece durante o dia. Não é uma coisa que está acontecendo tudo naquele momento como está no desenho. Aquilo são tempos diferentes, por exemplo, a igreja eu comecei a desenhar sete horas da manhã quando não tinha ninguém na praça, tinha pouca gente, poucas pessoas na praça, comecei fazer ela ali. Depois foram chegando pessoas e eu fui desenhando outras coisas. O trançamento de fitas é ao meio dia... Então é um tempo grande, como eu fico andando atrás não daria para fazer... Eu não queria ficar lá parado desenhando, esperando acontecer, então eu ia fazendo a cena, depois surgiu a idéia de juntar em uma cena inteira.³⁷

Acompanhamos, nas imagens abaixo (fotografias 4, detalhes A, B, C, D e E), partes das cenas que compõem o desenho final da obra:



Fotografia 4 - Detalhe A (A igreja)



Fotografia 4 - Detalhe B (O trança fitas)

³⁶ ARCANJO, Glayson. E-mail. Uberlândia, 18 jun. 2008.

³⁷ ARCANJO, Glayson. Entrevista. Uberlândia, 26. jun. 2009.



Fotografia 4 - Detalhe C (Os tambores)



Fotografia 4 - Detalhe D (O terno)



Fotografia 4 - Detalhe E (O mastro)

Ao acompanharmos no detalhe das imagens a descrição do artista sobre seu percurso de criação, percebemos um exercício inverso ao de sua elaboração - da obra finalizada às junções, parte a parte. É como se Glayson vivenciasse o momento de sua elaboração, retomando-o de seu passado em nosso presente, configurando-o numa estética racional tal como diz Allan Poe³⁸. A relação entre o processo de criação de Glayson com a estética racional de Allan Poe sugere o artista a nos desvelar os bastidores de sua obra, sem pudor, mostrando sua composição como fruto de um intenso trabalho de domínio do artista sobre aquilo que pretende narrar.

A imagem (fotografia 4) foi reproduzida e impressa no calendário de 2008 da Prefeitura Municipal de Uberlândia - PMU, composto de doze trabalhos selecionados por meio de um edital público e comissão julgadora para ilustrar os meses do respectivo ano. Distribuído gratuitamente à população, o calendário permitiu a divulgação dos trabalhos de artistas locais.

³⁸POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. 2000. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index66.html> Acesso em: 21 dez. 2009.

A reprodução desses trabalhos em veículo impresso vem de encontro ao desenvolvimento tecnológico que configura o mundo contemporâneo em um mundo de tecnologias digitais responsáveis, dentre tantas divulgações, pela velocidade na propagação de trabalhos visuais. Partícipes deste mundo de arte tecnológica destacamos dois trabalhos, o de Glayson, com a imagem de *Congada* (fotografia 4), apresentada em diferentes meios como em calendário anual, em cartaz para evento acadêmico, e o de Hélivio, com a aquarela *Dominical* (fotografia 3), que, segundo o autor, “foi impresso em cartaz para um evento na Universidade Federal de Uberlândia e também impresso sob a forma de cartão postal e, enviado para muitas cidades brasileiras, até para o exterior”³⁹. A reprodução desta aquarela em tamanho maior que a original encontra-se em exposição permanente no corredor de acesso aos quartos do primeiro andar no Hospital Santa Catarina.

Nas ações de reprodução e de divulgação das imagens destes dois artistas, encontramos ressonância no pensamento Benjamin sobre o rápido desenvolvimento tecnológico que vem reconfigurando o mundo contemporâneo em um mundo de tecnologias digitais. Assim, vemos as imagens de Glayson e de Hélivio inicialmente produzidas com lápis de cor e aquarela, respectivamente, serem tratadas e trabalhadas em programas virtuais, impressas e fartamente divulgadas, atingindo com esta dinâmica um número maior de pessoas. Se estas imagens fossem reduzidas a exposições em galerias e museus não teriam, provavelmente, sido apreciadas pelo público que a elas tiveram acesso.

Neste sentido, a reprodução, resultado da tecnologia digital contemporânea, reitera o distanciamento do uso do termo cópia para as imagens visuais, visto que a tecnologia digital, atualmente utilizada para a reprodução de um trabalho de arte, difere consideravelmente dos meios usados nos períodos que antecederam a invenção da imprensa.

Hoje, para as artes visuais e diferentes meios publicitários há outra dimensão e visibilidade na propagação de imagens referente ao antigo conceito de cópia. Isso se deve à distância espaço temporal que a cópia manufatureira foi tomando no transcorrer da evolução tecnológica mundial. Assim, o percurso expositivo de *Congada* e de *Dominical* e o meio de apresentação destas imagens confirmam a proposição de reprodução a que Benjamin se refere em seus escritos no início do século XX⁴⁰.

A impressão dos trabalhos no calendário municipal, dentre eles *Congada*, assim como os postais com *Dominical*, proporcionaram a tais imagens percorrer um caminho inverso ao comum: o de levar a poética do artista ao encontro do público pela distribuição gratuita, pela

³⁹ LIMA, Hélivio de. Entrevista. Uberlândia, 27 maio 2009.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

possibilidade de manipulação, pela divulgação de artistas contemporâneos a pessoas de diferentes níveis sócio/culturais, retirando a arte visual de sua redoma galerística. Mesmo porque a visita aos museus e galerias da cidade pela população não tem sido muito frequente e, muitas vezes, não parte da iniciativa do visitante.

Para Cíntia Guimarães⁴¹, o público uberlandense que circula pelas galerias e museus de arte da cidade é um público seletivo, oriundo principalmente da academia. Composto, em sua maioria, por alunos e professores do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia - DEART/UFU, e/ou por professores e alunos de Artes do Ensino Fundamental, Médio e Ensino de Jovens e Adultos - EJA, lembrando que estes últimos, geralmente, visitam as exposições quando participam de ações educativas promovidas por seus professores e/ou artistas da cidade. Nesta percepção, Cíntia nos fala de uma hereditariedade cultural do cidadão uberlandense que não é educado para estabelecer um elo de importância entre produções de arte e seu cotidiano e compara a sua percepção entre o pequeno fluxo nas galerias e museus uberlandenses com os dos lugares de exposições em São Paulo.

Ao ser questionada sobre sua percepção a respeito da solidão das poéticas visuais nas galerias e museus da cidade, Cíntia nos fala sobre a ausência, na maioria da população, de formação cultural nesta área do conhecimento:

A cultura. Aqui em Uberlândia é diferente de você ir para São Paulo e disputar lugares nas exposições, nas obras que precisam da participação. Você disputa! Estava lá no SESC em São Paulo, eu e o Hélio⁴² na semana retrasada. Naquela exposição do Ernesto Neto e a gente tinha que fazer fila. Então, eu acho que um pouco é da própria construção mesmo, nossa, do povo de Uberlândia, das pessoas de Uberlândia, que não tem esse costume. Que vem de onde? Que vem da própria educação, do Ensino Infantil, do Ensino Fundamental, essa coisa das pessoas terem interesse.⁴³

Assim, no início de 2008, *Congada* foi apresentada a um público comum em fotografia digitalizada, por intermédio do calendário deste mesmo ano. Posteriormente, em

⁴¹ Artista plástica uberlandense (1971) – Doutoranda em História pela FCHF/UFU desde março de 2007, Mestre em Cultura Visual/UFU. Especialista em Arte e Ensino de Arte 1998/UFU. Graduada em Educação Artística habilitação em Artes plásticas, 1993/UFU. Tem participado de exposições individuais e coletivas em Porto Alegre (2006), Montreal/Quebec (2006), Uberlândia (2002, 2005, 2009, 2010), Goiânia (2004), João Pessoa (2003), Belo Horizonte (2002), dentre outros.

⁴² Artista plástico uberlandense, onde reside e atua como professor de Artes Visuais em diferentes níveis de ensino: Educação Infantil, Ensino Fundamental e Superior. Participa ativamente do cenário artístico-cultural de Uberlândia e no país (Belo Horizonte, Santos, Curitiba, Ribeirão Preto).

⁴³ GUIMARÃES, Cíntia. Entrevista. Uberlândia, 04 jun. 2009.

setembro de 2008, em tamanho 100cm x 74cm, foi exposta na galeria Ido Finotti⁴⁴ e, segundo o artista, “agora sim ela não é mais virtual ou impressa no calendário”⁴⁵.

Em sua imagem, Glayson estabelece uma intimidade ímpar com o desenho. “A coisa do desenho ela sempre foi parte de minha vida, sempre gostei muito de desenho. Aquela coisa do menino ficar trancado no quarto desenhando, era bem assim.”⁴⁶. Historicamente, a linguagem do desenho apresenta-se geralmente de forma imediata e simples, talvez por sua característica de sintetizar formas, de conter movimentos rápidos, mas estruturalmente sustenta a forma e a cor. Por isso, muitas vezes é considerada como projeto inacabado, esboço ou estudo.

Durante séculos, o desenho, no mercado das artes tem sido considerado como uma categoria menor por uma ótica histórica social. Mesmo assim, de tempos em tempos, as artes visuais, pelo ponto de vista da história da arte, reafirmam sua autonomia, enriquecem e transformam seu significado, conteúdo e sua feitura. Mesmo que pouca atenção lhe seja dedicada pelos críticos, o desenho tem se imposto em novas configurações na produção de arte.

Dentre os artistas, há aqueles que consideram o desenho como um meio para exercícios de adestramento dos olhos e da mão. Mas, mesmo que assim se pense, de tempos em tempos o desenho tem se imposto frente às novas tecnologias que surgem. Por diferentes períodos, mais especificamente nos anos 1950, o desenho logrou respeito ao superar, em bienais e salões, os outros meios de expressão: pintura e escultura.

Com a grande propagação do desenho, nos anos 60, do século XX, foram privilegiados os croquis ou os bosquejos⁴⁷. Neste período, houve uma preocupação com o rascunho, a anotação e o lembrete. Três autores, Vilanova Artigas⁴⁸, Mário de Andrade⁴⁹ e Flávio Mota⁵⁰ lançaram uma nova proposta conceitual para o desenho que deveria ser compreendido enquanto linguagem expressiva, idéia e intenção. Nesse percurso, para Frederico Moraes, o desenho ganhou autonomia por volta do final dos anos 70.

⁴⁴ A Galeria Ido Finotti encontra-se anexa ao Centro Administrativo Municipal de Uberlândia, (MG). É uma das galerias municipais gerenciada pela Secretaria Municipal de Cultura - SMC.

⁴⁵ ARCANJO, Glayson. E-mail. Uberlândia, 10 set. 2008.

⁴⁶ ARCANJO, Glayson. Entrevista. Uberlândia, 26 jun. 2009.

⁴⁷ Esboços, rascunhos.

⁴⁸ João Batista Vilanova Artigas ([Curitiba, 1915](#) — [São Paulo, 1985](#)). [Arquiteto brasileiro](#). Reconhecido como um dos maiores nomes da arquitetura brasileira.

⁴⁹ Mário Raul de Moraes Andrade, (São Paulo, 1893-1945). Escritor e musicólogo brasileiro, um dos participantes da Semana de 1922.

⁵⁰ Flávio Lúcio Lichtenfelds Motta (São Paulo, 1923). Professor, Historiador da Arte, Desenhista e Pintor.

Neste sentido, o desenho passa a ser tudo e ao mesmo tempo o nada, já que para sua execução não mais são necessários somente o lápis e o papel. Elementos como rasgadura, bordado, colagens, xerox, madeira, água e muitos outros nos faz reconhecer que de uma visão micro ele passa a explorar o macro, extrapola limites e exige do espectador não mais o detalhe, mas a ampliação, a distância.

Na contemporaneidade, pode ser um gesto, uma performance ou tudo o que o artista faça, pois o que ele faz

Revela uma articulação significativa: estruturas visuais, relações de tempo e espaço, forma, um só comentário sobre a vida e o mundo, sobre a cultura e a própria história da arte. Uma articulação que faz emergir um sentido, ainda que, muitas vezes, ambíguo e obscuro – até mesmo para o artista.⁵¹

Assim, o desenho trafega com seus elementos tradicionais, linha, grafismo, configuração, observação e coaduna com outros que, com o tempo, foi se incorporando em seu percurso. Neste sentido, o desenho também pode esconder-se, revestir-se, ocupando o lugar da subjetividade, da individualidade de seu criador, compreendido em múltiplas linguagens.

Glaysen insere-se no século XXI trazendo do XX o reconhecimento do espaço ideal do desenho em que a linha despe-se de sua armadura estrutural e passa a ser linha, simplesmente. Linha que permite ao artista o trânsito por outros espaços, reafirmando-o como um ser plural.

Nesta pluralidade, Glaysen coloca-se como um *voyeur*, um *flaneur*, um desenhista, um articulista, um artista, um pesquisador. Num primeiro momento, o que lhe impele é a curiosidade de ver, pela primeira vez, uma festa popular que o encanta, tanto pelo colorido das roupas como o ritmo dos tambores. “E no primeiro ano que eu vim eu fui para lá ver e eu fiquei, como todo mundo fica, maravilhado! E vi a festa meio sem entender muito, mas vi, e eu gostava muito dessa coisa, a percussão também. Então aquele negócio me deixou doidinho.”⁵²

Nos anos subsequentes até o presente momento, Glaysen vivencia, experiencia e direciona seu processo de formação artística e acadêmica sem se distanciar das sensações primeiras advindas da experiência com o Congado. Sua trajetória profissional e seu processo

⁵¹MORAIS, Frederico. Doze notas sobre o desenho. *Jornal da galeria Nara Roesler*. Publicação da Galeria Nara Roesler, São Paulo, nov. 1995. n.1.

⁵²ARCANJO, Glaysen. Entrevista. Uberlândia, 26 jun. 2009.

criativo dinamizam um diálogo permanente com o ritmo dos tambores, o colorido dos ternos e a dança popular que o artista ouve, olha, sente e cria.

Em 2000, ainda em Belo Horizonte, treina em casa a zabumba ouvindo ritmos nordestinos como os de Gonzagão e Dominginhos. Entre os anos de 2002 a 2006 dedica-se à dança e às pesquisas realizadas no grupo Baiadô⁵³, onde aprende a fabricar e a tocar instrumentos de percussão como a Caixa do Divino Espírito Santo e o Caxixi. Segundo Glayson, “no Baiadô aprendemos a tocar e a dançar ritmos como o cacuriá, o coco (do Maranhão), a ciranda e outros ritmos tradicionais populares”.⁵⁴

Como projeto de iniciação científica, com orientação da prof. Dr^a. Renata Meira pesquisei as visualidades encontradas na dança e na cultura popular e fazia desta pesquisa um ponto para construir elementos visuais dentro do próprio Baiadô. Também escrevi algumas músicas que fazem parte do repertório do grupo. Com o Baiadô participamos de festivais como o de Artes da UNIMONTES em Montes Claros, encontro de arte-educação em Patos de Minas, festival de Goiás Velho-GO, etc.⁵⁵

Enquanto membro do grupo Baiadô, Glayson vivenciou diferentes experiências, sonoras, corporais e visuais. Estas, sempre ligadas à primeira sensação gravada em sua memória pelo Congo. Tanto assim que, em suas idas e vindas entre Uberlândia e Belo Horizonte durante os períodos de graduação nesta cidade e pós-graduação na capital mineira, o retorno ao movimento do congado o atrai. Por isso, dizemos que o processo criativo de Glayson parte do encantamento, de um tempo vivido que o tem alimentado e impulsionado a diferentes ações tornando-o um artista múltiplo.

Seduzido pela emoção, pelo visual e pela sonoridade dos congadeiros, Glayson foi atraído por estes elementos até então, para ele, enigmáticos. Na análise de sua fala, sobressai a relação entre o seu encantamento e a sedução provocada pelo que sentia de oculto e de poder no movimento cultural desconhecido. “Por um lado, este encanto oculta as suas raízes

⁵³ Glayson participou do grupo Baiadô no período de 2002 a 2006, grupo de pesquisa e de extensão do Laboratório de Ações Corporais do DEMAC/UFU, coordenado pela professora Dr^a. Renata Bittencourt Meira. Compõe-se de profissionais liberais, estudantes, músicos, idosos, jovens, aposentados e outros. “O Baiadô trabalha com ritmos regionais como cacuriá e caroço do Maranhão, ciranda de Pernambuco, coco de Alagoas e se amplia para jongo, um ritmo da região Sudeste, Moçambique que é local e por aí vai”. (GOMIDE, Livia. Baiadô planeja expansão e mais atividades em 2009. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 22 dez. 2008).

⁵⁴ ARCANJO, Glayson. E-mail. Uberlândia, 07 out. 2009.

⁵⁵ Ibidem.

racionais, condição de encanto; por outro, exerce um poder que resulta do espanto perante as possibilidades que atinge fora do alcance de quem as percebe.”⁵⁶

A imaginação de Glayson, a partir do primeiro contato com esta expressão cultural, instiga-lhe um entrelaçamento entre os signos inerentes à cultura do congo e as sensações percebidas, irracionalmente, mas intensamente emocionais. O encantamento do artista amplia-se para além do primeiro contato, ramificando-se e conectando-se ao impulso de desvelamento, do manto cultural e estético da congada. Por conseguinte, o artista estabelece nexos de comunicabilidade entre seu exercício para a compreensão da estrutura racional do Congado e o movimento de encantar os congadeiros com seus desenhos.

Neste universo de nexos e de ligações flui um processo dinâmico entre um ir e vir, sem início e nem fim, sempre conectados nas sensações, nas informações, nas visualizações, nos diálogos, nos desenhos, nas reuniões dos quartéis e nas exposições. E, continuamos com a impressão de que Glayson ainda se encanta, encanta o congado e nos encanta com suas imagens a cada apresentação, a cada configuração. Tanto é assim que um dos participantes do projeto Congadas Desenhantes⁵⁷ relata “Envolver-se ao ritmo, dedilhar visualmente as sutilezas dos estandartes, sentir o cheiro dos alimentos, o calor do sol, ouvir, mexer, se relacionar com os participantes e espectadores, enfim, envolver-se era necessário!”⁵⁸

Contagiado e envolvido na pesquisa de acompanhar, desenhar e compreender o Congado, este artista, ao expor seu trabalho na exposição *Congadas*, em 2008, na galeria de arte Ido Finotti, foi assim apresentado por Ana Paula Andrade⁵⁹.

Riscos, cores e hachuras são os artifícios utilizados para desenhar relações, criar afetividades e tradições.

Através de um corpo “desenhante” percebe-se a relação sensória entre imagem, corpo e som, fazendo emergir assim, um corpo pulsante em que as batidas dos tambores dos congos soam como batidas de um coração. Dominam por completo o “desenhador” fazendo-o agir, se movimentar: dançar, cantar, brincar e principalmente desenhar torna-se vital, natural.

⁵⁶ MENDONÇA, Pedro Filipe Xavier. Tecnologia, publicidade e encantamento. In: MARTINS, Moisés de Lemos; PINTO, Manuel (Org.). *Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2008, p.6.

⁵⁷ Este projeto anual teve início em 2008 e reúne 30 pessoas que saem às ruas acompanhando os 25 ternos de Congo de Uberlândia.

⁵⁸ AMORIM, Flávio Henrique. Pequeno relato como participante do projeto congadas desenhantes. In: *Expedições congadas desenhantes*. Gráfica Halt: Uberlândia, 2009, p.8.

⁵⁹ Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia. Formações complementares e vivências práticas no campo da museologia, atuando principalmente nas áreas de pesquisa, montagens e práticas curatoriais de exposições de arte. Desenvolvimento de pesquisas acerca da produção artística utilizando de teorias interdisciplinares da Antropologia na busca de um diálogo entre ambas.

Novas significações e emoções tornam-se palpáveis, verdades são traduzidas pelo lápis e papel num instante.

Os afetos e expressões do artista mostram uma manifestação cultural pela visão individual e terna de um “desenhador” por convicção; por profissão; por emoção. Trazem mais do que o visível e dizível, despertam nos espectadores o sensível.⁶⁰

No ambiente expositivo (fotografias 5 e 6), a provocação do artista do repensar as culturas populares e seu universo. A exposição de 50 desenhos em lápis grafite, lápis de cor e outros, com o uso de técnicas computacionais, somados às instalações com fitas coloridas imprimiam no espectador uma idéia da dinâmica da Festa do Congado.



Fotografias 5 e 6 - Fotos da exposição *Congadas* de Glayson Arcanjo na Galeria Ido Finotti. Uberlândia/MG. 2008. Acervo da autora. (FAMD).

Visibilidade de uma tradição cultural sustentada secularmente, não pela nostalgia mas pela persistência das gerações de congadeiros que ano a ano revitalizam seu cotidiano inserindo-o ao universo cultural da cidade. Assim, as contas, as miçangas, as guias de proteção dos orixás sob as vestimentas e outros elementos inerentes à simbologia histórica congadeira são signos de um diálogo híbrido e atualizado entre o catolicismo e a religiosidade de matriz africana registrados por Glayson.

A participação dos congadeiros em outros espaços culturais e religiosos, tais como candomblé, umbanda, carnaval, grupos de música, folia de reis, define o Congado não como uma manifestação cultural isolada. Além disso, ao fazer parte de uma identidade maior que abrange outras manifestações

⁶⁰ ANDRADE, Ana Paula de Andrade. Apresentação. In: ARCANJO, G. Uberlândia: Galeria Ido Finotti, 2008. Folder da exposição *Congadas*.

culturais, os praticantes têm força para agirem enquanto coletivo em outros setores da vida urbana.⁶¹

Estes homens e mulheres congadeiros também são cidadãos civis partícipes do cotidiano histórico da cidade de Uberlândia. Despidos das vestimentas inerentes à tradição da congada, encontram-se diluídos nas diferentes profissões que ocupam: pedreiros, vereadores, professores, donas de casa, carpinteiros, marceneiros, secretárias, estudantes e outras. Estão dissolvidos e anônimos no meio social da cidade durante nove meses do calendário anual. Estes homens e mulheres, nos três meses dedicados às ações do movimento cultural que professam, revivem e atualizam a tradição da congada em Uberlândia.

Tradição desenhada e investigada por Glayson, que oportunizou a outros cidadãos ler o movimento cultural da Congada fora do ambiente da praça do Rosário e da agitação da festa congadeira. Este artista transportou em 2009, signos do congado, do seu lugar de tradição, para a galeria de arte, o MUnA, lugar de exposição para artistas e acadêmicos. Transportou a sonoridade ecoante dos tambores e chocalhos, as cores vibrantes do cetim, o movimento dançante dos corpos, a cantoria dos versos e louvores aos santos dos ternos, em linhas gestuais, simples, suaves, mas que permitem a percepção de sentir as vibrações intensas dos momentos registrados.

Os percursos criativos e os espaços temporais de criação e de interação público/obra não se encerraram com a exposição de *Congada* na Galeria Ido Finotti, em 2008. Ao dar visibilidade oficial, sua concretização visual seria mais uma etapa para os possíveis desdobramentos elaborados para este processo criativo. Assim, Glayson propõe a interação do público com o Congo, desafiando-o a compreender a dinâmica de seu processo criativo vivenciando-o, tal como ele o fez, até a culminância nesta exposição.

Glayson articula ações para a concretização de seus objetivos, ou seja, o de aproximar o público, por meio do exercício do desenho, da cultura popular do Congado. Assim, apresenta a proposta convite para realização do projeto *Congadas Desenhantes* “cujo objetivo é fazer com que artistas plásticos, grafiteiros, designers, pintores, artistas de rua, arquitetos, congadeiros, professores, estudantes e demais pessoas interessadas possam fazer seus próprios desenhos e aprender um pouco mais sobre a tradição do evento”.⁶²

⁶¹GABARRA, Larissa Oliveira e. Congado patrimônio imaterial de Uberlândia. In: JUSTINO, Dayane de Souza; NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (Org.). *Arte e patrimônio de Uberlândia [entre] o passado e o presente*. Uberlândia: Editora Aline, 2009, p. 95.

⁶²MOTA, Núbia. As cores e os movimentos da Congada. *Correio de Uberlândia*. 15 set. 2008.



Fotografia 7 - GONZAGA, Kárita.

Vendo e desenhando os ternos descender a Avenida Floriano Peixoto.
Uberlândia/MG. 2008. Acervo Glayson Arcanjo. (FMD).

Desenhamos!

Com nossos lápis, canetas, pranchetas e desta forma, reverenciamos os que
foram reverenciar.
Eles, que com seus tambores, cores, fitas e cantos iam um a um, aos pés da
Santa para se ajoelhar.
Ajoelha Negro!
Santa, a do Rosário.
Ao seu lado, Benedito, o Santo Negro.
Negro, como seus filhos, que a seus pés também ajoelham e ele, do alto
grita:
Levanta Negro!
E nós, lá, a desenhar!
Por entre o povo, por entre Congos, Moçambiques e Marinheiros, buscando
detalhes que surgiam aos milhares, rostos, formas, gestos.
Como absorver tudo?
Como representar tudo? O sentimento?
A fé?
Fé!
Fé em Nossa Senhora, a do Rosário. Rosário como os que seus filhos
carregam, benzidos e “firmados” nos terreiros de todos os Santos.
Nesta mistura de crenças, Santos e Orixás, desenhamos. E a eles, brancos,
amarelos, negros, todos congadeiros, reverenciamos.
Congadas desenhantes.⁶³

Em 13 de março de 2009, a exposição dos trabalhos no MUnA dos inscritos no projeto *Congadas Desenhantes* foi a culminância do projeto traçado em 2008. Mais uma vez, nos diz do artista, de suas ações e de seu trânsito entre o mundo da academia e o da cultura popular que, para Glayson, podem conviver em harmonia.

Glayson da Congada, do desenho, do Baiadô e do Pifarinha. Este último, uma banda de instrumentos percussivos criada durante o período de formação no DEART/UFU, mais precisamente em 2004, com alguns colegas da graduação (Márcio Spaolonse, Alexsandro

⁶³ NAZARENO, Alexandre. Desenhamos. In: SAMPAIO, Glayson Arcanjo. *Expedições Congadas Desenhantes*. Uberlândia: Gráfica Halt, 2009.

Cacão e Dino Gozzer) que pesquisaram e reinventaram ritmos, numa mistura de Maracatu, Coco, músicas Cabaçais com ritmos Medievais e Andinos.

Os instrumentos do Pifarinha eram percussivos também e as melodias eram tocadas pelo Pifano (que é uma flauta de taquara) ou pela Rabeca (um tipo de violino rústico). A banda era formada por estudantes do curso de artes [...] inicialmente fazíamos apresentações e pensávamos também nos aspectos visuais (fizemos apresentações com malabares e pessoas cuspidando fogo e com perna de pau - também outras com burrinhas e bois, que são elementos brincantes da cultura popular). Chegamos também a dar cursos em escolas públicas dos distritos de Uberlândia. Gravamos um CD em 2006. E fizemos apresentações em outras cidades como: Diamantina-MG, Uberaba, Ituiutaba.⁶⁴

O percurso deste artista nos desvela um trânsito por diferentes caminhos da Arte, em que não dissocia nenhuma de suas paixões e intenções. Ao contrário, agrega e socializa. Seja na academia ou nas ruas, seja no convívio com as culturas populares ou reinventando-as, no Baiadô e/ou no Pifarinha. É neste sentido que compreendemos a ressonância dos ritmos da percussão do Congado nas poéticas de Glayson.

Esta dinâmica não se esgota na contemporaneidade. O tempo da obra *Congada* é um tempo que não se encerra, que é dinâmico e ambíguo por seus diferentes tempos de espera e de exposição, já que o tempo dos sujeitos, segundo Veltz (2001) difere do tempo linear da mensuração do calendário, pois que o tempo dos homens e suas relações é o das realidades sociais e culturais que se imbricam, confrontam-se e se mesclam com as temporalidades da cidade.

Congada (fotografia 4) assim como as imagens de Ido Finotti (fotografia 2), Geraldo Queiroz (fotografia 1) e Hêlvio Lima (fotografia 3) trilhou seu próprio caminho. Sua exposição ao público se deu por um processo diferenciado das imagens dos outros artistas, pois necessitou de um tempo de repouso após o tempo do desenho, do olhar, do diálogo, da curiosidade, do colar, do visualizar, do elaborar e, depois, de um tempo de agitação para despertar, concorrer, distribuir, amadurecer e, por fim, se expor.

⁶⁴ ARCANJO, Glayson. E-mail. Uberlândia, 07 out. 2009. *Sobre a participação no Baiadô e experiência com a música.*



“Ao registrar minhas raízes nas artes plásticas e na literatura procurei resgatar os valores, que sempre nortearam minha sensibilidade. E a cidade aí aparece. [...] Na maturidade, colho desta trajetória, neste romanceiro sentimental e artístico, pelas ruas da cidade, o aroma sutil de felizes vivências e o testemunho verdadeiro de amor à terra onde nasci.”

Hélvio Lima

Enquanto *Congada* (fotografia 4) necessitou de um tempo para repouso, *Dominical* (fotografia 3) foi multiplicada e divulgada para além dos limites da cidade de Uberlândia por meio de cartões postais. Este trabalho do artista Hélyvio Lima (Uberlândia, 1947) faz parte da série Coretos, produzida em 2001. Interessante dizer que das quatro imagens, apenas a de Glayson encontra-se no acervo do artista. As outras três foram adquiridas por meio diferentes meios, duas presenteadas (*Primeira Missa* - fotografia 1 e *Matriz de Nossa Senhora do Carmo* – fotografia 2) e uma vendida (*Dominical* – fotografia 3). Vale ressaltar que uma reprodução de *Dominical* em tamanho maior que o original encontra-se exposta na rampa de acesso aos quartos do Hospital Santa Catarina⁶⁵, em Uberlândia.

O Hospital Santa Catarina expõe em seus corredores e salas de espera diferentes trabalhos plásticos de artistas uberlandenses, em sua maioria do artista Hélyvio Lima. Nestas exposições de poéticas visuais, percebemos um exercício de transposição da galeria de arte para o corredor *galeria* hospital.

A exposição e apresentação de trabalhos e manifestações artísticas em hospitais locais e nacionais vêm sendo uma prática cotidiana, por se acreditar que as diferentes apresentações de artes em ambientes hospitalares contribuem para a reconfiguração humanizada de um espaço geralmente inóspito. Neste sentido, muitos projetos de arte passam a fazer parte de um calendário cultural hospitalar, instalando no seu cotidiano outra perspectiva que não a do tratamento de doenças físicas.

Em Uberlândia, o Hospital de Clínicas da Universidade Federal de Uberlândia conserva, em seus corredores, pinturas remanescentes da década de 1990 oriundas dos primeiros projetos de estudantes e artistas de Artes Visuais do Departamento de Artes desta universidade, para espaços destinados à saúde⁶⁶. Na contemporaneidade, observamos que uma grande maioria dos ambientes hospitalares, principalmente os dos grandes centros ou os de cidades que possuem cursos de artes em suas universidades e faculdades, investe na crença de que a arte ajuda a melhorar a qualidade de vida do doente e dos trabalhadores da saúde⁶⁷.

Não só as artes visuais têm colaborado para o alívio das tensões no ambiente hospitalar como também os outros universos inerentes às manifestações artísticas - a dança, o canto, o teatro -, que com suas particularidades contribuem para a transformação do ambiente

⁶⁵O Hospital Santa Catarina (1958), localiza-se na região central da cidade de Uberlândia e possui um corpo clínico composto por 200 médicos divididos em 45 especialidades.

⁶⁶“Arte no Hospital”, curadoria Shirley Paes Leme, Hospital da Universidade de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil, 1995.

⁶⁷Universidade Estadual de Ponta Grossa, UEPG/PR com o projeto Brilhar: Brinquedoteca, Literatura e Arte no Ambiente Hospitalar; Hospital de Clínicas da UNICAMP com o projeto Arte, Cultura e Lazer – IA; Hospital de olhos em BH com o projeto Viver Arte, dentre outros.

frio e pesado dos hospitais⁶⁸. Neste universo, os trabalhos de Hélivio Lima reconfiguram as paredes do Hospital Santa Catarina interrompendo sua linearidade com paisagens urbanas da cidade de Uberlândia e também a assepsia reinante do branco.

Neste local, um hospital, que não é galeria nem museu, as poéticas de Hélivio Lima com suas cores e formas incitam o transeunte ao desvio do seu olhar da dor para a cor. Neste breve momento, o percurso vivido/sofrido pode se colorir por um instante, ao se deparar com a presença das imagens de lugares desta cidade, reelaboradas pelo olhar deste artista.

Estes trabalhos passaram a compor o acervo de arte do Hospital Santa Catarina a partir da última reforma efetuada, sob responsabilidade da arquiteta Regina Bernardes que, segundo o artista, o procurou e adquiriu os trabalhos para serem expostos nos seus corredores e recepção principal. Ao perguntarmos sobre esta transação, Hélivio nos relatou que atualmente nem todos os trabalhos adquiridos continuam expostos nos corredores de circulação do hospital, a não ser a reprodução de *Dominical*.

Da última vez em que lá estive, em fevereiro deste ano, durante a enfermidade e falecimento de meu pai, só vi uma gravura na rampa que dá acesso aos apartamentos, e o quadro que estava na portaria está na sala de espera da capela, os outros não sei onde estão. Devem estar lá, mas não sei onde. E as obras mudam mesmo de lugar, mesmo nas casas ou espaços públicos, conforme sugestões de decoradores, arquitetos e afins.⁶⁹

Os trabalhos de Hélivio expostos no Hospital Santa Catarina, dentre esses a reprodução ampliada de *Dominical*, nos leva a relacionar o processo de criação de Glayson nas apresentações de *Congada*. Apesar de distantes em técnicas, objetivos e produções pensamos que estes artistas transitam entre os mundos da originalidade e o da reprodutividade, pois ambos utilizam dos meios técnicos e digitais para atingirem o propósito de apresentar suas imagens ao público.

Congada, gestada na visibilidade de um evento cultural da cidade *Dominical*, na visualidade de um domingo imaginário em uma praça central de Uberlândia. Estes artistas, ao apresentarem suas imagens, sejam elas os originais ou as suas reproduções atingiram e atingem um número considerável de cidadãos. Impressas no calendário popular ou expostas no corredor do hospital transcendem o espaço das galerias e, conseqüentemente, perdem seu aqui e agora, o que para Benjamin não teríamos para *Congada* (calendário) como para

⁶⁸ A exemplo poderíamos citar diferentes ações: São Paulo desde 1997 no (HC/FMUSP), o Projeto Arte no Prédio dos Ambulatórios, desde 2002 na Associação Paulista de Medicina o Projeto “Música ao meio dia”. Os “Anjos da Alegria” (grupo de teatro) de Uberlândia que se apresentam duas vezes por semana em diferentes hospitais e asilos da cidade, dentre outros.

⁶⁹ LIMA, Hélivio. E-mail. Uberlândia, 05 jul. 2010.

Dominical (hospital) o seu *hic et nunc* presentes nos originais, mas soariam como objetos de uma “tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original”⁷⁰



Fotografia 3 - LIMA, Hélio. *Dominical*. 2001.
1 aquarela e técnica mista sobre papel, 25cm x 35cm.
Coleção: Olímpia Isabel Magnino Marquez e Sandoval Márquez.(FAMD).

A aquarela *Dominical* retrata o Coreto da Praça Clarimundo Carneiro em Uberlândia a qual,

Ocupa a área onde foi o segundo cemitério da cidade. Esse cemitério foi desativado em 1898 e, a partir de 1908, iniciou-se o processo de desapropriações para a construção de um Jardim Público e do Paço Municipal, inaugurado em 1917. Seu primeiro nome foi Praça da Liberdade, depois Praça Antônio Carlos (1929) e, em 1961, passou a chamar-se Clarimundo Carneiro, em homenagem a um dos mais importantes empresários do início do século XX, em Uberlândia.⁷¹

Assim, o Coreto, na contemporaneidade, faz parte do conjunto tombado pelo patrimônio histórico municipal⁷², juntamente com a Praça e o Palácio dos Leões, hoje Museu Municipal. Sua presença como elemento de representação histórica para a cidade, tem inspirado diferentes artistas a inúmeras releituras plásticas visuais.

[...] sua inauguração se deu em 1917. Foi o primeiro edifício de dois pavimentos na cidade e, durante algum tempo, o único. O prédio destinado a sediar os poderes Legislativos e Executivos abrigou também a Coletoria Estadual, o Centro Agropecuário e a Biblioteca Pública Municipal. [...] Em 1985, a Lei Municipal no. 4.209, de 25 de setembro, tombou o Paço

⁷⁰BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:_____. *Obras escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.167.

⁷¹PATRIMÔNIO Cultural que bicho é esse?! Secretaria Municipal de Cultura – COMPAC – Conselho Municipal de Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Cultural de Uberlândia, 2007, p.18.

⁷²SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Lei nº 4.209, de 25 de dezembro de 1985. In: *Patrimônio cultural. Que bicho é esse?* Secretaria Municipal de Cultura. COMPAC. Conselho Municipal de Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Cultural de Uberlândia, 2007, p.13.

Municipal como patrimônio histórico e determinou-o a abrigar o Museu Histórico de Uberlândia.⁷³

Vale ressaltar que o termo releitura aqui utilizado não está associado à idéia de cópia, mas sim à recriação de uma imagem a partir do olhar do artista. Além disso, é sabido que os artistas, no seu processo criativo, são constantemente estimulados por artistas contemporâneos seus e/ou por tradições estéticas do passado. Neste sentido, dizemos que Hélios insere-se na tradição histórica de representação do Coreto da Praça Clarimundo Carneiro em diferentes etapas de sua vida.

Mas, se o representar de Hélios nos remete à tradição nas artes visuais de pintar ou desenhar um mesmo local, uma arquitetura ou uma cena, inúmeras vezes, pensamos também que a imagem da *Primeira Missa* (fotografia 1) de Geraldo Queiroz nos permitiria pensar em outra tradição nas artes: a de representar, por meio de pinturas, feitos históricos, mesmo que o artista não tenha estado presente no momento da ação registrada. Por analogia, teríamos a representação da *Primeira Missa no Brasil*⁷⁴ de Victor Meireles⁷⁵ (Nossa Senhora do Desterro 1832 – Rio de Janeiro 1903) que pinta uma cena idealizada e, por consequência, outros artistas como Portinari⁷⁶ (Brodoswki 1903 – Rio de Janeiro 1962) que pinta a releitura da imagem de Victor Meireles.

Assim como Victor Meireles, Geraldo Queiroz não esteve presente na celebração da primeira missa em Uberabinha. Recebeu instruções de terceiros para a realização da cena, como as de Jerônimo Arantes, seu encomendante, e de cidadãos entrevistados. Victor, que em 1859 era um estudante brasileiro de Arte e estagiava em Paris, tinha sido encarregado pelo governo brasileiro da produção de tal encomenda, contou com a referência visual da obra *A primeira Missa de Kabylie* (La première messe em Kabylie, óleo sobre tela, 194cm x 123cm, 1854, Musée des Beaux-Arts, Lausanne.), da crítica do catedrático da academia Imperial de Belas Artes, o Sr. Joaquim L. de Barros Cabral e do professor e secretário desta academia, o Sr. João Maximiano Mafra. Portanto, duas pinturas encomendadas sobre um mesmo tema, tanto a de Victor Meireles quanto a de Geraldo Queiroz. Lugares e tempos diferentes e

⁷³PATRIMÔNIO Cultural que bicho é esse?!, Secretaria Municipal de Cultura. COMPAC. Conselho Municipal de Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Cultural de Uberlândia, 2007, p.14.

⁷⁴MEIRELES, Victor, *Primeira missa no Brasil*, 1860. 1 pintura, óleo sobre Tela, 266cm x 356cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<http://www.museuvictormeirelles.org.br/acervo.htm>> Acesso em: 05 jun. 2010.

⁷⁵ Artista plástico brasileiro, filho de imigrantes portugueses, formado pela Academia Imperial de Belas Artes, ganhou notoriedade a partir da segunda metade do século XIX. Artista ligado ao Romantismo, e contemporâneo de Pedro Américo e Almeida Júnior.

⁷⁶ Artista plástico brasileiro destacou-se na pintura, na poesia e na política. Estudou na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro

distantes, mas que reforçam o costume da tradição do registro de um fato histórico por meio das artes visuais.

Pensando a representação do elemento físico e de sua imagem representada, buscamos também em Chartier a importância deste conceito, considerado pelo autor como pedra angular da história cultural:

As acepções correspondentes à palavra "representação" atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é.⁷⁷

Hélvio Lima insere-se neste rol de tradição e de representação de lugares e pessoas uberlandenses. De formação autodidata, Hélvio Lima, natural de Uberlândia, nasceu em 23 de abril de 1947. Filho de operários, o pai pintor de paredes e mãe passadeira de roupas, relata que o pai fez parte, por um período, da equipe de Ido Finotti, não como aprendiz, mas como profissional. Aos 12, anos inicia suas primeiras experiências no campo da pintura ao trabalhar com seu pai. A magia da manipulação dos pigmentos, a descoberta da alquimia das cores e a facilidade que apresentava desde pequeno para o desenho encaminharam Hélvio para as Artes Visuais.

Compreendemos o processo de aprendizado profissional de Hélvio Lima transmitido de pai para filho tal como a herança de uma sociedade arcaica que, segundo Sennett⁷⁸, o aperfeiçoamento profissional dos filhos é repassado de geração em geração. A transmissão da prática de uma profissão, seja pelo patriarca ou por outro profissional, nos permite pensar também na formação profissional de Ido Finotti que foi encaminhado pelo pai a um profissional de pinturas em paredes como aprendiz. Tanto um artista como outro iniciaram na profissão de pintores de paredes inseridos no costume tradicional do aperfeiçoamento profissional realizado por alguém mais experiente.

Posteriormente, tanto Hélvio quanto Ido tornaram-se pintores de artes visuais e retrataram a cidade de Uberlândia, tendo como base fundamental a experiência nos canteiros de obras vividos no conjunto das alquimias artesanais. Segundo Hélvio, as técnicas “do

⁷⁷ CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1990, p. 183.

⁷⁸ SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.32.

fingimento de pintura de madeira em mármore, fingimento em granito é isso aí que meu pai fazia e eu, de algumas técnicas até me lembro, mas essa pintura era a cal, não tinha pintura tinta lavável e era colocado cola no meio e, não saía não, era temperado com sal, com óleo.”⁷⁹

Contrariando a vontade do pai, Héliúo Lima se constituiu artista, apesar do alerta do patriarca de que o artista seja ele poeta, músico ou pintor ser preconceituosamente, visto pela sociedade como figura boêmia. Desde criança, Héliúo Lima desejou ser artista e não se intimidou perante as advertências paternas. Oriundo de uma família musicista composta pelo avô materno, compositor e maestro, o tio dono de uma orquestra e a mãe que tocava bandolim, Héliúo, antes de ser artista plástico, incentivado pela mãe cantou nas rádios de Uberlândia dos três aos dez anos de idade, sendo premiado várias vezes.

As décadas de 1940 e 1950 foram consideradas o período mais profícuo dos programas de auditório de todo o país. A Rádio Nacional do Rio de Janeiro foi a que maior prestígio teve neste campo. Em Uberlândia, como não seria diferente, grandes nomes da música brasileira projetaram-se no país, como por exemplo: Pena Branca e Xavantinho⁸⁰. As emissoras responsáveis pelos programas de auditório eram os programas do Zé do Bode, de Alfreduinho e do Coronel Hipopótamo na Rádio Educadora (1952), a Rádio Cultura (1958) e Difusora (1939).

Héliúo participou da época áurea dos programas de auditório nas rádios em Uberlândia, na década de 1950. Estas, assim como a grande maioria de emissoras de rádio brasileiras criadas no início do século XX, a partir das décadas de 1940 voltam-se para o entretenimento das massas⁸¹, período que surgem os programas de auditórios capazes de atrair a atenção do ouvinte por longas horas e responsáveis pelo surgimento de vários artistas. Os artistas que despontavam em emissoras das capitais ou de cidades interioranas alimentavam o sonho da fama e do reconhecimento nacional.

Neste universo que permitia o sonho de projeção nacional para cantores de rádio, já que para muitos a realidade sonhada concretizava-se a olhos vistos, justo imaginar a

⁷⁹ LIMA, Héliúo. Entrevista. Uberlândia. 09 jun. 2006.

⁸⁰ “A dupla caipira Pena Branca (1939) e Xavantinho (1942-1999), de filhos do município de Uberlândia, da região de Martinésia, passou boa parte da vida no bairro Patrimônio. Desde criança apresentavam-se juntamente com as Folias de Reis em programas de rádio e espaços públicos regionais. Em 1968 migraram para a cidade de São Paulo em busca de oportunidades na carreira musical. Com a ajuda de artistas como Rolando Boldrin, Milton Nascimento, Renato Teixeira dentre outros, bem como órgãos de comunicação, tornaram-se exímios cantores e compositores da música sertaneja raiz, e empreenderam uma carreira de sucesso nas décadas de 1980 e 1990”. (MACHADO. Maria Clara T.; REIS, Vinícius de F. *Nas toadas da vida: a trajetória de Pena Branca e Xavantinho*. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/7524/4814>> Acesso em 04 nov. 2010).

⁸¹ “BELARMINO e Gabriela” hoje em Ponta Grossa! *Jornal da Manhã*. 23 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.jmnews.com.br/index.php?SETOR=COLUNA&CID=74&POST=31821>> Acesso em: 23 jun. 2010.

importância dada ao incentivo da mãe e da família materna de Héliú para tornar-se cantor. Para o pai, como o próprio artista nos diz, sua relação com a profissão artística estava relacionada à vida boemia, fosse o filho, cantor ou pintor. Para a mãe, a possibilidade do reconhecimento da mídia nacional a tornava parceira do filho nas apresentações radiofônicas.

Meu pai achava bom, mas minha mãe é que me estimulava, eu tinha que ser cantor, meu tio falava que eu cantava bem, porque vinha esses cantores de fora e ensaiava com o meu tio, e, eu tinha oportunidade de cantar, ele chamava Carlos Antônio, já falecido. Também, saiu de Uberlândia decepcionado, porque Uberlândia dá muito apoio às coisas que vem de fora, até hoje tem sido do mesmo jeito, acho que eu tenho a solução que faz milagre aqui dentro porque eu sei como é que a burguesia aqui é difícil. Então quando vinham os cantores de fora eu ensaiava com o meu tio. A Nininha Borba, que já faleceu recentemente, era cantora famosa, minha mãe era do fã clube dela. Minha mãe era artista, ela tocava e, quando ela vinha a Uberlândia me buscava para cantar para ela. Eu ia. Mas é coisa que eu tenho até vergonha de lembrar, hoje em dia jamais faria, mas era criança minha mãe achava que eu cantava bem. Nesse tempo eu não tinha vergonha.⁸²

Nem pelo pai ou pela mãe, muito menos pelo encantamento/vislumbamento dos programas de auditório nas rádios locais, e, nem pelos prêmios recebidos Héliú deixou-se convencer pela música, muito menos pelos canteiros de obras. Há muito deixou de cantar e até acha que nem cantava tão bem assim. Forte e intenso era outro desejo: o de ser artista visual. A imagem pictórica o atraía, e por mais que em sua vida profissional tentasse se esquivar da pintura retornava intensamente à ela e aos desenhos, movidos por novas cores, linhas e formas.

Oriundo de uma família de operários, da qual sente muito orgulho, Héliú também trouxe do seu cotidiano uma ligação intensa com as artes, a música pelos familiares maternos e a pintura pelo pai. Ainda que não contasse com a aprovação do pai, a sensibilidade do filho foi o norte dominante para sua profissão futura. Se não tornou-se cantor, mas poeta e pintor. Transitou entre as letras e as imagens com muita intimidade.

Héliú do canto, da pintura e do poema, artista múltiplo assim como Glayson também o é do desenho, da música e da composição melódica. Os dois, independente de terem frequentado cursos ou academias, desde crianças desenhavam e, no decorrer de suas vidas, se permitiram experimentar, realizar e apresentar ao público o resultado de trabalhos fortemente imbuídos de desejos, de desenhos, de cores, de musicalidades, de versos de Héliú e de Glayson.

⁸² LIMA, Héliú Lima. Entrevista. Uberlândia, 09 mar. 2006.

E é assim, na simplicidade dos homens cultos e sábios, que Hélios nos relata sobre seu desejo de ser artista.

Ele (o pai) não queria que eu fosse artista plástico, mas eu sempre fui artista, eu quis ser artista e sempre fui. Desde criança eu gostava de desenhar, era aluado distraído, sempre fui muito distraído também, eu sempre fui muito ligado nesse mundo da cor, eu tinha uma sensação de imaginar as coisas. O melhor presente que recebi foi um lápis de cor...⁸³

Valeu-lhe o aprendizado com o pai já que a pintura em paredes entre as décadas de 1940 e 1950 em Uberlândia exigia do pintor um período longo de dedicação a este trabalho e, o domínio de técnicas de fingimento⁸⁴, (madeira, mármore, granito, etc.), alto-relevo e outras que decoravam as residências. Assim, Hélios Lima até aos 19 anos e o irmão, por um tempo maior, tiveram na figura do pai o seu mestre da arte de pintar paredes. Hélios nos conta que nos intervalos de descanso do trabalho ou mesmo após este, registrava nas tampas das latas algumas imagens percebidas durante o dia, coisas do seu cotidiano.

Mas, foi na figura de um professor de desenho, em seu período escolar, Eurico Silva⁸⁵, um homem enérgico com os alunos que Hélios encontrou o incentivo que não teve no pai. Ao perceber a facilidade de Hélios para o desenho presenteou-lhe com um livro de sua autoria. Após o contato com o professor Eurico, Hélios Lima cursa, por pouco tempo, aulas de desenho e pintura com uma professora de Artes da cidade. Mas, sua formação como artista se deu por meio de exercícios de pintura a óleo e o leque de amizades, que, aos poucos, foi conquistando no meio artístico uberlandense.

Visitou com frequência o ateliê do artista Arlindo Rosseto, que também atendia pelo nome artístico de *Valim*, pintor oficial dos cartazes de cinema de Uberlândia, que curiosamente possuía um ateliê no porão, embaixo do palco do cine Uberlândia⁸⁶. Este artista, segundo Hélios Lima, possuía um estilo parecido com o de Ido Finotti e, assim como Ido,

⁸³ LIMA, Hélios Lima. Entrevista. Uberlândia, 09.03.2006.

⁸⁴ Pintura de fingimento é a denominação recebida às pinturas decorativas que imitam materiais não utilizados na composição do ambiente.

⁸⁵ Professor de desenho das escolas públicas de Uberlândia no período em que Hélios cursava o Ensino Fundamental.

⁸⁶ - “No decorrer de 44 anos – 1908 a 1952 foram instalados em Uberlândia 11 cinemas na seguinte ordem: 1. Theatro Polytheana – Setembro de 1908 – no pateo da casa do Sr. Firmino Grama. 2. Iris Cinema – outubro 1909. 3. Cine Teatro São Pedro – Novembro 1909 – Custódio da Costa Pereira. 4. Cinema Carneiro – 1910 – Praça da Independência. 5. Cinema Central – 24/12/1918. 6. Cine Teatro Avenida – 10/10/28. 7. Cine Teatro Uberlândia – 15/12/37. 8. Éden Cinema – 08/01/38 – praça Oswaldo Cruz de J. Peppe e Cia. 9. Cine Brasil – 19/07/39. 10. Cine Paratodos – 03/07/48. 11. Cine Regente – 16/09/52”. (CINEMAS. *São Pedro de Uberabinha*, Uberlândia. Disponível em: <http://www3.uberlandia.mg.gov.br/cidade_miscelanea.php?id=282> Acesso em 24 jul. 2009)

pintou queimadas, mas, produziu também alguns trabalhos abstratos. “Sr. Arlindo e o Sr. Finotti pintavam num estilo parecido um com o outro.”⁸⁷

Por meio destas informações, podemos imaginar que buscando ampliar seu aprendizado nas técnicas de pintura aproxima-se de Valim para apreciar e conversar sobre artes plásticas. Interessante dizer que Héliúio, artista ainda em formação, contemporâneo de Ido Finotti e de Valim, consegue perceber aproximações e distanciamentos na produção destes dois amigos artistas. Valim e outros artistas permitiram que Héliúio se abastecesse de elementos inerentes à pintura às quais foram incorporadas, adaptadas, modificadas e, muitas vezes, ampliadas em suas imagens.

A formação e a independência artística de Héliúio Lima caracterizam-se por uma conquista tensa e gradativa, já que em alguns momentos de sua vida compartilhou o fazer artístico com outros trabalhos em empresas que lhes garantissem o sustento da família. Não podemos esquecer de que o ato de desenhar e pintar estiveram sempre presentes, conjugados ao exercício do *flâneur*. O trabalho como cobrador de um clube da cidade, em uma bicicleta, permitiu ao artista o registro de lugares que percorreu. Munido de um bloco de papéis registrou os lugares por onde passou e produziu de acordo com o que via, mesmo que, por muitas vezes, não se sentisse satisfeito com o resultado de suas aquarelas e pinturas.

Cada imagem como se fosse um sonho, como diria Benjamin⁸⁸ uma atitude de expectativa frente ao visto, ao penetrado pelo olhar e registrado pelas mãos do hábil desenhista. Sua percepção mais lenta em uns momentos, mais rápida em outros, registra o que vem de encontro ao seu olhar. Acreditamos que, neste exercício, o artista é buscado pelo objeto que lhe atrai o olhar, resultando em inúmeros desenhos e pinturas de um mesmo e múltiplo local.

Héliúio como também Ido e Geraldo Queiroz são artistas observadores que no exercício da *flanerie*, muitas vezes alheios a um tempo e espaço inerentes ao local em que transitam, apreenderam por meio de seus desenhos, cores e gestos, detalhes de paisagens que lhes tocaram o olhar, sejam elas urbanas ou rurais. Captaram detalhes talvez não percebidos por outros passantes, ou mesmo não vistos pelos artistas com a mesma intensidade e atração.

No momento do registro da paisagem, estes artistas, mesmo se envoltos por uma multidão, ou acompanhados de amigos em uma área silvestre, teriam a capacidade de estarem sós. Segundo Pallone, seriam o *flanêur* “figura que caminha tranquilamente pelas ruas,

⁸⁷ LIMA, Héliúio. Entrevista. Uberlândia, 09. mar. 2006.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

observando cada detalhe, sem ser notado, sem se inserir na paisagem.”⁸⁹ O tempo e o espaço vivido por eles nas ruas e nos bosques uberlandenses por um momento tornam-se tempos e espaços de Hélivio, de Ido e de Geraldo.

Estes artistas, em seus percursos urbanos ou bucólicos, são como nos diz João A. Frayze-Pereira perturbados pela imagem vista que lhes causa “uma suspensão imprevista do caminhar mecânico e automático, e passam a gerar a divagação e um diálogo novo com as cercanias”⁹⁰, num processo denominado de recepção estética.

Existe uma figura muito curiosa e fascinante, que dedica seu tempo a vagar pelas ruas, no intento de observar o que acontece ao seu redor, de captar algo de mais perene no cenário urbano. Este passante se locomove a pé – e sem pressa, como requer qualquer “trabalho” de análise da vida cotidiana que se preze. Tal personagem atende pelo nome de *flâneur* e surgiu há muitos anos atrás.⁹¹

Para Benjamin, o *flâneur* do final do século XIX dedicava seu tempo a vagar e a observar. O *flâneur* contemporâneo rizomatiza e dinamiza seu olhar observador ao ritmo agitado e comprometido da cidade e do trabalho, no tempo de um mundo capitalista, onde o artista rompe temporariamente o frenesi da pressa, do compromisso, dando-lhe uma nova dinâmica temporal, quando pára e esboça em desenhos o que lhe atrai em suas andanças. Neste momento, Hélivio, Ido e Geraldo são *flâneurs* contemporâneos.

Flâneur, passante ou não, Hélivio, ao casar-se em 1976 com Adélia Lima⁹², radicalizou e decidiu não mais ser artista e da produção que antecedeu 1976 não possui mais nada, queimou tudo. O que restou encontra-se na posse de algum comprador da época.

Ao destruir sua produção, Hélivio nos remete com seu gesto a uma tentativa infrutífera de desligamento de seu passado, já que, posteriormente, esta ação radical provoca em Hélivio uma reação mais profícua, que o impele a pintar, promovendo a materialização de seus gestos em trabalhos pictóricos, mais reflexivos, amadurecidos e intensos que os anteriores.

Esta ação radical do artista nos remete a algumas reflexões sobre o que Salles (1998) observa sobre o ato criador a partir de experiências dos artistas Paul Klee⁹³ e Pablo Picasso⁹⁴

⁸⁹ PALLONE, Simone. (resenha) O Flâneur - Um passeio pelos paradoxos de Paris. In: WHITE, Edmund. *Edmund White*. São Paulo: Companhia das Letras. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/resenhas/cidades/white.htm>> Acesso em: 31 jul. 2009.

⁹⁰ FRAYZE-PEREIRA, João A. Apresentação. In: FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997, p. 29.

⁹¹ GOUVÊA, M.; PASSOS, F.; TOSTI, RAPHAEL.; POLITO, R. *O novo flâneur: personagem da Era Moderna, o flâneur ainda incita o pensamento urbano contemporâneo*. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/2%20-%20o%20novo%20fl%C3%A2neur.pdf>> Acesso em: 25 jun. 2010, p. 1.

⁹² Escultora uberlandense, esposa de Hélivio Lima desde 1976.

que, não muito diferente de Hélyvio Lima, para criar algumas imagens, necessitavam, muitas vezes, de lançar mão da destruição de outras.

Percebemos, então, que, geralmente, para o artista há uma necessidade de destruição da imagem, para que dela, ou deste gesto, possa emergir uma nova poíesis,

Para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: ‘Diante de cada obra de arte importante, lembre-se de que talvez outra, mais importante ainda, tenha tido que ser abandonada’ (Klee, 1990, p. 190). ‘Os quadros que eu faço são uma soma de destruições. Eu faço uma pintura e em seguida a destruo. Mas, no fundo, nada é perdido. O vermelho que retirei de um lugar qualquer pode ser encontrado em uma outra parte do quadro’, explica Picasso (1985, p.13)⁹⁵

Apesar de ter sido um gesto complexo, somado a uma série de questões não só concernente à sua produção artística, Hélyvio de Lima, mesmo querendo romper com um passado, com um desejo construído ao longo de toda uma vida, não queimou o desejo do menino artista. Este permaneceu latente, aguardando um novo despertar, amadurecendo para uma retomada. Em seu relato, Hélyvio nos conta que, depois deste gesto, ao visitar uma exposição no MASP⁹⁶ percebeu que muito do que havia queimado dialogava com as poéticas visuais ali expostas. A partir desta percepção, o artista começou a *comer pintura*⁹⁷.

Metaforicamente *comer pintura* após queimar, como em um ritual, os gestos passados, as cores..., as formas..., as linhas... . Pode-se dizer que este ato foi como um marco que certamente avivou-lhe a crítica e o impulsionou às novas criações. O menino que queria ser artista não o havia abandonado, retorna mais maduro e segue...

⁹³ “Paul Klee. Nasceu em Berna (1879). Estudou em Munique e visitou a Itália (1901-1902). Associado ao Der Blaue Reiter (1911), lecionou na Bauhaus (1920-1933), regressando à Suíça em 1933. Artista gráfico e pintor foi um dos mais famosos artistas modernos. Morreu em 1940”. (LAMBERT, Rosemary. *A arte do século XX*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984, p. 83)

⁹⁴ “Pablo Ruiz Picasso. Nasceu em Málaga, Espanha (1881). Estudou em Barcelona e instalou-se em Paris (1903). Em seu período azul (1901-1904), pintou obras representativas da melancolia dos pobres; em seu período rosa (1905-1907), pintou acrobatas e arlequins. Conheceu Braque em 1907 e, com ele, desenvolveu o Cubismo, que permaneceu como fundamento básico de toda a sua pintura [...] Foi também um soberbo desenhista e produziu esculturas e cerâmicas. Morreu em 1973”. (Ibidem, p.84).

⁹⁵ PICASSO, 1985, p.13. Apud. SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998, p.27.

⁹⁶ O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, mais conhecido por MASP, é fruto de uma aventura de duas pessoas, coadjuvadas por Edmundo Monteiro, com visão revolucionária para sua época, e apoiados por um grupo de amigos. O MASP foi inaugurado em 2 de outubro de 1947 por Assis Chateaubriand, fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associados e pelo professor Pietro Maria Bardi, jornalista e crítico de arte na Itália, recém chegado ao Brasil. Uma história de alma, talento e força tornou possível a existência do MASP, cuja coleção, a mais importante do hemisfério sul, é considerada tesouro da humanidade. O feliz encontro de Assis Chateaubriand e de Pietro Maria Bardi alinhou o Brasil com os países de primeiro mundo no universo das artes. (MASP. *Histórico sobre o MASP*. Disponível em: < <http://www.masp.art.br/sobreomasp/historico.php> > Acesso em: 27 jul. 2009)

⁹⁷ Metáfora utilizada pelo artista em entrevista em 09. mar. 2006.

Em meio a tensões e intenções, Hélió Lima somente consegue se dedicar totalmente à pintura depois de 1982 quando se despe dos preconceitos incorporados na infância e adolescência.

Comecei dentro da arte assim, meio a contragosto de meu pai, [...] meu pai era excelente, ensinou excelentes princípios, operário não tem... - Tudo que não quero na vida ter é um filho, poeta, músico, pintor. Hoje em dia o artista tem valor, mas antigamente eram figuras boêmias que morriam às vezes de doenças venéreas e o meu pai morria de medo de eu mexer com isso e tornar uma pessoa perdida. Dentro da sua compreensão eram perdidos na boemia, ou na bebida ou em outras coisas.⁹⁸

Coincidência ou não, ao retomar à pintura na década de 1980 Hélió produz uma série intitulada “Operários”. Incentivado por amigos, antigos professores, pela colecionadora uberlandense Lourdes Saraiva e pelo artista José Moraes, Hélió expôs estes trabalhos na galeria Arquit’s de Paulo Carrara, em 1981.

Esta série, segundo o artista, seria a representação social de seu mundo operário “se a gente é desse meio a gente acha que tem que registrar aquele meio, e o meio operário é muito bonito, a vida operária é muito sofrida.”⁹⁹. Neste tema, seguiu produzindo por aproximadamente quatro anos e, ironicamente, ao encaminhar seus trabalhos para serem emoldurados, e posteriormente, expostos na galeria Arquit’s, um incêndio na vidraçaria queimou-lhe mais de vinte trabalhos, os “mais fortes”, em seu parecer.

Marcos de destruição, agora não pelo artista, mas pela fatalidade, o que também não o impediu de continuar com a exposição programada. Para esta exposição, Hélió produziu intensamente e conseguiu o feito de vender praticamente 90% de sua produção. Segundo o artista, seus trabalhos somente foram aceitos para serem expostos na galeria Arquit’s por representarem um tema social, que muito influenciou na opinião da crítica de arte Lourdes Saraiva.

A venda de seus trabalhos nesta vernissage esteve atrelada às ações dos envolvidos com o evento, ou seja, a divulgação de uma nova galeria de arte em Uberlândia, tendo como proprietário um arquiteto que despontava em importância na cidade, Paulo Henrique Carrara Arantes. Teve o respaldo da crítica de arte, Lourdes Saraiva, o incentivo e indicação da escritora e educadora, Marta Pannunzio e o texto de abertura escrito por José Moraes, artista respeitado em Uberlândia, por trabalhos anteriormente desenvolvidos na cidade,

⁹⁸ LIMA, Hélió Lima. Entrevista. Uberlândia, 09. mar.2006.

⁹⁹ Ibidem.

principalmente, pelos mosaicos do Uberlândia Clube¹⁰⁰, por produções em Belo Horizonte, em São Paulo e outros lugares. E, também, pessoas influentes em Uberlândia que, por suas presenças e/ou nomes, conseguiam promover a quem lhes interessavam.

Hélvio Lima retrata casarios, ruas, praças de Uberlândia desde a década de 1970. Por onde passa, registra *in loco*, ou guarda na memória o lugar observado e o reelabora em seu ateliê o que lhe impressionou em seu caminhar. Fascinado desde criança pelas cores, as manipula no ato da pintura, num jogo que não o prende à realidade impressionável, estável. A cor para Hélvio surge no momento da criação sobre as referências acumuladas. Do gesto do artista à configuração da obra.

Apesar de ser reconhecido internacionalmente, Hélvio ressentia-se do descaso com a arte em Uberlândia. Ao promover suas exposições, seja em sua galeria particular ou nas galerias públicas da cidade, percebe que a divulgação do evento excede em número a presença das pessoas, e estas, geralmente, são as mesmas que acompanham a trajetória do artista.

Hélvio Lima é um dos poucos artistas uberlandenses que hoje sobrevive de sua produção artística. Dedicou-se exclusivamente à arte. É um artista em atividade constante, possui sua própria galeria, onde além de expor seus trabalhos, também promove a divulgação de novos e/ou conceituados artistas. Neste espaço socializado com sua esposa, Adélia de Lima¹⁰¹ – também artista plástica – realiza aulas de desenho e pintura para diferentes idades.

Em seu percurso artístico, participou de exposições coletivas e individuais e salões de arte no Brasil e no exterior, o que lhe tem proporcionado, por meio de premiações, seu

¹⁰⁰ “Tombado como Patrimônio Histórico Municipal pelo Decreto nº 10.223 de 29/03/2006. Registrado no Livro do Tombo Histórico, Inscrição XIII, pág. 20. O Uberlândia Clube Sociedade Recreativa é uma sociedade privada com seu quadro de sócios constituído por famílias representativas da sociedade uberlandense. A atual sede foi inaugurada em 26 de janeiro de 1957, na gestão do Sr. José Rezende Ribeiro - sócio proprietário diretor do clube.

Esta edificação foi construída para substituir a primeira sede, localizada na Avenida Afonso Pena esquina com Olegário Maciel, que se tornara pequena para as atividades do clube com o número crescente de sócios. A construção se deu com capital dos sócios proprietários, em terreno doado pelo Estado de Minas Gerais. O projeto é de autoria do engenheiro Almôr da Cunha, escolhido através de concurso, a decoração ficou por conta do decorador e artista plástico Sérgio de Freitas, indicado por Almôr. O edifício possui linhas arrojadas, de tendência moderna, associadas a elementos do art-decô”. (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Uberlândia Clube Sociedade Recreativa*. Disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/cidade_patrimonio.php?id=628> Acesso em: 29 abr. 2010.

¹⁰¹ “A carreira artística de Adélia Lima também está fortemente ligada à sua infância. Criada na fazenda, a escultora conta que não tinha os mesmos brinquedos que as crianças das cidades. A opção era, então, usar a imaginação e utilizar materiais como argila do brejo, cera de abelha e pedaços de arames para produzir seus próprios brinquedos. Com o tempo, esta distração deu espaço aos estudos e, enquanto cursava a faculdade de Letras, conheceu Hélvio Lima, com quem se casou. Ironia do destino, seu esposo também é artista e voltou a despertar em Adélia Lima a paixão pelas esculturas. O retorno à produção foi imediato e hoje suas esculturas em cerâmica, concreto celular e fundições em alumínio, bronze e chapas de ferro fazem dela uma escultora com talento reconhecido em vários estados do Brasil”. (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Escultores de Uberlândia alcançam fama nacional*. Disponível em: <<http://www.uberlandia.mg.gov.br/noticia.php?id=200>> Acesso em: 22 jan. 2010).

reconhecimento como artista nacional e internacional. Consequentemente tem seus trabalhos adquiridos por pessoas e colecionadores de diferentes continentes.

O artista plástico Hélyvio Lima é nascido em Uberlândia e tem colecionadores de sua obra no Brasil e no exterior. Em Uberlândia, Hélyvio Lima já recebeu duas vezes o prêmio Personalidade do Ano nas Artes, a Comenda Augusto César, o troféu Talentos do Cerrado e o prêmio Grande Othelo de Cultura. Têm valorizado em seu trabalho os personagens anônimos do cotidiano, através das marcas pessoais de sua arte, na personalidade da cor e do traço, definições que só o tempo confere à experiência do artista.¹⁰²

Por extensão, podemos dizer que assim como Hélyvio Lima, os artistas Glayson Arcanjo e Geraldo Queiroz também valorizam em suas poéticas, pessoas e lugares de Uberlândia. Este último, por exemplo, contou por meio de desenhos, pinturas e mosaicos, histórias cidadianas desta *urbs*.

¹⁰²PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Hélyvio Lima*. Disponível em: <<http://www2.uberlandia.mg.gov.br/pmu/ecp/noticia.do?evento=portlet&pAc=not&idConteudo=3644&acao=pr oc&pIdPlc=>>> Acesso em: 08 agos. 2007.



“Eu, desde criança acompanhava meu pai nos ateliês e nas escolas que ele dava aula, ele me levava junto e eu participava das aulas. Eu ficava ali, mais que olhando, então o que eu aprendi foi de observar. Ele sempre me dava de presente caderno de desenho, lápis de cor e tinta, ganhei também uma malinha com tinta à óleo, que eu tenho até hoje.”

Vera Queiroz de Moraes



Fotografia. 1- QUEIROZ, Geraldo. *Primeira Missa*. 1948.
1 pintura, óleo sobre aglomerado. 70cm x 90cm.
Coleção: Paulo Henrique Carrara Arantes. (FAMD).

A imagem da *Primeira Missa* (fotografia 1) foi produzida, de acordo com os relatos de Jerônimo Arantes¹⁰³, avô do arquiteto Paulo Carrara¹⁰⁴. Esta particularidade referente à sua elaboração permitiu uma análise singular da obra, já que o artista, como aponta a pesquisa realizada, numa tentativa de fidelidade imagética a compôs embasado numa somatória de informações, observações e experiências, recolhidas e vivenciadas em um presente distante do espaço/tempo urbano da referida Capela e da sua paisagem circundante, no final do século XIX.

A Praça onde se situa o referido prédio, outrora foi conhecida como Largo da Matriz, posteriormente, Minas Gerais e a partir de 1951 - Cícero

¹⁰³ “Nascido em Monte Alegre/MG, em 23 de julho de 1892 – final do século que testemunhara importantes invenções, dentre elas: o automóvel, o cinema e a fotografia, por exemplo – mudou-se para Uberlândia em 1918. Tendo chegado ali logo nas primeiras décadas do século XX, foi lhe possível conhecer tanto a parte “velha” quanto a “nova”, pois permaneceu nessa cidade até o início da década de 1980, mais precisamente, até 19 de maio de 1983, quando vitimado por ataque cardíaco, sua saúde, quase inabalável, não resistiu e ele então faleceu – era novamente final de outro século, não menos importante em descobertas científicas do que o anterior no qual havia nascido, porém matizados agora, por acontecimentos de caráter bastante violentos, como as duas grandes Guerras, o nazismo, a revolução socialista, a guerra, enfim, o século dos “extremos” [...] “Mesmo não fazendo estudos comparativos, Arantes mantinha um forte vínculo com os fatos relativos ao passado de Uberlândia e parecia mesmo sentir-se o mais autorizado para discutir o assunto, afinal, possuía um acervo de proporções inigualáveis na cidade e passava todo o tempo disponível imerso em seus documentos, tentando desvendar fatos, personalidades, origens, genealogias e tudo o que dissesse a respeito à história do município. (LIMA, Sandra Cristina Fagundes de. *Memória de si, história dos outros: Jerônimo Arantes, Educação, história e política em Uberlândia nos anos de 1919 a 1961*. Tese (Doutorado) - UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2004, p. 30 e 223)

“Jerônimo Arantes é um homem do século XIX que se tomou de amores por esta Uberlândia que viu crescer. [...] Mas, mais que isso, cultivou um ambiente intelectual, fundou e editorou revistas, publicou livros e folhetos, escreveu versos, criou um conjunto de músicas folclóricas mineiras, gravando discos, participando de serenatas, dançando catiras e cateretês. A coleção completa de suas obras se encontra no Arquivo Público da Secretaria Municipal de Cultura à disposição dos pesquisadores sobre a temática local e regional. (LOPES, Valéria Maria Q. C.; MACHADO, Maria Clara T. O memorioso e suas representações sobre a cidade (Apresentação). In: ARANTES, Jerônimo. *Cidade dos sonhos meus*. Uberlândia: EDUFU, 2003, p.9).

¹⁰⁴ O arquiteto uberlandense Paulo Henrique Carrara Arantes, neto do professor Jerônimo Arantes, herdou de seu avô, o trabalho presenteado por Geraldo Queiroz (GOMES, Muriel. Paulo Henrique Carrara Arantes. *Correio de Uberlândia*. Uberlândia, 27 jun. 2008).

Macedo. Com o crescimento do Arraial, formou-se um núcleo de habitação denominado Fundinho e, em 1851, uma fazendeira local, Senhora Francisca Alves Rabelo, vendeu uma extensão de 100 alqueires de terra ao patrimônio da Capela de N. Sr^a. do Carmo e São Sebastião da Barra. A partir dessa transação de terras configurou-se então uma área pública onde, sob a proteção da Igreja e por concessão, foi se formando o povoado que era então uma extensão de campo. Nas circunvizinhanças da Igreja têm início construções de habitações destinadas à residência e comércio. Sem critério de urbanização, foram abertas ruas em terrenos irregulares e maltratados.¹⁰⁵

Vale ressaltar que a obra *Primeira Missa* foi pintada no ano de 1948, período posterior à sua ampliação em 1861 para Matriz, e demolição em 1943. Portanto, para o processo de sua criação, ocorrido após sua ausência física arquitetônica do perímetro urbano de Uberlândia, o artista Geraldo Queiroz organizou esteticamente a imagem a partir do relato de habitantes da pequena Uberabinha, que recuperaram de suas memórias os registros do lugar e da ermida.

“Mas o vilarejo cresceu, avançou conquistando o solo espreguiçou tentáculos mais para longe. Foi quando a grei pressurosa, em esforço coletivo erigiu o templo. E da pequena Capela de então, nasceu a Velha Matriz. A princípio um corpo de taipa e madeira roliça, para abrigar os crentes. Depois ampliada dois campanários de clássico aspecto português, procurando espaço com o remate de suas torres de pontas angulares. E os sinos entraram de casquinha pelo vale do Uberabinha em repiques festivos das procissões, nos dobres tristes de finados, ou na cadencia da tarde demorada do Ângelus”.¹⁰⁶

De posse destes registros, somados aos de Jerônimo Arantes e aos seus, Geraldo Queiroz nos apresenta uma imagem instigadora. Neste processo, perscrutando esta organização estética de “memórias”, temos que os responsáveis pela ampliação da antiga Capela para Matriz conservaram a nave de sessenta metros quadrados em adobe e barro, a qual passou a ser utilizada como sacristia no novo templo religioso. Assim, mesmo que a fachada já não mais existisse, seu corpo compôs a arquitetura da nova Igreja em seus 82 anos de permanência, no antigo Largo da Matriz.

Em 1943 a Matriz foi demolida e no local foi construída a Estação Rodoviária, que ali permaneceu até a década de 70, quando foi transferida para o atual Terminal Rodoviário Castelo Branco. O prédio abriga hoje a Biblioteca Pública Municipal.

¹⁰⁵A HISTÓRIA de Uberlândia. Disponível em: <<http://www.achetudoeregiao.com.br/MG/uberlandia/historia.htm>> Acesso em: 18 jul. 2007.

¹⁰⁶ “Crônica lida ao microfone de PRC6, a 31 de dezembro de 1941 e repetida a pedidos no dia 3 de janeiro de 1942 pelo professor Pedro Bernardo Guimarães” (ARANTES, Jerônimo. *Velha Matriz*. Uberlândia. ArPU. CAIXA 12 – CPJA (originais) 069 a 071 – Pasta 69)

A Praça onde se situa o referido prédio, outrora foi conhecida como Largo da Matriz, posteriormente, Minas Gerais e a partir de 1951 - Cícero Macedo. Com o crescimento do Arraial, formou-se um núcleo de habitação denominado Fundinho.¹⁰⁷

Estes dados nos levam a concluir que no período coincidente entre a permanência física da Matriz (1861-1943) no espaço urbano da cidade e a presença de Geraldo Queiroz (1916–1958) e de Jerônimo Arantes (1892-1983), estes viram e olharam o que anteriormente foi a nave da antiga Capela.

Ao compararmos a permanência de uma grande maioria de templos no universo brasileiro ou no europeu, dizemos que o período de 82 anos para uma edificação religiosa é muito curto. Mas, assim como tantas outras cidades brasileiras em desenvolvimento constante, Uberlândia também desvela uma experiência urbana sintonizada aos “fenômenos urbanos que surgiram no início do século XIX, com a pretensão enfática do novo, que no ínterim, entretanto, perderam sua função”¹⁰⁸. Uma cidade que foi se configurando e reconfigurando esteticamente desde o século XIX levando para o XX o fascínio da projeção constante no futuro. De acordo com Benjamin, seriam resquícios do século das coisas sonhadas¹⁰⁹.

Assim, a pequena ermida, que foi condição para a origem da cidade, cede seu lugar para a ampliação da primeira Matriz, que ficou obsoleta e deixou de cumprir os interesses estéticos e religiosos da época. Esta cedeu lugar à primeira Rodoviária, que assistiu ao exercício do ir e vir dos primeiros passageiros no trânsito cotidiano das jardineiras e ônibus interestaduais e, finalmente, deu lugar à atual Biblioteca Pública Municipal. Estas alternâncias arquitetônicas de tempos em tempos, ao longo do século XX, são marcos históricos arquitetônicos soterrados, um após o outro, gradativamente, cada um ao seu tempo.

Edificações anteriores demolidas ou reelaboradas soam como um exercício arqueológico de desconstrução e de reconstrução da materialidade físico/espacial urbano de Uberlândia. Este exercício não interfere nas memórias individuais e coletivas de quem vivenciou, registrou ou arquivou histórias e fotografias da primeira configuração urbana da cidade.

Os rituais religiosos, realizados na capela ou na Matriz, o trânsito dos passageiros nos lugares de passagens da pequena rodoviária desvelam um tempo passado no presente da

¹⁰⁷ “Crônica lida ao microfone de PRC6, a 31 de dezembro de 1941 e repetida a pedidos no dia 3 de janeiro de 1942 pelo professor Pedro Bernardo Guimarães” (ARANTES, Jerônimo. *Velha Matriz*. Uberlândia. ArPU. CAIXA 12 – CPJA (originais) 069 a 071 – Pasta 69).

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 16.

¹⁰⁹ Ibidem, p.17.

cidade de Uberlândia, representado na dinamicidade da estética efêmera, arquitetônica e funcional no perímetro urbano de seu marco zero.

Na construção de *Primeira Missa* Geraldo Queiroz fez uma “escavação arqueológica” já que baseou-se não só em suas lembranças, como também em registros da memória de outros personagens envolvidos na história de Uberlândia. Esta imagem resulta, portanto, dos registros visuais de seus autores, Geraldo e Jerônimo, somados às imagens de feitos históricos, como a *Primeira Missa no Brasil* de Victor Meireles, possivelmente conhecida de Geraldo Queiroz e às lembranças de antigos cidadãos uberabinhenses, que o memorialista Jerônimo Arantes entrevistava, na busca de recuperar a história do município em seus primeiros anos:

Estamos na rua 13 de Maio. Batemos palmas à porta de uma casinha humilde. Uma moreninha alegre e robusta vem nos atender e volta.
 - Vovô, tem um moço de óculos chamando o senhor.
 - Eu? Quem será meu Jesús da Lapa!
 Ouvimos passos, e, logo veio sorridente o velhinho nos atender. E pergunta:
 - Que veio o Senhor fazer, ainda que mal lhe pergunte?
 E sabedor do motivo que nos levou à sua presença, soltou uma gargalhada sadia e disse:
 - Eu sabia que o senhor vinha aqui. Foi o Nenê, meu neto, quem me disse que o senhor vinha saber de mim, se eu me recordava de alguns acontecimentos antigos daqui. Sim senhor. Eu vou falando tudo que me lembrar, o senhor pode ir tomando nota do que lhe for mais interessante.¹¹⁰

Assim, a pintura *Primeira Missa* é o resultado dos registros memoriais não só de Geraldo Queiroz e Jerônimo Arantes, mas a representação estética de múltiplas percepções visuais, vivenciais e temporais dos seus autores e da voz de um povo.

Dizer destas memórias nos permite buscar referências sobre a memória coletiva. Halbwachs considera que “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós.”¹¹¹ A construção destas memórias são articuladas nos ambientes em que o indivíduo vive, quais sejam, a família, a religião e a classe social. Nesta compreensão, podemos dizer que *Primeira Missa* é uma representação imagética de memória coletiva ao ser articulada na complexidade da sociedade uberlandense.

¹¹⁰ ARANTES, Jerônimo. *Revivendo o passado na voz da gente antiga*. Uberlândia, jun. 1939. ArPU. CAIXA 01 – CPJA (originais) 001 a 007 B – Pasta B.B, p. 30 a 31.

¹¹¹ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006, p.30.

Um acontecimento pode afetar várias consciências coletivas diferentes, mas que se este momento é relevante, estas consciências podem aproximar-se e unir-se em uma representação comum. No entanto, não há a anulação das consciências individuais, pois que cada um, ao seu tempo, à sua maneira e à sua linguagem o interpreta de sua forma dando-lhe o seu sentido.

Portanto, a construção imagética da pintura *Primeira Missa* é a resultante da elaboração de memórias coletivas. O que Geraldo Queiroz representou nesta imagem foi um todo construído pela sua sensibilidade que transformou o pensamento temporal, espacial e linguístico seu e destas pessoas dando-lhe um sentido visual.

Segue, abaixo, a apresentação da fotografia do que foi a sacristia da Matriz de Nossa Senhora do Carmo antes de sua demolição, década de 1940. Esta imagem soma-se às outras fontes respaldando, portanto, afirmativas anteriores sobre a representação estética das múltiplas percepções visuais, vivenciais e temporais dos seus autores e da voz de um povo.



Fotografia 8¹¹² Lateral da capela primitiva ligada à antiga Matriz
Uberlândia Dec. 1940
Acervo: ArPU.

O clichê acima mostra ao *presado* leitor uma parte (fundo) da primeira igreja construída em Uberlândia, levando o nome de Nossa Senhora do Carmo.

A sua construção se deu inicialmente em 1846 sendo terminada em 1856.

A focalização de uma parte somente, ou seja, fundos, é mostrada no momento que a mesma estava sendo desfeita já que naquele local, viria surgir hoje a Estação Rodoviária do nosso município.

É uma jóia do passado estampada hoje para apreciação de nossos leitores.¹¹³

¹¹² 1846 – 1853 (período de construção da Capela) – 1861 (ampliação para Matriz).

¹¹³ SANTANA, José Teixeira de. Município de Uberabinha. In: *História Histórica de Uberlândia*. Uberlândia, 31 ago. 1966. ArPU. CAIXA 11 - CPJA (originais) 067 a 068 – pasta 67.

Tanto a fotografia 8 quanto o recorte jornalístico de 1966, reiteram a visualidade e a visibilidade temporal da capela no cotidiano urbano dos moradores desta cidade, sejam eles contemporâneos de São Pedro de Uberabinha, de Uberabinha e/ou de Uberlândia.

Em 1846, feita a divisão das terras da sesmaria, Felisberto Carrejo considerado o fundador da cidade, muda-se para a Fazenda do Salto, na qual adquirira dez alqueires de terra. Nesse local, construiu a sua residência e, em volta deste terreno, surgiu o povoado de São Pedro do Uberabinha, hoje Bairro Tabajaras. [...] Em 1888, é criada a Vila (distrito) de São Pedro de Uberabinha, por decreto do Governo Provincial, graças a Augusto César Ferreira de Souza e o Pe. João Dantas Barbosa. [...] Em 1891, é criada a Comarca da São Pedro de Uberabinha, passando à categoria de cidade. [...] Em 1929, o Município deixa de se chamar São Pedro de Uberabinha passando a chamar-se Uberlândia. [...] a lei foi sancionada pelo então Presidente do Estado, Antonio Carlos Ribeiro de Andrada. O Agente Executivo (Prefeito) e o Presidente da Câmara era Otávio Rodrigues da Cunha.¹¹⁴

Quanto à Capela, temos que a licença para sua construção foi autorizada pelo Visitador Ordinário da Prelazia em 30 de maio de 1846, escolhido o local e negociado por D. Francisca Alves Rabello, viúva de João Pereira da Rocha¹¹⁵, cem alqueires de terra destinados ao patrimônio da Capela Curada, localizados à margem direita do rio Uberaba Legítimo “na orela de um farto capão de matto, onde começava a zona dos campos”¹¹⁶.

Para a edificação da capela, inaugurada em 1853, constava em seu entorno com um espaço reservado para o primeiro cemitério da cidade que ali permaneceu até aproximadamente 1858, quando foi ampliada e em seu lugar edificada a Matriz de Nossa Senhora do Carmo (fotografia 9) derrubada em 1943 por ordem do prefeito Vasconcelos Costa¹¹⁷. Os templos religiosos foram, respectivamente, substituídos pela construção da antiga Rodoviária Municipal em 1946 (fotografia 10) e, após a década de 1970, pelo edifício da Biblioteca Pública Municipal de Uberlândia (fotografia 11).

¹¹⁴ PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Plano diretor de Uberlândia*. Uberlândia, 1999, p.5.

¹¹⁵ Primeiro entrante nas terras da futura Uberabinha.

¹¹⁶ PEZZUTTI, Pedro. *Município de Uberabinha*. Uberabinha: Typ. Livraria Kosmos, 1922, p. 13

¹¹⁷ Nascido em Sete Lagoas, Minas Gerais, no dia 4 de janeiro de 1916, morreu em Belo Horizonte, em 25 de agosto de 2008. De 1943 a 1945 foi prefeito nomeado de Uberlândia, e em sua trajetória política foi também prefeito de mais quatro cidades mineiras, deputado federal por três mandatos, secretário de Estado de Administração no governo de Levindo Ozanam Coelho e de Turismo no governo de Francelino Pereira. Além desses cargos, Vasconcelos Costa foi professor titular de Direito Internacional Público da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), presidente da Hidrominas e diretor da Associação Comercial de Minas Gerais. Filiado aos antigos partidos PSD, PSP, PDS e Arena. (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Morre ex-prefeito Vasconcelos Costa*. Disponível em: <<http://www3.uberlandia.mg.gov.br/noticia.php?id=2315>> Acesso em 19 de fev. de 2008.)

Quantas transformações, quantas mudanças visuais/estéticas realizadas em um mesmo local! Mesmo assim, as múltiplas paisagens do marco zero da cidade de Uberlândia permanecem ali, não em estruturas físicas, mas fotográficas, pictóricas, jornalísticas e em muitos outros registros de memórias da cidade.



Fotografia 9 - Matriz Nossa Senhora do Carmo
Início do século XX (ArPU – CPJA)



Fotografia 10¹¹⁸ - Primeira Estação Rodoviária de
Uberlândia. Meados do século XX – (ArPU)



Fotografia 11 - Biblioteca Pública Municipal – Uberlândia 2009 – Acervo da autora (FAMD)

Assim, independente da dinâmica das permanências e ausências destas edificações, a imagem da pequena capela, recuperada pela voz/memória de Jerônimo Arantes, em uníssono com a sensibilidade estética de Geraldo Queiroz, permite, em sua leitura matérico/pictórica, um registro delineado pelo viés dos seus olhares, de suas criações imagéticas e de suas experiências individuais, nos idos de 1948. “A actividade artística é essencialmente actividade da imaginação: mas na imaginação incluem-se também as imagens sedimentadas da memória.”¹¹⁹

¹¹⁸ “Inaugurada em março de 1946; instituída repartição pública Municipal em 1962, administração do prefeito Geraldo Mota Batista; fechada em 21 de maio de 1976, administração do prefeito Renato de Freitas.” (ARANTES, Jerônimo. *Estação Rodoviária – Biblioteca*. ArPU. Pasta 006 – CPJA (originais)).

¹¹⁹ ARGAN, G. C. Preâmbulo ao ensino da história da arte. In: *Guia de História da arte*. Lisboa: Estampa, 1992, p.38.

Artista de formação autodidata, pintor e mosaicista Geraldo Queiroz deixou o registro de sua arte em diferentes espaços públicos/sociais e particulares da cidade de Uberlândia e redondeza¹²⁰. Respeitado e reconhecido como artista foi solicitado pela elite uberlandense na contratação e/ou aquisição de seus trabalhos, mais atuante como mosaicista, a partir da parceria com João Jorge Coury¹²¹. Parceria esta, estabelecida por três vértices: o da amizade, o da arte e o da coligação partidária. “É importante ressaltar que as obras modernas, na cidade de Uberlândia, no período de 1940 a 1960, fazem parte, em sua maioria, da iniciativa privada patrocinadas pela burguesia que se formava.”¹²²

Na década de 1950, o arquiteto João Jorge Coury foi o difusor da arquitetura moderna na região do Triângulo Mineiro e contribuiu com sua proposta de associação entre elementos da arquitetura moderna com os de caráter regional, reelaborando uma nova estética para residências, comércios, hospitais e indústrias uberlandenses. Compactuando com o movimento da arquitetura moderna brasileira inicialmente influenciada pela européia, mais precisamente por Le Corbusier, Coury foi inovador tal como os outros arquitetos brasileiros da época, ao promover encontros para “conversas” intelectuais e políticas em seu escritório. Segundo Maria Eliza Guerra, nestas reuniões discutia-se política e o programa para as lutas dos ideais comunistas.¹²³

Pertencentes ao partido “Comunista”, Geraldo Queiroz e João Jorge Coury trabalharam em parceria na arte, mosaicista e arquitetônica, e nos ideais. Segundo D. Elisabeth Moraes Queiroz, esposa de Geraldo Queiroz, Coury foi um grande amigo de seu marido e, por sua influência, conciliou em seus projetos os trabalhos em mosaico de seu esposo. Questionadas sobre a relação de amizade e profissional e de ideal entre Geraldo

¹²⁰ Alguns trabalhos: mosaico para a residência do Sr. Osvaldo Oliveira (demolido); painel em pastilhas no jardim de uma residência no bairro Tabajaras; painéis à grafite no Mercado Municipal (restaurado em 2008); mosaico vidrosos para a Casa de Saúde; mosaico em pastilha para residência do Sr. Osvaldo Garcia; painel à grafite para a rampa do Mercado em Tupaciguara. (Fonte: ArPU)

¹²¹ (Abadia dos Dourados, 1908 – Uberlândia, 1970) Engenheiro e arquiteto formado pela EABH, Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, “Primeiro arquiteto a fixar seu ateliê na cidade, em 1940, cujas realizações constituíram o marco da introdução da arquitetura moderna em Uberlândia” (LOPES, Cíntia Maria Chioca; RIBEIRO, Patrícia Pimenta Azevedo. *Documentação da produção arquitetônica do arquiteto João Jorge Coury em Uberlândia*. Disponível em: <<http://74.125.47.132/search?q=cache:WYD0c28kehEJ:www.propp.ufu.br/pub/F.PDF+joao+jorge+coury+uberlândia+engenheiro+e+arquiteto&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=7&gl=br>> Acesso em 19 fev. 2009, p.3). “Demonstrou uma extensa prática profissional, atuando em cidades dos estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais e, depois de 1960, em Brasília”. (RIBEIRO, Patrícia Pimenta Azevedo. *A difusão da arquitetura moderna em Minas O arquiteto João Jorge Coury em Uberlândia*. Dissertação (Mestrado) – UFSCAR, São Carlos, 1998, p.2)

¹²² CRUZ, Denize G. R. de O.; RIBEIRO, Patrícia P. A. *A arquitetura moderna nas casas do arquiteto João Jorge Coury e nos edifícios residenciais da cidade de Uberlândia*. Disponível em: <www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4073/3034> Acesso em 25 jul. 2010, p.3.

¹²³ GUERRA, Maria Eliza A. *As “praças modernas” de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro*. Dissertação (Mestrado) – EESC - USP, São Carlos, 1998.

Queiroz e João Jorge Coury, D. Elizabeth e Vera, esposa e filha deram o seguinte depoimento:

E - Era muito amigo dele;
 V - Acho que ele era comunista também;
 E - Coury arranjava muito trabalho;
 V - Ele fazia os projetos e meu pai... Era uma parceria¹²⁴

Para Valéria, “João Jorge Coury era um grande amigo de meu pai. Tinham muita amizade”¹²⁵. Esta parceria, na década de 50, resultou em um número considerável de painéis em pastilhas, pinturas muralistas e painéis à grafite. Neste período, o artista marcou a cidade com seu trabalho, ornando os alpendres das casas de algumas pessoas da elite uberlandense.

A importância dada ao trabalho de Geraldo Queiroz seria consequência do interesse desta elite numa arquitetura que a projetasse esteticamente, no mundo moderno da arquitetura residencial. Este interesse favoreceu uma oportunidade ímpar a Geraldo Queiroz que, por meio de sua arte, deixou registrado nos novos edifícios e residências, construídas entre as décadas de 1940 e 1950, a marca de sua poíesis. Estes trabalhos garantiram-lhe respeito como artista mosaicista e a sobrevivência por meio da arte.

Na contemporaneidade, muitos destes trabalhos já não mais existem no cenário urbano de Uberlândia, restando somente cinco. Alguns desapareceram nos escombros das edificações demolidas e substituídos, muitas vezes, por edificações de caráter particular, comercial ou público. Outros trabalhos foram cobertos por tintas ou painéis de divulgação publicitária, por empresas que alugam os imóveis em que estes ainda se encontravam. Alexandre França¹²⁶, artista uberlandense e professor do DEART/UFU, confirma esta realidade, “dele eu me lembro de ter visto os painéis que foram sendo destruídos no meio do caminho, aquele da casa do senhor Osvaldo de Oliveira e outro na Cipriano que esta semana por acaso está destampado, no fundo do Hospital Santa Clara.”¹²⁷

¹²⁴ MORAES, Vera Queiroz de. Entrevista. Uberlândia, 23 mai. 2009 e QUEIROZ, Elizabeth Moraes. Entrevista. Uberlândia, 23 mai. 2009.

¹²⁵ BRUNELLI, Valéria Queiroz. Entrevista. Uberlândia, 21 mai. 2009.

¹²⁶ Alexandre Pereira França (Araguari – 1967) proprietário da galeria e ateliê Casa de Idéias- “O artista multimídia mineiro, Alexandre França, divide sua ordem do dia entre pinturas, desenhos, objetos, vídeos, aulas, projetos, decorações...” (DUARTE, Aninha. Di versos. In: FRANÇA, Alexandre. *Arte e design*. Uberlândia: Gráfica Brasil, 2009, p. 11).

¹²⁷ FRANÇA, Alexandre. Entrevista. Uberlândia, 21 jun. 2009.

Interessante ressaltar que Geraldo Queiroz, como João Jorge Coury e outros uberlandenses, integravam, nesta cidade, o partido comunista¹²⁸. Este ideal político, defendido e vivenciado intensamente por Geraldo Queiroz, o fez sofrer graves consequências em sua vida. Uma delas, segundo sua filha Vera, foi sua morte prematura, resultado de maus tratos quando de sua prisão em Uberaba em 1958. Temendo sempre pelo bem estar familiar, foi pai extremoso e preocupado com o que poderia ocorrer tanto com os filhos como com a esposa.

Vale ressaltar que os documentos do partido comunista deste período assim como os dos anos de 1940 e 1960 não foram conservados¹²⁹. Por medo da polícia “que em tempos de suspensão das liberdades individuais, costumava invadir as casas, inclusive a dela em busca das provas do crime político – também porque não se deu a devida importância ao arquivamento da “papelada velha”.¹³⁰ A casa da família Queiroz, segundo relato de seus familiares, também sofreu invasão policial em busca de documentos que delatassem as ações comunistas do artista e seus correligionários.

Sobre o partido comunista em Uberlândia temos, segundo Silva, que:

Os comunistas existiram nesta cidade sob orientações ideológicas e políticas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), fundado no Rio de Janeiro em março de 1922. Embora eles possam ter tido, ou não, uma concepção e compreensão do comunismo e das diretivas do partido metamorfoseadas de suas visões de mundo e de suas experiências concretas. [...] em Uberlândia, o Comitê Municipal do PCB foi fundado em 12 de agosto de 1945.¹³¹

Comitê do qual foi partidário Geraldo Queiroz e muitos outros na cidade que adotaram os princípios do comunismo como ideologia de vida. Estigmatizados como demônios, como não religiosos, destruidores dos princípios da família, causadores de caos social, disseminados desde a Rússia ao mundo todo, este ideal identificado como causador do terror promoveu por parte dos seus adversários as mais diversas atrocidades.

Nem a cidade e nem o partido foram os mesmos no decorrer dos anos. O partido comunista que agregou intelectuais e artistas no Brasil como um todo também não foi

¹²⁸Médico Dr. Miron Menezes; Professor Iderlino Lanes Bernardes; Professor Milton Porto; Professora Matilde Guimarães; Professor Manoel Thomaz Teixeira de Souza; Professor Nelson Cupertino; Advogado José Melgaço Barbosa; Advogado Munir Cury; Professora Izabel Bueno; Maria Conceição Barbosa de Souza; Professora de inglês Miss Joan; Médico Dr. Domingos Pimentel de Ulhoa; Professor Henckmar Borges; Advogado Abelardo Moreira dos Santos Penna; Comerciante Osvaldo Rezende; Médico Oscar Moreira; Farmacêutico Adolpho Fonseca e Silva; engenheiro Max Nordau de Alvim; Arquiteto João Jorge Coury; Artista Geraldo Queiroz e outros. (SILVA, Idalice Ribeiro. *“Flores do mal” na cidade jardim: comunismo e anticomunismo em Uberlândia. 1945-1954. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2000).*

¹²⁹ Segundo relato de Olívia Calábria em entrevista à Idalice Ribeiro Silva. Ibidem. 2000.

¹³⁰ Ibidem, p.54.

¹³¹ Ibidem, p.54.

engessado por seus ideais primeiros. Desde a década 1930 os comunistas “sempre se preocuparam em manter relações com a intelectualidade progressista.”¹³² Resultado disso é que, tanto no país como em Uberlândia os anos 50 foram profícuos no campo das artes para os comunistas. Porém, a partir da década de 1960 este partido divide-se em dois e os artistas e intelectuais passam a apoiar o PCB, liderado por Prestes. Assim, tanto o partido comunista, no decorrer dos séculos XX e XXI, como os artistas vão se adaptando às transformações inerentes a cada período político, sócio, cultural da contemporaneidade vivida.

Reconhecemos que o movimento comunista em Uberlândia foi e é ressonância do que o é em tantos outros lugares, Paris, São Paulo e outros. Certamente, que cada um com sua particularidade e especificidade, mas, mesmo com toda a complexidade dos novos tempos, não podemos negar que ainda é real a visão do cidadão comum desvinculada da compreensão filosófica inerente ao partido comunista, bem como a disseminação pejorativa que lhe imputam. Esta depreciação política/cultural que acompanha o partido comunista desde sua criação soa como uma tradição de exclusão política. Tanto aqui quanto acolá, as consequências sofridas por seus correligionários são muito mais desastrosas do que favoráveis ao cotidiano de seus militantes.

Avaliando estas particularidades que envolvem a vida de Geraldo Queiroz como artista e militante comunista perguntamos: Como uma fração da sociedade uberlandense, composta por uma maioria de políticos e homens influentes, sejam eles, comerciantes, agropecuários, industriários e de outros segmentos que financeiramente compunham uma elite conservadora e progressista da cidade, conseguiu separar o artista do comunista? Sua escolha partidária estaria velada? Ou, os contratantes pelo trabalho de arte colocavam seus interesses pessoais acima das questões políticas? Ambos comunistas, João Jorge Coury e Geraldo Queiroz, foram presos na década de 1950. Como então compreender este exercício tensional entre sobrevivência e ideologia?

A mídia local, em diferentes momentos, ressaltou Geraldo Queiroz como um apaixonado pela arte da pintura, um homem que, apesar da distância dos grandes centros urbanos, como Belo Horizonte e São Paulo, “vinha se aperfeiçoando sempre, tendo permanecido fora por algum tempo, onde procurou manter contato com os centros artísticos de maior relevo e acabou por fundar uma escola de pintura em Uberlândia.”¹³³

¹³² BUONICORE, Augusto. *Comunistas, Cultura e Intelectuais entre os anos de 1940 e 1950*. Revista Espaço Acadêmico. UEM. Maringá/PR, n. 32. Janeiro/2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/032/32cbuonicoe.htm>> Acesso em: 27 jul. 2010.

¹³³ DESAPARECIMENTO de um artista – Geraldo Queiroz. *Revista Elite Magazine*. Uberlândia, mai. 1958. Ano 1, nº 6, p. 28 e 24.

O artigo referente à ausência temporária do artista desta cidade sugere que este estaria viajando para sua capacitação e qualificação no campo da arte. Mas, de acordo com o relato de suas filhas, Geraldo Queiroz ausentou-se da cidade de Uberlândia ao ser contratado como fotógrafo jornalístico no *Jornal do Povo*¹³⁴, em Belo Horizonte. Transferiu-se para a capital mineira com a família composta pela esposa D. Elisabeth e dois filhos mais velhos, Vera e Vladimir. Permaneceu na capital mineira por um período de 6 a 8 anos, quando nasceram mais duas filhas, Valéria e Tâmara. A família residiu nesta cidade, entre os anos de 1942/1943 a 1949/1950, quando novamente retorna à Uberlândia.

Vale ressaltar que no período em que esteve ausente de Uberlândia acirraram-se algumas ações políticas no país de caráter violento e castrador da liberdade a algumas instituições, partidos ou indivíduos. Em uma das crônicas de Lycídio Paes, o jornalista desenhou uma imagem negra do comunismo neste país. Segundo Santos¹³⁵, ele era um profissional da imprensa uberlandense preocupado com a defesa da democracia no país e contrário à ideologia do Partido Comunista. Em suas crônicas, referenda críticas ao comunismo, ao integralismo e às práticas capitalistas, sempre preocupado com a liberdade de expressão do povo brasileiro.

Na crônica “Lembremos de 1937”, Lycídio Paes nos mostra a noção da configuração do país frente ao Estado Novo - instituído por Getúlio Vargas, na percepção da imprensa uberlandense e assim percebemos uma visão do tempo/espço político vivido por Geraldo Queiroz e sua família.

Não devemos nunca esquecer de que em 1937 o golpista Getúlio Vargas argumentou com a desmoralização do Parlamento para decretar autoritariamente o ‘estado novo’, de fatídica memória. De fato naquela ocasião baixara de certo modo o nível do prestígio parlamentar. Havia também as prolongadas ausências dos legisladores e a abdicação das suas prerrogativas de pensar e de agir, que eles deixavam ao arbítrio do Executivo. O resultado foi o que a história registra: o caudilho assumiu o governo em caráter ditatorial, dissolveu o poder legislativo, manietou o poder judiciário, suprimiu a liberdade de imprensa, confiscou bens,

¹³⁴“Na imprensa e no rádio, os Comunistas mantêm os seguintes jornais: Em Belo Horizonte, *O Semanário* *Jornal do Povo*; Em Uberlândia o periódico *Tribuna do Povo*; entre os ferroviários da E. Ferro Central do Brasil, o periódico mimeografo, *A Locomotiva*; Para os trabalhadores de tecido, idem, *O Tecelão*; Para os motoristas de transportes, idem, *O Radar*. Em Uberlândia, o deputado Mário Palmério conseguiu obter do Governo Federal legalização e prefixo para uma nova Estação Emissora, a *Rádio Educadora de Uberlândia*, que foi desde logo entregue a elementos comunistas e que vem servindo a causa dos comunistas”. (CUNHADO de Prestes. [documento manuscrito]. Rio de Janeiro, s/d. X *Ligeiras considerações sobre o aparecimento do comunismo no Estado de Minas Gerais*. Disponível em: <http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/Media/X9/BRANRIOX90ESIACL305.pdf>> Acesso em: 08 jul. 2009)

¹³⁵SANTOS, Regma Maria dos. *Memórias de um plumitivo*: impressões cotidianas e história nas crônicas de Lycídio Paes. Uberlândia: Aspectus, 2005.p. 145.

expatriou brasileiros ilustres, reuniu em torno de si uma camarilha de gozadores sem escrúpulos e fez o que quis até 1945, quando finalmente as Forças armadas, por inspiração de dois militares que eram candidatos à presidência da República, resolveram interromper o seu discricionarismo ao perceberem que ele preparava mais uma astuciosa manobra para submeter a ordem e perpetuar-se no Catete.¹³⁶

As informações sobre Geraldo Queiroz, tanto a divulgada pela mídia uberlandense quanto as desveladas por meio do relato de seus familiares, apontam que a estadia em Belo Horizonte, aproximadamente entre 1942 a 1950, foi-lhe profícua em diferentes aspectos: proporcionou-lhe uma participação ativa no partido comunista de Belo Horizonte, pois, apesar de, por muitas vezes, ter sido perseguido pela polícia, não se intimidou e compactuando com seus correligionários deu guarida, em sua própria casa, a companheiros que necessitavam desaparecer do cotidiano político/social da cidade.

Por outro lado, o trabalho no *Jornal do Povo* em Belo Horizonte, além de permitir-lhe o sustento à família solidificava-o na luta por seus ideais. Além disso, teve a oportunidade de unir a estes objetivos a atualização de seus conhecimentos e técnicas em artes, fruto das movimentações artísticas do período em que lá viveu. Na capital mineira, em meio a grande agitação artística, pode manter contato com profissionais das artes plásticas e se atualizar.

Em 1944, tendo como prefeito Juscelino Kubitschek, acontece em Belo Horizonte uma exposição de arte promovida pela prefeitura e são convidados escritores e artistas do Rio e de São Paulo para participar de debates. Estiveram presentes, dentre outros, Oswald de Andrade, Caio Prado Júnior, Sérgio Milliet, Jorge Amado; a exposição mostrou trabalhos de Portinari, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Goeldi, Pancetti, Di Cavalcanti, Segall, Volpi, Djanira, Iberê Camargo, Carlos Scliar, entre outros. A exposição Coletiva de 44 criou uma celeuma, houve atritos entre os defensores da arte acadêmica e os partidários da arte moderna.¹³⁷

Não podemos afirmar que, na capital mineira, o cotidiano da família Queiroz transcorreu com tranquilidade, muito pelo contrário. Em entrevistas com seus familiares, percebemos a constante presença da tensão, do medo e da insegurança em que viviam, pois para sua filha “foi uma época conturbada, de repressão”¹³⁸. Sobre os Queiroz pairava uma consciência velada de que a “polícia” não tinha ciência de onde eles se encontravam e/ou circulavam. Sua esposa acredita que os policiais belo-horizontinos não sabiam que o marido

¹³⁶ PAES, Lycídio. *Brevidades*. SANTOS, Regma Maria dos. (Org.). São Paulo: EDUC/Oficina dos Livros Rubens Borba de Moares, 2002, p. 135.

¹³⁷ RIBEIRO, Patrícia Pimenta Azevedo. *A difusão da arquitetura moderna em Minas*. O Arquiteto João Jorge Coury Em Uberlândia Dissertação (Mestrado) – UFSCAR, São Carlos, 1998, p.12.

¹³⁸ MORAES, Vera Queiroz. Entrevista. Uberlândia, 23 mai. 2009.

era comunista, ao dizer que ele “Não era daqueles que ficava escondido, não. Eu sei por que tinha gente que ia esconder na casa da gente.”¹³⁹

Diante desta afirmativa, pensamos que talvez o que move as pessoas quando estão envolvidas com o medo, a tensão e outros sentimentos que desestabilizam uma rotina comum seria a ilusão de que o outro não teria conhecimento de mim. Contrariando, então, este pensamento de proteção de si, Vera e Valéria revelam que, mesmo com os filhos ou com a esposa em passeios pela capital mineira, ou em momentos de descontração familiar, o pai estava atento a qualquer manobra suspeita. Lembrava à esposa de que ao seu sinal era para que ela “sumisse com os meninos”¹⁴⁰.

Não há como negar que a mídia uberlandense, por outras razões, olvida o principal motivo que levou este artista a ausentar-se da cidade por um determinado período. Abstraindo seu envolvimento com o partido comunista, ressalta o homem artista em seus predicados, imagem que melhor o configura como um cidadão “ideal”, aos moldes tradicionais da sociedade uberlandense. Neste sentido, evidencia-se a dicotomia instaurada frente à pessoa de Geraldo Queiroz, em que aceitava-se/enaltecia-se o artista e repudiava-se/velava-se o comunista.

Nesta linha de entendimento, o Comunismo, mal compreendido por uma grande maioria, maculava a imagem política e social da cidade. Por diferentes momentos, nas décadas de 30, 40 e 50 do século XX, foi um dos responsáveis pela tensão estabelecida entre os partidos de direita e os da esquerda. Omitir ou mesmo subtrair da história oficial de Uberlândia uma memória destoante de seu discurso ordeiro e progressista¹⁴¹ permitiu a tessitura de estratégias ardilosamente elaboradas no sentido de que não se maculasse a imagem de uma cidade que se quer ordeira, progressista e moderna.

¹³⁹ QUEIROZ, Elisabeth Moraes. Entrevista. Uberlândia, 23 mai. 2009.

¹⁴⁰ Valéria Queiroz Bruneli e Vera Queiroz de Moraes, em entrevista concedida em 21 de maio e 23 de maio de 2009, respectivamente.

¹⁴¹ Sobre a característica desta cidade pautada no progresso, no discurso grandiloquente, no belo e no moderno buscar as análises presentes nos trabalhos de: REDUCINO, M. de O. *Uma praça e seu entorno: PLASTICidades efêmeras do urbano – Uberlândia – século XX*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003; DANTAS, S. M. *Veredas do progresso em tons altissonantes*. Uberlândia (1900-1950). Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2001. ; LIMA, S. C. F. de. *Memória de si, história dos outros: Jerônimo Arantes, a educação, a política e a história de Uberlândia nos anos 1919 a 1961*. Tese (Doutorado) - UNICAMP, Campinas, 2004.; CARRIJO, G. G.. *A fotografia e a invenção do espaço urbano: considerações sobre a relação entre estética e política*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.; LOPES, V. M. Q. C. *Caminhos e trilhas: transformações e apropriações da cidade de Uberlândia (1950-1980)*. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.; SOARES, B. R. *Uberlândia: da cidade jardim ao portal do cerrado – imagens e representações no Triângulo Mineiro*. Tese (Doutorado) - São Paulo: USP, 1995.

Os comunistas, seja atendendo às diretrizes da União Nacional (1945-1947), seja orientando-se pela política de frente democrática (1947-1958), mantiveram-se atuantes no meio dos trabalhadores urbanos e rurais, organizados ou não, ainda que os resultados de suas experiências não tenham correspondido satisfatoriamente às expectativas de mudanças dos sujeitos envolvidos com as lutas sociais influenciadas pelo partido. A exemplo pode-se, citar a presença dos comunistas atuando junto aos motoristas, comerciantes, camponeses, mulheres e outros em Uberlândia e em outros municípios do Triângulo Mineiro.¹⁴²

Apesar de uma política e uma propaganda anticomunista presente na história política/social em Uberlândia desde os anos 1910¹⁴³ e o acirramento do terror e da violência policial contra os comunistas nesta cidade, fossem eles homens ou mulheres, em sua maioria trabalhadores/as pobres e indefesos/as, reconhecemos a atuação e a persistência deste partido na busca de seus ideais. Tanto assim, que comunistas candidataram-se nos pleitos e atuaram como vereadores na Câmara Municipal, independente das tensões, das antipatias e disputas entre os partidos de esquerda e os da direita, durante e após as eleições. “Eleitos vereadores em 1947 – Roberto Margonari, Henckmar Borges, José Virgílio Mineiro, Enock Caldeira Paiva. Em 1950, José Virgílio Mineiro e na suplência, Roberto Margonari. Em 1954, nenhum candidato comunista conseguiu se eleger neste pleito eleitoral”.¹⁴⁴

Constantemente comparados a anti-Cristos nos discursos midiáticos de divulgação popular, que frequentemente deturpam seus ideais, ações e denegriam a imagem dos homens e mulheres que compuseram o partido Comunista, tanto a rádio, a televisão e os jornais colaboraram na construção de uma imagem distorcida daqueles que compunham o partido Comunista. Estes homens e mulheres foram perseguidos, reprimidos, delatados e associados à selvageria e a outras investidas.

O que não se pode negar é que, apesar de todas essas mazelas, o partido Comunista foi atuante, não se deixou intimidar apesar dos manifestos contrários ao ideal deste partido e conseguiram marcar com suas ações a história da cidade.

Experiências atravessadas por vitórias e derrotas, que, de certa maneira, provocaram o pânico dos que se proclamavam democratas e dos anticomunistas, os quais temiam o alastramento do comunismo pela região, como erva daninha, e a transfiguração da cidade numa “Moscou Brasileira”, tal como alardeou o almirante Pena Botto, o presidente da Cruzada

¹⁴² SILVA, Idalice Ribeiro. “*Flores do mal*” na cidade jardim: comunismo e anticomunismo em Uberlândia. 1945-1954. Dissertação (Mestrado) - UNICAMP, Campinas, 2000, p. 41.

¹⁴³ “A história da atuação comunista em Uberlândia não começa com a fundação do PCB, em agosto de 1945. Pode-se apreendê-la, tempos antes, da atuação dos comunistas e dos supostos comunistas nos anos 30 e da sua contraface, o anticomunismo, inscrito nos discursos dos mais diversos arautos das classes dirigentes, desde os anos 10 deste século, quando foram veiculados na imprensa local os discursos antissocialistas.” (Ibidem, p.84)

¹⁴⁴ Ibidem, p.41.

anticomunista em Minas Gerais. Contra essas possibilidades, políticos conservadores e policiais mantiveram os comunistas, como puderam, sob sua vigilância.¹⁴⁵

Mesmo na ilegalidade entre os anos de 1951 e 1954, os comunistas definiam suas ações em reuniões secretas e restritas¹⁴⁶, atuaram contra a carestia na década de 1950, representada por uma coligação feminina, mobilizando a população contra a carestia e o alto custo de vida que atingia, principalmente, as classes menos abastadas. Mantiveram jornais comunistas¹⁴⁷, mesmo que alguns com curta duração e outros empastelados pelo Departamento de Ordem e Política Social - DOPS-MG. Tentaram investir suas ações na educação do povo “onde priorizou a organização e a luta dos camponeses no meio rural e realizou programas de alfabetização mediante o alto índice de pessoas que não sabiam ler e escrever.”¹⁴⁸

Assim, Geraldo Queiroz tensa e intensamente, como artista, pai, esposo, amigo e/ou correligionário, respira e transpira a filosofia socialista e os ideais do partido Comunista. Ele é carinhosamente assim definido por sua filha:

[...] a vida dele era o partido comunista, o ideal dele era tentar ajudar as pessoas... Ele achava que o Socialismo era a solução, e, acreditava nisso. Ele lutava para ter igualdade, fraternidade entre as pessoas. Então ele era assim, ele viveu assim. Talvez ele nem fosse compreendido, mas pelo tempo que eu passava com ele eu percebi isso, acho que mais do que meus irmãos.¹⁴⁹

¹⁴⁵ SILVA, Idalice Ribeiro. “*Flores do mal*” na cidade jardim: comunismo e anticomunismo em Uberlândia. 1945-1954. Dissertação (Mestrado) - UNICAMP, Campinas, 2000, p. 405

¹⁴⁶ “A hipótese mais provável é a de que os comunistas liderados pelos referidos professores mantiveram atividades ora veladas ora ostensivas na cidade – nas instituições educacionais e nos espaços comerciais e/ou domésticos onde se realizavam as reuniões clandestinas. [...] tais reuniões constituíam os espaços onde “mestres” e “discípulos” desenvolviam clandestinamente os seus estudos e discutiam as suas formas de manifestação na cidade.” (Ibidem, p. 137-139)

¹⁴⁷ Não se teve notícias da existência prolongada de jornais comunistas em Uberlândia antes da década de 40. “O Povo, autoproclamado um órgão dos interesses proletários, parece ter sido, nos anos 30, o que mais se aproximou da tentativa de preconização das idéias da Aliança Nacional Libertadora. A partir de meados de 1945 e durante quase todo o ano de 1946, *O Estado de Goiaz* transformou-se em órgão comunista e foi um dos empreendimentos mais duradouros da imprensa comunista em Uberlândia, tendo contribuído, para isso, a euforia democrática do pós-guerra e as diretrizes políticas do PCB que empunharam o programa da União Nacional, cujo lema era lutar, dentro da ordem, por uma solução pacífica para os problemas nacionais. Estes fatores, de certa maneira, mantiveram a tolerância policial em relação ao caráter inflamado das publicações do referido jornal. Nesse período, circulou também o jornal *Tribuna Popular*, que manteve uma sucursal em Uberlândia. Em 14 de dezembro de 1946, foi instalado o jornal *Voz do Povo*, que por um tempo, divulgou as atividades dos comunistas em Uberlândia. Todavia, o referido órgão comunista foi empastelado pela DOPS-MG e, em decorrência disso, pouco se sabe sobre o seu percurso histórico, isto que poucos exemplares foram resgatados, alguns deles referentes ao ano de 1948”. (Ibidem, p. 53)

¹⁴⁸ Ibidem, p. 72.

¹⁴⁹ MORAES, Vera Queiroz. Entrevista. Uberlândia, 23 mai. 2009.

As diferentes ações deste homem, individuais ou coletivas, confirmaram sua vivência no ideal comunista. Uma delas, em destaque nos jornais, revistas e pelos filhos, foi a de manter uma escola gratuita de pintura, escultura e outras técnicas artísticas para crianças e adolescentes. Esta escola destinava-se a qualquer um que lhe procurasse, independente da classe social que ocupasse ou mesmo da cor de sua pele. Importa dizer que Geraldo Queiroz preocupou-se em socializar seus conhecimentos artísticos com pessoas, que, até então, não tinham acesso por não pertencerem às classes mais abastadas.

O grupo de comunistas uberlandense era formado, em sua maioria, por professores que se preocuparam com a alfabetização dos excluídos, principalmente dos trabalhadores da zona rural. Ao se fazer professor de pintura, Geraldo Queiroz colocou em prática uma ação em que acreditava: o direito de todos ao acesso à cultura. Ao lecionar para crianças e adolescentes, oportunizou este acesso à cultura e às artes.

Destacaram na arte nacional e internacional dois de seus alunos que frequentaram aulas quando a escola funcionava no Bom Jesus: Cleber Gouveia¹⁵⁰ e Júlio Massuda. Deste primeiro artista, os familiares guardam a lembrança de uma amizade fraterna e um trabalho de pintura em seu acervo.

Estas escolas funcionaram primeiro em uma sala cedida pela Escola Bom Jesus na Rua Tiradentes, em frente à antiga cadeia de Uberlândia, depois em uma sala no segundo piso da primeira rodoviária, em 1957, que contou em sua inauguração, com a presença do então prefeito da cidade, Afrânio Rodrigues da Cunha¹⁵¹ e, por último, na avenida Cipriano Del Fávoro, 573, em 1958, ano de sua morte.

Sobre as escolas de pintura de Geraldo Queiroz temos algumas reportagens oriundas do período em que era sobrevivente desta *Urbs* e posterior a sua morte:

Geraldo Queiroz é um artista idealista e não é outra coisa sendo o ideal que o levou a fundar uma escola de pintura que funciona no alto da estação rodoviária. O número de alunos tem excedido à capacidade da escola que, contando com poucos recursos, não pode ter ampliados as suas possibilidades. Até de Goiás tem vindo candidatos à matrícula na escola de pintura que possuímos. Registramos este fato, para enviarmos ao esforço

¹⁵⁰ “Cleber Gouvêa (Uberlândia MG 1942 - Brasília DF 2000). Pintor, gravador. Cursa pintura mural com Geraldo Queiroz em 1954, e conhece o escultor Franz Weissmann e sua obra em 1957. Em 1958, aperfeiçoa-se em pintura com Alberto da Veiga Guignard e estuda cerâmica, litografia e gravura. Como professor, atua no Instituto de Belas Artes de Goiânia em 1962 e no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás desde 1979. (ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural. *Cleber Gouvêa*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verboete=1445&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em 26 Jun. 2009.).

¹⁵¹ PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Prefeitos*. Disponível em: <http://www3.uberlandia.mg.gov.br/cidade_prefeitos.php>. Acesso em: 23 jun. 2009.

artista, os nossos aplausos pela corajosa iniciativa no cenário artístico local.¹⁵²

Geraldo Queiroz vem apresentando um bom trabalho à cidade, com sua Escola de Pintura, ministrando aulas de pintura para crianças. Atualmente está funcionando na Avenida Cipriano Del Fávoro, 573. Bem merece “destaques” o professor de pinturas uberlandense Geraldo Queiroz que se tivesse maior amparo poderia realizar ainda mais do que se faz com seus abnegados esforços.¹⁵³

Geraldo Queiroz é um dos mais conhecidos artistas uberlandenses, sendo autor de inúmeros quadros sobre paisagens do município, além de retratos e mosaicos. Auto-didata, Geraldo Queiroz pintava a óleo e em aquarela e foi o fundador da primeira escola de arte de Uberlândia. Homem de idéias avançadas escrevia artigos sobre artes plásticas onde defendia o surgimento de uma escola de pintura realmente brasileira.¹⁵⁴

As reportagens acima nos falam de um artista que em vida e pós morte foi reconhecido pela imprensa como um artista preocupado com a formação cultural de crianças e adolescentes de Uberlândia e região apesar dos poucos recursos e apoio à sua iniciativa. A primeira reportagem publicada na revista *Elite Magazine* é de autoria de Jerônimo Arantes, amigo e parceiro na composição da pintura *Primeira Missa*; a segunda do jornal *Correio de Uberlândia* e a terceira do jornal *Primeira Hora* em 1983. Nestas reportagens, não encontramos alusão à sua participação no Partido Comunista e nem a divulgação das perseguições sofridas, inclusive neste ambiente escolar.

Compreendendo a estrutura de divulgação midiática sobre a cidade de Uberlândia não é de se estranhar que os jornais e revistas da época o aclamassem como artista, seja na sua atuação como professor de Arte ou mesmo após sua morte. A contribuição na formação cultural de uma fração da sociedade interessa mais para a mídia do que sua ligação partidária e mesmo os motivos que levaram à sua morte prematura.

Como macular com esta insígnia socialista à imagem de um município que se qualificava como ordeiro, moderno, belo e progressista? Dizer sobre as ações políticas de Geraldo Queiroz seria admitir que suas ações como professor de pintura e como artista na cidade representaram a aceitação do comunismo no meio político, o que para uma política oriunda dos princípios coronelistas seria manchar a história da cidade. Referendá-lo em sua concepção política seria assinar embaixo de uma série de senões contradizentes ao ufanismo desta cidade que se qualificava como ordeira, como cidade jardim, bela e progressista.

¹⁵² ARANTES, Jerônimo. Geraldo Queiroz – Um artista esforçado. Revista *Elite Magazine*, Uberlândia, out./nov. 1957. Revista periódica, ano 1, n. 1. n. 018, p.33. (CPJA).

¹⁵³ ESCOLA de pintura do Queiroz. *Correio de Uberlândia*. Uberlândia, 20 fev. 1958. Ano XX, p. 5.

¹⁵⁴ CASA da Cultura mostra obra de Geraldo Queiroz. *Primeira Hora*. 12 nov. 1983. n. 4, p. 1.

Não podemos deixar de dizer que entre as décadas de 1930 e 1980 o discurso construído para qualificar a cidade como progressista e moderna foi difundido pelos quatro cantos do país. Discurso de progresso e modernidade que de fato existe ainda na contemporaneidade, que contribuiu para as transformações urbanas e arquitetônicas da cidade no decorrer do século XX, mas também podemos dizer que este progresso e esta modernidade estão presentes nos discursos e na comodidade de um segmento minoritário desta sociedade, enquanto que, na sua maioria, encontram-se os excluídos das melhorias urbanas trazidas pelo progresso, demonstrando assim duas realidades correlatas para esta cidade.

No entanto, não se divulga o que procede com a maioria.

Apesar do discurso do progresso ter gerado resultados desejados para determinados segmentos sociais em termos econômicos, esse ideário, por vezes, para atender a interesses políticos e por assim dizer, econômicos, tenta esconder ou disfarçar o lado obscuro da sociedade uberlandense, as desigualdades sócio-econômicas existentes que fazem parte da realidade do município, fato que muitas vezes faz com que a ordem existente seja interrompida por movimentos sociais diversos.¹⁵⁵

Em 1957, Geraldo Queiroz inaugura sua nova escola de pintura, que passou a funcionar em uma sala na Rodoviária de Uberlândia. No entanto, segundo relato de sua filha Vera, durante o transcorrer da solenidade de abertura oficial pelo então prefeito Afrânio Rodrigues da Cunha, o salão foi invadido por um destacamento policial que intencionava levar preso o comunista. Este acontecimento foi silenciado pelos jornalistas presentes no evento.

Segundo Vera¹⁵⁶, os policiais objetivavam a prisão de seu pai por acreditarem que esta escola serviria de fachada para o Comitê do Partido Comunista. Não perceberam que serviria não ao comitê, mas à prática dos ideais socialistas de um homem Artista/Comunista. Assim, ao depararem com a presença da autoridade municipal, e das crianças, as tropas decepcionadas retiraram-se. Este episódio ficou marcado na memória da filha do artista, pois, segundo relata, depois do ocorrido seu pai se divertiu muito com o fiasco passado pela milícia. Marcas de lembranças vivas na história de vida da filha de Geraldo Queiroz, mas também seriam marcas de silêncio na memória dos invasores de tal evento.

¹⁵⁵ SILVA, F. R.; OLIVEIRA, E. M. O conceito de progresso no imaginário social de Uberlândia. *Cadernos da FUCAMP*, Monte Carmelo, v. 5, n., p.5, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.fucamp.edu.br/instituicao/editora/vol5/>> Acesso em 02 ago. 2010.

¹⁵⁶ MORAES, Vera Queiroz de. Entrevista. Uberlândia, 23 mai. 2009.

Este jogo de esconde-esconde, de pega-pega, de vela e desvela entre os comunistas uberlandenses, a polícia e os anticomunistas nos leva a pensar em algumas ações dicotômicas no cotidiano desta sociedade e em alguns discursos familiares. Ambígua, ambivalente¹⁵⁷ foi a presença de Geraldo Queiroz numa sociedade e família tradicionais. São temporalidades e olhares entrelaçados e, muitas vezes, enviesados, pois, que para a contratação de seus trabalhos, seja pela elite social/econômica ou pelo poder público, o artista era visto como um homem dissocializado de sua escolha partidária. Já para uma convivência política, despiam-no do artista e olhavam-no como elemento de repulsa e mal exemplo para a sociedade. Enquanto que, para a família, muitas vezes, sua condição militante de dar guarida a companheiros no seio familiar destoava de um discurso velado de omissão sobre este assunto.

Reiteramos que este artista vivenciou intensamente seu ideal e sua arte. Esta última, a nosso ver, serviu-lhe como porta de entrada na aceitação de sua profissão, pela elite e o poder público uberlandense. A contratação foi a do artista, não a do militante. Foi pela arte, pela sua percepção e criação, numa sociedade fechada, burocrática, elitista e repressora que ele foi aceito.

Com todas estas questões, ainda nos deparamos com a amizade de Geraldo Queiroz e Jerônimo Arantes, Artista e Memorialista, Comunista e Apartidário, dois homens que, neste trabalho, são peças importantes pela fusão criativa de que participaram ao elaborarem a tela *Primeira Missa*. Mas, esta amizade, novamente nos impele a reflexões sobre as relações sociais de Geraldo Queiroz.

Jerônimo Arantes, durante o mandato de 15 prefeitos¹⁵⁸, ocupou cargos de confiança na Prefeitura de Uberlândia, de 1925 a 1959, primeiro como Inspetor do Ensino Municipal e,

¹⁵⁷ Segundo Yvana Fachine, o termo ambivalência afasta-se das noções da lógica clássica que opera com a sucessividade, com a alternância entre o ser e o não ser no sentido da oposição e do contrário. Foi empregado pela primeira vez na psiquiatria, pelo suíço Paul Eugen Bleur (30 de abril de 1857, Zollikon – 15 de julho de 1939, Zollikon), que desenvolveu este conceito a partir de estudos sobre a esquizofrenia. Ele analisou que, nesta patologia, a ambivalência estaria ligada à incapacidade dos pacientes perceberem oposições, ou seja, relacionada à capacidade que os esquizofrênicos possuem de acharem ao mesmo tempo, nas diferentes situações o valor positivo e o negativo dos fenômenos, das vivências e ou sentimentos. Assim, este conceito remeteria à condição de algo ser simultaneamente toda sua confirmação de existência e ao mesmo tempo sua negação, sem partes e nem quebras, um duplo indivisível. (FECHINE, Yvana. Ambivalência: subsídios para uma discussão conceitual. *Revista Symposium*. Universidade Católica de Pernambuco. Pernambuco, v. 2, n. 2. Jul./dez., 1998, p. 40- 55.)

¹⁵⁸ “Nesta ocasião, o Prof. Jerônimo Arantes foi nomeado pelo Prefeito Lúcio Libânio (1931 a 1932- Prefeito Nomeado) para a Inspetoria do Ensino Municipal, depois transforma em Secretaria de Educação e Saúde, cargo que ocupou por lustros anos, servindo a nada menos que 15 prefeitos, entre “eleitos” e nomeados. Tal dedicação e o empenho desafiante com que ele encarou a complicada e espinhosa missão de proporcionar boas condições e oportunidades para os menos favorecidos.” (ARANTES, Delvar. Biografia- Prof. Jerônimo Arantes. In: *Inventário do acervo do professor Jerônimo Arantes*. PMU – ArPU, Uberlândia, p. 10).

posteriormente, na Secretaria de Educação e Saúde. Estes cargos, de acordo com Paulinho Carrara¹⁵⁹, não se associavam à sua filiação a partidos políticos.

No princípio, dedicou-se à docência no ensino primário particular, foi professor e proprietário da escola. Posteriormente, ingressou no serviço público, em que fiscalizou e organizou os trabalhos escolares do município, primeiramente, como inspetor municipal de ensino (1933-1946) e, depois, como chefe do serviço de Educação e saúde do Município de Uberlândia (1946-1959).¹⁶⁰

Em contrapartida, Geraldo Queiroz pertencia ao partido Comunista, mas nunca ocupou cargo público e nem se candidatou a nenhum pleito político. No entanto, algumas ações destes homens entrelaçam-se quando, cada um a seu tempo e especificidade, movem ações no sentido de proporcionar a educação formal e/ou artística aos menos favorecidos. Assim, temos Geraldo com as escolas de pintura e Jerônimo Arantes engajado com a educação pública em Uberlândia, seja na zona urbana ou rural.

Outras questões foram surgindo durante as análises das fontes elencadas sobre este homem de extrema sensibilidade. Despossuído de uma posição de destaque no meio político/social da cidade, criticado e perseguido pela milícia, o artista Geraldo Queiroz marca a cidade, no lar dos mais abastados com painéis em mosaico ou pinturas muralistas, e, na fachada pública do Mercado Municipal¹⁶¹, com traços rústicos e fortes, os trabalhadores em preto e branco, hoje desvelados por um trabalho de restauro, dialogam com transeuntes e consumidores, de inúmeras classes sociais e partidárias. Segundo Sennett, “O bom mestre dá uma explicação satisfatória; o grande mestre [...] gera dúvida, inquieta, provoca discussão.”¹⁶²

Muitas são as inquietações provocadas pelas análises das fontes sobre Geraldo Queiroz que, aos poucos, foram sendo desveladas na fala dos familiares, no olhar dos parentes mais próximos, nas notas jornalísticas, na parceria com Jerônimo Arantes e na ambivalência de sua vida político/sócio/cultural.

¹⁵⁹ ARANTES, Paulo Henrique Carrara. Entrevista. Uberlândia. 06 jun. 2009. (Neto de Jerônimo Arantes).

¹⁶⁰ LIMA, Sandra Cristina Fagundes de. *Memória de si, história dos outros: Jerônimo Arantes, Educação, história e política em Uberlândia nos anos de 1919 a 1961*. Tese (Doutorado) - UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2004, p.39.

¹⁶¹ Sobre o Mercado Municipal: “O decreto autorizando a construção do Mercado Municipal é de 1923, mas só foi executado em 1944 no mandato do prefeito Vasconcelos Costa, com arquitetura moderna para a época. Foi centro atacadista até 1977, quando o comércio foi transferido para a Ceasa. Situado à rua Olegário Maciel, n. 255, esquina com a avenida Getúlio Vargas, o Mercado Municipal oferece produtos típicos de Minas Gerais e serviços variados. (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Mercado Municipal de Uberlândia*. Disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/cidade_mercado.php> Acesso em 02 Ago. 2010).

¹⁶² SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.16.

Assim, trazer à tona Geraldo Queiroz a partir de outro olhar, localizado em um tempo, que não o seu tempo vivido, amplia as inquietações. Que relações fortificavam e ratificavam a contratação do artista, pelo poder público, que registra em baixo relevo os trabalhadores, a classe subordinada da sociedade na fachada de um prédio público? É irônico pensar que para este trabalho ele foi remunerado para deixar impresso, ao olhar de todos, imagens representativas de seu ideal comunista.

Então perguntamos: Como a sociedade, daquele tempo, politicamente tenso, conseguiu separar o artista do militante? E como a família conviveu com o medo, as inovações, a prisão, os maltratos físicos, as sequelas, e a morte de um patriarca? Comunismo velado? Para quem? Para a família? Para a sociedade? Para quem convinha?...

Por ora, abastecidos com a intensidade da curta vivência de Geraldo Queiroz (42 anos), interrompemos a apresentação sobre a pintura *Primeira Missa* e seu autor e passamos à apresentação da imagem *Matriz N. Sr^a. do Carmo* (fotografia 2), uma pintura do artista plástico autodidata e empresário Ido Finotti (São José dos Pinhais (SP), 1899- Uberlândia (MG), 1980).



“Minha avó falava que comerciante ele nunca foi, tanto que os quadros ele não vendia e quando vendia, vendia muito barato. Os hóspedes do Hotel é que sempre compravam, ele sabia que gostavam. Levavam como uma lembrança de Uberlândia, ou gostavam da pintura. Mas ele presenteava muito, todo casamento ele presenteava.”

Cristiane Finotti



Fotografia. 2 - FINOTTI, Ido. *Matriz Nossa Senhora do Carmo*. s/d.
1 pintura, óleo sobre tela. 50cm x 70cm
Coleção: Cícero Diniz, aos cuidados de Regiane Diniz Carvalho. (FAMD).

Referimo-nos, anteriormente, à Matriz de Nossa Senhora do Carmo quando apresentamos o trabalho de Geraldo Queiroz, *Primeira Missa*. Edificação resultante da ampliação da primeira Capela Curada do pequeno Arraial de São Pedro de Uberabinha¹⁶³, em 1861. Sua ampliação resultou na promoção desta à condição de Matriz onde até 1941 abrigou as atividades do clero católico. Foi demolida em 1943, após a inauguração da Matriz de Santa Terezinha¹⁶⁴ e, em seu lugar, edificada a primeira Estação Rodoviária da cidade de Uberlândia

¹⁶³ “1852 – 21/05 – Criação do Distrito de São Pedro de Uberabinha, através da Lei Provincial nº 602. Felisberto Alves Carrejo torna-se o 1º juiz de Paz”. (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Criação do distrito de São Pedro de Uberabinha*. Disponível em: <http://www3.uberlandia.mg.gov.br/cidade_miscelanea.php?id=278> Acesso em 25 fev. 2008).

“O Distrito de Paz foi criado, com a denominação de São Pedro de Uberabinha, na Paróquia e Município de Uberaba, pela Lei provincial n.º. 602, de 21 de maio de 1852 e elevado à freguesia pela de n.º 831, de 11 de junho de 1857. A Lei n.º. 4.643, de 31 de agosto de 1888, criou o Município de Uberabinha, constituído pelas freguesias de São Pedro de Uberabinha (sede) e Santa Maria, está desmembrada do Termo de Monte Alegre e aquela do de Uberaba. A instalação verificou-se a 14 de março de 1891. Pelo disposto na Lei estadual n.º. 2, de 14 de setembro desse ano, o distrito de Uberabinha teve confirmada sua criação. A Lei estadual n.º. 23, de 24 de maio de 1892, concedeu categoria de cidade à sede do Município. Este se apresenta em 1911 (Divisão Administrativa) e no Recenseamento Geral de 1920 integrado pelos distritos de Uberabinha e Santa Maria. Por força da Lei estadual n.º. 843, de 7 de setembro de 1923, o Município passou a abranger o novo distrito de Martinópolis, criado com território desmembrado do distrito-sede. Seis anos depois, em 1929, na conformidade do disposto em Lei estadual número 1.128, de 19 de outubro, o Município e o distrito passaram a denominar-se Uberlândia.

Por força do Decreto-lei estadual n.º.1.058, de 31 de dezembro de 1943, o Município passou a constituir-se de 5 distritos: Uberlândia, Cruzeiro dos Peixotos, Martinésia (ex-Martinópolis), Miraporanga (ex-Santa Maria) e Tapuirama, assim permanecendo até hoje. A Comarca de Uberabinha foi criada pela Lei estadual n.º.11, de 13 de novembro de 1891, e teve o topônimo mudado para Uberlândia pela Lei estadual n.º. 1.128, acima citada. 17: Comarca de 3.ª entrância.” (BIBLIOTECA IBGE. *História da cidade*. Disponível em: <<http://www.citybrazil.com.br/mg/uberlandia/historia.php>> Acesso em 25 fev. 2009).

¹⁶⁴ “Localizada na Rua Duque de Caxias, teve o lançamento de sua pedra fundamental em 25/06/1933, mas sua construção somente iniciou em 1939 e foi concluída em 25/12/1941. [...] A Igreja Matriz de Santa Terezinha, desde sua fundação, permanece com sua arquitetura imponente, emprestando sua imagem como um referencial de religiosidade à praça. Edificada por meio de recursos obtidos por doações dos fiéis católicos da cidade, esta edificação, pela sua grandiosidade e exuberância, sobrepõe e confunde os uberlandenses quanto à identificação da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo. No entender da sociedade católica envolvida na edificação da nova Matriz, uma nova construção deveria receber também uma nova denominação que, consequentemente, estaria, de certa forma, estabelecendo uma outra padroeira para a cidade. (REDUCINO, Marileusa de Oliveira.

(fotografia 12). Hoje, neste espaço, encontra-se a Biblioteca Pública Municipal (fotografia 11) ameaçada de demolição pelo poder público até o ano de 2009, que dentre seus projetos reservava para este local a construção de um estacionamento subterrâneo.

Em 2009 foi tombada pelo Decreto nº 11.632 de 13/04/2009¹⁶⁵. Vale ressaltar que antes do desfecho para o tombamento alguns segmentos da população se manifestaram contra a demolição do edifício da biblioteca¹⁶⁶, seja pela mídia escrita, digital e/ou televisiva e/ou performáticas realizadas no local, na intenção de chamar a atenção dos políticos e da população para o que estava sendo proposto para o espaço arqueológico da Capela, da Matriz, da Rodoviária e na contemporaneidade, do edifício da Biblioteca Municipal.



Fotografia 12¹⁶⁷ - Estação rodoviária Meados do século XX (ArPU)



Fotografia 11 - Fachada da Biblioteca Pública Municipal (FAMD)

Assim, retomamos ao artista Ido Finotti, o segundo dentre 13 filhos de uma família de imigrantes italianos que desembarcaram no Brasil e instalaram-se no interior do Estado de São Paulo, por volta de 1880.

Habitante de um país ainda novo em emancipação política, que pouco investia na formação acadêmica de seus cidadãos comuns, algumas famílias menos abastadas e

Uma praça e seu entorno: plasticidades efêmeras do urbano – Uberlândia século XX. Dissertação (Mestrado) - UFU, Uberlândia, 2003, p. 53 e 76)

¹⁶⁵ Registrado no Livro do Tombo Histórico, Inscrição XV, pág. 23. (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. Prédio da biblioteca municipal. Disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/cidade_patrimonio.php?id=1866> Acesso em 02 agos. 2010.).

¹⁶⁶ PANNUNZIO. Martha de Freitas Azevedo. *A biblioteca ficará de pé*. Disponível em: <<http://bibliotecajk.wordpress.com/a-biblioteca-ficara-de-pe/>>. Acesso em 02 agos. 2010.

¹⁶⁷ Foto do Acervo do Arquivo Público Municipal (Estação Rodoviária – Biblioteca. Pasta 006. Acervo Arquivo Público Municipal. “O prédio foi construído em 1943, sob o governo de Vasconcelos Costa, para ser a primeira estação rodoviária de Uberlândia. Como ele era muito grande, suas salas foram ocupadas para outras funções do poder público. No local, além de ser o ponto de chegada de Uberlândia, funcionava um posto de saúde, a delegacia e o Arquivo Público. Em 1976, a rodoviária foi transferida para o bairro Martins e o prédio foi aproveitado para abrigar a biblioteca, que na época funcionava na avenida João Pinheiro.” (CALIL, Lygia. Projeto de demolição da biblioteca gera protesto. *Correio de Uberlândia*. Uberlândia, 06 jan. 2009. Disponível em: <http://www.correiodeuberlandia.com.br/texto/2008/12/20/33978/projeto_de_demolicao_da_biblioteca_.html> Acesso em: 20 jul. 2009.).

numerosas tinham o costume do encaminhar seus filhos homens a alguns mestres de ofícios¹⁶⁸. Estes, por sua vez, comprometiam-se a ensinar sua profissão aos jovens rapazes.

Ido nasceu em 20 de outubro de 1899, na cidade de São José dos Pinhais/SP. No período de sua juventude, Ido Finotti e seus irmãos foram encaminhados como aprendizes a algumas oficinas e mestres. Dentre as profissões aprendidas, podemos destacar: aprendizes de marceneiros como o pai, outros sapateiros, outros alfaiates e Ido aprendiz de pintura, tendo como mestre de pintura em paredes o italiano, que em São Paulo era encarregado de obras, Giacomo Stefanni. O costume do ensino de uma profissão aos filhos, herdado da colônia e países europeus, desincumbiria o pai da responsabilidade financeira sobre o filho adulto e, conseqüentemente, garantir-lhe-ia, no futuro, sua sobrevivência e autonomia perante os compromissos sociais e familiares. Foi assim que o pai de Ido Finotti orientou os filhos e a cada um, de acordo com suas tendências, direcionou-os ao aprendizado de um ofício¹⁶⁹.

Vale ressaltar que o ofício deste descendente de italianos não se restringia simplesmente ao tingimento de paredes. Na realidade, o trabalho de um pintor aproximava-se ao de um artista plástico, pois exigia do profissional elaborações em alto-relevo, florais, texturas, rodapés artísticos, silhuetas emoldurando o teto, elaboração de desenhos, de clichês, o domínio de técnicas diferentes, de mistura de pigmentos, garantindo a longa duração de seus trabalhos. Este também foi o início do aprendizado de Hélyio Lima, diferenciando-se do de Ido quanto ao mestre de ofício, pois enquanto que para Ido o aprendizado se deu em São Paulo com um pintor descendente da Itália, Hélyio teve como mestre o pai, ficando assim restrito o seu aprendizado no núcleo familiar.

O domínio das diferentes técnicas e a atuação deste pintor de paredes, nas primeiras décadas do século XX, nos remete ao início das primeiras pinturas parietais, às paredes das cavernas, quando os homens primitivos registravam seu cotidiano como sinal de proteção. Neste percurso de proteção no início das civilizações à decoração, nos séculos XIX e início do

¹⁶⁸ Segundo as corporações de Ofícios oriundas da Idade Média, Mestres: seriam os experientes donos de oficinas (carpinteiros, ferreiros, alfaiates e outros) e que aceitavam ensinar jovens no aprendizado de seu ofício. Aprendizes: seriam os jovens que escolhiam um ofício e ingressavam nas oficinas, se aceitos pelos mestres, para aprender o trabalho. Geralmente não eram remunerados, mas poderiam receber uma espécie de ajuda.

¹⁶⁹ “A ausência das corporações de ofício no espaço colonial implica em uma organização mais centrada na iniciativa particular e no interesse da elite dos ‘homens bons’. O aprendizado é, no entanto regido pelos costumes e pela tradição. A responsabilidade do processo educativo recai sobre o Mestre de ofício que, em resumo, é elemento estruturante da ordem social, na medida em que o trabalho mecânico supre demandas e ordena o povo.” (MENEZES, José Nilton Coelho. Ensinar com amor e castigar com caridade: mestres e aprendizes de ofícios no reino e nas Minas Gerais colonial. *Anais do VI congresso luso-brasileiro de história da educação*, 2006. Uberlândia, Trabalho apresentado no VI congresso luso-brasileiro de história da educação: percursos e desafios da pesquisa e do ensino de história da educação, Uberlândia, 2006. Disponível em <<http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/eixo6.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2009, p.2)

XX, no Brasil, encontramos, em alguns imóveis preservados, e em outros restaurados, as pinturas nas paredes de residências urbanas e rurais inerentes a estes períodos.

Nesta retomada, importa diferenciar três categorias profissionais que atuavam na de pintura de paredes: o pintor que era responsável pela pintura interna e externa de uma residência, ou edificação, mas que dominava o acabamento decorativo, como o marmorizado, as máscaras, o fingimento e outros; o artista que cuidava das pinturas como painéis, afrescos, portais, nos forros de madeira e outros e, por fim, o caiador que simplesmente era um aplicador da leite da cal nas paredes internas ou externas, muitas vezes ainda úmidas, com pigmentos para coloração ou não.

Dentre estas categorias, podemos classificar Ido Finotti como um pintor/artista, que no início do século XX, em Uberlândia e região, aperfeiçoou-se na alquimia das têmperas, dominando um processo manufatureiro arcaico e artesanal. Sobre este processo manufatureiro temos que, no Brasil, somente depois do segundo quarto do século XX é que efetivou-se a industrialização das tintas.

Os pintores, ao manipularem corantes, solventes e secantes, apresentam-se como verdadeiros “alquímicos”. Muitas substâncias eram perigosas e ofereciam risco de envenenamento. Assim, fica-se surpreso ao se imaginar que deveriam ser elaboradas no canteiro de obra.¹⁷⁰

O aprendizado e o processo artesanal percorrido por Ido Finotti e Hêlvio Lima quando de suas atuações como pintores de paredes nos permite recorrer a Sennett (2009) em sua reflexão sobre a importância do artífice na sua produção, quando diz que o cuidado do artífice na fabricação de um objeto está estreitamente ligado ao artesão, que elabora uma fantasia, o que consequentemente, aumenta o valor consciente dos objetos. Esta alusão deve-se ao fato de acreditarmos que Ido e Hêlvio, ao produzirem artesanalmente suas tintas para a pintura das casas, estariam exercitando e elaborando conscientemente a possibilidade de utilização das mesmas em produção plástica futura. É neste sentido que compreendemos a importância do aprendizado artesanal destes artistas que, de artífices de tintas, marchetarias e outras técnicas, articulam-nas e as introduzem em suas imagens.

Portanto, Ido Finotti e Hêlvio de Lima não dissociam de seus trabalhos plásticos o processo artesanal da alquimia da têmpera e da adaptação de objetos conseguindo, por meio destes processos, a interlocução com o fazer do artífice e a produção plástica visual. Sennett

¹⁷⁰ TINOCO, Jorge Eduardo Lucena.; ARAÚJO, Roberto Antônio Dantas de. Ofício de pintor. *Centro de estudos avançados da conservação integrada.* CECI. Disponível em: <<http://www.cecibr.org/novo/www/site/index.php?com=pagina&id=1565>>. Acesso em: 20 Jul. 2009.

nos fala sobre a ruptura entre arte e artesanato a partir do Renascimento¹⁷¹ e, no entanto, percebemos que tanto Ido quanto Hélvio recuperam, em sua prática, consciente ou inconscientemente, o processo de produção que antecede a este tempo. Assim, estes artistas confirmam a frase de que “fazer é pensar”¹⁷² ao mostrarem, em suas obras, o artífice e o artista, mesclados/fundidos.

Após o aprendizado do ofício, Ido, aos 19 anos muda-se para Uberaba onde conhece sua futura companheira, Adelina Cecci, com quem se casaria em 15 de setembro de 1923. Desta união, tiveram cinco filhos e nenhum seguiu a carreira de pintor de paredes ou de artista plástico. Em 1924, Ido transfere-se para Uberlândia e realiza trabalhos na cidade, deixando seu registro em casas de amigos, parentes, empresários, comerciários, edificações públicas¹⁷³, templos religiosos e outras, bem como nas regiões mais próximas e no Triângulo Mineiro. Em entrevista com sua sobrinha esta nos relatou sobre as pinturas em casa de conhecidos e parentes “A minha, a dele, a da tia Esterina, eu lembro que ele fazia aqueles rodapés, era moda fazer os rodapés e na parede a pintura era à óleo, ele fazia desenhos em alto-relevo. [...] Aqui na igreja Matriz ele fez o teto todinho”.¹⁷⁴

Em Uberlândia, Ido Finotti, aos poucos, formou sua equipe de trabalho e por 18 anos liderou uma respeitável equipe de pintores. Por este fato, concluímos que o jovem aprendiz transformou-se no experiente e maduro mestre, e assim como no seu processo de aprendizado, ao reunir um grupo de pintores, colaborou na formação dos mesmos neste ofício. Ao aposentar nesta profissão, em 1947, deixa sua equipe aos cuidados de um sobrinho que assim como muitos foi seu aprendiz.¹⁷⁵

Ao deixar a profissão de pintor de paredes, funda, em sociedade com seus filhos Hilton e Ulisses, a tradicional “Confeitaria Na Hora”,

Eles até promoveram um concurso para ver quem ia adivinhar o nome da Confeitaria. E o nome da Confeitaria estava nas palavras, no que eles escreveram sobre o concurso, como fazia para... Tinha uma urna para colocar, eu lembro porque na alfaiataria do meu pai tinha o quadrinho explicando tudo e falava, o nome da Confeitaria consta neste aviso. “Na hora vocês vão verificar isso aquilo, aquilo, aquilo...” Foi até surpresa para

¹⁷¹ SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 164.

¹⁷² Ibidem, p.9.

¹⁷³ Em Uberlândia, na década de 20, a Companhia Elétrica Clarimundo Carneiro, na década de 40, Matriz de Santa Terezinha inclusive os afrescos do teto da nave principal e em Guará a igreja da cidade (FINOTTI, Luzélia. Entrevista. Uberlândia, 23 jun. 2009 - Sobrinha de Ido Finotti)

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem.

todo mundo porque ninguém esperava esse nome, porque achavam que era Regina que é o nome da filha mais nova.¹⁷⁶

Paralelo a esta atividade em parceria com os filhos e a esposa, Ido Finotti dedicou-se intensamente ao que mais gostava: à pintura de quadros encarada não como profissão, mas como *hobbie*. Para isso, construiu um ateliê sobre a Confeitaria e ali passou a maior parte de seu tempo. De caráter mais introspectivo, Ido Finotti, aos poucos, transformou uma das paredes da Confeitaria em galeria. Os fregueses e amigos que frequentaram este espaço tinham a oportunidade de apreciar suas produções e, muitas vezes, adquiri-las por um preço irrisório. Àqueles que tinham mais afinidade os doava e a cada aniversário, casamento e outras festas em que era convidado presenteava com um seu trabalho, fosse o convite realizado por familiares, um amigo ou mesmo um conhecido.

Exerce com rara perfeição a sublime arte da pintura. Seus trabalhos são colocados em plano de destaque nas diversas exposições por ele exibidas. Juntamente com seus filhos mantém na praça um importante estabelecimento comercial do gênero bar e confeitaria, “NA HORA”, preferido pela sua distinção, Avenida Afonso Pena, 491.¹⁷⁷



Fotografia 13- Interior da Confeitaria Na Hora. Final da dec. de 40, início da dec de. 50. (ArPU).

Sobre suas participações no meio artístico, encontramos poucos registros. Em alguns jornais e revistas da cidade pouco há de sua trajetória neste meio. Mais precisamente, podemos conferir sua exposição permanente na Confeitaria Na Hora, a participação no I Salão de Arte em 1946.

No 1. Salão de Artes Plásticas vê-se de tudo desde as mais perfeitas linhas da arte clássica até as mais arrojadas concepções do modernismo futurista.

¹⁷⁶FINOTTI, Luzélia. Entrevista. Uberlândia, 23 jun. 2009 - Sobrinha de Ido Finotti.

¹⁷⁷IDO Finotti. *Uberlândia Ilustrada*, Uberlândia, ed. 22, n.76, set. 1957. (CPJA).

Dentre os trabalhos que lá se encontram, podemos destacar alguns quadros à óleo do artista português Almeida Carvalho, que atualmente se encontra em Uberlândia, as caricaturas de Fonsek, que constituem o principal atrativo do salão; os óleos de Vitorino Sêmola; as cópias de Valim Junior; a cabeça de “Catulo” de Euclides Bárbara; o índio de Alaor Mendonça; a igreja Santa Terezinha, óleo de Ido Finotti; os quadros de Oswaldo Pinto; e os aquarelas de Eurípedes Santos.¹⁷⁸

Destaca-se um prêmio recebido por uma firma de tintas em 1955¹⁷⁹ e em diferentes momentos a ocupação da Galeria Finotti cedida por seu irmão, localizada no Edifício Finotti, que permitia gratuitamente, a quem quisesse, a ocupação deste espaço para a exposição de trabalhos de arte e/ou artesanato.



Fotografia 14¹⁸⁰ Primeira exposição de pintura de Uberlândia. Homenagem especial a Cipriano Del Fávero e ao prefeito Tubal Vilela. (CDHIS).

Outra característica importante deste artista é o processo de seus trabalhos artísticos. Amante da natureza e de retratar cenas bucólicas, Ido Finotti acompanhava as pescarias dos filhos ou do neto Eduardo (fotografia 15) que frequentemente pescavam nas margens de rios nas cercanias de Uberlândia. Para Ido, uma oportunidade da pintura ao ar livre. Neste local, muitas vezes, em uma folha de eucatex realizava um esboço (croqui) em cores, que posteriormente em seu atelier (fotografia 16) transformava em pintura mais elaborada.

¹⁷⁸ I SALÃO de Artes Plásticas. *Católica Mocidade Livre*, Uberlândia, a. 1, n.7º, out. 1946.

¹⁷⁹ “No restaurante do Bar da Mineira, teve lugar na noite de sábado um jantar de homenagem aos pintores uberlandenses Ido Finotti, Valim Jr. e Pedro França, este representado na ocasião pelo seu filho Sr. Antonio França (Tonico)”. (JANTAR de homenagem aos pintores Uberlandenses. Tintas e vernizes “Vulcão” promovem brilhante ágape (Sábado último). *Correio de Uberlândia*. Uberlândia, a. XXIII, n.4286, 24 nov.1955, p.6).

¹⁸⁰ Ido Finotti o nono da direita para a esquerda.



Fotografia 15¹⁸¹

Ido Finotti e seu neto Eduardo. s/d.
Fotografia color. Acervo Cristiane Finotti



Fotografia 16

Ido Finotti em seu ateliê. s/d.
Fotografia color. Acervo Cristiane Finotti

Além de produzir sua própria tinta, Ido Finotti também confeccionava as telas que serviriam de suporte para sua pintura com os sacos de farinha descartados pela Confeitaria. Mas, na maioria das vezes, trabalhava sobre o eucatex, ou em algum retalho de madeira que recolhia dos caixotes das mercadorias. Ações artesanais que antecederiam às da pintura¹⁸². Associado aos suportes, seus objetos de estudos, sua preferência pelo cerrado, pelos ipês, pelas casas e paisagens das fazendas que visitava.

A total dedicação à arte somente foi possível a partir do momento em que os filhos e a esposa assumiram as responsabilidades da Confeitaria, o que oportunizou a Ido Finotti, mesmo durante a semana, aproveitar a convidativa luminosidade do dia para se dirigir, com algum parente ou amigo, à ponte do rio Araguari e se entregar à pintura. Ali, traçava em carvão na própria tela o que pintaria em casa, ou se o tempo permitisse pintava *in loco*. Em outros momentos, devido ao tempo escasso, fotografava, com sua máquina Cânon, as paisagens que lhe agradava. Assim, envolvidos em seus lazeres, Ido pintava e seu neto ou algum filho pescava.

Segundo sua nora, D. Maria Conceição, o sogro pouco ensinou desta arte a outras pessoas ou familiares. De vez em quando, se permitia algumas considerações sobre alguma técnica, ou mesmo opiniões sobre algum trabalho realizado. Por um breve período, orientou o Sr. Valim Júnior. Este artista também compactuava dos gostos e participava de algumas excursões nas cercanias da cidade. Companheiro e amigo retratou em óleo sobre tela um momento de Ido Finotti junto à natureza (fotografia 17).

¹⁸¹ Observar que, ao lado do neto, registramos a maleta de pintura do artista. De acordo com o depoimento de sua neta Cristiane, enquanto o neto pescava o avô pintava. Assim, neto e avô foram parceiros na companhia em seus *hobbies* prediletos.

¹⁸² Para Sennett “a Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo” (SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.19.)



Fotografia 17¹⁸³ - ROSSETO, Arlindo. 1960.
1 Pintura, óleo s/ tela., 50cm x 60cm
Acervo Maria do Carmo Finotti. (FAMD).

No transcorrer cotidiano de Ido Finotti, vamos percebendo que o mestre das pinturas em paredes não mais quis ser mestre deste pintar. Dedicou-se com afinco ao exercício cotidiano da pintura em tela fazendo desta um dos motivos principais de importância em sua vida. Tanto que o trabalho na Confeitaria, aos poucos foi se transformando em visitas, ou num lugar onde se descontraía em conversas com alguns amigos, em outros momentos para substituição de um trabalho antigo por um mais recente na sua galeria particular.

O cotidiano de Ido Finotti nos leva a pensar sobre a importância do isolamento e da solidão do artista para a sua ação criativa. Para Richard Sennett¹⁸⁴, esta necessidade inerente a alguns profissionais das Artes é condição *si ne qua non* para a realização de seu trabalho. No percurso de Ido, identificamos esta característica, a do isolamento e desvinculação do ritmo cotidiano urbano para a realização de seu fazer o que, segundo Sennett, “Fazer é Pensar” e que “o pensamento e o sentimento estão contidos no processo do fazer”¹⁸⁵. Assim, Ido Finotti, no seu processo criativo, estabelecia condições para a realização de seu sentir e pensar, necessárias para a elaboração do desenho e da alquimia das tintas, repaldando-se na condição que o próprio artista se impôs: a de fazer arte.

Assim, reconhece-se o artista Ido Finotti, habitante de uma cidade interiorana como a pequena Uberlândia, onde o tempo vivido por Ido (1899-1980) destoou do tempo dos movimentos, das artes visuais, destacados pela mídia brasileira, deste período. Apesar de no início do século XX a precariedade dos meios de transportes, das estradas e, principalmente, pela morosidade dos meios de divulgação midiáticos deitassem na cidade um tempo mais

¹⁸³ Ido Finotti pintando uma paisagem rural.

¹⁸⁴ SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 19.

¹⁸⁵ Ibidem. p. 17.

lânguido que dos grandes centros metropolitanos do país, percebemos que esta dissociação temporal na vida de Ido Finotti foi construída em sua intimidade, em seus compromissos com as artes, e por que não dizer com sua natureza intimista, introspectiva.

Pensamos nos movimentos artísticos efervescentes, polêmicos e vanguardistas no Brasil, principalmente aos resultantes da Semana de Arte Moderna realizada em 1922 e que influenciou artistas brasileiros de maneira geral. Mas, Ido Finotti, mesmo vivendo no mesmo período desta “efervescência” nos traz outra particularidade, advinda de sua descendência européia. Filho de imigrantes italianos, pintor de paredes e que exercita a pintura ao ar livre, seja nos arredores da cidade, seja no perímetro urbano, seja cenas domésticas e/ou retratos que nos remete às atividades de um grupo de artistas paulista deste mesmo período, o Santa Helena.

Este grupo formado por imigrantes europeus, em sua maioria italianos, e/ou descendentes destes, mas também por espanhóis e portugueses, representavam, no início do século XX, a classe proletária de São Paulo. Estes homens tinham como profissão: açougueiros, mestre de obras, pintores de paredes, ferroviários, ourives, bordador, figurinista, mecânico, torneiros, jogador de futebol, professores de desenho, marceneiros e outras profissões que mantinham-lhes o sustento familiar. Não pertenciam à aristocracia paulistana, como no caso de outros artistas brasileiros ou imigrantes pertencentes a uma classe social mais elevada.

O Grupo Santa Helena reunia-se no Palacete Santa Helena localizado na praça da Sé nº 43 em São Paulo, nas salas 231 a 233 alugadas pelos artistas Reboló Gonzales e Mário Zanini, por isso o nome. Nestas salas, após o expediente diário reuniam-se para praticar o que mais gostavam: a pintura. Muitos eram autodidatas e outros ex-alunos do Liceu de Artes e Ofícios, trocavam experiências, conhecimentos, orientavam-se e criticavam-se e, neste exercício de ateliê, também saíam nos finais de semana para pintar ao ar livre, quando procuravam representar a realidade das paisagens dos subúrbios e arredores da cidade, as praias e mesmo a paisagem urbana não lhes escapou.

A dinâmica vivenciada pelo Grupo Santa Helena nos permite uma relação com a dinâmica cotidiana vivenciada por Ido Finotti. Descendente de italianos, pintor de paredes e com hábitos de pintar ao ar livre, os arredores da cidade, o campo, cenas domésticas e outros, Ido também buscava a representação do visto.

Se Ido teve contato com o grupo Santa Helena não podemos afirmar. Apenas traçamos um paralelo entre as ações deste artista uberlandense com os artistas são paulinos que por coincidência ou não, se aproximam pelo costume de pintar ao ar livre, os arredores e os

lugares na/da cidade, cenas cotidianas, são autodidatas e não pertencem a uma elite sócio/cultural tal como os modernistas.

Hélvio, na contemporaneidade, trilha por outros percursos imagéticos e investiga e explora novas técnicas que estão inovando seu trabalho. Mas, mesmo que isso aconteça, ainda traz consigo a simplicidade do filho de operários, que sonha, realiza e continua pintando a cidade de Uberlândia. Ido e Geraldo já não se encontram mais vivos, mas seus trabalhos ainda impressionam a retina de muitos uberlandenses e neste sentido, vamos rizomatizando um e todos, e nos permitindo aproximá-los com o Grupo Santa Helena.

Quanto a Ido Finotti, contemporâneo dos artistas do Santa Helena fica uma interrogação. Teria este artista nos anos 1930, 1940, 1950 ou 1960 algum contato direto ou indireto como artistas componente do Grupo Santa Helena? Somente ele poderia nos dizer, e nesta dúvida vamos associando algumas ações que nos levam a pensar sobre esta possibilidade. Na década de 1960, Ido participou do XXVI Salão Paulista de Belas Artes, salão este que de 1930 a 2000, salvo uma interrupção de 11 anos durante o regime militar, pelo então presidente da Comissão de Artes Plásticas da Secretaria de Estado da Cultura, Marcelo Nitchetal, marido de Carmela Gros¹⁸⁶, projetou por suas exposições alguns artistas pertencentes ao Grupo Santa Helena, dentre estes Volpi.

Outro fator seria o de ter o costume de passar alguns meses na casa dos filhos em São Paulo,

Ele ia, a minha avó ia e passavam uns 3 meses lá porque ficavam na casa de uma, na casa de outra e ele levava as tintas e o cavalete. Quando ele achasse uma paisagem que ele gostasse. Ele pintava essas igrejas, tinha muito fundo de igreja e lugares de São Paulo ou então, ele tirava foto do lugar, trazia e reproduzia no quadro, as coisas que ele gostasse.¹⁸⁷

Mas quando questionamos os familiares sobre seus amigos e passeios em São Paulo, todos afirmam que era um homem simples, calado e que gostava mais da solidão. Nenhum deles confirmou se Ido teve algum contato com artistas do Grupo Santa Helena. Assim ficamos na dúvida, mesmo porque temos também que:

ele não gostava de aparecer, às vezes quando aparecia era instigado pela minha sogra. É, mas ele não gostava nem de ir para São Paulo, ela que fazia ele ir.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Artista plástica paulista que emerge no cenário artístico na década de 1960 com trabalhos que transitam entre esculturas, pinturas, gravura, intervenções públicas e principalmente desenhos.

¹⁸⁷ FINOTTI, Maria Alice. Entrevista. Uberlândia, 23 Jul. 2009. (Neta de Ido Finotti)

¹⁸⁸ FINOTTI, Maria do Carmo. Entrevista. Uberlândia, 23 Jul. 2009. (Nora de Ido Finotti)

Esta característica intimista, de construção de seu próprio tempo, nos leva a crer que Ido Finotti, ao dedicar-se intensamente à arte da pintura, conseguia, por vezes, distanciar-se do que se poderia considerar um tempo cronológico contemporâneo. Lembrando que o tempo, instrumento de orientação para a realização de diferentes tarefas e compromissos nos tempos modernos, pode variar de acordo com “o estágio de desenvolvimento atingido pelas sociedades”¹⁸⁹.

Mesmo pertencente a uma sociedade orientada por seu próprio ritmo, nos parece que, após o período de dedicação intensa à pintura, a orientação de Ido Finotti passa a ser não mais um tempo regido pela relação tempo e relógio, nem regida pela sociedade uberlandense, mas pelo tempo luz, paisagem, pintura. Provavelmente, os instrumentos de localização e marcação do tempo de Ido Finotti seriam outros: o relógio, instrumento universal de orientação e regulamentação de funções sociais destoam do cotidiano deste artista. Imbuído de uma persistência e resistência técnica, Ido suspende o cursor temporal e cria para si um tempo individual, tanto no ritmo entre a Confeitaria, a família, a pintura como no ritmo comparativo aos movimentos estilísticos por que passou as artes plásticas, principalmente no Brasil.

Justificamos este pensar ao analisar a distância estilística entre sua arte e a de outros artistas dos grandes centros, ou mesmo dos movimentos artísticos que contagiaram o país no decorrer do século XX. A Arte Moderna, a Arte Contemporânea, as Instalações, os Objetos, as Performances, o Abstracionismo, a Arte Conceitual, Arte Naif, Arte Nova, Arte Pop, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo, Fauvismo, Fotografia, Surrealismo, e muitos outros Ismos das artes visuais que exploraram e afloraram neste século. Independente de todos eles, Ido Finotti, permaneceu fiel ao seu perfil, representativo e intimista. Quem sabe, o Santa Helena?

Segundo relato de familiares, sempre que possível visitava exposições em São Paulo. Mas nos perguntamos: até que ponto estas influenciaram o trabalho do artista? Arriscamos a dizer, então, que Ido Finotti como artista visual trilhou os caminhos que ele mesmo traçou, pois que seu estilo distancia-se de um tempo de grande agitação para as artes. Este apresenta-se lânguido, alheio à idéia de caos, de racionalidade e de proposição e elaboração de uma nova cultura artística brasileira, tal como ocorreu nos movimentos artísticos brasileiros a partir da Semana de 22.

Intimista na arte e na personalidade, o artista retrata, na variedade cromática de sua paleta, uma construção formal própria, uma preocupação com o figurativo concreto, como se

¹⁸⁹ ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 15.

a sua representação convidasse o leitor a reconhecer e a identificar as imagens pintadas com as do mundo real.

Ido exercita, em sua poiésis, a relação do indivíduo com o mundo que o cerca e o seu pertencimento a este mundo. Dessa compreensão, tem-se que a pintura *Matriz Nossa Senhora do Carmo* é uma fonte que permite uma leitura a partir dos dados pictóricos e imagéticos que o autor utiliza para expressar um pensamento, o que, de certa forma, não se distancia muito da análise de Chartier sobre leitura escrita, pois a percebe como uma “operação abstrata de inteligência: ela é uso do corpo, inscrição em um espaço, relação consigo ou com o outro. É por essa razão que devem ser reconstruídas as maneiras de ler próprias a cada comunidade de leitores.”¹⁹⁰

Para este autor, a leitura propicia possibilidades que não se limitam a uma maneira de ler silenciosamente com os olhos, reconhece que ela resgata a memória de um tempo vivido muitas vezes esquecido ou mesmo desaparecido. E resgatar este tempo vivido por uma sociedade que constituiu a história político/social da cidade de Uberlândia pela leitura da poiésis de Ido Finotti é também ler com os outros sentidos que não só o olhar.

Após esta breve apresentação de autores, imagens e lugares, e, pensando sobre os artistas, Geraldo Queiroz, Ido Finotti, Hélyvio de Lima e Glayson Arcanjo que retrataram por meio das tintas e pincéis, lápis de cor e recursos midiáticos os lugares desta cidade com seus olhares e tempos não podemos negar que suas poiésis simbolizam o reflexo das vivências impregnadas das questões sociais, políticas e culturais relacionadas ao cotidiano político/social da cidade em que habitam.

Arriscamos a dizer, então, que cada um destes autores fala de uma cidade, pautados na configuração de seu olhar, impregnados de uma gama sígnica individual e coletiva. Recuperar esses lugares representados pictoricamente oportunizam a compreensão do tempo, do ver e do olhar nesta *urbs*.

¹⁹⁰ CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesus Anaya Rosique, Daniel Godin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: Artmed, 2001, p. 70.



CAPÍTULO II

TESSITURA DE POÉTICAS, MEMÓRIAS E TEMPOS CIDADIANOS

Primeira Missa, Matriz de Nossa Senhora do Carmo, Dominical e Congada são trabalhos visuais nos quais seus autores representaram, em pinturas e desenhos, alguns espaços públicos da cidade de Uberlândia. Sobre eles, realizamos nossas leituras imagéticas, percebendo-os tais como os *platôs* de Deleuze e Guatarri¹⁹¹, ou seja, como zonas de intensidades permanentes. Esta percepção nos permitiu a tessitura de um entrelaçamento investigativo e reflexivo na dinâmica dos vetores espaciais que os atravessaram, nos seus tempos vividos e a história da cidade.

Nestes entrelaçamentos, retomamos a pintura da imagem *Primeira Missa* (fotografia 1), que num primeiro olhar, nos apresenta um adro, uma capela, um caminho de terra batida entremeada por uma vegetação verdejante e algumas figuras humanas distribuídas frente à capela e ao lado externo do cemitério. Esta forma de olhar nos alimenta o espírito e nos aproxima do olhar cotidiano do homem contemporâneo.

Pensamos na relação deste nosso primeiro olhar com o olhar do homem contemporâneo porque há muito esta imagem tornou-se símbolo de ilustração para trabalhos acadêmicos e ou folders de apresentação de exposições referentes à história da cidade. Por isso, nos permitimos olhá-la tal como a grande maioria de pessoas a tem olhado. Da mesma forma, a aceitamos como representação imagética real de um espaço e acontecimento.

Este exercício provocativo e de experiência do olhar contemporâneo inserido num universo onde tempo e espaço fundem-se no qual, segundo Lasch¹⁹², o homem urbano se tornou narcisista, imediatista, desencantado política e culturalmente, e, que passou a compreender o passado como uma expressão nostálgica, prima pelo presente e teme o futuro, este homem, a nosso ver, tem lido a imagem da *Primeira Missa* rapidamente, tal como também lê as propagandas distribuídas pela cidade na proliferação de imagens.

A generalização das imagens no cotidiano do homem urbano, as quais geralmente apresentam-se em hiper-realidade, atordoa o indivíduo sobre o que é real e o que não é, não ultrapassando a leitura superficial de tais imagens. Segundo Nelson Brisac, “As imagens passaram a constituir elas próprias a realidade”¹⁹³. Pensando neste jeito do olhar contemporâneo é que relacionamos nosso primeiro olhar à perda de sentido das imagens que povoam nosso dia a dia e outras que fazem parte de nossa identidade cidadiana.

¹⁹¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

¹⁹² LASCH, Christopher. *A Cultura do Narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

¹⁹³ PEIXOTO, Nelson Brisac. O olhar do estrangeiro. In: *O olhar*. 2004, pp.361-363. Disponível em: <<http://www.lead.org.br/article/view/304/1/112>>. Acesso em: 23 set. 2005.

Importa-nos a ampliação deste primeiro olhar para além da primeira impressão, para que a elaboração de *Primeira Missa* (fotografia 1) consiga nos dizer que, para além do reconhecimento das formas, linhas e cores ela é a resultante imagética da somatória de muitas memórias, dos exercícios mnemônicos do artista, do memorialista Jerônimo Arantes e da voz do povo que em uníssono e sob a maestria da palheta cromática de Geraldo Queiroz recuperou e idealizou, lugar e fato.

Jerônimo Arantes:

mantinha um forte vínculo com os fatos relativos ao passado de Uberlândia e parecia mesmo sentir-se o mais autorizado para discutir o assunto, afinal, possuía um acervo de proporções inigualáveis na cidade e passava todo o tempo disponível imerso em seus documentos, tentando desvendar fatos, personalidades, origens, genealogias e tudo o que dissesse respeito à história do município”¹⁹⁴.



Fotografia 1 - QUEIROZ, Geraldo. *Primeira Missa*. 1948.
1 pintura, óleo sobre aglomerado. 70cm x 90cm
Coleção: Paulo Henrique Carrara Arantes. (FAMD).

Imaginamos que estes exercícios mnemônicos foram também exercícios de articulação de lembranças que criaram pontos de conexões nas coincidências e linhas de distanciamentos nos pontos de desconhecimento ou discordância entre um ou outro memorialista. Para nós, formou-se um jogo de signos e significados não de uma lembrança ou outra, mas de dimensões, ou como nos traz Deleuze de “direções movediças” que cresceu e transfigurou-se na imagem *Primeira Missa*.

Aprofundamos nosso olhar e, aos poucos, desarticulamos alguns fragmentos destas memórias individuais e coletivas localizadas em um tempo distante do nosso vivido. Ao

¹⁹⁴LIMA, Sandra Cristina Fagundes. História dos outros, memória de si. In: BRITO, Diogo de Souza; WARPECHOWSKI, Eduardo Moraes. *Uberlândia revisitada – memória, cultura e sociedade*. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 56.

recuperarmos as informações deste período, reorganizamos a construção da imagem *Primeira Missa*, a nosso modo e compreensão. Assim, percebemos que esta imagem ressoa a apreensão dos ritmos dos tempos pensados por seus autores, quando, ao recuperarem elementos do passado, promoveram uma superposição rítmica de imagens, organizando um processo dinâmico e ondulatório entre o presente e o passado, que, de acordo com Rocha, “deixam a descoberto a matéria de suas lembranças”¹⁹⁵ que, ao se ordenarem, confirmam-se.

O registro da fala dos antigos moradores de Uberabinha catalogados e arquivados por Jerônimo Arantes nos remete a Benjamin (1985), que ao analisar a imagem de Proust diz que “o acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é a chave para tudo o que veio antes e depois”¹⁹⁶. Assim, cremos que, por mais que os relatos nos façam imaginar o ocorrido, não somos capazes de elaborar a mesma construção imagética de quem o vivenciou. Este, por sua vez, ao relatar um fato vivido, recria-o, tecendo entre a memória e o esquecimento outra imagem acrescida ou subtraída de alguns elementos, já que para a reminiscência e para a imaginação não existem limites.

com relação às fontes orais, verificamos que Arantes buscou dados para as suas pesquisas entre as pessoas mais idosas, que tanto poderiam ter origem abastada quanto não possuírem quase nenhuma renda. Buscava depoentes onde quer que encontrasse pessoas dispostas a compartilhar com ele aspectos relativos ao passado da cidade de Uberlândia. No afã de conhecer a história local, não valorizava somente dados oriundos de uma memória meramente elitista. Ao contrário, seus entrevistados tanto poderiam ser membros da elite quanto poderiam ser encontrados entre a camada popular excluída de qualquer notoriedade, fosse esta de ordem política, econômica ou social. Entrevistava antigos políticos, empresários, comerciantes, professores, camponeses, auxiliares de boiadeiros, filhos de escravos, enfim, todos aqueles que julgasse relevantes para os seus propósitos de pesquisa”.¹⁹⁷

Assim, vamos compreendendo o processo de criação da obra *Primeira Missa* (fotografia 1) como um conjunto de informações em que artista, professor e povo plasmam em imagem figurativa o entrecruzamento do que imaginaram em um *presente das coisas do*

¹⁹⁵ ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração. In: *Revista Iluminuras*. v. 1, n. 1. Publicação eletrônica do banco de imagens e efeitos visuais. NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS. 2000, p. 11

Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/8928>> Acesso em: 07 out. 2009.

¹⁹⁶ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas*. v. 1. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 37.

¹⁹⁷ LIMA, Sandra Cristina Fagundes. História dos outros, memória de si. In: BRITO, Diogo de Souza; WARPECHOWSKI, Eduardo Moraes. *Uberlândia revisitada: memória, cultura e sociedade*. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 70.

passado. Esta temporalidade, segundo Santo Agostinho, seria a forma de se pensar sobre os tempos, pois que para ele o pretérito, o futuro e o presente são melhor compreendidos na tríade “presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras”.

Para Santo Agostinho, no presente coexistem o passado, o futuro e o presente do presente. Para ele, não seria próprio dizer que os tempos são três: pretérito, presente e futuro, mas, “que são três tempos: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras”¹⁹⁸. Estas temporalidades somente existem em nossas mentes, nossos espíritos, não existem fora da compreensão humana. Por isso, diz Santo Agostinho, temos a “lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras.”¹⁹⁹

Este pensar agostiniano sobre as temporalidades permite-nos, no exercício da leitura das quatro imagens, a percepção da não linearidade do tempo, consolidando-a em “n” possibilidades de conexões entre as quatro imagens, como também, na análise dos sinais inerentes ao processo de criação dos artistas. Para Deleuze, “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”²⁰⁰.

Neste momento, nos conectamos à obra de Hélió de Lima, *Dominical* (fotografia 3), na qual reconhecemos o coreto da Praça Clarimundo Carneiro que, segundo seu autor, é uma construção imagética elaborada a partir dos registros de sua memória, pois, desde a década de 1982 produz trabalhos com este tema. “O coreto é uma imagem que eu já sei de cor, já desenhei muito lá, mas aquele especificamente não foi feito ali. Então, a partir do que eu já tenho a imagem na minha cabeça, eu estou criando em cima do tema”.²⁰¹

¹⁹⁸ FREIRE, José Célio. Criar para o tempo – tempo para o criar – para criar o tempo – uma revisitação da (ex) temporalidade na *recherche* proustiana. In: Revista estudos de psicologia. v, 6, n. 1 Natal. jan./jun. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2001000100009&lang=pt> Acesso em: 21 set. 2009, p.83.

¹⁹⁹ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000, p. 328.

²⁰⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.15.

²⁰¹ LIMA, Hélió. Entrevista. Uberlândia, 27 maio 2009.



Fotografia. 3 - LIMA, HÉLVIO. *Dominical*. 2001.

1 aquarela e técnica mista sobre papel, 25cm x 35cm

Coleção: Olímpia Isabel Magnino Marquez e Sandoval Márquez.(FAMD).

A pequena praça, assim como poucos espaços públicos da cidade de Uberlândia, foi preservada e adaptada aos costumes da contemporaneidade. Para Saldanha, o espaço que configura uma praça seria amplo, em local de confluência de ruas, “onde em geral se encontram árvores, bancos, eventualmente monumentos, em alguns casos pequenos lagos artificiais”.²⁰² A praça de HÉLVIO dentre os elementos citados por Saldanha, tem um coreto²⁰³ imagetivamente representado como elemento de destaque e estética eclética, na visualidade de *Dominical*.

O coreto encontra-se implantado no lado Leste da praça, em alinhamento ao Palácio dos Leões, que ocupa o lado Oeste. A praça tem pavimentação asfáltica e os canteiros são cercados por elementos pré-moldados de concreto. O desenho da praça, que concentra os canteiros nas laterais, deixa o centro livre, dando destaque ao coreto e ao Palácio dos Leões, permitindo-lhes boa visibilidade. A vegetação, composta de plantas de médio e grande porte e forrações, cria um ambiente de tranquilidade e lazer para os usuários da praça.²⁰⁴

²⁰² SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça – o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 13.

²⁰³ Apresenta planta octogonal elevada do solo, gerando um pavimento térreo que é ocupado por dois banheiros – masculino e feminino – e um depósito. Ao gosto da época, sua arquitetura eclética é marcada por uma cobertura de dois telhados sobrepostos, separados por uma esquadria fixa com os vidros coloridos. A abertura é arrematada por uma cúpula em forma de bulbo. Os telhados e a cúpula são de chapas de aço, sustentadas por estrutura de madeira que se apóiam sobre oito pilares de alvenaria localizados nos vértices do octógono. Não apresenta forro, deixando aparente a estrutura de sustentação da cobertura. Os oito vãos definidos pelos pilares são protegidos por guarda corpo de metal trabalhado que acompanha o movimento do piso que avança em relação ao alinhamento do pavimento térreo, em forma circular. A escada de acesso, construída em alvenaria, é interna e o acesso é feito por uma das portas, localizada entre os banheiros. A iluminação é feita por luminárias afixadas nos vértices do octógono. As portas dos banheiros e depósito são metálicas, com venezianas, pintadas da mesma cor que as alvenarias. (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. Estruturas arquitetônicas e urbanísticas. Designação: praça Clarimundo Carneiro. In: Inventário de proteção ao acervo cultural. Uberlândia, s/d. Pasta 14 (BA).)

²⁰⁴ Ibidem.

No exercício do pensar sobre as temporalidades nos espaços analisados e na representação da Praça Clarimundo Carneiro em *Dominical* de Hêlvio de Lima (fotografia 3), olhamos para a obra deste artista que em cores, linhas e formas articulou a história deste local com sua própria história. Retirou do recôndito de seu passado, signos de sua infância e do cotidiano social da cidade, mesclando-os em técnica mista na representação de um domingo imaginário elaborado nas sobreposições dos tempos dos presentes do passado, presentes do presente e presentes do futuro. “Neste local a banda tocava e aconteciam grandes eventos, junto com o vai e vem dos namorados e o realejo que alegrava os domingos”²⁰⁵.

Relacionando as imagens, *Dominical* e *Primeira Missa*, temos que ambas foram elaboradas a partir dos registros de memória dos seus autores, já que, para estas pinturas, Hêlvio Lima e Geraldo Queiroz desacomodaram de seus arquivos pessoais as lembranças: do corpo posterior arquitetônico da antiga matriz de Nossa Senhora do Carmo (sacristia) – fotografia 08, e a do coreto da praça Clarimundo Carneiro – fotografia 18, reelaborando-as e incorporando, nas composições, signos de experiências, de vida e infância, respectivamente. O percurso de criação, nestas imagens, reitera-nos a assertiva sobre a temporalidade do presente das coisas passadas, no presente das coisas do presente.



Fotografia 8²⁰⁶ - Lateral da capela primitiva ligada à antiga Matriz. Dec. 1940 (ArPU).



Fotografia 18 - Coreto da Praça Clarimundo Carneiro. Dec. 1950. (ArPU).

Enquanto resultado do entrecruzamento e tessitura de várias lembranças, dos registros de vestígios gravados na memória dos indivíduos e consequentemente a sua efetivação em criações plásticas, a imagem, fotografia 1, nos leva a refletir um pouco sobre memória

²⁰⁵ OLIVEIRA, Oswaldo Borges de. *Lembranças do Fundinho*. Sr. Badeco. In: Histórias da nossa terra. Disponível em: http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&idDepoenteHome=526&key=342&forward=HOME_DEPOIMENTO_VER_UBERLANDIA Acesso em: 20 nov. 2009.

²⁰⁶ 1846 – 1853 (período de construção da Capela) – 1861 (ampliação para Matriz).

coletiva, como pontua Halbwachs²⁰⁷. Para este autor, a memória coletiva respalda-se no convívio social do indivíduo. A permeabilidade existente entre as memórias individuais e seus registros coincidentes permitem a construção de uma memória coletiva.

Assim, tanto Halbwachs quanto Santo Agostinho²⁰⁸ nos instigam a pensar no processo de criação de *Primeira Missa*, desde sua construção imaginária até sua configuração plástica em 1942. Para nós, sua elaboração foi possível porque os indivíduos envolvidos em sua construção pertenciam a uma mesma cidade, independentes do tempo cronológico de suas existências e continham, em seus espíritos, os vestígios de tal templo religioso que, ao serem socializados, permitiram o encontro de pontos comuns.

Primeira Missa (fotografia 1), então, resultado de memórias coletivas, seja em sua totalidade ou em sua parcialidade, já que as lembranças não conseguem reproduzir potencialmente o passado, nos convida ao retorno na história de um povoado que somente seria legitimado Arraial a partir da concessão para construção de uma Capela Curada²⁰⁹. Ação que, segundo Dantas, configurava no século XIX, o nascimento de uma cidade:

o nascimento das cidade no Brasil está ligado ao relacionamento entre o Estado e a Igreja, esta que exercia um papel político e social, normativo e institucional. Geralmente, a aglomeração humana se dava ao redor de um templo ou capela, que era a garantia de auxílio mais próximo, de serviços institucionais (registros de nascimento, batismo, casamento) e eclesiásticos.²¹⁰

Vale ressaltar que as cidades brasileiras surgiram e/ou foram fundadas de diferentes formas, cada uma de acordo com as necessidades e interesses políticos/econômicos inerentes ao período de seu surgimento. Portanto, nem sempre obedeceram a um critério único e universal. As primeiras surgem na costa garantindo com sua consolidação a posse das terras americanas pelos portugueses, além de suprir as necessidades de defesa e de suprimento dos seus posseiros navegantes.

As que surgiram no interior das terras descobertas, ao longo dos caminhos abertos por meio das explorações das entradas, foram assentadas, basicamente, nas proximidades dos

²⁰⁷ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

²⁰⁸ “Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios.” (AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, Rio de Janeiro: editora vozes, 2000, p.326.).

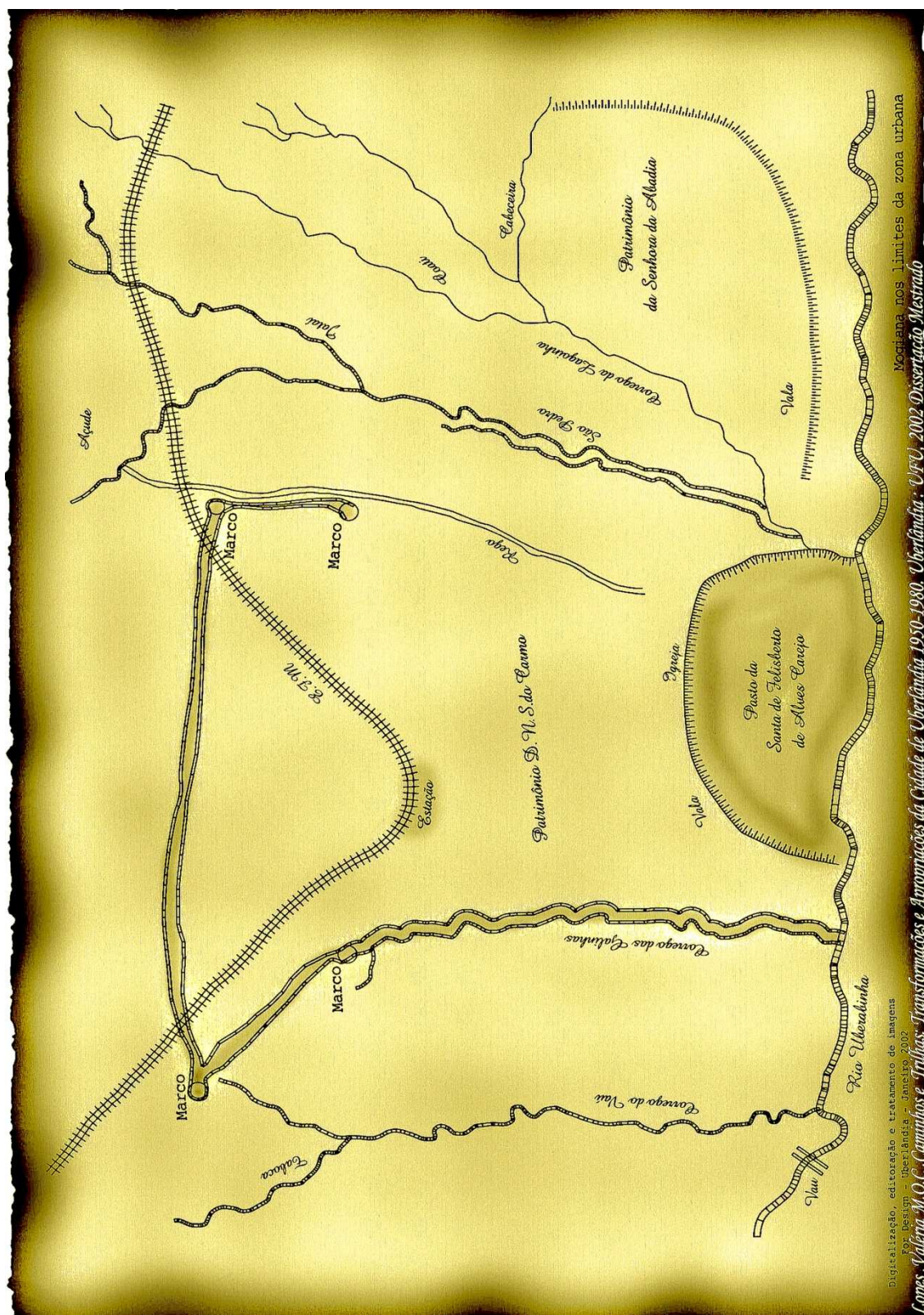
²⁰⁹ “Capela Curada é aquela que tem um padre cura, ou seja, um padre que sempre está por ali. Fixo” (PEREIRA, Antônio. A capela curada I. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 14 de set. 2005. Revista. Crônica da cidade, p. C-4).

²¹⁰ DANTAS, Sandra Mara. *Veredas do progresso em tons altissonantes – Uberlândia (1900-1950)*. Dissertação (Mestrado) – UFU, Uberlândia, 2001, p. 30.

leitos de bacias hidrográficas. Algumas erguidas a partir da descoberta do ouro, principalmente em Minas Gerais que “nasceram da riqueza ou da circulação da riqueza”²¹¹ e outras cidades, fundadas a partir da comercialização do gado e/ou abastecimento do mercado interno, como o caso de Uberaba e de Uberlândia.

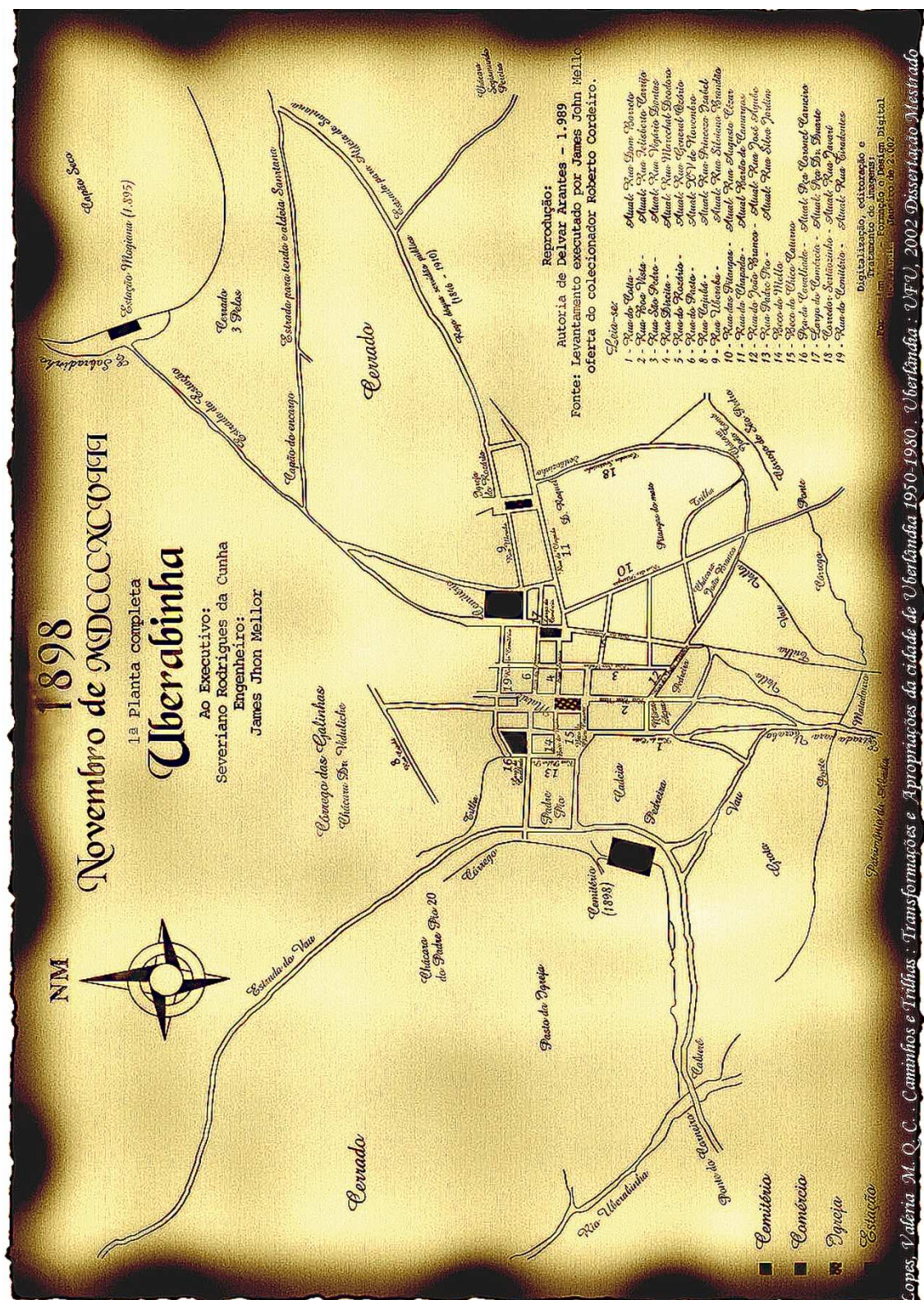
Para Uberlândia, a edificação da primeira capela curada não só significou o seu reconhecimento como espaço urbano como provocou, nos habitantes destas paragens, a motivação para o exercício dessa urbanidade. Em 1856, (mapa 2), encontramos referências de traçados urbanos que, possivelmente, ainda não se configuravam quando da construção da capela de 1846 a 1853 (mapa 1).

²¹¹ MARX, Murilo. *Cidade Brasileira*. São Paulo: EDUSP: Melhoramentos, 1980, p. 18.



Mapa 1²¹² - Patrimônio de Nossa Senhora do Carmo

²¹² LOPES, Valéria M.Q.C. *Caminhos e Trilhas: transformações da cidade de Uberlândia 1950-1980*. Dissertação (Mestrado). UFU, Uberlândia, 2002. Dissertação de Mestrado. Acervo ArPU.



²¹³ LOPES, Valéria M.Q.C. *Caminhos e Trilhas: transformações da cidade de Uberlândia 1950-1980*. Dissertação (Mestrado). UFU, Uberlândia, 2002. Dissertação de Mestrado. Acervo ArPU.

A configuração do pequeno arraial pertence a um momento histórico em que o homem que nele habitava se propunha a um novo modo de vida, ampliando a do habitante do campo. Os mapas 1 e 2 corroboram esta idéia, pois, ao analisá-los, percebemos que rapidamente a aparência campestre cede lugar a um traçado racionalizado, no qual o seu habitante cria e recria no entorno da primeira capela e igreja seu espaço de convivência urbana política, econômica, religiosa, social e cultural.

Momento histórico presente no século XIX, século este que, segundo Benjamin, seria o do sonho, o sonho do homem do século XIX que foi latente e contagiante. Tanto assim que o “imaginário de um inconsciente coletivo” ²¹⁴ permitiu em muitos momentos a realização de sonhos, tornando-os presente em um futuro próximo.

Apesar do traçado urbano que reconfigura o espaço rural no entorno da primeira capela, São Pedro de Uberabinha continua dependente do campo para seu abastecimento e sobrevivência de seus habitantes. A partir do momento em que se quis cidade, fortalece-se uma classe política dominante representada por aqueles com maior poder aquisitivo e/ou influências políticas.

Mas, a relação que o habitante da então São Pedro de Uberabinha manteve com a natureza e o desejo de reelaborá-la em espaço urbano foram elementos importantes na transformação do lugar. Neste processo, o habitante uberabinhense foi se modificando, ao mesmo tempo em que modificava o espaço habitado e supria nele suas necessidades de sobrevivência. “O espaço é humano porque o homem o produz e não, simplesmente, porque nele habita”. ²¹⁵

Em concomitância à reelaboração do espaço citadino reelabora-se, também, o grupo das sociedades políticas composto por três importantes instituições, a saber, a Família, base de sustentabilidade de uma sociedade, o Estado que normatiza as regras de convivência a partir de sua autoridade e a Igreja que articula ações religiosas, políticas e jurídicas dentro do Estado.

Sobre a primeira configuração política de Uberabinha temos:

A vila de São Pedro de Uberabinha, creada pelo Dec. N. 51, de 7 de julho de 1888, (1) instalou a sua Intendência, organizando o primeiro conselho

²¹⁴BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas*. v. 1. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 17.

²¹⁵CARLOS, Ana Fani A. *A cidade – o homem e a cidade – a cidade e o cidadão- de quem é o solo urbano*. Rio de Janeiro: Contexto, 1997, p. 34.

administrativo, que devia constituir a sua futura câmara municipal²¹⁶, na data de 14 de março do ano de 1891. (2)

Constituíram o Conselho da Intendência, os elementos de maior destaque nos meios políticos e comerciais da nova vila. Foram nomeados Exmo. Presidente do Estado para a Intendência Municipal o Alferes Antônio Alves dos Santos, - que foi eleito presidente do Conselho; Capitão José Alves de Amorim Brito, Antonio Pacheco dos Santos, e, como adjuntos, Cel. Arlindo Teixeira e João Francisco de Souza, tomando posse dos referidos cargos no ato solene das instalações da vila.

Foram nomeados para as comissões do conselho da Intendência os seguintes cidadãos:

Padre Pio Dantas Barbosa, Capitão Pedro Machado Rodrigues da Silveira, José Teófilo Carneiro, Tobias Inácio de Souza e Manoel Alves dos santos.²¹⁷ (grifo nosso)

Segundo Bosi²¹⁸, as configurações políticas que vão sendo instituídas em Uberabinha, ao longo de seu percurso histórico, foram articulando-se a partir do interesse das classes dominantes ou mesmo de parte delas. Para este autor, o mito de cidade progressista nasce destas classes na disseminação da idéia de uma Uberabinha próspera e rica. Bosi investiga a relação entre a classe predominantemente ativa no poder público e as atividades comerciais da cidade nas primeiras décadas do século XX.

Em suas análises, entende que o domínio das elites, nestas paragens, pauta-se nos interesses particulares de duas configurações sociais: fazendeiros e comerciantes. Valida esta afirmativa trazendo por meio do levantamento das atas da Câmara Municipal o domínio político de 24 anos de uma família de fazendeiros e, posterior a esta, a de um grupo de comerciantes de destaque financeiro na cidade.

Somado às ações destes grupos, a importância da Estação Ferroviária de Uberabinha (1895) que permitiu o trânsito de mercadorias de importação no Triângulo Mineiro. Destaca esta região como entreposto comercial, o que, segundo outros autores²¹⁹, também foram

²¹⁶ Vale ressaltar que, no Brasil, as Câmaras Municipais são instituições herdadas dos colonizadores portugueses, oficializadas a partir da elevação de São Vicente (SP) à Vila. No período entre 1530-1822, somente a Coroa Portuguesa poderia elevar uma localidade à Vila, a partir desta aprovação a elite local elegia seus membros a cada triênio os quais deveriam pertencer à categoria dos “homens bons” (latifundiários, nobreza, milícia e o clero) além do procurador, o escrivão, o tesoureiro, os juizes ordinários e os vereadores. (VIEIRA, Luciano Pereira; CARNIETTO, Alexsandro et al. *Igreja - sociedade política: a importância, o poder e a manifestação do aspecto político e jurídico*. Jus Navigandi, Teresina, ano 5, n. 42, 1 jun. 2000. Disponível em: <<http://jus.uol.com.br/revista/texto/66>>. Acesso em: 20 out. 2009.0.

²¹⁷ DALBAS JÚNIOR. O histórico do município de Uberlândia e o cinquentenário da sua organização administrativa 1891 – 1941. A criação da vila. A intendência e o conselho administrativo. Atos da câmaras municipais. A prefeitura. (Estudos de Jerônimo Arantes, da inspetoria do ensino municipal.). In: *Revista Uberlândia Ilustrada*. Uberlândia, abr. 1941. n. 9.

²¹⁸ BOSI, Antônio de Pádua. História e historiografia da formação econômica de São Pedro de Uberabinha nos anos de 1912 a 1922. In: *Revista Tempo da Ciência* (12) 24: 17-34, 2º Semestre 2005. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/download/444/359>>. Acesso em 16 nov. 2009.

²¹⁹ DANTAS, Sandra Mara. *A fabricação do urbano: civilidade, modernidade e progresso em Uberabinha/Mg (1888-1929)*. Tese (Doutorado) - UNESP, Franca, 2009.; PEZZUTTI, Pedro. *Município de Uberabinha*.

importantes a construção da via intermunicipal (1913) e da ponte Afonso Pena (1909). Estas construções permitiram a ligação de Uberabinha a Goiás, ao sul goiano, a São Paulo e a Mato Grosso.

Estas realizações encontram-se intimamente associadas às articulações políticas e aos interesses das elites a elas ligados. Como exemplo, temos os dos fazendeiros que objetivando o escoamento de suas produções para a cidade construíam com recursos próprios estradas secundárias ligando-as às principais, de responsabilidade do poder público. “As estruturas econômicas e sociais não agiram por si mesmas, mas foram significadas pelas tramas históricas produzidas e enredadas pelo encontro e conflito entre vontades individuais e coletivas”²²⁰

A cidade de Uberabinha, assim como tantas outras no país, modifica seu espaço urbano pautada nas decisões de uma Câmara Municipal, composta por indivíduos que se destacam e entrelaçam seus interesses nos de outros indivíduos, disseminados nas instâncias comerciais, militares, políticas e agropecuárias da região.

Não podemos deixar de citar que o poder político, no início da formação desta cidade, como também ocorreu em outras cidades brasileiras, esteve intrinsecamente ligado à igreja, tanto que para a oficialização de Arraial, Vila e Cidade encontramos documentos do final do século XIX que comprovam esta estreita ligação. Tanto assim que na composição do projeto para a autonomia municipal de Uberabinha temos

os políticos mais evidentes do partido liberal, [...] que refletem o poder político local; o padre, um professor público, dois fazendeiros e um comerciante. Três desses signatários estarão na primeira Câmara Municipal, que terá o início do seu funcionamento marcado para 1892. o vigário Dantas, também provável vereador, não participa porque morre em 1890. Mas em seu lugar estará, na igreja e na Câmara, o novo pároco, seu irmão, padre Pio Dantas Barbosa.²²¹ (Grifo nosso)

Nesta compreensão, retomamos, num processo de reconstrução temporal, o entrelaçamento teórico e as imagens de arte e localizamos no tempo e no espaço a autorização para a construção da pequena ermida de Nossa Senhora do Carmo. Para sua realização, ocupou-se mão de obra solidária de alguns habitantes sob orientação de Felisberto Alves

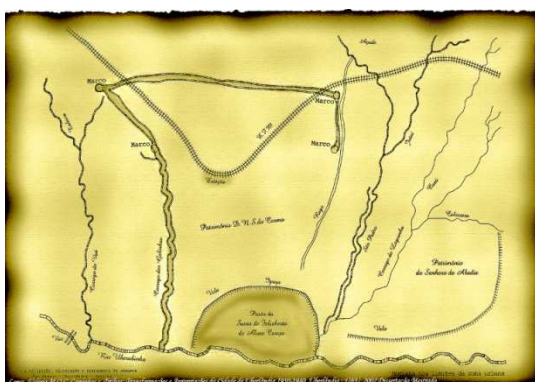
Uberabinha: Typ. Livraria Kosmos, 1922.; TEIXEIRA, Tito. *Bandeirantes e Pioneiros no Brasil Central* – história, da criação do município de Uberlândia. Uberlândia: Uberlândia gráfica, 1993.

²²⁰ BOSI, Antônio de Pádua. História e historiografia da formação econômica de São Pedro de Uberabinha nos anos de 1912 a 1922. In: *Revista Tempo da Ciência* (12) 24: 17-34, 2º Semestre 2005, p. 13. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/download/444/359>>. Acesso em: 16 nov. 2009.

²²¹ GONÇALVES NETO, Wenceslau. Organização do ensino público no final do século XIX: o processo legislativo em Uberabinha, MG. In: *Cadernos de História da Educação* – n. 2 – jan/dez, pp. 59-67, 2003, p. 62.

Carrejo. Sua conclusão deu-se sete anos depois, já que contava com os poucos recursos destinados à aquisição de materiais que provinham do aluguel do Pasto da Santa (mapa 1). “Dos cem alqueires do patrimônio, separou-se por valor como era costume e único jeito na época, um pedaço às margens do Uberabinha que seria para o aluguel de pasto, “o Pasto da Santa”, cuja renda manteria a construção da capela.”²²²

Como símbolo de uma comunidade que se pretendia organizada e civilizada, os moradores pediram ao Bispado a permissão para a construção de uma Capela Curada, a ser dedicada à Nossa Senhora do Carmo. Desta forma, construída em adobe e barro nas suas formas mais simples em termos arquitetônicos, ela foi idealizada em 1846.²²³



Mapa 1²²⁴ - Patrimônio de Nossa Senhora do Carmo



Mapa 1 (detalhe)

O Pasto da Santa, como se pode ler nas imagens acima, era uma área reservada, num perímetro de cem alqueires de terra, oriundos da fazenda do Salto, resultado do espólio de João Pereira da Rocha, parte que coube à viúva D. Francisca Alves Rabelo e adquiridos por Felisberto Alves Carrejo por 400 mil réis. Estes cem alqueires foram destinados ao patrimônio da Igreja assim delimitados:

Efetuada a compra do terreno procedeu-se a divisão do mesmo, sendo a sua linha de demarcação com a Fazenda Campo Alegre o ribeirão de São Pedro, da sua barra no rio Uberabinha, seguindo pelo mesmo até sua confluência com o córrego do Jataí; (Bairro do Cazeca) e “pendendo para a o Norte 16 graus” dividindo com a fazenda da “Tenda”, seguindo essa linha até à cabeceira do córrego das “Tabocas”, desse ponto já dividindo com posses da Fazenda do Salto, seguindo rumo a nascente do córrego por esse córrego Cajubá; (Praça de Esporte) e descendo por esse córrego até sua barra no rio

²²² PEREIRA, Antonio. A capela curada I. *Correio*, Uberlândia, 14 de Set. 2005. Revista, p.C-4.

²²³ FRAGMENTOS da história São Pedro de Uberabinha: entre memórias e histórias. Disponível em: <http://www3.uberlandia.mg.gov.br/secretaria.php?id_cg=587&id=10> Acesso em: 18 jul. 2007.

²²⁴ LOPES, Valéria M.Q.C. *Caminhos e Trilhas: transformações da cidade de Uberlândia 1950-1980*. Dissertação (Mestrado). UFU, Uberlândia, 2002. Dissertação de Mestrado.

Uberabinha; seguindo por esse rio acima até á barra do córrego São Pedro, onde começou a divisa. Era essa a extensão da gleba do Patrimônio da Igreja de Nossa Senhora do Carmo.²²⁵

Acreditamos que por sua postura no empenho à concessão para a edificação da Capela, pelo investimento desprendido para compra de um patrimônio destinado à Igreja, e por sua convicção religiosa católica, Felisberto Alves Carrejo foi nomeado provedor da administração dos trabalhos da referida Capela, pelo padre Jerônimo Gonçalves de Macedo. Concluída sua construção em 1853, o pequeno povoado passou a ser oficialmente denominado Arraial de Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião da Barra.

E foi nesse ato abençoado, que ecoou na amplidão dos ares puros do sertão o som alegre do primeiro sino, vibrando na Capelinha branca do povoado, avivando o sentimento de crença da gente inculta do meio; que ergueu-se o cruzeiro sagrado à frente do templo a santa milagrosa, que delinearam-se as primeiras ruelas de povoação feliz, que jorrou fartamente o rego d'água nos bicames pelos quintalejos das humildes habitações, e que, em redor da igrejainha foi construído o campo santo para o recolhimento dos mortos queridos.

O mencionado arraial de Nossa Senhora, no ano que inaugurou a Capela Curada, compunha-se de 6 ruas e duas praças, com as seguintes denominações;

Rua Das Pitangas (Augusto César) Rua São Pedro (General Osório) Rua Boa Vista (Felisberto Alves Carrejo) Rua Do Cotta (Dom Barreto) Rua Do Sertãozinho (José Ayube) Rua Do Pasto (15 De Novembro) Praça Da Matriz (Cícero Macedo) Praça Das Cavallhadas (Cel. Carneiro).²²⁶

O cidadão destas paragens foi construindo seu modo de vida não só a partir da modificação do aspecto físico do lugar, mas que esta foi consequência dos relacionamentos entre seus habitantes nos campos sociais, ideológicos, econômicos, culturais, religiosos e políticos. Tanto assim que, no percurso de um século e meio, entre a inauguração da primeira capela para a obra de Glayson Arcanjo, *Congada* (Fotografia 4) apreciamos uma imagem que nos confere uma paisagem urbana extremamente sonora (cantorias, vozes e o ritmos da percussão) em contrapartida aos rumores campesinos da *Primeira Missa* (Fotografia1).

²²⁵ DALBAS JÚNIOR. *O patrimônio da igreja de N. S. do Carmo de Uberlândia*. Prefeitura Municipal de Uberlândia. Caixa 06 (originais), 031 a 034, pasta 31. (CPJA).

²²⁶ ARANTES, Jerônimo. Memória Histórica de Uberlândia. *Jornal Correio de Uberlândia*. 02 jul. 1965. Caixa 11 (Originais), 067 A 068, pasta 67. (CPJA).



Fotografia. 4 - ARCANJO, Glayson. *Congada* (série manifestações populares). 2006. 1 gravura, grafite e lápis de cor, tratamento e impressão digital em vinil., 100cm x 90cm. Coleção particular do artista. (FAMD).

Diante destas imagens, observamos as transformações efetuadas no espaço urbano de Uberlândia onde há muito se delegou às suas características rurais a transfiguração em cidade. Nas imagens 4 e 1, respectivamente, deparamos com espacialidades diferentes, já que a profusão de habitantes na primeira sugere uma população mais numerosa que a segunda.

a utilização de dados demográficos confirma o crescimento populacional do Triângulo Mineiro entre os anos de 1890 e 1920 com certa concentração em Araguari, Uberaba e Uberabinha, sugerindo a compreensão do desenvolvimento dessas áreas como entrepostos comerciais no contexto da expansão do café no oeste paulista.²²⁷

A representação de Glayson Arcanjo nos fala de uma urbanidade distanciada dos resquícios rurais da imagem de Geraldo Queiroz.

A partir destas imagens, é possível perceber que a cidade foi modificando o seu espaço físico e, conseqüentemente, o ritmo da vida dos seus habitantes. Assim, o uberlandense vai construindo a sua história na dialética homem-natureza, o que, segundo Carlos (1997), é o resultado de um processo no qual o homem, ao mesmo tempo que elabora o seu espaço, produz sua existência.

O espaço urbano da cidade de Uberlândia caracteriza-se por um fazer dinâmico, elaborado e produzido, ao longo de sua existência, pelos seus habitantes. Nas imagens 4 e 1, respectivamente, lemos o resultado das decisões e das ações de inúmeras gerações que, na intenção de transformá-la, humanizá-la e modificá-la, a distância da imagem campesina da primitiva Uberabinha.

²²⁷ BOSI, Antônio de Pádua. História e historiografia da formação econômica de São Pedro de Uberabinha nos anos de 1912 a 19221. In: *Revista Tempo da Ciência* (12) 24: 17-34, 2º Semestre 2005, p. 24. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/download/444/359>> Acesso em: 16 nov. 2009.

Mais uma vez, concordamos com Carlos²²⁸, pois, que, para esta autora, a cidade não surge do aumento de seu espaço urbano, da população que a habita ou da sua densidade. A vila se torna cidade porque nela os habitantes vivem e constroem uma história, sobre a qual se consegue explicar o seu surgimento. “Ela seria assim, em cada época, o produto da divisão, do tipo e dos objetos de trabalho, bem como do poder nela centralizado”.²²⁹

Segundo Pezzuti (1922), a formação da cidade de Uberlândia também passou pelo processo de mudança de nomenclaturas, pautadas nas diferentes configurações urbanas que vão sendo incorporadas ao seu cotidiano cidadão, de acordo com cada período histórico/político/sócio/cultural vivido pelo povo que a constituiu. Assim temos a denominação de Arraial (1846-1858), Freguesia (1857 – 1888), Villa (1888 – 1892) e por fim Cidade (1892 – 1922). Uberlândia, portanto, tal como uma maioria de cidades brasileiras, percorreu a regra geral obedecendo à lógica estabelecida para tais conquistas.

Em 1888, é criada a Vila (Distrito) de São Pedro de Uberabinha, por decreto do Governo Provincial, graças Augusto César Ferreira de Souza e o Pe. João Dantas Barbosa, o “Vigário Dantas”, os dois principais líderes emancipacionistas. O Distrito, então, compreendia a união das freguesias de Santa Maria (Miraporanga), desmembradas de Monte Alegre de Minas e de São Pedro de Uberabinha, da Comarca de Uberaba, tendo Santa Maria como sede do Distrito.

Os Distritos de São Pedro de Uberabinha e Santa Maria, já unidos na emancipação, são elevados à categoria de município através de Decreto-Lei assinado pelo Barão de Camargos, Vice-Presidente da Província de Minas.

Em 1891, é criada a Comarca de São Pedro de Uberabinha, passando à categoria de cidade, até então pertencente à Comarca de Araguari.

Em 1929, o Município deixa de se chamar São Pedro de Uberabinha, passando a chamar-se Uberlândia, nome este sugerido por João de Deus Faria, que significa “terra fértil”. A lei foi sancionada pelo então Presidente do Estado, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada. O Agente Executivo (Prefeito) e o Presidente da Câmara era Otávio Rodrigues da Cunha.²³⁰

²²⁸CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A cidade – o homem e a cidade – a cidade e o cidadão – de quem é o solo urbano*. Rio de Janeiro: Contexto, 1997, p.34.

²²⁹Ibidem, p. 57.

²³⁰PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Plano diretor de Uberlândia*. Uberlândia, 1999, p.5.

**Fotografia 19**

Igreja N. Srª do Rosário. 2008 (FAMD)

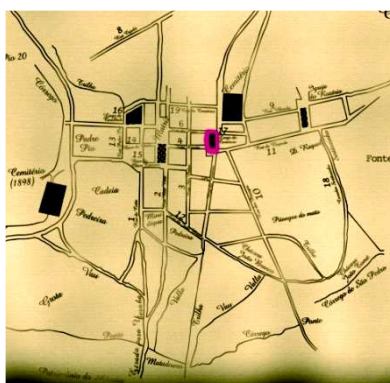
**Fotografia 20**

Pça Cícero Macedo e Biblioteca Municipal. 1999 (ArPU).

Na contemporaneidade, conferimos os espaços das imagens 19 e 20 e deparamos com a igreja do Rosário datada de 1931 – (fotografia 19), edificação religiosa mais antiga de Uberlândia, localizada no centro da cidade, medianamente distante do antigo Largo da Matriz, onde hoje encontra-se a Biblioteca Pública Municipal – (fotografia 20). Esta igreja do Rosário e seu espaço circundante, representados na obra de Glayson Arcanjo, nos falam da terceira edificação de um templo católico religioso, destinado ao culto à Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito dos negros de cor.

O primeiro espaço destinado à uma Capela do Rosário tem origem nos anos de 1876 quando da idealização de sua construção.

O primeiro pensamento foi construí-la nas fraldas do Fundinho, vertente do córrego de São Pedro, portanto, mais longe, e se chegou a acumular material nas proximidades para erguê-la, entretanto, optou-se pela praça Dr. Duarte (que era o largo do Rosário) e todo o material foi trasladado para lá. E aí foi construída.²³¹

**Mapa 2²³²** - Planta de Uberabinha 1898
Detalhe (grifo nosso)

²³¹ A IGREJA do Rosário. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 25 jul. 1999. Revista, p. C-8

²³² LOPES, Valéria M.Q.C. *Caminhos e Trilhas: transformações da cidade de Uberlândia 1950-1980*. Dissertação (Mestrado). UFU, Uberlândia, 2002.

No mapa 2 detalhe, conferimos a localização do antigo Largo do Rosário. Posteriormente, em 1910, a capela foi erguida na atual Praça Rui Barbosa com sua fachada voltada no sentido oposto ao da atual. Em 1931, reinaugurou-se uma nova capela do Rosário. “O Sr. Arlindo Teixeira. Ele ocupava cargo na Comissão Procuradora e recomendou, em 1891, a transferência da Igreja de Nossa Senhora do Rosário da Praça Doutor Duarte para a Praça Rui Barbosa” ²³³

Construção, desconstrução e reformas nesta capela e em seu entorno espelham o exercício de transformação urbana por que vai passando o Arraial de São Pedro de Uberabinha até à sua configuração política espacial em cidade de Uberlândia. De acordo com os registros de Delvar Arantes, filho do professor Jerônimo Arantes, no entorno da igrejinha do Rosário, nas primeiras décadas do século XX, era possível a circulação de animais domésticos para seu repasto alimentar. Segundo ele, “criávamos galinhas da raça “legorhn”, e quando as soltávamos à tarde, o bando alvejava tudo por ali, à procura de ramos e insetos. Era uma festa de cerca de 30 minutos até a operação “retorno” para o galinheiro”. ²³⁴

Abaixo, na imagem de número 21, um pouco do registro da realidade por Delvar Arantes. Ao analisarmos tal imagem, arriscamos dizer que o trânsito de pessoas e de animais, no entorno da Igrejinha do Rosário, nos meados da década de 1930, apresenta um ritmo cadenciado, mais lento que o ritmo desta cidade na contemporaneidade. Vale ressaltar a ausência de estruturas físicas que delimitam no espaço público, os lugares de trânsito, dos pedestres e dos veículos automotores ou de tração animal reconhecidos por nós no cotidiano contemporâneo.

As estruturas urbanas presentes nesta imagem podem parecer precárias, pois baseiam-se nas referências às estruturas de circulação contemporâneas. Esta figura, no entanto, nos leva a pensar no processo histórico de reestruturação permanente das leis e dos códigos de posturas inerentes à estruturação física e política desta cidade. No princípio, segundo Dantas, estes códigos e leis procuravam, de forma mais efetiva, regulamentar não só as necessidades urbanas como também normatizavam as condutas de seus habitantes no cotidiano citadino. Ainda que a imagem 21 nos pareça confusa quanto aos limites da praça, da rua e das calçadas, sabemos que para a época as leis e os códigos de posturas foram importantíssimos para a configuração urbana deste município.

²³³ CONGADO. Disponível em: <<http://www.congadodeuberlandia.com.br/>> Acesso em: 28 fev. 2008.

²³⁴ INVENTÁRIO do acervo professor Jerônimo Arantes. Prefeitura Municipal de Uberlândia. ArPU, s/d, p.8.

A regulamentação figura como um dos mecanismos de controle do espaço urbano em fase de delineação e das relações dos moradores que possuíam práticas bastante ambivalentes, visto que campo e cidade se interagiam e, na maioria das vezes, confundiam-se. Os hábitos de parte dos moradores de Uberabinha não diferiam do universo rural: animais soltos pelas ruas, chiqueiros e entulhos nos quintais, construções fora dos padrões arquitetônicos estabelecidos, abastecimento de água no rego da servidão pública.²³⁵

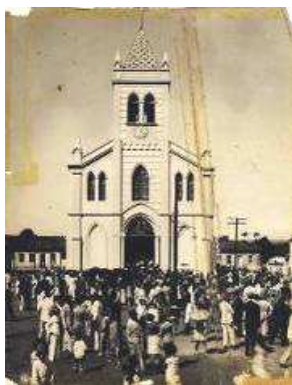


Fotografia 21 - Igreja do Rosário. Dec. 30. (ArPU).

Na fotografia 21, o passeio público, a rua e a praça confundem-se, fundem-se e mesclam-se num todo comum, sem registros físicos das normas que, no decorrer do século XX, tornaram-se universais. A dinâmica social de Delvar Arantes, cidadão que circulou e morou neste espaço, em Uberlândia nos anos 30, confirma o que Dantas diz sobre não haver uma distinção entre o que seja público e o que seja privado, pois ao confrontarmos relato e imagem podemos dizer que o largo da praça do Rosário foi percebido e vivenciado como uma extensão das residências ali instaladas.

Neste processo, as modificações da Igreja do Rosário e seu entorno, seja na pavimentação urbana, na delimitação dos espaços destinados aos pedestres e aos veículos, nas transformações estéticas arquitetônicas da praça e das edificações que lhe margearam e margeiam, o estilo dos vestuários que ditaram moda, a modernização dos veículos automotores, o paisagismo de seus jardins e a estética moderna e funcional do final do século XX, podem ser acompanhadas nas imagens de número 22 a 27.

²³⁵ DANTAS, Sandra Mara. *A fabricação do urbano – civilidade, modernidade e progresso em Uberabinha/MG (1888 – 1929)*. Tese (Doutorado) – UNESP, Franca, 2009, p.121



Fotografia 22
Igreja do Rosário. Dec. 40 (CDHIS)



Fotografia 23 - Igreja do Rosário. Dec. 50 (ArPU)



Fotografia - 24 Ig. do Rosário.
Dec. 60 (CDHIS)



Fotografia 25 - Ig. do Rosário. Dec. 70 (CDHIS)



Fotografia - 26
Ig. do Rosário. Dec. 80 (CDHIS)



Fotografia - 27
Ig. do Rosário. Dec. 90 (ArPU)

Estas modificações nos distanciam das lembranças de Delvar Arantes. A primitiva extensão das casas para a praça, rompe-se? À praça o público, à casa o privado? À rua o movimento, o trânsito acelerado, como acelerado também vai se tornando o cotidiano do habitante desta cidade. As transformações ocorridas, no transcurso do século XX, na estética da igrejinha, no vestuário dos habitantes, na remodelação do espaço circundante à praça, na

praça propriamente dita, na reconfiguração dos meios de transportes são resultados das articulações político/sócio/culturais de seus habitantes.

A cidade é uma realização humana, produto e obra, por isso tem a dimensão do movimento da vida humana. Diferencia-se do campo não apenas pelas atividades, mas enquanto construção/realização de um espaço que se distancia da natureza, sem, contudo perder sua dimensão natural. A cidade, através do trabalho humano, transforma-se constantemente e, como decorrência, modifica a vida do cidadão, seu cotidiano, suas perspectivas, desejos e necessidades, transforma as relações com o outro e suas relações com a cidade redefinindo as formas de apropriação e o modo de reprodução do espaço.²³⁶

No entrecruzar das fontes, é possível pensar a cidade de Uberlândia a partir do instante que São Pedro de Uberabinha desejou assumir para si a denominação de cidade. Entendemos cidade não como a tradução latina, “conjunto de cidadãos”, ou associada ao tamanho da sua população ou à sua importância socioeconômica,²³⁷ mas como complexo de ações e elaborações daqueles que a habitam, e, na ressonância das relações entre campo e cidade.

Estas relações, configuradas no intercâmbio constante entre as duas realidades, fundem-se no transcurso histórico da *urbs*, estabelecendo uma interdependência, a partir da

[...] mecanização do campo aliada ao poder de atração da cidade fez com que os residentes da área rural do município criassem relações diretas com a mesma, levando essa população a se deslocar para o núcleo urbano, consumindo-o, estabelecendo, assim, a nova relação campo-cidade.²³⁸

Estas relações que se solidificam num intercâmbio de beneficiamentos entre uma região e outra na composição de uma rede representada pela refuncionalização da rede urbana em virtude das transformações do campo, das implementações de novas rodovias consolidando um movimento agro-exportador. Portanto, por estes e outros fatores, podemos dizer que entre o campo e a cidade de Uberlândia há uma sintonia que intensifica-se no decorrer dos anos de sua história. E, neste sentido, metaforicamente, retomamos o relato de Delvar Arantes e dizemos que entre o campo, referendado pela elite agro-pecuária de

²³⁶CARLOS, Ana Fani A. *A cidade – o homem e a cidade – a cidade e o cidadão- de quem é o solo urbano*. Rio de Janeiro: Contexto, 1997, p. 91.

²³⁷ PEREIRA, Paulo Cesar Xavier. Cidade: sobre a importância de novos meios de falar e de pensar as cidades. In: BRESCIANI, Maria Stella. *Palavras da cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p.268.

²³⁸ ARAÚJO, F. A. V de; OLIVEIRA, H. C. M de; SOUZA, M.V. M.; SOARES, B. R. Entre o campo e a cidade: discussões acerca da relação campo-cidade no município de Uberlândia (MG). In: *Campo-Território: revista de geografia agrária, Uberlândia*, v.3, n.5, p. 113-133, 2008, p.118. Disponível em: <<http://www.campoterritorio.ig.ufu.br/login.php>> Acesso em: 17 nov. 2009.

Uberlândia e a cidade, de certa forma, também referendada por esta, entrelaçam-se e exercitam o pertencimento do Largo do Rosário como a extensão de suas casas.



“São os cânticos. Apesar de estarem embolados, e não dar para entender, eles são os cânticos, naquela idéia de que eles ecoassem e eles ecoam na verdade. Estão todos ali ecoando para algum lugar. Tem gente que fala, que pergunta: - Eles vão para o céu? - Eu não sei se eles vão para o céu não, mas que eles vão para algum lugar vão.”

Glaysen Arcanjo

Diante deste emaranhado histórico, o artista Glayson Arcanjo encontra poesia e traz, em desenho com lápis de cor, o mais antigo templo católico preservado e tombado pelo patrimônio cultural da cidade, a igreja do Rosário²³⁹ em cores azuladas, pois em azul estava quando representada.

Sobre a cor azul temos, segundo Pedrosa:

É a mais profunda das cores – o olhar o penetra sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma. [...] O azul é, ainda, a mais imaterial das cores, surgindo sempre nas superfícies transparentes dos corpos. [...] Uma superfície pintada de azul dilui-se na atmosfera, causando a impressão de desmaterializar-se como algo que se transforma de real em imaginário.²⁴⁰

Templo representativo da história dos negros e escravos²⁴¹, hoje tombada e recuperada arquitetonicamente, já não apresenta mais os tons azulados de décadas anteriores. Na contemporaneidade, encontram-se substituídos pelo ocre, sua cor original. “Os ocre e os marrons não existem como luzes coloridas, por serem amarelos sombrios ou quase trevas. A terra ocre é o ocre-amarelo, a mais clara das terras”²⁴². Apesar do colorido azulado apresentado por Glayson, pode-se dizer que a praça do Rosário, no transcurso de sua existência, é um lugar de manifestações culturais, ou melhor de tradições culturais vivenciadas no período das festas do congado em outubro ou da Folia de Reis em janeiro,

²³⁹ “Tombada como Patrimônio histórico Municipal pela lei nº 4.263 de 09/12/1985. Sua primeira implantação seria realizada na baixada que verte o Ribeirão São Pedro. Posteriormente, optou-se por construí-la no local atualmente ocupado pela Praça Dr. Duarte. No ano de 1891, o Sr. Arlindo Teixeira, membro da comissão procuradora da irmandade de N.ª Sra. Do Rosário, propôs a transferência da capela, que se encontrava em estado de abandono e degradação, para o local onde hoje é a praça Rui Barbosa. Autorizada pela comissão em junho do mesmo ano, a construção da capela foi finalizada em 1893. No entanto, já nos primeiros anos, verificou-se um espírito geral de descontentamento em relação a essa edificação, considerada uma “acanhada ermida sertaneja”. Dessa forma, alguns anos mais tarde, já se cogitava a construção de uma nova capela. Por iniciativa do farmacêutico Cícero Macedo, que havia construído sua residência na Praça Rui Barbosa, formou-se uma comissão encarregada da construção de uma nova capela, “mais condizente com a época, para embelezar a praça”. Essa comissão conseguiu apoio e recursos da população de Uberlândia. A antiga capela foi, então demolida e a construção da Igreja N.ª Sra. Do Rosário se deu entre os anos de 1928 e 1931, tendo sido inaugurada em maio de 1931”. (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. Igreja Nossa Senhora do Rosário. Disponível em: <http://www3.uberlandia.mg.gov.br/cidade_patrimonio.php?id=616> Acesso em: 08 mar. 2010.)

²⁴⁰ PEDROSA, Ismael. *Da cor à cor inexistente*. Belo Horizonte: AGGS Industrias gráficas, 1976, p. 114

²⁴¹ “Ainda no tempo da escravatura, eles se reuniam no mato e ali cantavam e dançavam em louvor a sua santa protetora. Assim, por volta de 1874, começou o movimento do Congado em Uberlândia, através da pessoa do Sr. André. Ele reunia os negros da região do Rio das Velhas, Olhos D'água, que saíam "batendo caixa" venerando e pedindo a Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos negros, para libertá-los da escravidão”. (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Congado de Uberlândia*. Disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/secretaria.php?id_cg=152&id=10> Acesso em: 08 mar. 2010)

²⁴² PEDROSA, op. cit., p. 116.

mas, também intensamente vivenciadas no cotidiano de seus grupos afro-religiosos nos outros meses do calendário gregoriano.

Frequentada por diferentes pessoas, esta praça tem sido remodelada de tempos em tempos pelas autoridades políticas, muitas vezes no sentido de expulsar, de seu interior, cidadãos que “destoam” dos moldes tradicionais impregnados no cotidiano da elite que vive em seu entorno.

Segundo Certeau, a cidade é um espaço urbano regido por uma organização espacial, especulativa e classificatória, no qual questões políticas, sociais e culturais articulam-se entre a incorporação, a eliminação e a deriva. “De um lado, existem uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função da cidade, graças a inversões, deslocamentos, acúmulos, etc., de outro lado, rejeita-se tudo aquilo que não é tratável” ²⁴³.

Este espaço é moldado e tecido pelo/no cotidiano de quem nele habita e circula, no dia a dia espacial de suas trajetórias e compromissos entre o lazer e o trabalho, entre o compromisso social e a tradição cultural. A cidade, portanto, só se torna visível porque resulta do efeito das ações de seus habitantes, sejam estas conflitantes ou próximas. Neste caso, a visibilidade da cidade de Uberlândia também se faz nos conflitos estabelecidos entre as discussões políticas e de interesses particulares, desde a escolha da localização da igreja do Rosário no início do século XX, às que se apresentam na contemporaneidade, estimulando as comunidades congadeiras a utilizarem um espaço mediante regulamentação de calendário municipal e número de participações nos cultos domingueiros.

Esta é, sobretudo, uma festa negra de resistência. Sob o disfarce de festa católica, festejam a preservação de sua arte e de sua cultura e a conquista, ainda que incompleta, da liberdade. A Festa em louvor a N. S. do Rosário traz consigo homenagens aos ancestrais, aos orixás africanos, aos elementos naturais, ao Brasil e à África, à resistência negra, à abolição da escravidão, à união da irmandade. Também é palco de protestos, afirmações de identidade e de afinidades, de marketing político e econômico. Os ternos reafirmam-se enquanto grupos diferenciados, e também enquanto cultura diferenciada, mas brasileira. Representam suas experiências, vivências e condições histórica, social, econômica, política, etc.²⁴⁴

Nem pronta, nem acabada. Uberlândia configura-se entre construções e desconstruções, entre o imediato e o quase nunca definitivo. Tanto que, dentre os lugares que analisamos neste trabalho nenhum deles permaneceu sem alterações ou substituições durante

²⁴³CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 173.

²⁴⁴MARRA, Fabíola Benfica. *Álbum de família – Famílias afro-descendentes no século XX em Uberlândia MG*. Uberlândia: [s.n.]. 2005. 2 v., p. 13.

o percurso histórico desta cidade, seja antes, ou depois das imagens que apresentamos. Estas questões pertinentes e constantes, no percurso histórico progressista da cidade de Uberlândia, conferem-lhe algumas particularidades. Dentre estas, a sobreposição de elementos arquitetônicos em seu espaço urbanístico.

Nesse sentido, a destruição de ruas, as ruínas de edificações, a fragmentação de sociabilidades arcaicas, a reconstrução de bairros e o crescimento da cidade informal podem não necessariamente provocar, no coletivo e no indivíduo, a imagem do sofrimento e do caos pelo caráter descontinuo de suas “formas informes”.²⁴⁵

Nesta percepção, recuperamos a pequena e modesta ermida de sessenta metros quadrados, rusticamente edificada em adobe e barro (fotografia 1) que, de acordo com os costumes da época, foi demarcado em seu espaço circundante o Campo Santo, fixando-se ali o primeiro cemitério da cidade. “Era o adro, como rezam os antigos documentos. A primitiva Capela fora ubicada no lugar preciso em que existe a atual Matriz, (estação rodoviária) na direção N. S. a 18º e 55’ de latitude astral e 5 º, 6’1” de longitude oriental, 720 m. de altitude.”²⁴⁶

Vale ressaltar que até o século XIX, nas cidades brasileiras havia o costume do sepultamento de corpos no interior das igrejas, ou em seu adro. No interior, o sepultamento das personalidades de destaque social, na política ou religião, sob autorização do cura da paróquia. Do lado de fora da ermida, a população comum. “A cova fora do corpo da igreja era bastante desvalorizada. Nesse local eram geralmente enterrados os escravos e as pessoas sem recursos para pagar o enterro em seu interior.”²⁴⁷

Nas cidades brasileiras até o século XIX, os mortos descansavam “sob a guarda severa das instituições sociais”²⁴⁸. A irmandade a que pertencia o morto garantia-lhe seu enterro sob o assoalho da igreja e a proteção dos santos de sua devoção. Devoção esta também medida a partir dos registros nos livros da paróquia, que identificavam o indivíduo em grau de maior ou menor importância, baseada nas suas contribuições regulares/oficiais e as doações realizadas

²⁴⁵ ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p.28.

²⁴⁶ ARANTES, Jerônimo. Memória histórica de Uberlândia. *Jornal Correio de Uberlândia*. 02 jul. 1965. Caixa 11 (Originais), 067 A 068, pasta 67. (CPJA).

²⁴⁷ MENDES, Cibele de Mattos. *Práticas e representações artísticas nos cemitérios do convento de São Francisco e venerável Ordem terceira do Carmo*. Salvador, século XIX (1850-1920). Dissertação (Mestrado) – UFBA, Salvador, 2006, p.14. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1215> Acesso em: 21 de ago. 2009.

²⁴⁸ MARX, Murilo. *Cidade Brasileira*. São Paulo: EDUSP: Melhoramentos, 1980, p.138.

durante sua permanência na irmandade. “Nas naves das nossas igrejas antigas, a sucessão das tábuas ou das lages com inscrições revela o porque do desenho do piso e a sua função abandonada.”²⁴⁹

Em Uberabinha, segundo anotações de Jerônimo Arantes, em entrevistas com moradores antigos podemos ter uma noção do costume de sepultamento nesta cidade:

[...] sou natural de Fortaleza, capital do Ceará. Vim para a corte do Rio de Janeiro em 1864, com 25 anos mais ou menos. E, fugindo do recrutamento para a Guerra do Paraguai, ou a Guerra do Lopes, dei com os costados aqui, em 1865. Isto aqui era um serão atôa. Tinha algumas casas melhores um pouquinho, ali perto da igreja, que era igreja e cemitério ao mesmo tempo. As gentes mais de importância eram sepultadas debaixo do soalho da sacristia. Os pobres eram enterrados sem caixão embrulhados num pano preto, em redor da igrejainha.²⁵⁰

Neste costume, a confirmação do poder da religião católica em ressonância ao das elites citadinas no exercício discriminatório dos menos possuídos no momento de sua morte.

Os cemitérios em espaços fechados, independentes das edificações eclesiásticas, surgiram a partir da proibição dos sepultamentos nas igrejas por meio da Carta Régia de 1801, que orientava os curas a procurarem um lugar em separado para o sepultamento de seus mortos. Soma-se a esta proibição, a preocupação com a higienização das cidades. Mas, somente a partir de 1917 é que extingue-se totalmente o costume de sepultamento nestes locais, por meio do Código de Direito Canônico.

No Brasil, em 1801, o Príncipe regente de Portugal, Dom João VI expede a primeira lei colonial: a Carta Régia, número 18, de 14 de janeiro, determinando que em seus domínios ultramarinos, para o bem da saúde pública, fossem proibidos os sepultamentos nas igrejas, prescrevendo orientações precisas para a construção de cemitérios extra-muros nas cidades.²⁵¹

Estas medidas foram tomadas em virtude do medo das pestes e das doenças, causadas pela putrefação dos corpos. Num processo de higienização das cidades, desvencilhando dos costumes e credences sobre o elo de ligação entre o campo santo e a salvação das almas,

²⁴⁹ MARX, Murilo. *Cidade Brasileira*. São Paulo: EDUSP: Melhoramentos, 1980, p. 138.

²⁵⁰ ARANTES, Jerônimo. *Revivendo o passado na voz da gente antiga*. Uberlândia, jun. 1939. ArPU. Caixa 01 – CPJA (originais) 001 a 007 B – Pasta B.B, p. 30 a 31.

²⁵¹ MENDES, [Cibele de Mattos](#). *Práticas e representações artísticas nos cemitérios do convento de São Francisco e venerável Ordem terceira do Carmo*. Salvador, século XIX (1850-1920). Dissertação (Mestrado) – UFBA, Salvador, 2006, p.22. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1215> Acesso em: 21 de ago. 2009.

metaforicamente, os vivos expulsam seus mortos de perto dos santos, com medo do contágio de doenças e da morte. O que antes fora prática sagrada passa a ter uma outra conotação frente à preocupação com a saúde da população. Mesmo porque, o processo de higienização das cidades configura uma postura cultural localizada num universo de valores sociais que redimensiona não só o lugar dos mortos, mas o desenho das cidades como um todo.

Ao final do século XVII, nas cidades européias, por uma série de fatores e mais precisamente com a aceleração do crescimento de suas principais cidades foram introduzidos nestes espaços novos conceitos de higienização urbana. Somado a estes conceitos, tem-se o rompimento com o domínio da tradição católica “nas práticas de inumação, levando os sepultamentos a serem realizados fora das cercanias das igrejas, dando origem aos cemitérios, que vigoram até os dias atuais”.²⁵²

Segundo Soares²⁵³, neste devir de reformulação dos conceitos sociais, religiosos e culturais, os novos traçados urbanos trouxeram, no bojo de seus projetos, a intenção de beleza, ordem e limpeza.

Consequentemente criaram-se cemitérios coletivos fora das cercanias dos templos religiosos que, pelo crescimento acelerado das cidades, não comportavam o aumento da demanda. Vale mencionar que, apesar de uma nova reconfiguração, estas alterações carregaram consigo a preocupação com a última morada. Se antes ricos e poderosos eram sepultados em locais privilegiados no entorno da ermida ou ao lado dos santos, no interior do templo católico, agora a burguesia capitalista reelabora novas formas de manifestação de poder “no espaço, inclusive depois da morte e com a tentativa de eternização do indivíduo, tal quais os grandes nomes da História”.²⁵⁴

O cemitério São Pedro é considerado um cemitério tradicional, por ser o mais antigo da cidade (1928), nele se encontrando sepulturas de diversas personalidades históricas de Uberlândia. É um cemitério do tipo mausoléu, e seu interior é marcado por algumas dicotomias: além de sepulcros suntuosos, com grandes altares, edificadas pelas famílias de maior poder econômico, também se percebe a existência de sepulturas simples, sem qualquer tipo de construção, algumas não apresentando sequer a placa de identificação.²⁵⁵

²⁵²QUEIROZ, Cíntia Marquez. (Org.); LOPES, M. de L.; MELO, M. C. A.; SILVA, K. N.; GARBIN JÚNIOR, E.; SANTOS, R. J. Cemitérios uberlandenses, simbolismo, religiosidade e cultura no espaço de Uberlândia-MG. In: *Caminhos de Geografia*. Revista on line, Uberlândia, v.8, n. 23, out. 2007, p. 36. Disponível em <<http://www.ig.ufu.br/revista/caminhos.html>>. Acesso em: 21 nov. 2009.

²⁵³SOARES, Beatriz Ribeiro. *Uberlândia: da cidade jardim ao portal do cerrado – Imagens e representações no Triângulo Mineiro*. Tese (Doutorado) – USP, São Paulo, 1995, p. 83.

²⁵⁴QUEIROZ, op.cit., p. 36..

²⁵⁵Ibidem, p. 37.



Fotografia 28 - Túmulo da família Oliveira
Cemitério São Pedro. Uberlândia. 2010 (FAMD).



Fotografia 28 - (detalhe)

As fotografias 28 e 28 detalhe, um túmulo do Cemitério São Pedro em Uberlândia, exemplifica a intenção de eternização do indivíduo após a morte. Pertencente à família Oliveira, as imagens pintadas revelam uma tradição portuguesa em azulejaria e nos contam a trajetória do patriarca da família. Eduardo de Oliveira saiu de Portugal em um navio, caracterizado na imagem por uma caravela, e aportou no Brasil, no Rio de Janeiro em 1918, trabalhou como ferreiro e posteriormente tornou-se industrial no ramo da serralheria.

De acordo com Queiroz (2007), o culto aos mortos nos permite pensar a formação da constituição cultural de uma sociedade. A maneira de cultuá-los permite perceber, no emaranhado de sua história, a relação dos vivos com os valores morais e éticos com o sagrado, inseridos nos seus costumes e tradições.

Neste percurso, recuperamos os primeiros lugares dos mortos Uberabinhenses, dos quais não há mais vestígios e nem marcos. Suas histórias encerram-se nos documentos guardados nos arquivos particulares e públicos da cidade, de onde são recuperados quando do interesse de sua história. Ao despertar estes segmentos temporais, percebemos que a história da cidade de Uberlândia permite, na composição de seus fragmentos, reafirmar a importância dada à sua aparência estética urbana.

Os interesses políticos somados aos de sua sociedade elitista e progressista colaboram para o descarte de seus lugares, ação que acarreta no repouso de informações inerentes aos fatos de um tempo efêmero e passageiro. Esta afirmação pode ser apreciada por meio das imagens *Primeira Missa* (fotografia 1), *Matriz de Nossa Senhora do Carmo* (fotografia 2) e *Dominical* (fotografia 3).



Fotografia. 2 - FINOTTI, Ido. *Matriz Nossa Senhora do Carmo*. s/d.
1 pintura, óleo sobre tela. 50cm x 70cm
Coleção: Cícero Diniz, aos cuidados de Regiane Diniz Carvalho. (FAMD).

Mesmo pertencentes à temporalidades distantes entre uma obra e outra, entre a representação e a realidade existente, temos, somente na obra (fotografia 1) de Geraldo Queiroz, a referência imagética do primeiro lugar dos mortos. Anos depois, neste mesmo espaço é lhe subtraído os vestígios dos túmulos e mesmo da capela, que após ampliação tornara-se matriz (fotografia 2).

Pelos idos de 1861, pouco tempo após sua inauguração, a capelinha foi ampliada e transformou-se na Matriz de Nossa Senhora do Carmo, abrigando até 1941 as principais atividades religiosas da cidade. Em 1943, após a inauguração da imponente Matriz de Santa Terezinha na Praça Tubal Vilela, ela foi demolida e em seu lugar foi construído um prédio para abrigar a Estação Rodoviária, eram novos tempos...²⁵⁶

Por fim, a obra de Hêlvio Lima (fotografia 3), apresentando um recorte da praça Clarimundo Carneiro, tombada pelo patrimônio histórico municipal em 1985 pela Lei nº 4209, que substituiu com o conjunto constituído pelo coreto e o palácio dos Leões, o segundo cemitério da cidade.

A Praça Clarimundo Carneiro ocupa a área onde foi o segundo cemitério da cidade esse cemitério foi desapropriado e demolido em 1915, para a construção do Paço Municipal, inaugurado em 1917. Seu primeiro nome foi Praça da Liberdade, depois Praça Antônio Carlos (1929) e, em 1961, passou a chamar-se Clarimundo Carneiro em homenagem a um dos mais importantes empresários do início do século XX, em Uberlândia, responsável pela companhia da energia elétrica na cidade.²⁵⁷

²⁵⁶ PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Fragmentos da história. São Pedro de Uberabinha: entre memórias e histórias*. Disponível em: <<http://www3.uberlandia.mg.gov.br/secretaria.php?id_cg=587&id=10>> Acesso em: 18 jul. 2007.

²⁵⁷ PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. Estruturas arquitetônicas e urbanísticas. Designação: praça Clarimundo Carneiro. In: *Inventário de proteção ao acervo cultural*. Uberlândia, s/d. Pasta 14 (BA).

O primeiro lugar dos mortos teve seu período de importância para Uberabinha por 74 anos (1853-1879), o segundo, por 12 (1880-1892). Após estes períodos, a cidade sempre ligada aos processos de renovação urbana, sejam eles de ordens políticas, religiosas e/ou higienistas, soterra, junto aos restos mortais dos primeiros uberabinhenses, o registro físico histórico social destes locais. Substitui os elementos simbólicos da saudade dos antepassados por outros espaços públicos, que pela sua estética e função, política e social opõem-se às anteriores.

A praça Clarimundo Carneiro, que não era praça nem nada, mas um velho cemitério, era o limite da cidade. Dali para cima só cerrado. Depois fizeram um projeto de urbanização para a parte alta e a futura praça citada ficou a divisória entre a Cidade Velha (dali para baixo) e a Cidade Nova (dali para cima). Até hoje esta praça é uma divisória. Dela para baixo, atualmente, é o Fundinho.²⁵⁸

Onde fica hoje a casa bonita da prefeitura, naquele tempo ficava o cemitério, e era no meio do cerrado. As casas da vila ficavam lá perto da igreja. O meu sinhô-moço e minha ultima sinhá – Deus guarde no céu – estão sepultados ali.²⁵⁹

Esses exercícios de oposições entre demolição e substituição, importância e descarte, nos leva a pensar sobre a relação que o habitante desta cidade estabelece com os tempos de convivência e desligamento dos seus espaços públicos e com a memória dos habitantes. A nosso ver, estes tempos seccionam-se e sobrepõem-se no percurso histórico temporal da cidade, na dinâmica decorrente das transformações dos lugares e do seu adormecimento na memória de quem as vivenciou. Esta dinâmica colabora para compreensão e aceitação dos habitantes no que se refere à remodelação constante dos seus lugares. “Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais”²⁶⁰.

Neste pensar, compactuamos com santo Agostinho sobre o retorno ao passado ser inerente à alma do indivíduo, pois que os tempos existem na mente de quem os vivenciou. Portanto, esta potencialidade humana de trazer, por meio da memória, as coisas passadas, explica a dinâmica acima mencionada, pois, para este filósofo, “É como se a memória fosse

²⁵⁸ PEREIRA, Antônio. O prédio da Câmara. *Correio de Uberlândia*. 18 jan.2006. Revista.

²⁵⁹ DALBAS JÚNIOR. Visão do passado – O panorama de São Pedro de Uberabinha na palavra de Mãe-Preta. Entrevista de Jerônimo Arantes à negra forra Mãe Preta. In: *Revista Uberlândia Ilustrada*. Uberlândia, n.9, abr. 1941. (CPJA).

²⁶⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007, p. 159.

um recurso que interiorizasse a temporalidade, os rastros de algo que já não existe mais, mas que está presente²⁶¹.

²⁶¹ OLIVEIRA, Ranis Fonseca de. Santo Agostinho e sua reflexão sobre o tempo. In: *Revista Filosofia - Portal Ciência & Vida*. São Paulo: Editora Escala. Filosofia, História, Psicologia, Sociologia E Notícias Correlatas, [200-], p.3. Disponível em: <<http://portalcienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/33/artigo130300-1.asp>> Acesso em: 30 set. 2009.



“Que é pois o tempo? Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, com bastante clareza para exprimir a idéia com palavras? E no entanto, haverá noção mais familiar e mais conhecida usada em nossas conversações? Quando falamos dele, certamente compreendemos o que dizemos; o mesmo acontece quando ouvimos alguém falar do tempo. Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei. Contudo, afirmo com certeza e sei que, se nada passasse, não haveria tempo passado; que se não houvesse os acontecimentos, não haveria tempo futuro; e que se nada existisse agora, não haveria tempo presente. Como então podem existir esses dois tempos, o passado e o futuro, se o passado já não existe e se o futuro ainda não chegou? Quanto ao presente, se continuasse sempre presente e não passasse ao pretérito, não seria tempo, mas eternidade. Portanto, se o presente, para ser tempo, deve tornar-se passado, como podemos afirmar que existe, se sua razão de ser é aquela pela qual deixará de existir? Por isso, o que nos permite afirmar que o tempo existe é a sua tendência para não existir.”

Santo Agostinho

Assim, na visibilidade de seus diferentes espaços, nas imagens aqui analisadas, lemos então uma história pautada em rupturas e subtrações de um tempo que adormece sob novas intenções e idealizações para a cidade. Nesta compreensão, visualizamos o cidadão uberlandense como um indivíduo que, por muitas vezes, descartou marcos de sua história em prol de um outro tempo: o ainda não vivido.

Rupturas e subtrações pensadas como um arranjo de adormecimento, pois que mesmo no movimento de descarte promovido pelas ações de uma identidade progressista, a essência dos atos passados, segundo Rocha e Eckert (2000), conservam na sua substância, em forma de ritmos, as ordenações representadas e vividas.

Podemos dizer, também, que esta relação tempo e cidade pode ser compreendida como uma relação indissociável entre descarte e recomposição dos espaços urbanos, o que, para as antropólogas acima citadas²⁶², é uma relação que encontra-se presente em grande parte do território brasileiro e, por inúmeras vezes, o configura como um país sem memória.

De acordo com as autoras, esta interpretação soa-lhes como uma forma reducionista, impregnada de um olhar europeu-colonizador. Esta configuração desvela o modo instável de ser e de agir do cidadão brasileiro, habitante de cidades em crescente expansão política, social, industrial e cultural, que valoriza o presente em detrimento ao passado, reformulando-o face às ondulações do tempo²⁶³.

Esta instabilidade compreendida com um outro significado gera:

um sentido outro para a instabilidade estética agora satisfatória e conciliadora com a obra do tempo descontínuo. Na lógica de uma memória moderna, pode-se encontrar aqui a tessitura da duração no cotidiano do lugar, implícita no ato do esquecimento (abandonar, destruir, restaurar)²⁶⁴.

²⁶² ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

²⁶³ “Isto é, uma análise da matéria sutil do tempo conduz a uma *rythmanalyse* e reclama uma reflexão acerca das ondulações e dos ritmos dos tempos vividos e dos tempos pensados, dos tempos intransitivos e dos tempos do mundo, buscando-se reter o momento singular em que a matéria do tempo traduz em raios ondulatórios lembranças e reminiscências cujos feixes de ondas se transformam reciprocamente em matéria.

Ou seja, coerente com um princípio da física contemporânea, a memória e a duração estão, ambas, no plano de uma análise temporal que considera a matéria e suas radiações, não uma matéria congelada no espaço, numa duração uniforme e inerte, indiferente ao tempo. Em sua estrutura ondulatória, cuja regularidade de frequência lhe garante força de existência, a matéria se movimenta sem se dispersar, sendo que, através do pensamento, atinge um acordo temporal no interior do desacordo rítmico que constitui a própria vida. Assim, se a matéria alcança a duração é somente porque ela atinge sucessivos graus de equilíbrio no interior de um tempo que vibra, pelo e no ritmo de sua vibração”. (ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. *Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração*. In: *Revista Iluminuras*. v. 1, n. 1. Publicação eletrônica do banco de imagens e efeitos visuais. NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS. 2000, p.11. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/8928>> Acesso em: 07 out. 2009.

²⁶⁴ ROCHA, op. cit., p.25.

As lembranças da história da cidade ao virem à tona, pela memória dos sujeitos que a vivenciaram, trazem fragmentos de sua experiência, tal como a trazem, Geraldo Queiroz, Ido Finotti, Hélios Lima, Jerônimo Arantes e outros personagens envolvidos na reconstrução dos espaços imagetivamente aqui representados. E os processos de destruição e de reconstrução da cidade, desestabilizadores do percurso sequencial do tempo, permitem compreendê-los de outra forma, na dinâmica espacial e nas sobreposições temporais vivenciadas pelos habitantes, o que, segundo Bachelard (1989), lhe confere uma “dialética da duração”.²⁶⁵ Compreendendo a duração aqui, não como Bergson a defende, um fenômeno “que surge de uma intuição do tempo”, mas, como “resultado de movimento e da construção produtiva da vida, gerada a partir de esquemas de pensamentos singulares”²⁶⁶.

As destruições e as sobreposições urbanas exercitadas pela dinâmica instável e descontínua das cidades progressistas não causariam sofrimento nos seus habitantes, pois que no processo de sobreposição dos elementos físicos destas soaria não o caos, mas a construção identitária de sua sociedade. Esta abarca para si a permanente adaptação ao novo, ao efêmero, contribuindo para que o tempo vivido referende o tempo presente. Concordamos com as autoras supracitadas ao dizerem que o Brasil precisa ser compreendido não como um país sem memória, mas na sua dinâmica de remodelação constante, seja dos seus espaços, dos seus tempos e dos seus olhares. Consequentemente, assim também compreendemos a dinâmica espacial e temporal da cidade de Uberlândia.

Pensando nestas reflexões sobre a dinâmica das cidades progressistas, e nelas reconhecendo Uberlândia na constante remodelação de seu espaço urbano em detrimento ao novo, retomamos a imagem *Primeira Missa* (fotografia 1) e sua referência sobre o primeiro local dos mortos nesta cidade. Sua representação nos instiga o olhar entre a intenção do artista e os registros históricos deste solene momento.

Apesar de sua pintura mostrar a primeira missa realizada no arraial de São Pedro de Uberabinha, o artista Geraldo Queiroz apresenta-nos o “Campo Santo” com um número expressivo de túmulos. Nesta representação, destaca-se a importância deste espaço sagrado para os primeiros habitantes da cidade, no final do século XIX, mesmo que na inauguração da pequena ermida não fosse este o número de covas ali presentes. Segundo alguns memorialistas²⁶⁷, a primeira missa realizada na Capela após sua conclusão, foi a de corpo

²⁶⁵ ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p.27.

²⁶⁶ Ibidem., p. 6.

²⁶⁷ Antonio Pereira, Tito Teixeira e Pedro Pezzuti (PEREIRA, Antonio. A capela curada (2). *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 21 de Set. 2005. Revista, p.C-4); (TEIXEIRA, Tito. *Bandeirantes e Pioneiros no Brasil*

presente da Sr^a. Maria Eufrásia de Jesus, cunhada de Felisberto Alves Carrejo. Portanto, a inauguração da pequena ermida, do campo santo e a primeira celebração eucarística, coincide com o “primeiro” sepultamento em seu adro.

Este acontecimento, a missa e o enterro de uma pessoa conceituada para o pequeno arraial, marca a inauguração dos trabalhos religiosos da Capela. Ação que, segundo Antonio Pereira, os habitantes e familiares da morta contaram com a participação do padre Antonio Martins, pároco de Indianópolis²⁶⁸, já que ainda não se tinha um à disposição do Arraial. “E assim funebremente, ao contrário do que se queria, foi inaugurada a nossa capelinha de Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião.”²⁶⁹



Fotografia 1 – Detalhe A

Neste percurso de entrecruzamento de fontes imagéticas e historiográficas, as representações tumulares que aparecem na imagem (fotografia 1- detalhe A) indicam pelo seu número, sepultamentos anteriormente realizados, o que nos leva a concluir que o espaço dedicado aos mortos, nos anos subsequentes à inauguração da Capela, cumpriu a obrigação de ligar a alma aos santos, protegendo-a em seu julgamento final. À igreja cabia a “proteção” na vida e na morte. “O primeiro local destinado ao sepultamento de cadáveres em Uberabinha, localizava-se em torno da antiga Matriz (hoje, Biblioteca Pública Municipal)”.²⁷⁰

Central – história, da criação do município de Uberlândia. Uberlândia: Uberlândia gráfica, 1993.); (PEZZUTI, Pedro. *Município de Uberabinha* – História, administração, finanças, economia. Uberabinha: Typ. Livraria Kosmos, 1922.)

²⁶⁸ “A atual cidade de Indianópolis teve origem na primitiva aldeia de Santana do Rio das Velhas, fundada por volta de 1750, pelo coronel Antônio Pires de Campos, após expulsar da região os índios caiapós. O domínio da aldeia, confiado aos jesuítas, logo passou aos índios bororós. Os jesuítas são perseguidos e expulsos, mas os índios logo vão perdendo suas terras para os brancos. O povoado cresce e, em 1840, é elevado a freguesia, com o nome de Freguesia dos Índios da Aldeia de Santana do Rio das Velhas. Tornou-se distrito de Araguari em 1882, elevando-se a município em 1938, com o nome de Indianópolis. (CITY BRASIL. *História da cidade*. Disponível em: <<http://www.citybrazil.com.br/mg/indianopolis/historia.php>> Acesso em: 20 out. 2009).

²⁶⁹ PEREIRA, Antonio. *As histórias de Uberlândia II*. Uberlândia: Livraria Nobel, 2009, p.146

²⁷⁰ PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *A praça Clarimundo Carneiro*. Pasta 23. (BA.- ArPU). A PRAÇA Clarimundo Carneiro – BA – Pasta 23.

Ao artista não interessava relatar a missa de corpo presente e o sepultamento de D. Maria Eufrásia de Jesus, mas esteticamente compor com os túmulos elos de ligação entre o primeiro sepultamento, a importância deste lugar para o clero e a sociedade e o rápido crescimento populacional da cidade.

Nesta representação, o artista trabalha com os espaço/tempo articulando-os de forma que o passado e o futuro mesclam-se num mesmo espaço. Assim, não há a necessidade da figura de um corpo sendo velado. Este, subtraído, mistura-se aos outros nos múltiplos túmulos sem identificação. Geraldo Queiroz, ao dizer da importância do espaço santo, está também dizendo da importância da igualdade entre os homens, na vida e na morte. Resquícios de sua vivência partidária? Pensamos que sim!

Associada à esta idéia de que o artista representou em sua tela o seu pensamento de igualdade entre os homens, pensamos também na herança do costume lusitano no Brasil colonial e imperial, em que os menos favorecidos em vida preocupavam-se com o momento ritualístico e social da sua morte. Estes conseguiam simbolicamente atingir seu nivelamento social com o de outras camadas mais abastadas no ritual do sepultamento. Já que morrer bem significava, durante a vida, juntar economias e/ou entrar para uma irmandade a fim de na morte ser tratado com dignidade, o que também significava ter uma vida melhor no céu. “Estamentos diferentes da população se congregavam nessas irmandades, participando de sua orientação e organização, competindo com as confrarias rivais, perpetuando-se pelo sepultamento no assoalho das suas igrejas, nos seus cemitérios.”²⁷¹ Assim, os túmulos de Geraldo Queiroz expressam os costumes da época, a importância da submissão do crente junto ao poder eclesiástico e a projeção visual futura do que seria este espaço no passado de sua inauguração.

Por estes dados, podemos dizer que a prática do sepultamento, em Uberabinha, dentro da igreja e em seu adro, extrapolou o tempo determinado pela lei imposta pelo Imperador do Brasil. Tanto assim, que em 27 de agosto de 1872 foi sepultado no interior da Matriz o corpo de Felisberto Alves Carrejo “Aos 27 de agosto de 1872, foi sepultado nesta Matriz o cadáver de Felisberto Alves Carrejo de idade de setenta e sete annos, casado com dona Luiza Alves Martins, primeiramente preparado com os sacramentos, de que para constar faço este. Padre

²⁷¹ MARX, Murilo. *Cidade Brasileira*. São Paulo: EDUSP; Melhoramentos, 1980, p. 93.

João Santos Barbosa”²⁷². Esta data excede a da lei de D. Pedro I que proíbe no país, o sepultamento no interior das igrejas²⁷³.

A distância entre a lei e seu cumprimento nos dá a noção de uma temporalidade morosa no espaço de Uberabinha. Neste período, provavelmente, com a dificuldade das estradas e dos meios de transportes e, conseqüentemente, das comunicações, muito do que ocorria em outros lugares, no país, por aqui chegava com um distanciamento temporal de anos. Por isso, acreditamos que a lotação do antigo cemitério chegou a um ponto que não comportava mais o sepultamento da população e este passa a ser um dos motivos que incentiva a criação de outro. Somado a este, “a faixa de terreno destinada ao enterramento de cadáveres em torno da matriz, nunca chegou a ser completamente vedada, constituindo um perigo para a higiene pública e um desrespeito pelos mortos.”²⁷⁴



Fotografia 29 - Praça da Matriz. Início do século XX. (CDHIS).

Se para este espaço não havia a preocupação da igreja e do poder público com relação à proteção das tumbas, pensamos que também não houve o traslado dos restos mortais dos que ali foram sepultados, o que, conseqüentemente, nos leva a dizer que nesta reconfiguração soterra-se marcos históricos relacionados à história do início da cidade, já que sobre o primeiro cemitério ergueu-se um jardim que apagou, com sua nova estética, o registro físico do antigo lugar (fotografia 29).

²⁷² Certidão de óbito: Livro n.2 da Igreja Matriz. 1868 – 18. (nasceu 1795) (CAIXA 03 – CPJA (Originais) 008 À 015 - Pasta 20 – Notas)

²⁷³ “A construção de cemitérios públicos, no século XIX, era uma inovação urbana recente herdada da França e defendida pelos médicos sanitaristas da época. Era a consequência do surgimento da cidade industrial, que acelerou a urbanização de forma descontrolada”. (MARTINI, Augusto. Cemitérios, túmulos e obras de arte! 13 jul. 2006. Disponível em: < <http://asimplicidadedascoisas.wordpress.com/2006/07/13/cemiterios-tumulos-e-obras-de-arte/>>. Acesso em: 06 set. 2009.)

²⁷⁴ PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *A praça Clarimundo Carneiro*. Pasta 23. (BA. - ArPU).

Vale ressaltar que a concepção de jardim para o habitante e para a mídia desta cidade funde-se à de praça. Em uma crônica de Jerônimo Arantes temos que: “Pomposas foram as solenidades festivas para o ato inaugural do primeiro jardim publico da cidade” ²⁷⁵. Percebemos que não há a compreensão dicotômica, greco-romana entre praça e jardim, quando se tinha para a praça um espaço aberto, de convergência de caminhos urbanos, a idéia de algo público, enquanto que para o jardim um espaço fechado, introvertido, privado, lugar para o repouso e do reencontro do homem com a natureza.

Caberia aqui dizer, e aqui retomamos as metáforas, que o jardim, sendo fechado, é lírico, e que a praça, sendo aberta, é épica. O jardim é côncavo, a praça é convexa. O jardim encerra a biografia, a praça a história; um é introvertido, a outra extrovertida. Dois momentos, duas dimensões do humano e de sua projeção nas (ou sobre as) coisas. Dir-se-ia também que no jardim o espaço se põe em função das plantas, enquanto que na praça o espaço é o principal; em função do espaço se colocam árvores e monumentos.²⁷⁶

No Brasil, durante o período colonial, os jardins eram prioritariamente cultivados nas propriedades religiosas e nos quintais das residências, mas com características do cultivo das árvores frutíferas e de plantas medicinais. Os jardins públicos surgiram gradativamente no final do século XVIII e multiplicaram-se a partir da metade do século XIX adquirindo características diferentes dos primeiros. “As ruas mais importantes e, especialmente, as praças foram enfeitadas com árvores e canteiros de plantas ornamentais. E o sucesso dessa transformação foi tal, que logo se perdeu a noção das peculiaridades diferentes de uma praça e de um jardim.” ²⁷⁷

De cemitério a jardim, ou melhor, à praça da Liberdade, hoje Clarimundo Carneiro, elaborado de forma a fundir a privacidade dos jardins das residências para a praça, de caráter extremamente público. A transposição de cemitério para praça e jardim reconfigura a aparência e utilidade do local, mas também reelabora a representação imagética deste espaço na visibilidade dos habitantes deste período. Neste sentido, recuperamos Saldanha ao dizer que “a casa se alarga e dá (literalmente) lugar à cidade”.²⁷⁸

Desvencilhar-se da crença de salvação da alma ao se sepultar perto ou dentro da ermida por motivos de saturação deste espaço, e pensá-lo em outra configuração mais

²⁷⁵ ARANTES, Jerônimo. *Crônicas Sociais*. Caixa 02 (Originais) 008 a 015 - Pasta 10. (CPJA).

²⁷⁶ SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993, p.38

²⁷⁷ MARX, Murilo. *Cidade Brasileira*. São Paulo: EDUSP: Melhoramentos, 1980, p.67.

²⁷⁸ Ibidem, p.41.

agradável à convivência social do habitante de Uberabinha foi, de certa forma, mais convincente do que pela imposição de uma lei. A somatória destes desejos contribuiu para que um novo cemitério fosse construído, fora dos muros da igreja. Este cemitério “Ficava à beira do cerrado no espaço hoje ocupado pela praça Clarimundo Carneiro.”²⁷⁹

Ironicamente, apesar de opiniões da população contrárias ao desmanche do primeiro cemitério, vinculadas certamente às antigas crenças de salvação construídas pelo clero católico, foi a presença de frei Paulino, convidado do pároco da cidade, João da Cruz Dantas Barbosa, que consegue auxiliar no convencimento da população quanto a necessidade de construção de um cemitério cercado de pedras, afastado do templo religioso.

Este segundo cemitério, erguido afastado das cercanias da Matriz da cidade, em 1880, permaneceu cumprindo sua função até o ano de 1892, quando foi desativado, mas, somente foi totalmente demolido em 1915, “ocasião em que foi ajardinado para “receber” o Paço Municipal.”²⁸⁰. As imagens abaixo nos dão uma noção das ocupações deste espaço no decorrer das décadas subsequentes. Primeiramente, o segundo cemitério da cidade, no início do século XX, desativado e, parcialmente demolido (fotografia 30). Em sequência, o Paço Municipal erguido sobre os despojos dos habitantes ali enterrados. (fotografia 31).



Fotografia 30 - Praça Clarimundo Carneiro.
Início do século XX (CDHIS)



Fotografia 31 - Prefeitura Municipal 1916 (CDHIS)

Na contemporaneidade, o edifício que abrigou o Paço Municipal de Uberlândia (fotografia 31), abriga o Museu Municipal da cidade. Neste local, expostos de forma imagética, escrita e/ou com seus objetos históricos, lemos as representações das memórias e das lembranças da cidade. Tanto o cemitério como a primeira igreja da cidade de Uberlândia ocupam um outro território, o configurado pelo museu. Pertenceram a um espaço matérico de

²⁷⁹ PEREIRA, Antônio. Os Cemitérios. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 24 fev. 2002. Revista, p. D-6.

²⁸⁰ PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *A praça Clarimundo Carneiro*. Pasta 23. (BA. - ArPU).

onde foram retirados, mas hoje pertencem a outro espaço para onde foram reconfigurados, seja por meio de fotos, maquetes e/ou documentação.

Nas fotos (30 e 31), lemos um pouco das transformações deste espaço urbano na cidade de Uberabinha, nos períodos finais do século XIX e início do XX. Por doze anos (1880 a 1892), o cemitério municipal desta comarca abrigou os restos mortais de sua população com uma concepção sobre o lugar dos mortos diferenciada da primeira que encontrava-se estreitamente ligada ao espaço físico da ermida - costume herdado dos portugueses de o sepultamento no interior e exterior das igrejas, ligado a uma idéia de que quanto mais próximo das edificações e imagens eclesiásticas mais próximo da salvação.

Esse cemitério foi arrolado na relação de obras que justificavam o pedido de emancipação do Distrito, em 1888. Logo ele também se tornou pequeno e, desta vez, por iniciativa do Poder Público, construiu-se outro. Como se sabe, a partir da Proclamação da República, o Estado separou-se da Igreja e todos os serviços públicos executados pelos párocos passaram a ser da competência da autoridade civil.²⁸¹

Importa ressaltar que possuir um cemitério²⁸², o terceiro²⁸³, desvinculado do adro da igreja e afastado do perímetro urbano foi um dos fatores que contribuíram para que o arraial fosse elevado à categoria de vila em 1888, configurando seu espaço de acordo com as normas de salubridade estabelecidas para as cidades.

A povoação, que atingia a categoria de vila, ganhava autonomia municipal e escolhia ente os seus homens bons um número variável de vereadores, que governavam em nome do rei. E, se contava com recursos e com empenho para tal, a vila ou a cidade erguia um edifício, que se tornou típico é o antecessor das sedes de nossas Câmaras Municipais e Prefeituras.²⁸⁴

²⁸¹ PEREIRA, Antônio. Os cemitérios. *Correio* – Revista – Crônica da cidade – 24 fev. 2002 – p. D-6.

²⁸² “Existem na cidade muitos negócios de molhados e gêneros do paiz, que vão adiante mencionados, no indicador.

Tem dois cemitérios, estando o velho já cercado de construções. O novo fica abaixo da cidade, tendo sido feito no período de 1898 a 1900 pelo coronel Severiano, então agente executivo. É todo murado, dando entrada por um bello portão de ferro. A cidade de Uberabinha tem uma bellíssima posição topographica e é rigorosamente construída segundo as regras do estylo moderno. É muito nova ainda, pois os seus mais antigos edifícios datam do segundo reinado.” (CIDADE de Uberabinha. *Almanach Uberabinhense*, Uberabinha, 1911. n.005. (CPJA).).

²⁸³ “Passados onze anos, este cemitério já se encontrava, além de superlotado, incluso na área urbana. Por isso, em 1982, as autoridades locais começaram a discutir a transferência do mesmo. Após um longo período de discussão, surge em 1898 a Lei de nº 10 regulamentando a extinção dos cemitérios, quando, então o “Velho Cemitério” é desativado, sendo inaugurado outro à Av. Paranayba (hoje “Vila Militar” no Bairro Tabajaras). (PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Praça Clarimundo Carneiro*. Disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/cidade_museu.php?id=727> Acesso em 01 out. 2009)

²⁸⁴ MARX, Murilo. *Cidade Brasileira*. São Paulo: EDUSP: Melhoramentos, 1980, p. 76.

Esta particularidade, dentre outras, contribuiu para que o arraial fosse elevado à condição de Vila, o que podemos conferir na carta de alguns habitantes endereçada à Augusto César solicitando a elevação da freguesia de São Pedro de Uberabinha à Vila. “[...] Contém 200 prédios, 1 cemitério, obra de pedra aperfeiçoada, 1 matriz importante, contendo todos os paramentos, 1 igreja do Rosário em construção [...].”²⁸⁵ Concomitante a esta elevação comprovamos que os recursos da cidade permitiram o erguimento do edifício do Paço Municipal que, em diferentes períodos, foi sede da Câmara Municipal e Prefeitura da cidade de Uberlândia.

A Câmara Municipal de Uberlândia, na época São Pedro de Uberabinha, foi instalada em 07 de março de 1892, com a posse dos vereadores eleitos no dia 1 do mesmo mês, cujas atividades tiveram início à 07 de abril do referido ano. Surgiu então a primeira Câmara Municipal composta de representantes da cidade e dos distritos e cumprindo tanto a parte legislativa como a administrativa. Esses primeiros representantes foram: Augusto César Ferreira e Souza, Presidente e Agente Executivo; padre Inácio Rodrigues, Manoel Alves dos Santos, Antônio Alves Pereira, José Joaquim Coelho, José Teófilo Carneiro e Honório Marra da Silva, Vereadores: Joaquim Carrejo Peixoto da Cunha, Conselheiro e os Vereadores Especiais pelos Distritos, José Lélis França e Antônio Maximiano Ferreira Pinto.²⁸⁶



Fotografia 30 - Praça Clarimundo Carneiro.
Início do século XX (CDHIS)



Fotografia 31 - Prefeitura Municipal 1916 (CDHIS)

As transformações urbanas por que passa a cidade podem ser observadas nas figuras acima (fotografias 30 e 31) onde temos, em sequência linear, imagens do segundo cemitério já demolido e o mesmo espaço ocupado pela arquitetura imponente do Paço Municipal, projetado por Cipriano Del Fávero, em 1915. Neste período, os habitantes procuraram preencher os lotes vazios com casas de moradia e comerciais, principalmente no entorno das

²⁸⁵ SÃO Pedro de Uberabinha. *Almanach Uberabinhense*, Uberabinha, 15 set. 1888, p. 107. (CPJA).

²⁸⁶ SOUSA, Maria Núbia A. M. *A Câmara Municipal*, Uberlândia, pasta 9. (BA)

praças. A cidade contava, então, com um crescimento urbano considerável. No entanto, não faltaram campanhas e solicitações no sentido de chamar o poder público à responsabilidade com os melhoramentos urbanos.

A ilustre edilidade que terá de dirigir o município durante o próximo triênio encontrará a câmara completamente isenta de compromissos podendo portanto, realizar o melhoramento das nossas ruas e praças, calçando umas e abaulando outras.

Devem ser postas em execução muitas leis boas. Como as que tratam da obrigatoriedade de construção de muros e passeios pelos proprietários.

Uma vez realizadas todas essas importantíssimas obras, estará ganha a primeira vitória e à nossa terra, fadada por Deus a esse grande futuro, abrir-se-ão novos horizontes.²⁸⁷

²⁸⁷ UBERABINHA. *O progresso*. Uberabinha, 15 dez. 1907, p.1.



“Essas portas – as entradas das passagens – são limiares. Não os demarca nenhum degrau de pedra, mas sim a atitude de expectativas de algumas pessoas. Passos parcimoniosamente medidos refletem, sem que as pessoas o saibam, que se está diante de uma decisão.”

Walter Benjamín

A formatação espacial urbana da cidade de Uberabinha associado ao do poder do clero católico pode ser observada nos detalhes das imagens recortadas de Geraldo Queiroz, de Ido Finotti e de Glayson Arcanjo.



Fotografia 1 – Detalhe B



Fotografia 2 – Detalhe A



Fotografia 4 – Detalhe F

Estas imagens nos instigam à análise do percurso do poder da igreja católica, no período da formação do arraial ao início do século XXI. Os detalhes selecionados nos dizem da história da cidade por meio dos sinais registrados pelos artistas relacionados ao culto da religião católica. Religião esta estreitamente ligada às conquistas e domínio em terras brasileiras.

O significado da atuação dos religiosos na fase colonial do Brasil deve ser entendido dentro do contexto da política colonizadora de Portugal. Para os monarcas portugueses, colonizar e evangelizar se colocavam em pé de igualdade, e muitas vezes se confundiam. Com frequência os colonizadores identificavam a cultura européia, e especificamente a cultura portuguesa, com o cristianismo. Sendo assim, evangelizar torna-se sinônimo de aportuguesar.²⁸⁸

²⁸⁸VIEIRA, Luciano Pereira; CARNIETTO, Alexsandro et al. *Igreja - sociedade política*: a importância, o poder e a manifestação do aspecto político e jurídico. Jus Navigandi, Teresina, ano 5, n. 42, 1 jun. 2000. Disponível em: <<http://jus.uol.com.br/revista/texto/66>>. Acesso em: 20 out. 2009.

Em consonância a este pensamento, associamos à ação de Felisberto Carrejo, homem que tinha fortemente impregnados em si os preceitos da Igreja Católica, religião oficial, implantada no Brasil desde sua colonização²⁸⁹. A idéia e concretização no erguimento da primeira ermida no Sertão a Farinha Podre²⁹⁰ inicia-se na residência deste cidadão que:

Para as rezas, passaram a se reunir na residência do professor Felisberto Alves Carrejo que conduzia a puxação do terço. Mas isso era pouco. Precisavam de alguém mais perto que realizasse batizados, casamentos, encomendasse almas, recebesse confissões e dissesse missas aos domingos e dias santos.²⁹¹

Percebemos, então, a importância para os habitantes deste lugar do erguimento de um templo e da permanência de um padre na comunidade, pois isto possibilitaria a ligação dos crentes a Deus por meio dos sacramentos eclesiásticos. Assim compreendendo e ao olharmos para as imagens abaixo nos detemos à representação de suas portas. A de Geraldo Queiroz (fotografia 1 – detalhe C) com as portas fechadas, a de Ido Finotti (fotografia 2 – detalhe B) com meia folha entreaberta e a de Glayson Arcanjo (fotografia 4 – detalhe G) apresentando-se totalmente aberta.

²⁸⁹“Nesta época, anterior a independência, a Igreja predominante era a Católica. O Brasil era tão católico que a Constituição Política de 1824, o Pacto Fundamental do Império, não fez senão reconhecer esse fato, prescrevendo no artigo 5º: "A religião católica, apostólica, romana, continuará a ser a religião do Império. [...] A Constituição do Império, outorgada por D. Pedro I a 25 de março de 1824 firmou em seu artigo 5º o princípio constitucional da Religião do Estado e institucionalizou como sendo a religião oficial do Império, como já citado, a Católica, apostólica, romana". (Ibidem, p.20)

²⁹⁰ Segundo Nascimento (1985), há duas razões para a denominação destas paragens de Farinha Podre. A primeira estaria vinculada aos costumes dos índios da região em enterrarem pães de farinha de mandioca ao saírem para a caça e a pesca, do qual se alimentavam em seu retorno. Outra vinculada à vinda dos bandeirantes que, segundo Tito Teixeira, deixavam penduradas nas copas das árvores bruacas e capangas com alimentos, dentre eles a farinha. Tanto os pães dos índios que não retornaram para se alimentarem, já que com as entradas dos bandeirantes fugiram da região, quanto os alimentos dos bandeirantes deteriorados pelas intempéries do tempo apodreceram. Daí o codinome Sertão da Farinha Podre. (NASCIMENTO, Dorivaldo Alves do. *Uberlândia*. Câmara Municipal de Uberlândia, Uberlândia, 1985, p. 4)

²⁹¹ PEREIRA, Antônio. A capela curada I. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 14 de set. 2005. Revista. Crônica da cidade, p. C-4.



Fotografia 1 – Detalhe C



Fotografia 2 – Detalhe B



Fotografia 4 – Detalhe G

Nesta leitura, podemos dizer que, no decorrer do século XX, a Igreja aqui instalada modifica sua relação com o povo, apesar de conservar a aproximação entre os fiéis e o cura. A Instituição religiosa vai se distanciando do papel que desempenhava anteriormente no que diz respeito ao controle dos registros civis e nas posturas políticas diretamente ativas com o poder público na cidade.

A este respeito, podemos citar o decreto de 7 de janeiro de 1890, nº. 119-A, que separa oficialmente a Igreja do Estado. Este ato trouxe um certo desconforto para o clero católico que, em sua defesa, se sentiu rebaixado em sua primazia no território brasileiro, entendendo que a Igreja Católica passa a ser considerada, em linha de igualdade, às outras seitas heterodoxas, apesar de reconhecerem, neste documento, algumas liberdades antes não lhes concedida pelo Estado. Estas liberdades “a liberdade de culto concedida aos indivíduos e confissões religiosas”²⁹² é que ameniza os ressentimentos da Igreja Católica em relação ao Estado.

²⁹²VIEIRA, Luciano Pereira; CARNIETTO, Alexsandro et al. *Igreja - sociedade política*: a importância, o poder e a manifestação do aspecto político e jurídico. Jus Navigandi, Teresina, ano 5, n. 42, 1 jun. 2000. Disponível em: <http://jus.uol.com.br/revista/texto/66>. Acesso em: 20 out. 2009.

As liberdades concedidas à Igreja Católica, resumidamente, dizem respeito em quase sua totalidade ao fim da influência do Governo na Igreja, não podendo mais aquele influenciar em nada nesta. Esta liberdade, então, significa a libertação da Igreja do Estado.²⁹³

No interior do país, ainda arraigado a dogmas religiosos católicos, este credo marcou presença em muitas decisões concernentes às questões políticas e sociais nos núcleos populacionais que se formaram. Uberlândia não se furtou a este domínio e somente foi se desvencilhando paulatinamente no decorrer do seu percurso histórico e de sua persistência em acompanhar o desenvolvimento político dos outros centros urbanos brasileiros.

A Igreja nasceu com Jesus Cristo e teve o seu apogeu na Idade Média, onde aliou-se com o poder feudal, dominando não somente o poder espiritual, mas também o poder temporal da sociedade. Durante toda a história as duas instituições caminharam lado a lado, dependendo e justificando-se. [...]. Uma vez a Igreja ficou acima do Estado, como na Idade Média, e outras vezes o Estado se sobrepôs sob a Igreja, a qual é necessária para a consumação atual Estado Democrático de Direito.²⁹⁴



Fotografia 1 – Detalhe B



Fotografia 2 – Detalhe A



Fotografia 4 – Detalhe F

²⁹³VIEIRA, Luciano Pereira; CARNIETTO, Alexsandro et al. *Igreja - sociedade política: a importância, o poder e a manifestação do aspecto político e jurídico*. Jus Navigandi, Teresina, ano 5, n. 42, 1 jun. 2000. Disponível em: <<http://jus.uol.com.br/revista/texto/66>>. Acesso em: 20 out. 2009.

²⁹⁴PEREIRA, Caroline Pereira. A separação do estado e da igreja para o bem do direito: uma análise jurídica fundamentada no contexto histórico. In: *Âmbito jurídico*, Rio Grande, 50, 29 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.ambito-juridico.com.br/pdfsGerados/artigos/4526.pdf>> Acesso em: 13 nov. 2009.

Ao depararmos com as imagens acima, em sua sequência cronológica, identificamos reflexos da afirmativa anterior. Temos na fotografia 1 – detalhe B, a representação de uma celebração eucarística na qual estão presentes o padre, os fiéis e a ermida. Estranhamente nos deparamos com uma missa realizada no exterior da capela, sendo que normalmente seria ministrada em seu interior, já que se tratava de uma inauguração.

Em nenhuma fonte escrita ou oral encontramos referência a esta particularidade. Então, pensamos sobre a representação de Geraldo Queiroz e sua preocupação com o povo menos favorecido. Acompanhando a imagem, temos que os fiéis, em sua grande maioria, vestem-se com roupas da mesma cor. As mulheres de vestidos longos brancos e os homens com camisas brancas e calças escuras. Todos os personagens que se encontram entre a murada, que separa o adro do caminho e a vegetação que lhe contorna o espaço, estão em posição de reverência e postam-se em atitude de humildade e obediência à figura central, o padre.

Geraldo Queiroz, o artista comunista, expressa-se de forma a delatar o poder da igreja sobre as pessoas menos favorecidas econômica, cultural e politicamente, numa imagem que nos diz sobre quem dita as regras de convivência e obediência no pequeno arraial que, a partir de sua inauguração, assim seria reconhecido oficialmente perante a nação.

Na imagem, não temos um altar como o que reconhecemos nas igrejas católicas, mas a fachada de uma ermida tendo em seu centro uma porta de tamanho triplicado à estatura do padre à sua frente. Geraldo Queiroz homogeneiza os fiéis, os túmulos, mas destaca, no lado externo à ermida, figuras que não se misturam às anteriores. Estes caminham para acompanhar os rituais eucarísticos, mas na particularidade de encontrarem-se em um tempo diferente dos fiéis à porta da igreja, o do estar por vir.

O artista chama atenção para três questões: os poderes da igreja sobre os homens, os dos homens de influência política e econômica sobre os demais habitantes e, a estes poderes, a segregação dos mais humildes: o homem trabalhador. Estes elementos sígnicos, percebidos na obra de Geraldo Queiroz, nos levam à imagem, *Matriz de Nossa Senhora do Carmo* (fotografia 2) que confirma o poder da igreja católica sobre os habitantes de Uberlândia, por outros elementos: a exuberância de sua arquitetura e beleza estética, no espaço anteriormente delegado à Capela.

Pintada provavelmente *in loco*, a pintura de Ido Finotti no recorte da imagem 2 – detalhe A, nos permite uma análise com a anterior (fotografia 1 – detalhe B). Signo de convergência nos referidos recortes destas imagens, a porta da Matriz (fotografia 2 – detalhe

A) amplia à da Capela (fotografia 1 – detalhe B) apresentando-se entreaberta. Nesta, não mais a triplicação do seu tamanho, mas a triplicação arquitetônica da igreja. O artista nos convida a imaginar o interior da edificação, a pensar em seu altar, nos seus atos litúrgicos, diferentemente da pintura de Geraldo Queiroz que cerra-nos a entrada ao templo. Outro fator de percepção entre estas imagens seria a ausência da representação dos fiéis que frequentavam a Matriz e a alusão às classes sociais.



Fotografia 1 – Detalhe B



Fotografia 2 – Detalhe A

A exuberante edificação (fotografia 2) impõe-se ao habitante da cidade pela centralidade na obra e reitera ao leitor o domínio da religião católica nestas paragens. Entendemos, então, que este poder continuou ativo, participativo e agregador nos diferentes tempos desta cidade. Tanto assim que, na reportagem abaixo, nos idos de 1947, identificamos, nas entrelinhas, a intenção e a ação de domínio desta igreja, que num crescente, ergue, estrategicamente, seus templos religiosos e educandários em diferentes pontos da cidade, numa proposta de “atender”²⁹⁵ às necessidades espirituais e educativas de seus fiéis.

Era a freguesia de São Pedro de Uberabinha, criada por lei provincial de 11 de julho de 1857. Em 27 de abril de 1867 foi nomeado pároco o padre João Dantas Barbosa. Nossa Senhora do Carmo de São Pedro de Uberabinha. [...] O então Cônego Eduardo dos Santos, hoje monsenhor, fez o milagre de construir em dois anos a hoje Matriz de Santa Terezinha, inaugurada em 1941. Já havia a Igreja do Rosário na Praça Rui Barbosa, como também a Capela Nossa Senhora Aparecida elevada a categoria de Matriz da nova paróquia suplementar, sob os bons auspícios do padre João Batista Balke que a enriqueceu com a construção e instalação do Instituto Cristo Rei que é um educandário promissor. A capelinha do Patrimônio ao sul da cidade e, em construção, o Santuário de Nossa Senhora do Colégio e a Capela de Fátima para o que conta já com a regular quantia. O zelo do monsenhor Eduardo ainda se estende mais organizando, ampliando e vitalizando o Apostolado da

²⁹⁵ A palavra *atender* deverá ser compreendida como uma metáfora às articulações de domínio da Igreja Católica sobre os fiéis de modo que, por meio da exuberância e proximidade com os templos, sintam-se protegidos e continuem tementes aos dogmas desta religião.

Oração, Associação São José, Confraria do Rosário, Pia União da Filhas de Maria, Congregação Mariana, Sociedade de São Vicente de Paula, esta com várias Conferências e Conselho Particular e cujas realizações beneficentes são realmente notáveis, através principalmente do Dispensário dos Pobres, empregando cerca de dezenove contos mensais na completa subsistência de mais de trezentos indivíduos. Si descêssemos a minudencias, poder-se-ia avaliar com exatidão o trabalho hercúleo, o devotamento extraordinário em favor da vida espiritual e cristã de Uberlândia.²⁹⁶

No entrecruzamento destas fontes, podemos dizer que Ido Finotti, na década de 1930, nos traz, por meio de sua pintura, a confirmação do poder estabelecido pela igreja nos anos subsequentes à formação da cidade. Sua obra nos fala de um poder religioso incorporado e automatizado no cotidiano da grande maioria de seus habitantes. Percebemos, na fotografia 2 – detalhe A, que este artista, aparenta não questionar sobre as relações entre as classes sociais e a política da cidade como nos trás Geraldo Queiroz (fotografia 1 – detalhe B), simplesmente apresenta com traços e cores o objeto olhado. Para este artista, e quem sabe para uma grande maioria de cidadãos esta igreja representaria também um lugar de neutralidade? Onde os fiéis pudessem transitar independente de posições políticas e classes sociais?

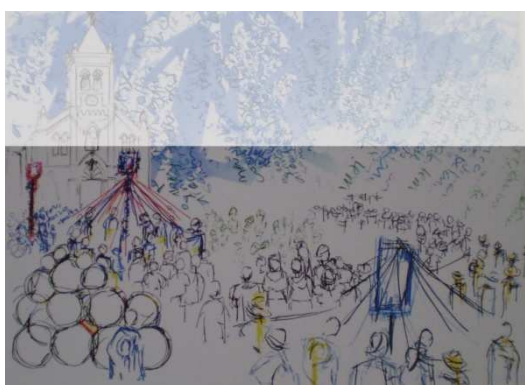
²⁹⁶ COISAS da cidade. *Correio de Uberlândia*. Uberlândia, 9 Ago 1947. a. X, p.4.



“Nunca, como sabemos bem, uma análise histórico-cultural poderá ser definitiva, absoluta, acabada ou total. O motivo é simples, como se diz depois de muitos anos: as leituras, assim como as versões históricas, são todas filhas de seu tempo.”

Eduardo França Paiva

Além das incursões sobre os detalhes das portas das ermidas (fotografia 1 – detalhe B e fotografia 2 – detalhe A) buscamos a imagem de Glayson Arcanjo (fotografia 4) que traz junto à representação de uma festa folclórica, “O Congado” (fotografia 4 – detalhe H) e a Igreja do Rosário num desenho de 2008 (fotografia 4 – detalhe I). O artista apresenta-nos numa composição de traços rápidos em grafite, em cores primárias e neutras, a pequena e antiga ermida que, ao contrário das imagens anteriores, não se impõe pelo tamanho e nem pela suntuosidade, mas pela simplicidade. Glayson Arcanjo consegue captar esta característica da pequena igreja do Rosário por meio da simplificação de linhas e cores.



Fotografia 4 – Detalhe H



Fotografia 4 – Detalhe I

Escancaradas ao público, as portas desta igreja dialogam seu interior com o exterior festivo, multicolorido e sonoro. Estes detalhes nos trazem outros pensares, o da troca de valores sobre a quem neste momento delega-se o poder, já que os rituais do Congado²⁹⁷, tradicionalmente “aceitos” pela religião católica, nos falam de um jogo de forças entre a religião católica e os cultos africanos localizando-os num movimento sincrético.

Glayson Arcanjo nos fala de um outro tempo da religiosidade em Uberlândia. Do diálogo entre duas culturas que, por mais que se distanciem no decorrer do ano gregoriano,

²⁹⁷ “O congado ou congada é uma das mais antigas festas populares de Uberlândia. É realizada desde a fundação da cidade para homenagear os santos protetores dos negros, Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Participam das festividades homens e mulheres de todas as faixas etárias. [...] No decorrer da festa são realizados desfiles, grandes procissões, missas campais, hasteamento de mastros com as imagens de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, troca de visitas entre os ternos. As cerimônias culminam com a coroação do rei e da rainha e a transmissão do cetro ao novo rei, que se torna responsável pela festa no ano seguinte. [...] Os diversos grupos de congadeiros, em procissão acompanhada dos empolgantes batuques, seguem em direção à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, situada em frente a Praça Rui Barbosa. Neste local, os ternos de Congado se encontram para se confraternizar e assistir a celebração. [...] Na parte exterior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário centenas de pessoas se aglomeram para prestigiar a imagem da Santa que é carregada no andor. [...] As festividades se encerram com a celebração de uma missa. Nesse momento, acontece a transmissão do Cetro e da Coroa para os Reinados, que são os responsáveis pela condução das festividades do ano seguinte. [...]” (CARRIJO, Ângela Maria...[et al.]. *Tempo, espaço, vivências: construindo histórias (s) de Uberlândia*. Uberlândia: UFU, Instituto de História, 2008, p.95-97)

encontram-se e compactuam-se, durante o mês de outubro, numa troca de valores e “aceitação” entre crenças e rituais, mas que nem sempre foi assim.

As congadas, ou congos, são manifestações folclóricas artificiais criadas pela Igreja utilizando-se de elementos históricos/culturais africanos com a intenção de atrair os escravos para o catolicismo. [...] Sabiamente, os negros aceitaram as invenções católicas, mas cuidaram de manter disfarçadamente suas crenças e religiões sutilmente diluídas nessas manifestações.²⁹⁸

A igrejainha do Rosário, como tradicionalmente é conhecida pelos cidadãos Uberlandenses, localiza-se em lugar de destaque no perímetro urbano da cidade. Mas, quando da proposta de seu erguimento pelo padre desta comarca, João da Cruz Dantas Barbosa, em 1876, não era assim que se objetivava a localização de uma igreja para os negros.

Preconceituosa, como todas as vilas da época, São Pedro de Uberabinha já tinha sua rua e seu Largo do Rosário apenas aguardando ocasião para construir a capela onde os negros tivessem um lugar para a sua piedade cristã, longe da igreja dos brancos. Foi durante o vicariato do padre João, aí por 1876, que se começou a pensar seriamente na construção de uma capela dedicada ao Rosário de Maria Santíssima. O primeiro pensamento foi construí-la nas fraldas do Fundinho, vertente do córrego de São Pedro, portanto, mais longe, e se chegou a acumular material nas proximidades para erguê-la, entretanto, optou-se pela praça Dr. Duarte (que era o largo do Rosário) e todo o material foi trasladado para lá. E aí foi construída.²⁹⁹

Apesar do forte preconceito racial da sociedade branca, elitista sobre os negros e suas manifestações culturais em Uberlândia, a Igreja do Rosário, destinada ao culto católico desta camada social, ironicamente permaneceu no perímetro central da cidade enquanto muitos a queriam longe do centro urbano, poupando-lhes a convivência, seja nos cultos dominicais ou nas manifestações populares da Congada ou Folias de Reis. Hoje, encontra-se restaurada e tombada pelo patrimônio histórico municipal.

Interessante recuperar a fala do artista plástico Poteiro³⁰⁰ em sua percepção sobre o preconceito racial em Uberlândia durante o período em que aqui permaneceu. A comparação

²⁹⁸ PEREIRA, Antônio. Confronto de congadas. Crônica da cidade. *Correio de Uberlândia*. Uberlândia, 12 mar. 2000. Revista, p. C-8.

²⁹⁹ A IGREJA do Rosário. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 25 jul.1999. Revista, p. C-8.

³⁰⁰ Antônio Batista de Souza - Poteiro (1925- Santa Cristina Da Pousa - Província do Minho, Portugal – 2010 – Goiânia, Brasil). Disponível em:< <http://www.antoniopoteiro.com/> > Acesso em: 08 de set 2010.

que Poteiro faz ao nascimento do líder alemão, responsável pelo genocídio de milhares de judeus e outros descendentes não arianos, em Uberlândia, nos leva a pensar na gravidade deste sentimento cristalizado no cotidiano do uberlandense, camuflado, como é o caso da congada, na permissividade “passiva” a este culto afro-brasileiro, mediante condições estabelecidas entre o poder público que decide e os ternos congadeiros que obedecem.

Agora tenho um quadro na cabeça: Hitler nascido em Uberlândia, Minas Gerais. Uberlândia é uma cidadinha que tudo que é melhor no mundo existe lá. É um povo orgulhoso, muito cheio de si e racista. Morei lá seis anos. É uma terra que tem clube de brancos e de negros. Quero pôr Hitler filho de uma lavadeira mulata. Quero frustrar todo mundo: porque diz que Hitler nasceu na Áustria, mas no meu quadro vai nascer em Uberlândia...³⁰¹

Poteiro possivelmente não realizou sua intenção, mas deixou registrado um sentimento que, apesar de não expresso com tal clareza por muitos dos habitantes de Uberlândia, pode ser lido nas entrelinhas do cotidiano sócio/cultural desta cidade.

Interessante ressaltar que a Igreja do Rosário permanece no cenário da cidade enquanto que a primeira Capela e posterior Matriz erguidas em homenagem à sua padroeira, Nossa Senhora do Carmo, destinadas a atender aos fiéis, prioritariamente os brancos, há muito foram demolidas e não mais fazem parte da composição urbana da cidade.

Portanto, por mais que forças políticas intencionassem afastar os negros e suas tradições do convívio social de alguns, as tradições se mantiveram mesmo que como forma de resistências. Alguns movimentos negros permaneceram no cotidiano da cidade como tradição cultural de um povo e mais, referendados pela Secretaria Municipal de Cultura. A congada foi uma destas resistências em forma de prática social que, por mais que em seu percurso histórico tenha surgido e ainda surjam conflitos raciais e discriminatórios, esta manifestação conseguiu tecer uma rede de transposição e de respeito entre diferentes grupos sociais tais como a mídia, o poder municipal, a imprensa e os moradores.

O tensionamento entre o poder público municipal representado pela Secretaria de Cultura, a igreja e os congadeiros ainda se faz presente. Hoje não mais pelas intenções e ações para o seu deslocamento nos espaços da cidade, mas por meio de artigos e decretos que regem o acordo entre a manifestação folclórica e as entidades a ela associadas.

[...] a presença nas missas é fator importante para o recebimento de parte dos recursos que a Secretaria Municipal de Cultura entrega à diretoria da

³⁰¹ POTEIRO, Antônio. 1981, apud. VASCONCELLOS, Maria H. F. *Dias de violência – o quebra de janeiro de 59 em Uberlândia*. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, São Paulo, 1999, p. 57.

irmandade e esta tem autonomia para escolher a forma de sua distribuição entre os ternos. Segundo os critérios estabelecidos por essa diretoria cada terno pode ter a ausência de um representante em até quatro domingos (missas) para receber a totalidade do valor destinado a cada grupo, a partir da quinta ausência cem reais são descontados a cada missa dominical.³⁰²

Estes acordos compreendidos por uns como necessários e por outros como imposição de forças vão configurando as relações na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário em aparente harmonia para o espectador da festa, mas que, em muitos momentos, aos congadeiros emergem como relações de poder. Assim, respondemos à questão sobre o poder da Igreja Católica na história desta cidade, e mesmo que a obra de Glayson Arcanjo (fotografia 4 – detalhe G) apresente uma igreja de portas totalmente abertas, os rituais, sejam eles litúrgicos ou do congado, são realizados em sua parte externa. Ao seu interior estão reservados as missas domingueiras tradicionais, os casamentos e outras atividades relacionadas prioritariamente ao clero católico.



Fotografia 4 – Detalhe G

Temos dois momentos que retificam nosso pensar. “A missa, como não cabe todos dentro da igreja, é feita do lado de fora. É preciso silêncio para que a voz ecoe e se possa ouvir o sermão”.³⁰³ E o ocorrido em 2007, após o restauro da Igreja do Rosário.

os congadeiros foram impedidos de adentrar em parte do seu espaço, correspondente aproximadamente à metade de sua área física, onde estavam

³⁰² CARDOSO, Fernanda Ferreira. Congada em Uberlândia: espaço de lutas sociais e conflitos internos – (1983-2000). In: *Anais do VIII Encontro Interno – XII seminário de Iniciação Científica – UFU*. 2008, p.2-Disponível em:< <http://www.ic-ufu.org/anaisufu2008/PDF/SA08-20957.PDF> > Acesso em: 28 out. 2008.

³⁰³ GABARRA, Larissa Oliveira. Rotas da fé: Congado: a festa do batuque. In: *Caderno virtual de turismo*. Instituto virtual de turismo, 2003, v. 3, n 2, p. 6. Disponível em:< WWW.ivt.coppe.ufrj.br>. Acesso em: 27de out. 2009.

os andores com as imagens dos santos e região onde se localiza o altar, pontos de especial valor sagrado para os pagadores de promessa.³⁰⁴

Estas informações nos levam à representação de Glayson Arcanjo (fotografia 4 – detalhe G) na qual as portas da igrejinha encontram-se totalmente abertas. Sabemos que este artista as desenha a partir de sua observação *in loco*, mas ao realizarmos uma leitura comparativa entre as três portas dos templos católicos, em diferentes temporalidades, (fotografias 1 – detalhe B, 2- detalhe a e 4 – detalhe F) e as associarmos ao percurso do poder do clero nesta cidade, concluímos que este, assim como as portas, abriu-se e adaptou-se às exigências da sociedade que foi se formando. O poder eclesiástico adquire novas posturas de poder perante a sociedade católica desta cidade, desligando-se de alguns segmentos e ligando-se a outros, mais pertinentes às políticas religiosas/sócio/culturais contemporâneas.

Estas ações sejam elas de caráter político religioso ou cultural nos levam a pensar em uma das características do rizoma que mesmo permitindo um rompimento de suas estruturas ou mesmo sua quebra consegue retomar uma ou outra de suas linhas. Para nós, as estruturas eclesiásticas, ao se adaptarem às novas concepções contemporâneas, não deixaram de se reconstruir, tal como a linha de fuga a que Deleuze se refere, que por fazer parte do rizoma, mesmo após uma ruptura “corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito”.³⁰⁵



Fotografia 1 – Detalhe B



Fotografia 2 – Detalhe A

³⁰⁴ CARDOSO, Fernanda Ferreira. Congada em Uberlândia: espaço de lutas sociais e conflitos internos – (1983-2000). In: *Anais do VIII Encontro Interno – XII seminário de Iniciação Científica – UFU*. 2008, p.5- Disponível em: < <http://www.ic-ufu.org/anaisufu2008/PDF/SA08-20957.PDF> > Acesso em: 28 out. 2008.

³⁰⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, vol 1, p. 18.



Fotografia 4 – Detalhe F

Neste entrecruzamento de fontes, pensamos que, correlato à aparência estética dada pelos artistas às suas imagens, nelas estariam subtendido os diálogos tensionais, de resistência, de aceitação, de concordância, de silêncio, de omissão, em cada tempo vivido pela sociedade, seja em sua fundação, ou no decorrer de um século de transformações e, na manutenção das tradições.



“Demarcada a área do patrimônio de N. S. do Carmo e fixadas suas divisas a 4 de janeiro de 1858, no cartório de paz local, foram homologadas 27 concessões de datas dos terrenos patrimoniais, perfazendo um total de 52, com as que haviam sido requeridas nos dois meses precedentes.

Essas homologações se referiam à posse de moradas existentes no arraial, na época da divisão do patrimônio, cujos proprietários trataram de legalizar os terrenos ocupados, tão logo afastados do regime de comunhão.

Com o auxílio da tradição oral pode-se argumentar que, naquela ocasião, o arraial contava com mais de quarenta residências, agasalhando uma população presumível de 150 habitantes.”

Tito Teixeira

A freguesia de São Pedro de Uberabinha foi trilhando um percurso que lhe permitiu galgar a categoria de Vila em 1884, contando, neste período, com uma população com um número expressivo. Um pouco depois, em 1907 com a transferência do Colégio Bandeira dirigido pelo Prof. José Felix Bandeira, de Monte Alegre de Minas para então cidade de Uberabinha³⁰⁶, o Professor Jerônimo Arantes, com 15 anos, muda-se para esta comarca para trabalhar como professor adjunto deste estabelecimento estudantil.³⁰⁷

Neste período, o jovem professor, ao estabelecer-se nesta freguesia, deparou com uma cidade ainda pequena, com uma população próxima a 3.000 habitantes³⁰⁸, onde certamente o mundo urbano mesclava-se intimamente com o rural, já que em seu redor haviam diversas chácaras e fazendas que abasteciam a cidade com seus produtos, além de florestas virgens de onde extraíam-se madeiras de leis para as construções e mobiliários.

No que se refere à configuração urbana, reconhecemos ao longo da história de Uberlândia, que sua primeira paisagem, rural, foi se transformando em uma natureza de concreto e asfalto. Mas, não podemos negar que quanto às questões políticas e de domínio de uma elite burguesa, Uberlândia não se identifica com a dicotomia entre campo e cidade. Estes articulam-se e fundem-se, pautados em uma economia agropecuária. A cidade transita entre indústrias – agroindústrias - e comércio que articulam-se e formam a parcela da burguesia dominante. Esta fusão de interesses gera, segundo Selmane, “a aliança dos setores dominantes urbano e rural, e desses com a classe política e dos poderes governamentais”.³⁰⁹

Jerônimo Arantes presencia as mudanças por que passa a cidade a partir desta realidade, talvez, um pouco anterior à data de sua transferência, considerando que certamente seus familiares por aqui circularam no período de sua infância e adolescência, (1892 a 1907³¹⁰). Uberabinha, neste período, contava com poucas benfeitorias, uma Estação de Ferro, prédios particulares e casas comerciais, tipografias, farmácias, colégios para meninos e meninas, sem o conforto da luz elétrica, que chegaria à cidade em 24 de dezembro de 1909³¹¹,

³⁰⁶ Em 25 de janeiro de 1892 a Vila de Uberabinha foi elevada à categoria de Cidade.

³⁰⁷ Em 1918 Jerônimo Arantes funda o colégio Amor às Letras que manteve suas atividades até 1933.

³⁰⁸ De acordo com o censo de 1910, Uberabinha contava com uma população 3200 habitantes. (O crescimento de um centro urbano - Caixa 07 – Jerônimo Arantes (Originas) - 031 A 034 - Pasta 36).

³⁰⁹ OLIVEIRA, Selmane Felipe de. Crescimento urbano brasileiro: o caso de Uberlândia. *Ícone*, Uberlândia, 2 (1): 113-132. jan/jun. 1994, p.1.

³¹⁰ Data referente à sua transferência para Uberabinha como professor adjunto do colégio dirigido pelo professor José Félix Bandeira.

³¹¹ “O primeiro poste foi erguido no dia 31 de outubro. Ficava nas proximidades da Cadeia Pública. Foi à tarde. O povo se reuniu em torno do poste arriado. Quando começaram a erguê-lo, estrugiram girândolas, espoucaram foguetes e o povo atirava os chapéus para cima, erguia entusiasmados “vivas” ao progresso de Uberabinha, ao Coronel Carneiro, à empresa realizadora da obra”. (O PRIMEIRO poste de energia elétrica. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 16 mai.1999. Revista, p. C-8.).

e o da água potável em 12 de novembro de 1910, suprimindo apenas as necessidades básicas do perímetro central da cidade, dentre outros.

Distante da realidade de 1853 a 1861, período de permanência da Capela de Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião da Barra, no espaço urbano do arraial de São Pedro de Uberabinha, Jerônimo Arantes, nascido em 1892, encontra uma cidade que não mais tinha referência da primeira Capela e do Capão do Mato que a cercava. Outrossim é que a ampliação da Capela em Matriz se deu em 1861 e o cemitério que localizava em seu adro, desativado em 1880.

Jerônimo Arantes também não conheceu o primeiro cemitério do Largo da Matriz. Quando de sua vinda para Uberabinha, já estava desativado. Ao seu olhar, a cidade configurava-se como na imagem 32.



Fotografia 32 - Av. Floriano Peixoto 1910 – Oficina Mecânica de Étore Salvatore –(ArPU).

Sobre suas ruas escuras, de traçado irregular – muitas das quais eram recortadas por becos e vielas sem saída -, ladeadas por poucos casarões e muitos casebres de construção rústica, enlameados no período das chuvas, poeirentas na estação do inverno, ainda carentes de saneamento básico e de pavimentação, trafegavam os toscos carros-de-bois, as vagarosas carroças carregadas de sortimentos, bem como os cavaleiros e os poucos e conhecidos pedestres.³¹²

A fotografia 32 nos permite visualizar o aspecto urbano de Uberabinha em meados das primeiras décadas do século XX, na qual não vemos a aparência bucólica do seu início (fotografia 1).

O espaço temporal que separa a inauguração da Capela Nossa Senhora do Carmo – 1853, da idealização da imagem *Primeira Missa* – 1948, é de 95 anos. Portanto, o processo de elaboração da referida imagem contou com vestígios de um passado não vivenciado pelos

³¹²LIMA, Sandra Cristina Fagundes de. *Memória de si, história dos outros: Jerônimo Arantes*, Educação, história e política em Uberlândia nos anos de 1919 a 1961. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2004, p. 26.

autores, o que, provavelmente, exigiu, tanto do artista Geraldo Queiroz quanto do memorialista Jerônimo Arantes, um exercício de articulação de dados catalogados referentes a uma realidade não vivida para que, em conjunto, pudessem criar uma atmosfera atemporal. Neste percurso, esta atmosfera possibilitou o processo de criação de uma realidade imaginária.

No fazer da arte, a plasticidade se configura a partir de elementos que são materiais e imateriais, conjugando sensibilidade e formas de pensamento que se ajustem ao regime do imaginário. A plasticidade, nas artes, exige uma corporeidade, uma forma, um pensamento estruturador em termos de espacialização e um pensamento de temporalidade que permitam resolver o problema das metamorfoses. Mas a plasticidade, nas artes, também está vinculada a questões de significação ligadas ao homem e suas interações com o mundo. Enquanto símbolo, a plasticidade configura-se como arquétipo, imagem primordial, constituindo-se como uma terceira realidade, nem subjetiva nem objetiva, mas marginal. A forma plástica, nas artes, é instauradora de um mundo e, como o mito, depende de que cada sujeito a atualize, a construa como imagem, segundo seus próprios significados, individuais e sociais.³¹³

A partir destas reflexões e lendo a pintura *Primeira Missa*, a distância temporal entre nossa observação e a de seus autores permite análises singulares, uma vez que realizadas a partir do nosso presente em direção ao passado de Geraldo Queiroz e Jerônimo Arantes. Estas análises configuram-se em leituras que parte de uma temporalidade 61 anos posterior aos da realização desta imagem, com “valores, problemas, inquietações e padrões do presente que, muitas vezes, não existiram ou eram muito diferentes no tempo da produção do objeto, e entre seu ou seus produtores”.³¹⁴

Assim, também, como as distâncias temporais entre as leituras e as imagens de Ido Finotti em *Matriz de Nossa Senhora do Carmo* (fotografia 2), com um período aproximado entre 89 a 79 anos, a de Hélivio de Lima, *Dominical* (fotografia 3), 8 anos e Glayson Arcanjo, *Congada* (fotografia 4), 3 anos. Estas distâncias entre produção e fruição, inerentes ao exercício da leitura de imagem visual, presentificam-se nos exercícios de nossas análises, já que, de certa forma, partimos do lugar onde nos encontramos para o tempo de construção da imagem.

Aventuramos nestas temporalidades e buscamos nelas os “presentes do passado” ao desacomodarmos, neste trabalho, as produções de diferentes passados. Para tanto, nos

³¹³ MEIRA, Marly Ribeiro. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. In: PILLAR, Analice Dutra. *A educação do olhar no Ensino das Artes*. Porto Alegre: Mediações, 2001, p. 126.

³¹⁴ PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 31.

acomodamos na reflexão de Agostinho (2008) ao dizer que o tempo pretérito já não existe, por já ter ocorrido, mas existe no presente porque se acomoda em algum lugar no presente vivido. E é na sequência de nossas análises que deslocamos de seu acomodamento duas pinturas das décadas de 1930 e 1940, que nos falam de um espaço físico comum que foi esteticamente modificado no decorrer dos anos pela incorporação de novos elementos urbanos.

Uma delas, a pintura de Ido Finotti (fotografia 2) na qual deparamos com o antigo espaço circundante da primeira capela, agora como o novo adro do Largo da Matriz. Neste local, de terra batida, não mais a imagem dos antigos sepultamentos ou do primeiro Campo Santo, mas uma praça, casas de moradias e comércios ocupam onde anteriormente liam-se sinais dos antepassados de Uberabinha.



Fotografia 33 - QUEIROZ, Geraldo. *Matriz*. 1942.
1 pintura, óleo sobre aglomerado. 50cm x 60cm
Coleção: Vera Queiroz. (FAMD)

A outra pintura, “*Matriz*” de Geraldo Queiroz – dec. 40 (fotografia 33) também representou este “novo velho” largo e ermida. Para a pintura de Geraldo Queiroz, sabemos ter sido copiada de uma fotografia, pois, segundo sua filha, “Ele soube que a igreja ia ser demolida, aí ele tirou a foto e começou a pintar logo em seguida...”³¹⁵ Assim, a imagem deste artista foi concebida a partir do momento em que soube do destino desta Matriz em 1943.

A Igreja Matriz de Santa Terezinha, desde sua fundação, permanece com sua arquitetura imponente, [...] Edificada por meio de recursos obtidos por doações dos fiéis católicos da cidade, esta edificação, pela sua grandiosidade e exuberância, sobrepõe e confunde os uberlandenses quanto à identificação da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo. No entender da sociedade católica envolvida na edificação da nova Matriz, uma nova construção

³¹⁵ MORAES, Vera Queiroz de. Entrevista. Uberlândia, 23 mai. 2009.

deveria receber também uma nova denominação que, conseqüentemente, estaria, de certa forma, estabelecendo uma outra padroeira para a cidade³¹⁶.

Outra referência nos diz que a suspensão dos trabalhos eclesiásticos da velha Matriz ocorreram a partir de 1941 após a inauguração da nova Matriz da cidade, erguida na praça Benedito Valadares, hoje Tubal Vilela. Assim, com o propósito de retratá-la antes de seu desaparecimento, Geraldo Queiroz deslocou-se de Belo Horizonte a Uberlândia, objetivando registrar em óleo sobre eucatex os últimos momentos daquela que um dia foi marco histórico para a sociedade Uberabinhense.

Pelos idos de 1861, pouco tempo após sua inauguração, a capelinha foi ampliada e transformou-se na Matriz de Nossa Senhora do Carmo, abrigando até 1941 as principais atividades religiosas da cidade. Em 1943, após a inauguração da imponente Matriz de Santa Terezinha na Praça Tubal Vilela, ela foi demolida e em seu lugar foi construído um prédio para abrigar a Estação Rodoviária, eram novos tempos....³¹⁷

Apesar de representarem um mesmo tema, num mesmo local, podemos dizer que a imagem de Ido Finotti foi elaborada em data anterior a de Geraldo Queiroz. Entre estas imagens haveria uma distância temporal de aproximadamente 10 anos. Este distanciamento se pauta na leitura dos aspectos físicos que os artistas imprimiram em suas poéticas. Estes nos falam, por meio de suas *poiésis*, de uma mesma igreja, mas com aspectos de conservação distanciados. A pintura de Ido Finotti, em oposição a de Geraldo Queiroz, apresenta-nos uma igreja com a sua arquitetura, pintura e elementos complementares, tais como janelas, vitrais e outros em bom estado de conservação. Ao lê-la, decodificamos que suas atividades eclesiásticas estariam em pleno funcionamento já que suas portas apresentam-se entreabertas.

³¹⁶REDUCINO, Marileusa de Oliveira. *Uma praça e seu entorno: plasticidades efêmeras do urbano – Uberlândia século XX*. Dissertação (Mestrado) - UFU, 2003, p.76

³¹⁷PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. *Fragmentos da história. São Pedro de Uberabinha: entre memórias e histórias*. Disponível em: <<http://www3.uberlandia.mg.gov.br/secretaria.php?id_cg=587&id=10>> Acesso em: 18 jul. 2007.



Fotografia 33 - QUEIROZ, Geraldo. *Matriz*. 1942.
1 pintura, óleo sobre aglomerado. 50cm x 60cm
Coleção: Vera Queiroz. (FAMD)

Já a pintura de Geraldo Queiroz nos desvela um tempo de descaso por este local urbano. Na sua leitura (fotografia 33), deparamos com a representação de uma Igreja com as paredes faltando partes de reboco, janelas e vitrais depredados e, ao contrário da matriz de Ido Finotti, nos diz da ausência das atividades religiosas neste templo, mesmo porque suas portas encontram-se fechadas. Ao retratá-la, Geraldo Queiroz registrou, em óleo sobre aglomerado, os últimos momentos desta edificação histórica, que silenciosamente cedeu sua referência de importância católica para a cidade de Uberlândia à nova Matriz de Santa Terezinha³¹⁸.

Vale ressaltar que a idealização de uma nova matriz para a cidade foi arquitetada no início do século XX, “necessidade e o meio de se construir uma nova Matriz, mais em harmonia com a nossa Cidade, tenho a informar-lhes que a construção de um novo templo mais apropriado ao nosso meio, não é uma ideia nova”.³¹⁹

Analisando as imagens nas décadas em que foram produzidas, verificamos descaso com a primeira Matriz da cidade. Não só a edificação religiosa como também o espaço em seu entorno, seja a praça, as casas particulares e comerciais foram, aos poucos, sendo desconsiderados em detrimento da nova configuração urbana dada à cidade, denominada de “cidade nova”.

Foi elaborado um projeto urbanístico para Uberlândia pelo engenheiro Mellor Ferreira Amado, entre os anos 1907 e 1908. Esse projeto, que postulava a construção de uma paisagem completamente nova para a

³¹⁸Criada em 25/12/1857 por Dom Alexandre Gonçalves do Amaral. Os fiéis também foram os responsáveis pela ornamentação do templo: os vitrais e os quatorze quadros da Via Sacra, além de muitas imagens, foram adquiridas com doações de pessoas importantes da época. Quando a antiga Matriz de N. Sra. do Carmo foi demolida, em 1943, suas imagens foram transferidas para a nova igreja. Em 1955, a Paróquia de S. Terezinha adquiriu um órgão de tubo, o primeiro instrumento no gênero instalado no Triângulo Mineiro, valorizando seu acervo e as cerimônias ali realizadas. Em 1961, com a criação da Diocese de Uberlândia, a matriz foi elevada à catedral. (ROTEIRO da fé. Disponível em: <<http://www.intermedminas2008.famed.ufu.br/Roteiros.doc>>. Acesso em: 23 nov. 2009.).

³¹⁹ CORONEL José de Mello Rezende. *A Tribuna*, Uberabinha, a. 1, n. 21, 17 fev. 1920.

cidade, criou uma outra área central, com um conjunto de largas e extensas avenidas e ruas formando ângulos retos, encontrado em várias cidades brasileiras e americanas naquele período.³²⁰

Esta configuração, compreendida a partir da praça Clarimundo Carneiro em sentido oposto à “cidade velha” (Fundinho) no início do século XX, toma para si os olhares dos governantes e consequentemente dos habitantes, já que, segundo Lopes, “Intrínseco à cidade de Uberabinha existia uma “cidade nova”, que povoava os documentos e discursos, e todos os esforços das elites se concentraram no sentido de materializá-la”³²¹



Fotografia 34 - Vista aérea da cidade de Uberlândia – Dec. 30 - ArPU

Nesta idealização, percebemos que a “cidade velha” assim como os seus primitivos espaços com edificações públicas e/ou particulares foi desconsiderada perante os ideais de modernidade, asseio e ordem aspirados a partir do novo traçado urbano (fotografia 34). Esta atitude de remodelação da grade urbana da cidade contribuiu para descartes e substituições de arquiteturas e lugares. No transcurso da sua história, o núcleo primitivo do perímetro central, quando a cidade ainda almejava galgar reconhecimento oficial de Arraial, Vila e Cidade, passou singelamente a compor um dos bairros da cidade, hoje reconhecido como Fundinho³²².

³²⁰ SOARES, Beatriz Ribeiro. Estruturação interna e a construção dos signos de modernidade da cidade Jardim. In: BRITO, D. S.; WARPECHOWSKI, E. M. *Uberlândia revisitada: memória, cultura e sociedade*. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 144.

³²¹ LOPES, Valéria Maria Queiroz Cavalcante. Novos trilhos, outras trilhas... In: BRITO, D. S.; WARPECHOWSKI, E. M. *Uberlândia revisitada: memória, cultura e sociedade*. Uberlândia: EDUFU, 2008, p.133.

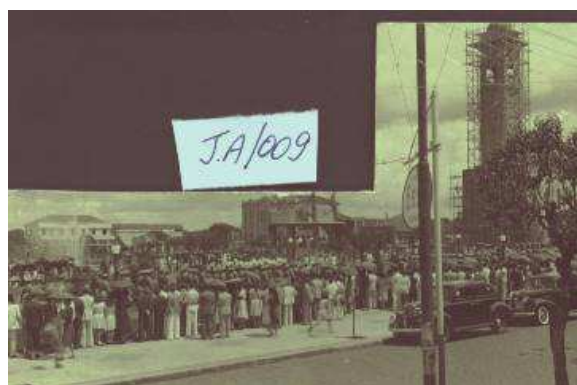
³²² “O Fundinho, é um bairro muito antigo de Uberlândia-MG, e se localiza no centro da cidade. A origem do bairro Fundinho é praticamente de 1872”. (OLIVEIRA, Oswaldo Borges de. *Lembranças do Fundinho*. Sr. Badeco. In: Histórias da nossa terra. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&idDepoenteHome=526&key=342&forward=HOME_DEPOIMENTO_VER_UBERLANDIA> Acesso em: 20 nov. 2009.

À cidade nova, investimentos estruturais e embelezamento de seus espaços. À cidade velha o descaso e a demolição da “velha Matriz”.

Estas ações podem ser observadas, em duas fotografias registradas no período em que as imagens de Ido Finotti e Geraldo Queiroz foram produzidas, década de 1940, ambas da praça da República e da nova Matriz. Elas possibilitam tecer uma análise comparativa visual do aspecto urbano da “cidade nova” com o da “cidade velha” apresentada nas imagens. Com estas imagens pictóricas e fotográficas, mais uma vez reiteramos o jogo e o discurso político progressista desta *urbs*.



Fotografia 35 - Pç. da República.
Dec. 1942. (CDHIS)



Fotografia 36 - Construção da Matriz de Sta. Terezinha.
Dec. 1940. (ArPU)

Segundo as autoras Lopes e Soares (2008), o plano de expansão datado entre os anos de 1907/1908 foi um dos elementos responsáveis pela reestrutura do desenho urbano da cidade como um tabuleiro de Xadrez, configurando-lhe um novo desenho espacial, o que, conseqüentemente, concretiza o desejo de elaboração para uma “cidade nova” em oposição à “cidade velha”. Neste sentido, a importância anteriormente dada ao núcleo fundante do antigo arraial é invertida em seu sentido geográfico oposto, ressaltando agora não mais “seus espaços distintos da religiosidade, com seus ritos e símbolos, seu culto aos mortos, sua alusão à justiça e à disciplina”, mas, [...] “as primeiras ruas e avenidas da cidade nova, onde se aglomerou o centro econômico e financeiro do município a partir de então”³²³.

Mais uma vez, sobressai a identidade progressista da cidade, pois sempre que encontramos na história de Uberlândia registros de projetos, que na visão do poder público e da elite que a governa lhe impulsione o crescimento, respaldada pela imprensa local, não se medem esforços no sentido de convencer a população da necessidade de se demolir, ou

³²³ LOPES, Valéria Maria Queiroz Cavalcante. Novos trilhos, outras trilhas... In: BRITO, D. S.; WARPECHOWSKI, E. M. *Uberlândia revisitada: memória, cultura e sociedade*. Uberlândia: EDUFU, 2008, p.123.

mesmo de substituir algo que passa a ser considerado obsoleto por um que seja aparentemente novo e progressista.

As preocupações com questões políticas e o embelezamento urbano desconsideraram a estética primeira do lugar e priorizaram os anseios do presente, acarretando um seccionamento temporal na memória de seus habitantes. A cidade despe-se de um lugar que no início de sua formação exercia a função de elo entre o percurso histórico da cidade, a história e os feitos dos primeiros habitantes destas paragens triangulinas.

Ao compararmos as imagens abaixo, percebemos, por meio da linearidade temporal deste espaço, os seccionamentos que mencionamos, tanto no que diz respeito à preservação do lugar quanto ao registro de sua memória e referência histórica para seu cidadão.



Fotografia 37 - Entorno da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Início do século 1910. (CDHIS).



Fotografia 38 - Primeira Rodoviária.
Dec. 1950 (ArPU)



Fotografia 20 - Pç. Cícero Macedo . 1999. (ArPU)

No decorrer histórico desta *urbs*, a “cidade velha” e a “cidade nova”, ambas em temporalidades sobrepostas, pertencem a um só tempo e ao mesmo tempo a temporalidades distanciadas. A primeira por seu aspecto de cidade interiorana e a segunda pelo de uma cidade

moderna. A primeira por ser início e a segunda por ainda ser, mas não podemos negar que ambas ainda são, e, neste jogo de seccionamentos, de sobreposições, de ir e vir, tensionam pertencimentos de passado e presente ao mesmo tempo.

Se longo se disse o tempo que foi, o passado, em si este já não é, e do futuro o mesmo só poderá ser dito quando já houver passado, sendo, antes disso, profecia ou, se preferirmos, prognóstico, já que em si ainda não é, só se podendo dizer que “é” o instante, mas para reconhecer ser ele imensurável. A impropriedade de nossa linguagem é manifesta; no presente, um já foi e o outro ainda será, portanto, nem um nem outro é. Como então responder à pergunta “quid sita ut quid est tempus?”³²⁴.

Assim como os tempos, os limites entre o novo e o velho vão se sobrepondo e modernizando e mesmo que pareçam visíveis em suas estruturas matéricas com o deslocar do tempo rumo ao futuro os limites retornam aos seus antigos lugares, se reelaboram, se modernizam e se fundem.

Aqui nos referimos ao limite entre a “cidade nova” e a “cidade velha” representado pela praça Clarimundo Carneiro que, após ter sido cemitério localizado às margens da região urbana, passou a compor a nova área central da cidade. Como também sobre a localização da praça Ruy Barbosa onde encontra-se, atualmente, a Igreja do Rosário que também foi região limítrofe no início do século XX, quando pessoas influentes desejaram o afastamento dos negros, seus costumes e práticas do seu convívio.

Os limites urbanos que criam linhas divisórias invisíveis reorganizam as áreas privilegiadas pela elite dominante. Tanto que, na contemporaneidade, os lugares (espaços) aqui analisados por meio das imagens dos quatro artistas, no decorrer do tempo histórico desta cidade – séculos XIX, XX e alvorecer do XXI, reconfiguram-se em representatividades que ora depreciam e ora os valorizam em novos lugares de referência.

O que estamos dizendo é que o uberlandense, na figura de uma elite cultural, financeira, econômica e/ou política, hoje, após desconsiderar o núcleo fundante da cidade em detrimento a uma configuração moderna da “cidade nova”, retoma o lugar de origem da cidade, reorganizando-o e revitalizando-o de acordo com seus interesses pessoais, econômicos, políticos, culturais e sociais. Estas ações, mais uma vez, acompanham os movimentos contemporâneos, presentes nos principais centros urbanísticos brasileiros.

³²⁴ PALACIOS, Pelayo M. (Org.). *Tempo e razão: 1600 anos das confissões de Agostinho*. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 20.

Hoje vejo o Fundinho como um quadro vivo que vai se modificando, gentilmente se adequando ao progresso, trazendo novas cores, rostos, histórias, idéias, construções, planos, e o entusiasmo que faz pulsar o coração da cidade, atraindo gente de muitas partes a fim de conhecer o aconchego que lhe é característico. Tenho pouca idade, talvez por isso, busco muitas referências no passado para projetar o Fundinho no futuro, como será? Já parou para pensar? Quais os bens históricos que ainda estarão de pé daqui 50 anos? E as pessoas de agora serão lembradas? O carinho e atenção com o bairro serão os mesmo de hoje?³²⁵

Tal como este exemplo, temos a Igreja do Rosário tombada pelo patrimônio histórico da cidade, restaurada no ano de 2006, atualmente localizada na região central da cidade. Ponto de referência para o cidadão uberlandense tanto por sua arquitetura como por sua ligação com um dos poucos movimentos de manifestação popular religiosa na cidade, o Congado e a Folia de Reis, a igreja do Rosário também é referência limítrofe para um dos bairros ocupados pela elite da cidade, o Altamira. Nas poucas missas semanais ali realizadas, estão presentes os habitantes de seu entorno, pertencentes a uma classe social privilegiada. Com o passar das décadas no século XX, tornou-se “chique”, para a elite, as cerimônias matrimoniais realizadas nesta ermida. Ironia ou não, a igreja que não se queria por perto, hoje é destacada no perímetro central da cidade, respeitada e, tornou-se ponto de referência para os cidadãos uberlandenses.

Vale ressaltar que este espaço urbano pertenceu, em seu passado, a uma área socialmente segregada da cidade por estar intrinsecamente relacionada às práticas culturais dos homens negros e das mulheres negras cidadãos/as. De acordo com Cardoso e Machado³²⁶, as elites políticas e empresariais, até aproximadamente os anos 80 do século XX, compactuavam em desveladas práticas excludentes, relacionadas ao seu convívio social com os pobres, os negros, as prostitutas e outros cidadãos configurados como indesejáveis por estas classes.

Da dissertação de Oliveira que analisa o percurso das mulheres negras escolarizadas em Uberlândia entre as décadas de 1950 a 1969, tomamos de empréstimo sua reflexão sobre o pensamento da sociedade uberlandense frente à população negra desta cidade, a partir de publicação de matérias jornalísticas:

³²⁵ HUMBERTO, Eduardo. Escrever para viver. *O Fundinho de hoje e sempre*. 22 out. 2009. Disponível em: <<http://eduardohumberto.blogspot.com/2009/10/o-fundinho-de-hoje-e-sempre.html>> Acesso em: 09/11/2009.

³²⁶ CARDOSO, Fernanda Ferreira; MACHADO, Maria Clara Tomaz. Múltiplos e diferentes caminhos para ser negro e respeitado em Uberlândia (1983-2000). In: *Espaço Plural*, ano. IX, n. 18, 1º Semestre 2008, pp. 75-85, p.78.

As publicações da imprensa escrita reforçavam e legitimavam um imaginário social racista, sob a sutileza de símbolos ou da crueldade de estereótipos racistas. As mulheres negras aparecem em dois pólos principais. Quando o *locus* é a casa, elas são associadas à empregada doméstica. [...] e, no espaço público e na noite, ela é a prostituta. Noutras vezes, aparece como a mulata sensual. Já os homens negros são vagabundos, preguiçosos e bebedores. [...] As crianças pobres e sem escola eram dignas da caridade e da benemerência das madames brancas, pois desprovidas de futuro promissor. Completando o mosaico da desqualificação das “coisas de negro”, o jornal desmerecia e secundarizava as manifestações afro-culturais locais.³²⁷

No início do século XXI, configurada a valorização do espaço da praça Ruy Barbosa e sua igreja no perímetro central da cidade de Uberlândia e inserida a festa do Congado no calendário oficial do município, os limites tensionais entre as classes sociais flexionam-se entre tensões e permissões, entre o preconceito e a confraternização, entre o popular e o erudito.

A respeito deste último item, buscamos nas *Congadas Desenhantes* de Glayson Arcanjo um projeto iniciado na Universidade Federal de Uberlândia entre os anos de 2008 e 2009 que teve por objetivo “compreender produções visuais que enunciam relações híbridas ou desajustadas a concepções de arte hegemônicas”³²⁸. Este projeto objetivou e conseguiu a aproximação entre Arte e Cultura Popular, já que entre estes campos de conhecimento há uma distância instituída entre o conhecimento em Artes e as manifestações populares.

Envolvidos na arte de observar, perceber, coletar, observar, enfim “desenhar”, envolveram-se “estudantes, professores, artistas, técnicos de informática, pessoas da comunidade, bem como alguns congadeiros que vieram participar, comentar e deixar suas observações.”³²⁹ Estas ações que duraram todo o período compreendido da festa, 3 dias no mês de outubro de 2008 e, articuladamente planejadas, culminou em uma exposição dos desenhos deste grupo de desenhistas sobre a Congada, no período de dezembro de 2008 a março de 2009, no Museu de Arte da Universidade Federal de Uberlândia.

Segundo Glayson Arcanjo, “ter o congo dentro do MUnA, no primeiro momento foi meio complicado, mas depois foi aceito [...] e aquelas pessoas que foram lá eu tenho dúvida de que elas já tinham ido por exemplo, em uma galeria, num museu, ou no MUnA mesmo”.³³⁰ Momento único, em que a arte popular preenche o espaço de exposições da academia. Não

³²⁷ OLIVEIRA, Carmen Lúcia de. *Imaginário, racialização e identidades percebidas de mulheres negras escolarizadas (Uberlândia, 1950-1969)*. Dissertação (Mestrado) – UFU, Uberlândia, 2006, p. 85.

³²⁸ ARCANJO, Glayson. (Org.). *Expedições Congadas desenhantes*. Belo Horizonte: Halt Gráfica, 2009. p. 02

³²⁹ Ibidem, p. 031

³³⁰ ARCANJO, Glayson. Entrevista. Uberlândia, 26 jun. 2009.