

**GILSON GOULART CARRIJO**

**FOTOGRAFIA E A INVENÇÃO DO ESPAÇO URBANO:**

CONSIDERAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA

**UBERLÂNDIA  
UFU/2002**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**GILSON GOULART CARRIJO**

**FOTOGRAFIA E A INVENÇÃO DO ESPAÇO URBANO:**

CONSIDERAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO  
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE UBERLÂNDIA COMO  
EXIGÊNCIA PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO  
TÍTULO DE MESTRE EM HISTÓRIA SOB A  
ORIENTAÇÃO DA PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. JACY ALVES  
DE SEIXAS.

**UBERLÂNDIA  
UFU/2002**

GILSON GOULART CARRIJO

FOTOGRAFIA E A INVENÇÃO DO ESPAÇO URBANO: considerações sobre  
a relação entre estética e política

Este exemplar corresponde à redação final  
da dissertação defendida e aprovada pela  
Banca Examinadora em 19/02/2002.

---

Profa. Dra. Jacy Alves de Seixas

---

Profa. Dra. Christina da Silva Roquette Lopreato

---

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho Sousa

Uberlândia

2002

## AGRADECIMENTOS

Alguns atributos fazem de nós historiadores/pescadores. Um trabalho muitas vezes solitário, sem a certeza do sucesso, e que requer paciência... persistência. Olhar as fontes e encontrar os indícios, as perguntas e nem sempre as respostas. Um pescador aprende o ofício com o mestre disposto a ensinar sua arte... assim também se formam historiadores, estou me tornando um e encontrei muitos mestres dispostos a ensinar este ofício. Especialmente agradeço:

À Jacy Alves de Seixas que ao aceitar me orientar selou um compromisso de vagar pela cidade através das imagens. Companheira de viagem que com a sabedoria dos caminhantes de outrora participou efetivamente na construção deste trabalho.

À Christina Roquette Lopreato que, para além de outros momentos, entremeou o exame de qualificação com o rigor e a gentileza próprios. Incorporei suas sugestões e valiosos detalhes que enriqueceram sobremaneira o texto.

À Karla Martins Bessa interlocutora atenta e perspicaz, instigante nas análises e sensível nas críticas. Muitas questões apontadas por ela tentei responder aqui, outras...

Muitos outros estão inscritos neste texto, deixaram aqui seus rastros múltiplos. Os olhares atentos, mesmo à distância, de João Marcos Alem e Antonio de Almeida, companheiros de muitas pescarias. Antônio Luís, Valéria Maria Queiroz, Sandra Dantas, Josefa e Luziano colegas do mestrado que partilharam comigo as suas dúvidas e descobertas. O sorriso de Maria Helena que foi e continua sendo o eixo da organização do programa com suavidade e flexibilidade.

A condição de bolsista da CAPES - durante a pesquisa e a redação do trabalho - foi fundamental para o resultado aqui apresentado.

Num entrelaçamento entre o público e o privado circulam Karla Teixeira, Arthur e Flavia para os quais agradecer é estar presente.

À

*Flavia, Arthur e Karla.*

## RESUMO

A cidade moderna, representada em suas imagens e nas diferentes percepções que delas têm os seus diversos habitantes, tornou-se alvo de preocupações e inquietações por parte dos historiadores. O objetivo deste trabalho foi estudar a cidade de Uberlândia que está situada na região do Triângulo Mineiro e teve seu desenvolvimento marcado por um discurso e um projeto político que têm como retórica principal a “ordem e o progresso”. Historicizá-la a partir das imagens firmadas em fotografias; identificar nas representações visuais da história desta cidade as expressões das diferentes mentalidades e das muitas experiências dos diversos sujeitos sociais que a construíram. Trata-se de observar no registro fotográfico não somente aquilo que é visível, mas o que está fora da moldura: *o detalhe accidental*. As imagens forjadas pelas lentes dos fotógrafos Osvaldo Naghettini, Roberto Cordeiro e Jerônimo Arantes estão ligadas exclusivamente a seus desejos ou compõem-se com o ideário local do progresso e do desenvolvimento? Como elas constituem e, simultaneamente, são constituídas no imaginário social dos diversos sujeitos habitantes da cidade de Uberlândia? Desse modo, as imagens fotográficas investigadas possibilitaram uma leitura iconográfica, estética e política das diversas metamorfoses ocorridas nos diferentes espaços urbanos. Nesta cidade camaleônica, territórios de sociabilidade foram construídos emprestando a lugares mutáveis um sentido distinto e inesquecível. As fotografias permitiram, também, um entendimento sobre as experiências de tempo e de espaço de sujeitos históricos singulares. Lançando mão do espetáculo e do exagero a elite local ritualiza a esfera pública transformando-a, muitas vezes, em local de eventos. Inventa-se uma esfera pública *fetichizada* pois, aparentemente, o acesso é garantido a todos mas, no entanto, é inacessível como local de cidadania plena. Modernidade e progresso podem ser entendidos, também, como detentores de uma estética calcada no sublime. Pois, fomentam transformações e metamorfoses capazes de causar, de forma violenta, espanto e perplexidade aos habitantes das cidades modernas. Com a promessa de um futuro melhor, em Uberlândia o passado é invariavelmente desprezado e destruído em nome do progresso. No entanto, teimoso, o passado resiste e trava convívio com o presente considerado moderno. Deste modo, seus habitantes, as justaposições temporais, espaciais e arquitetônicas povoam o espaço urbano transformando-o em um lugar polissêmico.

## RESÚMEN

La ciudad moderna, representada en sus imágenes y en las distintas percepciones que de ellas tienen sus habitantes, se ha convertido en blanco de preocupaciones e inquietudes de parte de los historiadores. El objetivo de este trabajo ha sido estudiar la ciudad de Uberlandia, que está ubicada en la región del Triángulo Mineiro y que tuvo su desarrollo señalado por un discurso y un proyecto político que tienen como retórica principal el “orden y el progreso”. Historizarla partiendo de las imágenes fijadas en fotografías; identificar en las representaciones visuales de la historia de esta ciudad las expresiones de las distintas mentalidades y de las muchas experiencias de los distintos sujetos sociales que la construyeron. Se trata de observar en el registro fotográfico no sólo lo que es visible, sino lo que está fuera del marco: el *detalle accidental*. Las imágenes forjadas por los lentes de los fotógrafos Osvaldo Naghettini, Roberto Cordeiro y Jerónimo Arantes están vinculadas exclusivamente a sus deseos o se componen con el ideario local de progreso y desarrollo? Como ellas constituyen y a la vez son constituídas en el imaginario social de los distintos sujetos habitantes de la ciudad de Uberlandia? De esta manera, las imágenes fotográficas investigadas hicieron posible una lectura iconográfica, estética y política de las metamorfosis ocurridas en los diferentes espacios urbanos. En esta ciudad camaleónica, territorios de sociabilidad fueron construidos poniendo a sitios mutables un sentido distinto e inolvidable. Las fotografías han permitido, también, una comprensión sobre las experiencias de tiempo y de espacio de sujetos históricos singulares. Usando el espectáculo y el exagero la élite local ritualiza el espacio público haciendo con que se convierta, muchas veces, en sitio de acontecimientos. Se inventa un espacio público de *fetiché*, pues en apariencia el acceso es garantizado a todos, sin embargo, es inaccesible como local de ciudadanía plena. Modernidad y progreso pueden ser comprendidos, también, como poseedores de una estética apoyada en el sublime. Pues, fomentan transformaciones y metamorfosis capaces de provocar, de modo violento, espanto y perplejidad a los habitantes de las ciudades modernas. Con la promesa de un futuro mejor, en Uberlandia el pasado es invariablemente rechazado y destruido en nombre del progreso. Sin embargo, el pasado es terco, resiste y entabla convívio con el presente considerado moderno. De esta manera, sus habitantes, las yuxtaposiciones temporales, espaciales y arquitectónicas poblan el espacio urbano haciendo con que se transformen en un lugar polisémico.



## SUMÁRIO

### Introdução

Acerca de nuvens, fotografia e história .....	15
---	----

### Capítulo I

Design urbano como representação da imaginabilidade da cidade: a estática urbana .....	34
--	----

Uberlândia: um tabuleiro de xadrez.....	38
---	----

O asfalto e a abertura de novos espaços de imaginabilidade.....	48
---	----

Tensões e os sentidos políticos do espaço urbano.....	54
---	----

Territorialidades diversas .....	56
----------------------------------	----

“As ruas têm alma”.....	60
-------------------------	----

A experiência histórica e a relação Tempo e Espaço .....	69
--	----

### Capítulo II

A invenção citandina: a configuração público e privado .....	82
--	----

Festas e Inaugurações: a teatralização do público.....	87
--	----

A esfera pública e seus atores.....	97
-------------------------------------	----

Os personagens nas cenas urbanas .....	101
--	-----

A polissemia da esfera pública .....	107
--------------------------------------	-----

Praça Pública: representação estética e imaginário .....	115
--	-----

Construindo pistas sobre o privado .....	123
--	-----

### Capítulo III

As metamorfoses do espaço urbano e representações simbólicas da modernidade .....	126
---	-----

Uberlândia: metamorfoses urbanas e o mito do progresso.....	134
---	-----

Máquinas: fascínio e sedução .....	138
------------------------------------	-----

“Ó rodas, ó engrenagens” .....	142
Metamorfoses do ecossistema: o “fim” da estética retorcida .....	148
Metamorfoses urbanas .....	151
Greves, quebras, acidentes e crimes: os “subterrâneos” da cidade .....	155
Finalizando	
Algumas imagens “reveladas” .....	161
Bibliografia .....	169

## LISTA DE IMAGENS E FIGURAS

### Capítulo I

Foto 1 - Aproximadamente 1940.....	39
Foto 2 - 1978. ....	40
Foto 3 - Vista aérea parcial aproximadamente década de 1940. ....	42
Foto 4 - Vista aérea parcial Br. 050 aproximadamente década de 1970. ....	43
Foto 5 - Vista aérea parcial aproximadamente 1969. ....	43
Foto 6 - Vista aérea parcial aproximadamente 1977.....	44
Foto 7 - Vista aérea parcial aproximadamente final da década de 1970.....	44
Detalhe A, foto 3.....	45
Detalhe B, foto 3.....	46
Detalhe C, foto 3.....	46
Detalhe D, foto 3.....	46
Detalhe A, foto 7.....	46
Detalhe B, foto 7.....	47
Detalhe C, foto 7.....	47
Detalhe D, foto 7.....	47
Foto 4 - Vista aérea parcial Br. 050 aproximadamente década de 1970.....	48
Foto 4 - Vista aérea parcial Br. 050 aproximadamente década de 1970.....	49
Foto 8 - Conjunto habitacional.....	50
Foto 9 - Aproximadamente 1979.....	51
Postal 1 - Lembrança de Uberlândia.....	52
Postal 2 - Praça Tubal Vilela.....	52
Postal 3 - Fonte sonoro luminosa.....	52

Postal 4 - Aspecto noturno .....	52
Postal 5 - Estádio Juca Ribeiro .....	52
Foto 1 - Aproximadamente 1940.....	53
Foto 2 - 1978. ....	53
Foto 10 – Outubro de 1945.....	54
Detalhe A, foto 10. ....	55
Detalhe B, foto 10.....	55
Foto 1 - Aproximadamente 1940.....	56
Foto 11 – Aproximadamente década de 1950. ....	57
Detalhe A, foto 11. ....	57
Detalhe B, foto 11.....	58
Detalhe C, foto 11.....	58
Foto 12 - Aproximadamente 1970.....	59
Foto 13 – Asfaltamento da Av. Afonso Pena provavelmente em 1956. ....	61
Detalhe A, foto 13. ....	61
Detalhe B, foto 13.....	61
Foto 14 - Aproximadamente década de 60.....	62
Detalhe C, foto 13.....	63
Foto 15 - Rua central aproximadamente década de 50.....	64
Foto 11 – Aproximadamente década de 1950. ....	64
Foto 16 - Rua central, aproximadamente década de 50.....	64
Foto 17 - Aproximadamente década de 50.....	64
Foto 17 - Aproximadamente década de 50.....	65
Detalhe A, foto 17. ....	66
Detalhe B, foto 17.....	66
Detalhe C, foto 17.....	66
Foto 16 - Rua central, aproximadamente década de 50.....	67
Foto 13 – Asfaltamento da Av. Afonso Pena provavelmente em 1956. ....	67
Foto 14 - Aproximadamente década de 60.....	68
Detalhe A, foto 14. ....	68
Detalhe A, foto 16. ....	68
Detalhe B, foto 16.....	68
Foto 18 - 1958. ....	71
Foto 19 - Ponte do Vau aproximadamente final da década de 50. ....	71

Foto 20 - Ponte do Vau aproximadamente década de 50.....	71
Foto 21 - Ponte do Vau 1958.....	72
Foto 22 - Aproximadamente final da década de 1950.....	73
Detalhe A, foto 22 .....	73
Detalhe A , foto 18 .....	74
Foto 18 - 1958. ....	74
Foto 19 - Ponte do Vau aproximadamente final da década de 50.....	76
Foto 20 - Ponte do Vau aproximadamente década de 50.....	76
Foto 21 - Ponte do Vau 1958.....	76
Foto 22 - Aproximadamente final da década de 1950.....	76
Detalhe A, foto 22 .....	76
Detalhe A , foto 18 .....	76
Foto 23 - Final da década de 1950.....	77
Foto 24 - Aproximadamente 1958.....	78
Foto 25 - Aproximadamente final da década de 1950.....	79
Detalhe A , foto 25 .....	79
Foto 26 - Aglomeração de pessoas no acidente envolvendo caminhão .....	80

## Capítulo II

Foto 1 – Congada, Dança de Fitas. Sem data .....	87
Foto 2 – Gincana da lambreta, provavelmente em 1958.....	88
Foto 3 - Inauguração das Caixas D'água, provavelmente década de 1950.....	88
Foto 4 – Inauguração do Terminal Rodoviário Castelo Branco, 1976.....	89
Foto 5 – Carnaval de rua na Praça Clarimundo Carneiro, 1952.....	89
Foto 6 – Papai Noel descendo de helicóptero na Praça Tubal Vilela, provavelmente década de 70.....	90
Foto 7 – Época de Natal, interior de uma loja de tecidos.....	90
Foto 8 – Evolução de soldados na Avenida Afonso Pena em frente à Praça Tubal Vilela. Década de 50.....	91
Foto 9 – Praça Tubal Vilela concentração para Parada Cívica, provavelmente 7 de Setembro.....	92
Foto 10 – Espetáculo Público na Praça Clarimundo Carneiro.....	92
Foto 11 – Demolição da Estação Ferroviária da Mogiana 14/04/1970.....	92

Foto 12 – Av. Afonso Pena, Parada Cívica provavelmente década de 70 .....	93
Foto 13 – Inauguração de caixas d’água .....	93
Foto 14 – Equilibristas sobre cabo. ....	94
Foto 1 – Congada, Dança de Fitas. Sem data .....	94
Foto 2 – Gincana da lambreta, provavelmente em 1958. ....	94
Foto 10 – Espetáculo Público na Praça Clarimundo Carneiro. ....	94
Foto 11 – Demolição da Estação Ferroviária da Mogiana 14/04/1970 .....	94
Foto 13 – Inauguração de caixas d’água .....	94
Foto 11 – Demolição da Estação Ferroviária da Mogiana 14/04/1970 .....	95
Foto 15 – Demolição Estação da Mogiana.....	95
Foto 16 – Demolição Estação da Mogiana.....	96
Detalhe A, foto 15 .....	96
Foto 17 - Demolição E. Mogiana .....	96
Foto 18 - Demolição E. Mogiana .....	96
Foto 19 - Demolição E. Mogiana .....	96
Foto 20 - Demolição E. Mogiana .....	96
Foto 21 - Demolição E. Mogiana .....	96
Foto 22 - Demolição E. Mogiana .....	96
Foto 1 – Congada, Dança de Fitas. Sem data .....	97
Foto 2 – Gincana da lambreta, provavelmente em 1958. ....	97
Detalhe A, foto 1 .....	98
Detalhe A, foto 2 .....	98
Detalhe B, foto 2.....	99
Detalhe C, foto 2.....	99
Detalhe D, foto 2 .....	99
Foto 7 – Época de Natal, interior de uma loja de tecidos.....	100
Detalhe A, foto 7 .....	100
Foto 23 – Ao fundo edifício da Prefeitura, atual Pç. Clarimundo Carneiro, sem data.....	102
Foto 24 – Fonte Pç. da República atual Pç. Tubal Vilela, sem data.....	103
Foto 25 – Rua João Pinheiro, provavelmente final da década de 50 e início de 1960 .....	103
Foto 26 – Praça da República atual Pç. Tubal Vilela, sem data .....	104
Detalhe A, foto 23 .....	104
Detalhe B, foto 24.....	104
Foto 27 – Vila do Pobre, sem data. ....	105

Foto 28 – Florista, Praça Tubal Vilela, 1957.....	105
Detalhe A, foto 27 .....	106
Detalhe B, foto 27.....	106
Detalhe A, foto 28 .....	106
Detalhe B, foto 28.....	107
Foto 29 – Avenida Afonso Pena, provavelmente década de 1940. ....	107
Detalhe A, foto 29 .....	108
Detalhe B, foto 29.....	108
Detalhe C, foto 29.....	108
Detalhe A, foto 30 .....	108
Detalhe A, foto 31 .....	108
Detalhe acervo RC, foto 0492 .....	108
Detalhe foto3 (capítulo I) .....	108
Foto 30 – Av. João Pinheiro sem data.....	109
Foto 31 – Rua central sem data (Avenida Afonso Pena).....	110
Detalhe A, foto 31 .....	110
Detalhe B, foto 31.....	110
Detalhe C, foto 31.....	110
Detalhe D, foto 31 .....	110
Foto 32 - Av. Floriano Peixoto.....	111
Foto 33 - Provavelmente Av. Floriano Peixoto.....	111
Foto 34 - Av. Afonso Pena outubro 1945.....	111
Foto 35 - Av. Floriano Peixoto.....	111
Foto 36 - Av. Afonso Pena .....	111
Foto 37 - Av. Afonso Pena, outubro 1945.....	111
Detalhe A, foto 32 .....	112
Detalhe A, foto 33 .....	112
Detalhe B, foto 33.....	112
Detalhe C, foto 33.....	112
Detalhe A, foto 34 .....	112
Detalhe B, foto 34.....	112
Detalhe A, foto 35 .....	112
Detalhe A, foto 37 .....	112
Detalhe foto 3921 .....	112

Detalhe D, foto 33 .....	113
Detalhe B, foto 35.....	113
Detalhe B, foto 37.....	113
Detalhe foto 3887 .....	113
Detalhe foto 3900 .....	113
Foto 38 - Av. Afonso Pena. ....	114
Detalhe A, foto 33 .....	114
Detalhe foto 3930 .....	114
Foto 39 - Praça da República provavelmente final da década de 1930.....	117
Foto 40 - Praça da República provavelmente década de 1940.....	118
Foto 41 - Praça da República, provavelmente década de 1940.....	118
Foto 42 - Praça da República final da década de 1950.....	119
Detalhe A, foto 40 .....	119
Detalhe foto 4021 .....	119
Figura 1 - Planta da Praça da República.....	120
Detalhe A, foto 42 .....	120
Figura 2 - Planta Praça Tubal Vilela década de 1960 .....	121
Foto 43 - Praça Tubal Vilela início da década de 1960.....	122
Detalhe A, foto 43 .....	122
Detalhe B, foto 43.....	122
Detalhe C, foto 43.....	122
Detalhe D, foto 43 .....	122
Detalhe E, foto 43 .....	122
Foto 44 – Interior de residência.....	123
Foto 45 – Interior de residência.....	124
Foto 46 – Interior de residência.....	124
Detalhe A, foto 46 .....	124
Foto 47 – Automóvel decorado .....	125

### Capítulo III

Foto 1 – Trem = representação do progresso .....	139
Foto 2 – Um dos primeiros aviões a posar na cidade.....	140
Detalhe A, foto 1 .....	140



Detalhe B, foto 1.....	140
Foto 3 – Frota de caminhões do Armazém Martins .....	141
Foto 4 – Frota de caminhões 06 maio 1961.....	141
Detalhe A, foto 2 .....	141
Detalhe B, foto 2.....	141
Detalhe A, foto 4 .....	141
Detalhe B, foto 4.....	142
Detalhe C, foto 4.....	142
Foto 5 – Descaroadadeira de algodão.....	143
Foto 6 – Máquina de beneficiar arroz.....	143
Foto 7 – Máquina não identificada.....	144
Foto 8 – Exposição de eletrodomésticos e utilitários .....	144
Foto 9 - .....	145
Foto 10 – Caldeira .....	145
Foto 5 – Descaroadadeira de algodão.....	146
Foto 6 – Máquina de beneficiar arroz.....	146
Foto 8 – Exposição de eletrodomésticos e utilitários .....	147
Foto 10 – Caldeira .....	147
Foto 11 – Hidroelétrica de São Simão.....	148
Foto 12 – Desmatamento de vegetação nativa .....	149
Foto 13 - Campos plantados .....	149
Detalhe A, foto 12 .....	149
Foto 14 – Floresta silenciosa .....	150
Foto 15 – Edifício e Praça Tubal Vilela, década de 1950. ....	152
Foto 16 - Edifício Praça Tubal Vilela, década de 1960.....	152
Foto 17 - Av. Floriano Peixoto, década de 1950.....	153
Foto 18 - Av. Floriano Peixoto, 1968.....	153
Foto 19 - Av. Floriano Peixoto, 1968.....	153
Foto 20 - Av. Floriano Peixoto, 1968.....	153
Foto 21 - Av. Floriano Peixoto, 1968.....	153
Foto 22 - Av. Floriano Peixoto sem data.....	153
Foto 23 - Av. Floriano Peixoto sem data.....	153
Foto 24 - Av. Floriano Peixoto sem data.....	153
Foto 25 - Av. Floriano Peixoto sem data.....	153

Foto 26 – Intervenções na Avenida Afonso Pena, década de 1950.....	154
Detalhe A, foto 18 .....	154
Detalhe A, foto 25 .....	154
Foto 27 – Greve de caminhoneiros.....	155
Foto 28 – Quebra-quebra de janeiro 1959, cabine de projeção de um dos cinema.....	156
Foto 29 – Quebra de 1959, interior da Casa Caparelli. ....	156
Foto 30 – Acidente ferroviário .....	157
Foto 31 – Acidente ferroviário .....	157
Foto 32 – Acidente rodoviário.....	157
Foto 33 – Acidente rodoviário.....	157
Foto 34 – Provável crime passionai.....	157
Foto 35 - Provável assassinato .....	157
Detalhe A, foto 30 .....	159
Detalhe B, foto 30.....	159
Detalhe C, foto 30.....	159
Detalhe D, foto 30 .....	159

## Acerca de nuvens, fotografia e história



## Acerca de nuvens, fotografia e história

*“ O caminho da história não é o de uma bola de bilhar, que segue uma inflexível lei causal; assemelha-se mais ao de uma nuvem, a alguém que vai perambulando pelas ruas e que é desviado aqui por uma sombra, ali por um grupo de pessoas ou pelo espetáculo de uma praça barroca, e por fim chega a um lugar que não conhecia e aonde não desejava ir.”<sup>1</sup>*

A cidade moderna, representada em suas imagens e nas diferentes percepções que delas têm os seus diversos habitantes, tornou-se alvo de preocupações e inquietações por parte dos historiadores.

Quem vive nas cidades não escapa de suas imagens mais imediatas e nítidas, propaladas nas ruas, avenidas, casas, esquinas. Praças e cartazes, cada muro e cada prédio, tudo representa, constituindo múltiplos sentidos. No entanto, mais do que muitos significados óbvios, a cidade e suas luzes anunciam, em cada canto, promessas, encantos. A modernidade teria encontrado nelas a sua moradia definitiva? Críticas e ironias sobre suas desigualdades não passam sem o reconhecimento de sua “pulsção fáustica”.<sup>2</sup>

Vista por Charles Baudelaire<sup>3</sup> a cidade é apresentada como uma profusão enorme de imagens flutuantes. A construção instável e fugaz de uma sociedade moderna e democrática, aberta a todas as possibilidades, demarca um tempo distante. Contudo, seu traço mais notável parece ser, agora, o da segregação dos espaços físicos, sociais e estéticos. Os resultados mais nítidos expressam a tensão exacerbada entre as esferas da vida coletiva e privada, a atomização dos indivíduos, a multiplicidade de sujeitos com

---

<sup>1</sup> R. MUSIL, *Homem sem qualidade*, p. 20.

<sup>2</sup> Marshall BERMAN, *Tudo que Sólido Desmancha no Ar : a aventura da modernidade*, passim.

<sup>3</sup> Charles BAUDELAIRE, *A modernidade de Baudelaire*, passim.

identidades mutantes. Todos fechados em si mesmos em nome da segurança, da ordem e dos espaços definidos de cada um.

Cidades que abrigam valores, crenças e desejos, nutrindo as expectativas de todos que a procuram para viver seu cotidiano enquanto espaço público. Trabalho, moradia, serviços, representação política seriam acessíveis a todos, não fossem elas, também, fontes de desilusões.

*nesta nova imagem urbana confluem o público e o privado, prevalecendo o segundo sobre o primeiro na medida em que, agora, os espaços coletivos urbanos - praças, avenidas, ruas, galerias, lojas, pavilhões, cedem lugar à habitação como espaço da intimidade, de espaço vedado, seguramente protegido por portões, grades, muros, múltiplos signos de vedação, o mundo da solidão, a casa como lugar que nos escondemos.*<sup>4</sup>

E se nos escondemos, como dar sentidos à nossa experiência cidadina recente? Como desvendar a dimensão coletiva da existência, para além dos muros domésticos e privados? Como descobrir a natureza e a origem da segregação urbana enquanto segregação social?

A cidade de Uberlândia (Figura 1)<sup>5</sup>, situada na região do Triângulo Mineiro, é considerada hoje uma importante metrópole regional. Desde as primeiras décadas do século XX, destacada como *entrepoto comercial, intermediando a produção regional com os mercados de São Paulo, Goiás e Mato Grosso*,<sup>6</sup> Uberlândia foi alvo de importantes projetos desenvolvimentistas, trazendo um saldo de “progresso” interessante às classes proprietárias e dirigentes locais. Este desenvolvimento é percebido pelo incremento da intermediação e transporte de mercadorias de diferentes origens, e também pela instalação local de algumas grandes indústrias. Resultante das



Figura 1 – Mapa de localização da cidade de Uberlândia.

<sup>4</sup> Lucrecia D'Allesio FERRARA, *As máscaras da cidade*, p. 9.

<sup>5</sup> A figura 1 foi retirada de Beatriz Ribeiro SOARES, *Uberlândia da cidade jardim ao portal do cerrado: Imagens e representações no Triângulo Mineiro*.

<sup>6</sup> M. C. Tomaz MACHADO, *Há serpentes no Paraíso*, p. 182.

iniciativas e articulação do capital local, regional e nacional, concretizou-se um pólo agro-industrial considerável.

Assim, a partir da década de 70, com os planos econômicos do governo militar, Uberlândia passou a fazer parte do projeto de transformação do cerrado em terras férteis para o capital, não apenas em termos de economia agropecuarista, mas uma economia diversificada, compatível com uma visão metropolitana de expansão capitalista.

*Como resultado desses investimentos, a região do Triângulo Mineiro tem se caracterizado por um complexo modelo econômico integrado - agro-industrial, com destaque para os setores de avicultura, industrialização de carne bovina e agricultura de cerrados - tornando independente a industrialização da região, com nítida ascendência, nos anos 90, sobre outras regiões, tal como a do Alto Paranaíba.<sup>7</sup>*

Desenvolvimento este marcado por um discurso e um projeto político que têm como retórica principal a “ordem e o progresso”. No entanto, tal discurso não impediu a manifestação de

*resistências fluidas e politicamente organizadas. Greves, protestos urbanos, como o quebra-quebra de 1959, partidos políticos de esquerda, atuação de movimentos sindicais, marginalização social, desemprego, subemprego, mendicância, infância abandonada, prostituição, bóia-frias e sem-terra: estes não são meros indícios de conflitos sociais latentes. Antes de tudo, dão a certeza de que, na trama histórica regional, diversos são os sujeitos que a encenam.<sup>8</sup>*

É neste contexto de cidade dita progressista, simultaneamente comportando em seu interior contradições, conflitos e desenvolvimento capitalista, nos termos da contemporaneidade, que recortei o objeto de estudo. Apresento aqui imagens firmadas em fotografias, as expressões visuais da história da cidade, como representantes das expressões das diferentes mentalidades e das muitas experiências dos diversos sujeitos sociais que constroem a cidade. Entendo, portanto, que as mentalidades e o imaginário da cidade de Uberlândia são construções ao mesmo tempo estéticas e políticas, estruturas sociais revestidas de objetividade.

---

<sup>7</sup> M. C. Tomaz MACHADO, *Há serpentes no Paraíso*, p. 183.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 183.

Segundo Machado, as elites políticas e econômicas da cidade de Uberlândia, baseadas em um discurso de ordem e progresso, construíram para Uberlândia uma imagem de cidade pacata e ordeira. Em que medida este ideário pode ser percebido também nas imagens fotográficas produzidas por fotógrafos locais? De que maneiras as imagens atuaram na cristalização deste ideário? Ou estas imagens representam uma outra cidade; espaço polissêmico onde convive simultaneamente desenvolvimento e atraso, vida e morte, miséria e riqueza, beleza e sublimidade?

Carlo Ginzburg, citando Mikhail Bakhtin, fala da circularidade da cultura, *influxos recíprocos entre cultura subalterna e cultura hegemônica*.<sup>9</sup> Deixa-nos a pista para indagar se as mentalidades e o imaginário não teriam, também, como uma de suas características, a circularidade. As imagens forjadas pelas lentes dos fotógrafos Osvaldo Naghettini, Roberto Cordeiro e Jerônimo Arantes estão ligadas exclusivamente a seus desejos ou compõem-se com o ideário local do progresso e do desenvolvimento? Elas são iguais para todos que as vivenciam? Em que condições históricas, políticas e estéticas elas são criadas? Como elas circulam? Como e por quem são apropriadas? Enfim, como elas constituem e, simultaneamente, são constituídas no imaginário social dos diversos sujeitos habitantes da cidade de Uberlândia?

A utilização da fotografia como fonte privilegiada para recuperar a história do cotidiano da cidade de Uberlândia distancia-se dos trabalhos históricos realizados com base em documentos convencionais de pesquisa, uma vez que pretendo encontrar nessas fontes elementos exclusivos, que recuperem para a história, ao mesmo tempo, a produção material e as manifestações culturais. E, percorrido esse caminho, historicizar a expressividade e os sentidos das relações cotidianas; desvendar o imaginário sobre o urbano.

Trata-se, também, de observar no registro fotográfico não somente aquilo que é visível, mas o que está fora da moldura: *o detalhe acidental (ou incidental) em uma figura, não observado pelo autor da foto e pelos subsequentes editores e expositores e que seria de interesse capital para o historiador*.<sup>10</sup> Acredito, dessa maneira, contribuir com o debate metodológico sobre novas fontes de pesquisa.

A fotografia tem sido pouco utilizada como fonte de análise pela historiografia, no entanto, ocupa hoje um lugar importante no debate historiográfico.

---

<sup>9</sup> Carlo GINSBURG, *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*, pp. 20-21.

<sup>10</sup> Raphael SAMUEL, *Teatros de Memória*, p. 64.

Requer para sua utilização a construção, muitas vezes inusitada, de um método para sua análise e interpretação. Por não ser uma fonte convencional de análise, demanda uma atividade criativa, inventiva no sentido de se proceder uma investigação da imagem à procura de pistas, indícios que possibilitem a (re) construção/criação de um dado passado.

Os objetos historiográficos não existem apenas como instituídos pela vida material, mas como instituintes dessa mesma vida. Assim, constitui parte integrante do ofício de historiador sublinhar a importância das micro-histórias, das manifestações não imediatamente tangíveis, que por vezes não são percebidas nos documentos oficiais.

No que se refere à concepção de “*verdade*” histórica, que pode ou não estar presente em fotos, entendemos que essa “*verdade*” é subjetiva, não há porque negá-lo. A “*verdade histórica*” passa a ser construída pelo historiador a partir de juízos próprios e do diálogo que este estabelece com suas fontes. Mas tal relação e seus limites não ocorre também no usos de outras fontes documentais? Assim, com as fotografias, as explicações passam a ter um caráter mais interpretativo do que demonstrativo, caracterizando-se por um registro narrativo simultaneamente poético, científico e filosófico, sem que haja prejuízo para qualquer dessas formas de percepção da história.<sup>11</sup>

Desta forma, a fotografia entendida como documento historiográfico permite compreender esferas do passado até então, intangíveis em outras fontes documentais. O surgimento desta nova possibilidade está relacionado às constantes (re)definições pelas quais tem passado o documento - artefato e conceito fundamental quando se trata do conhecimento histórico - nas últimas décadas.

Em 1929, Marc Bloch e Lucien Febvre, fundadores dos *Annales*, apontavam a necessidade dos historiadores buscarem, fora de seus gabinetes, novas possibilidades documentais. A partir de então, a noção de documento vem sendo ampliada e, conseqüentemente, a compreensão da história também se transforma. Os grandes acontecimentos, os grandes personagens estão, gradativamente, perdendo o estatuto de fonte privilegiada do conhecimento histórico. Segundo Flamarion Cardoso, *Agora, todos os vestígios o passado são considerados matéria para o historiador. Desta forma, novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia, etc., foram incluídos*

---

<sup>11</sup> Raphael SAMUEL, *Teatros de Memória*, p. 47.



*no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador.*<sup>12</sup>

Dentro dessa nova perspectiva historiográfica, que amplia o campo de ação do historiador, com novos objetos, novas perspectivas metodológicas e novas formas de narrativa, é que Suzana Ribeiro trabalha a fotografia como uma fonte privilegiada de estudo da história. A autora propõe o estudo das *mentalidades, da cultura, dos pensamentos e das idéias dos agentes históricos.*<sup>13</sup> Os objetos, nessa perspectiva, são percebidos não apenas como instituídos, mas também como instituintes da vida da sociedade. Assim como Michel Vovelle, onde

*As mentalidades remetem de modo privilegiado às lembranças, à memória e às formas de resistência. Muitos tendem atualmente a descobrir, nestas lembranças que resistem, o tesouro de uma identidade preservada, estruturas intangíveis e enraizadas, a expressão mais autêntica dos temperamentos coletivos: em resumo, o que há de mais precioso.*<sup>14</sup>

Essa tendência de estudo da história volta-se para o estudo dos hábitos, dos sentimentos, dos costumes, das crenças, dos rituais: o amor, o sexo, o casamento, as paixões, a família, as práticas mágicas, a religião e a religiosidade, o medo, a morte, a festa. Com essa abordagem, a imagem adquire papel relevante, à medida que é um elemento que permite o acesso a diferentes aspectos da realidade e a apreensão de manifestações antes não diretamente passíveis de interpretação através da análise de fontes convencionais.

A interpretação da fotografia na perspectiva historiográfica é uma forma de (re) criar a história do passado, pois o historiador, a partir dos recursos interpretativos, imaginativos e analíticos, dá forma ao passado, empresta-lhe uma estética. Isto é possível, considerando-se a história também como uma narrativa que demanda sensibilidade estética, uma vez que o historiador utiliza-se de suas impressões, seus sentimentos e suas emoções na interpretação das fontes.

*O que a imaginação é para o poeta, os fatos são para o historiador. Seu critério é exercido na seleção desses fatos; sua arte, em organizá-los. Seu método é o*

---

<sup>12</sup> Ciro FLAMARION CARDOSO, *Domínios da história: Ensaio de teoria e metodologia*, p. 402.

<sup>13</sup> Suzana Barreto RIBEIRO, *Italianos no Brás: Imagens e Memórias*, p. 15.

<sup>14</sup> Michel VOVELLE, *Ideologias e Mentalidades*, pp. 29-30.

*narrativo. Seu assunto é o relato do passado de um homem. Sua função é torná-lo conhecido.*<sup>15</sup>

Na perspectiva da observação do detalhe, da pista, do indício na investigação histórica, outra referência metodológica importante é o historiador italiano Carlo Ginzburg.<sup>16</sup> Ao formular o método indiciário, o modelo metodológico conjectural, o autor toma de empréstimo procedimentos construídos pelo perito de arte Morelli que, a partir de pormenores reveladores, é capaz de identificar e atribuir autoria às obras de arte. Para isso, lança mão de características tidas como irrelevantes como, por exemplo, o formato das unhas, do lóbulo das orelhas e dos dedos das mãos e dos pés.

Este método pode ser utilizado na investigação histórica pois, para o autor, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural. O historiador quando pesquisa não vê o que está buscando, ele persegue pistas a fim de reconstruir fragmentos de um passado que não viveu e, portanto, não viu. O uso do paradigma indiciário no estudo da história implica na impossibilidade desta afirmar-se como ciência positiva. Nega-se assim, uma metodologia que remonta ao Iluminismo, influenciado pela ciência cartesiana, na qual “o desejo é de evidência” do controle da natureza, pautando-se por uma razão baseada no cálculo, na exatidão, na quantificação, na generalização e na repetibilidade dos fenômenos.

Para Ginzburg, *este tipo de rigor é não só inatingível mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas às experiências cotidianas (...).*<sup>17</sup> O ofício do historiador não pode se prender a *regras preexistentes*. Tal conhecimento, quando calcado no método indiciário, tem como característica ser qualitativo, individual e singular. *Faro, golpe de vista, intuição* tornam-se, aqui, atributos indispensáveis ao investigador da história.

Este olhar metodológico peculiar permite à fotografia ocupar um lugar onde, até então, havia uma predominância quase absoluta do registro do fato histórico escrito ou falado.

No Brasil, a década de 80 é reconhecida como o momento em que a iconografia aparece no cenário das ciências sociais, não mais como simples ilustração de textos teóricos, mas assumindo um novo estatuto, o de fonte.

---

<sup>15</sup> Barbara W. TUCHMAN, *A prática da história*, p. 24.

<sup>16</sup> Carlo GINSBURG, *Mitos emblemas e sinais, passim*.

*Desde a década de 1980, um número cada vez maior de antropólogos, sociólogos e historiadores vem examinando o uso de iconografias, fotografias, filmes e vídeos como tema, como fonte documental, como instrumento, como produto de pesquisa ou, ainda, como veículo de intervenção político-cultural. Certamente, o interesse crescente pela linguagem visual é uma resposta à falência de paradigmas positivistas e à importância da mídia na vida cotidiana.*<sup>18</sup>

Fontes que ora remetem ao passado, ora registram o presente, transformam-se paulatinamente em elementos representativos e constitutivos de categorias estéticas tais como o pitoresco, o sublime, o belo e o grotesco da vida. Utilizo aqui, a categoria do sublime não no seu sentido convencional de encantador, bonito, maravilhoso ou esplêndido, mas referenciados no trabalho do pensador inglês Edmund Burke<sup>19</sup>, no qual conceitua as categorias de belo e sublime. Categorias estéticas vistas, também, como categorias políticas, conforme argumenta Starobinsky.<sup>20</sup>

No caso da fotografia, a sua apropriação raramente assume estatuto de fonte, surgindo, quase sempre, como acessório ilustrativo. Porém, acredito ser inegável reconhecê-la como portadora da possibilidade de percepção de traços fundamentais da realidade histórica. Traços estes que evidenciam pistas, sinais e indícios sugeridos em vários planos de imagens. Com elas podemos chegar a descobertas “detetivescas”, que permitem formular explicações hipotéticas de uma *situação ou um quadro geral a partir da observação e da análise de pistas aparentemente marginais e irrelevantes.*<sup>21</sup>

A fotografia proporciona, na modernidade, uma forma de expressão aos diferentes sujeitos históricos, indivíduos ou grupos. Estes “falam”, através dela, com outros, comunicando suas experiências particulares, deixando ver suas singularidades identitárias.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>18</sup> Bela FELDMAN-BIANCO e Miriam L. MOREIRA LEITE, (orgs.) *Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais*, p. 11.

<sup>19</sup> Edmund BURKE. *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, (1759). Ao investigar acerca do comportamento produzido pelas paixões humanas Burke analisa as categorias do belo e do sublime demonstrando as relações existentes entre ambas. Para o autor, as paixões humanas são produzidas pelas sensações do espírito e a satisfação dos desejos humanos pode ser expressa pela dor ou pelo prazer; pelo pesar ou pela alegria. Estabelecendo uma hierarquia entre as idéias de dor e prazer, atribui à dor a capacidade de provocar sensações mais fortes. Aquilo que incita as idéias de dor, perigo e assombro, a idéia de morte por exemplo, seria, para o autor, capaz de gerar na alma humana o sublime. Portanto, o sublime é despertado pelo assombro, terror, reverência, magnificência, medo; ao passo que o belo está relacionado ao amor, prazer, simpatia.

<sup>20</sup> Jean STAROBINSKI, 1789: *Os emblemas da razão, passim*.

<sup>21</sup> Jeziel DE PAULA, 1932: *imagens construindo a história*, p. 22.

Entender e adotar a fotografia como fonte histórica é admitir que ela tem um papel fundamental na composição do *ethos* cultural da sociedade contemporânea, além de ser uma possibilidade inovadora de conhecimento por atingir as dimensões mais profundas da sensibilidade e da subjetividade humana.

A fotografia pode ser uma expressão complexa: o espelho, ao mesmo tempo, da identidade e da alteridade. Entretanto, com o advento da fotografia o mundo tornou-se portátil e ilustrado. Assim, expressões culturais das mais diversas desde costumes, habitação, vestuário, monumentos, mitos e sonhos podem ser constituintes e constituídos pelas imagens - sempre acessíveis nos mais variados veículos - para os mais diferentes públicos. Isso contribuiu para que, paradoxal e simultaneamente, o mundo se mostrasse familiar e exótico, idêntico e estranho, ampliando os sentidos e os problemas de apreensão da realidade.

A técnica de “apreensão” da realidade através de fotos, por algum tempo, foi vista como expressão de verdade, dada a difusão da crença na imparcialidade do fotógrafo e da objetiva. Porém, sabemos quantos equívocos a fotografia pode ocasionar, se operada e observada como congelamento da realidade.

Apesar das divergências teóricas e metodológicas no tratamento da fotografia, os autores que trabalham com este tipo de fonte são unânimes em afirmar a impossibilidade da fotografia ser percebida como uma reprodução exata do real. Tal posição está presente em fragmentos dos textos de Kossoy e De Paula. “*O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica é atribuído à semelhança existente entre a fotografia e seu referente.*”<sup>22</sup> A afirmação de De Paula corrobora Kossoy: “*Existe um consenso generalizado acerca do mito de que a fotografia é uma espécie de “sinônimo” da realidade.*”<sup>23</sup>

A não distinção entre a fotografia e o real está relacionada, na nossa percepção, à possibilidade da fotografia contrair, sorver um lapso de tempo passado.

Essa suposta capacidade de reprodução da realidade, traria como consequência a subtração da existência de estilos na fotografia, segundo Porto Alegre

(...) obra de arte ( um quadro a óleo, uma aquarela, um afresco, um desenho a bico-de-pena, uma xilogravura etc. ), o valor simbólico é sempre o mais forte uma vez que não há pintura ou desenho sem um estilo próprio do autor. Já na fotografia dá-se o contrário, o valor de

<sup>22</sup> Jeziel DE PAULA, 1932: *imagens construindo a história*, p. 20.

<sup>23</sup> Boris KOSSOY, *Fotografia e Memória: reconstituição por meio de fotografias*, p. 43.

*denotação, a aparência de cópia, de simples reprodução natural do real, é tão predominante que chega a mascarar o sentido construído da imagem.*<sup>24</sup>

Diferentemente da autora, percebo na fotografia diferenças de “estilos”. Estilos que saltam aos olhos nos trabalhos de Nadar, Cartier-Bresson, Mapplethorpe, Pedro Meyer e Sebastião Salgado, por exemplo. Divergências explicitadas, volto à autora para a compreensão da utilização/tratamento das imagens nas ciências humanas:

*penso que as ciências sociais, verbais por excelência, ainda tratam as imagens de forma positivista, como descrições de realidade e não como representações simbólicas, cuja leitura não apenas varia segundo o olhar do espectador como também é decorrente da própria natureza construída da imagem.*<sup>25</sup>

O estudo da imagem fotográfica sugere novos ângulos de observação, pois toda fotografia reflete e é, também, reflexo de um desejo. Este dado não deve ser esquecido pois, uma vez que os desejos são subjetivos e não têm limites, não se esgotam no fragmento supostamente congelado da realidade passada.

Na fotografia, a realidade é enquadrada. Por isso ela pode, também, resgatar e estimular a memória histórica e sugerir que a mesma imagem possua outros tempos, nos quais as interpretações datadas serão sempre revistas. Neste sentido, a fotografia é percebida como sendo o produto das representações simbólicas do sujeito social que a lançou no mundo das imagens. Artefato cultural, seu conteúdo está, portanto, carregado de significados. Expressões simbólicas da realidade, as fotografias permitem investigar a imagem dos sujeitos históricos, revelando traços identitários, hábitos sociais e culturais.

Possibilita indagar, por exemplo, como o espaço, a arquitetura das casas refletem e constituem a vida social dos indivíduos. Os seres humanos e seus hábitos gestuais, tanto quanto as casas, suas fachadas e interiores, assim como as ruas, são fontes de expressão da sociabilidade, dos valores, dos desejos realizados ou frustrados, são a expressão política da modernidade e sua diversidade.

Dessa forma, a fotografia, enquanto constituidora e constituinte de uma dada realidade, é reveladora das condições de existência, das mentalidades e do imaginário,

---

<sup>24</sup>Maria Silvia PORTO ALEGRE, *Reflexões Sobre Iconografia Etnográfica: Por uma Hermenêutica Visual*, p. 78.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 77.

ao mesmo tempo em que sugere os possíveis antagonismos estabelecidos nas relações sociais vigentes no processo histórico, em diversos tempos e lugares.

Em seu instigante artigo Boris Kossoy identifica na fotografia duas realidades. A primeira, é aquela invisível ao sistema óptico da câmara fotográfica, é a vida e as situações dos homens e mulheres retratados nas imagens:

*O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens que vemos representados, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos, enfim, a vida do modelo referente - sua realidade interior (...). Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco digitalizada pelo scanner. Apenas imaginada.*<sup>26</sup>

A segunda é mais visível, está presente na fotografia é *o que está ali, imóvel no documento, na aparência do referente, isto é, sua realidade exterior, o testemunho, o conteúdo da imagem fotográfica (passível de identificação), segunda realidade, enfim.*<sup>27</sup>

Entendendo que a tarefa do historiador, mais do que preencher lacunas, é reconstruir as tramas decorrentes da passagem de uma realidade a outra. Para isso estabelece-se, inevitavelmente, laços com o imaginário. Uma vez que toda fotografia é uma *representação elaborada cultural/estética/tecnicamente*<sup>28</sup>, em um contexto histórico determinado. A abordagem da imagem fotográfica passa pela

*“desmontagem” do processo de construção que teve o fotógrafo ao elaborar uma foto, pelo eventual uso ou aplicação que esta imagem teve por terceiros e, finalmente, pelas ‘leituras’ que delas fazem os receptores ao longo do tempo. Nessas várias etapas da trajetória da imagem, ela foi objeto de uma sucessão de construções mentais interpretativas por parte dos receptores, os quais lhe atribuíram determinados significados, conforme a ideologia de cada momento.*<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Boris KOSSOY, *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*, p. 43.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.43.

São os trabalhos de Ginzburg que inspiram Kossoy. A relevância dada à interpretação do rastro indicial gravado na foto, a busca por pistas são elementos percebidos também no trabalho de De Paula.<sup>30</sup>

De Paula, ao utilizar a fotografia como fonte, explicita sua opção teórico-metodológica. O autor procura, através das fotografias, reconstruir e conferir sentidos à realidade passada a partir de sinais e pistas muitas vezes fugidios. Utilizando-se da suspeita e da dúvida, pesquisa o detalhe revelador tendo, também, como inspiração os trabalhos do historiador italiano Carlo Ginzburg.

Como todas as obras anteriormente citadas, De Paula também empresta da semiótica conceitos que balizam seu trabalho. Apoiando-se basicamente na semiótica peirceana, De Paula percebe a imagem fotográfica como signo, ou seja, “*todo objeto, forma ou fenômeno que representa algo distinto de si mesmo*”<sup>31</sup> e como índice, traço de um real:

“(…) (um índice, como uma pegada indicando a passagem de alguém), também se torna uma representação por semelhança ou analogia com o referente (um ícone, como um mapa geográfico). E, simultaneamente representa uma convenção social instituída em relação àquilo que a imagem designa: o contexto. Em outras palavras, adquire sentido como um símbolo, igual à cruz significando o ‘cristianismo’.”<sup>32</sup>

Perceber a fotografia por esse prisma a torna um sólido apoio documental. Pois o método semiótico de Peirce, adotado por De Paula, “*em suas descobertas quase detetivescas, consiste basicamente em formular a explicação hipotética de uma situação ou de um quadro geral a partir da observação e da análise de pistas aparentemente marginais ou irrelevantes.*”<sup>33</sup> É necessário também, um profundo conhecimento da realidade estudada, para se evitar equívocos na interpretação das fotos.

A escolha do quê se observar na imagem fotográfica é também importante. Para Ribeiro, é “*aquilo que não é imediatamente visível nas imagens.*”<sup>34</sup> Para Kossoy: “*Será no oculto da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias à sua volta, na própria forma como foi empregada que, talvez, podemos encontrar a senha para*

<sup>30</sup> Geziel DE PAULA, *Revolução Constitucionalista de 1932*, passim.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>34</sup> Suzana Barreto RIBEIRO. *Italianos no Brás Imagens e Memórias*, p. 13.

*decifrar seu significado. Resgatando o ausente da imagem, compreenderemos o sentido do aparente, sua face visível.*”<sup>35</sup> Por sua vez, De Paula argumenta que é “na identificação de indícios, detalhes ínfimos aparentemente invisíveis, porém, presentes na imagem e fundamentais para sua interpretação.”<sup>36</sup> No entanto, nesta última interpretação deve-se levar em consideração que o sujeito que interpreta pertence a uma realidade sócio-cultural particular e, portanto,

*“ (...) a dinâmica receptora não é independente da relação que a imagem mantém com a experiência, desta vez, do receptor. (...) Como poderemos assegurar, como a maior objetividade possível, a recepção de uma mensagem imagética, isto é, “dada para ser vista”, quando se sabe da sua polissemia intrínseca, das normatizações comunicacionais que as regem e das diversas constelações de saber lateral que envolvem e determinam sua apreensão e efetiva decodificação?”*<sup>37</sup>

Citando Schaeffer (1987), Samain lembra o caráter “proteiforme” que assume o ato de recepção individual da fotografia,

*“Ver uma imagem recobre atividades diversas e divergentes que escapam a toda descrição geral. A hipótese contrária, defendida pelos teóricos da ‘codificação icônica’, isto é, a idéia da existência de uma ‘gramática de leitura’ universal, que se realiza em mensagens domáveis, fica contradita pelo simples fato de que a recepção das imagens depende essencialmente de nosso saber do mundo, sempre individual, diferente de uma pessoa para outra, e que não possui nenhum dos traços de uma codificação.”*<sup>38</sup>

O impacto causado pelas imagens relaciona-se não apenas à racionalidade do receptor ou do fotógrafo mas, sobretudo, às suas sensibilidades. A fotografia arranca emoções e sensações, ampliando a percepção e a dimensão reflexiva proporcionada pelo olhar.

*“O narrador/fotógrafo atua como cronista que, captando a especialidade do cotidiano ou a monumentalidade de um certo evento, faz mais do que reproduzir simples aparências, por compor mensagens que transmitem*

---

<sup>35</sup> Boris KOSSOY, *Fotografia e memória: reconstituição por meio de fotografia*, p. 44.

<sup>36</sup> Geziel DE PAULA, *Revolução Constitucionalista de 1932*, p. 22.

<sup>37</sup> Etienne SAMAIN, *Questões Heurísticas em Torno do Uso das Imagens nas Ciências Sociais*, p. 57.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 57.



*sistemas de significados captados e recriados em comportamentos socialmente aceitos como válidos.”*<sup>39</sup>

É possível concordar teoricamente com a argumentação geral da autora ao situar o fotógrafo como sujeito. Embora, alguns dramas e apelos captados em imagens fotográficas não possam ser categorizados como socialmente desejados. De qualquer forma, olhar fotografias sobre cidades permite buscar significados estéticos e políticos como dimensões da história contemporânea.

O historiador Jacques Le Goff, no prefácio da primeira edição do livro *O Imaginário Medieval*, discute a natureza pouco nítida, fluida, do conceito de *imaginário*, e que, por isso mesmo, lhe garante “*parte do seu valor epistemológico*”, pois permite ultrapassar “*fronteiras e escapar às compartimentações*”. Nesta perspectiva, o autor define imaginário distinguindo-o dos conceitos de representação, símbolo e ideologia. “*O imaginário pertence ao campo das representações e ocupa nele a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transposta em imagem do espírito mas criadora, poética no sentido etimológico da palavra.*”<sup>40</sup>

O imaginário é parte da fantasia. Outra característica do imaginário ocorre do “*fato de nele haver imagens, não só reais mas também imagens mentais. As imagens não se restringem às que se configuram na produção historiográfica e artística: englobam também o universo das imagens mentais.*”<sup>41</sup> O imaginário, “*alimenta o homem e o faz agir. É um fenômeno coletivo, social e histórico.*”<sup>42</sup> presente no subterrâneo da consciência da sociedade e de seus membros.

Para Le Goff a história do imaginário tem também seus documentos privilegiados e estes, como não poderia deixar de ser, são “*produções do imaginário: as obras literárias e artísticas.*”<sup>43</sup> Isso não exclui o fato de todo documento conter parte do imaginário de uma sociedade. Neste sentido, podemos incluir como objetos da história também a estética do belo, do sublime, do grotesco, do pitoresco; os rituais como as festas, a morte, o casamento, o medo e o ato de fotografar e de se deixar fotografar.

---

<sup>39</sup> Ana Maria ANDRADE. *Crônica Fotográfica do Rio de Janeiro na Primeira Metade do Século XX*, p. 493.

<sup>40</sup> Jaques LE GOFF, *O Imaginário Medieval*, p. 16.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 13.

O estudo sobre o imaginário não é o estudo sobre algo particular e autônomo, mas sim de “(...) *um aspecto da vida social, da atividade global dos agentes sociais.*”<sup>44</sup> Por conseguinte, as fotografias estão atravessadas pelo imaginário social de uma dada época e, quando olhadas e indagadas pertinentemente pelo historiador, transformam-se em uma fonte instigante e inusitada.

Com essa perspectiva, acredito que investigar a imagem dos sujeitos históricos presentes nesses espaços da modernidade, as cidades, é revelar traços de identidades e diferenças. Indagar como o espaço urbano, a arquitetura das casas refletem e constituem a vida social dos indivíduos. Contrastar as condições sociais, econômicas e políticas dos moradores do “centro” e das “periferias”. Os seres humanos, os gestuais, as fachadas, os interiores, as ruas são fontes de expressão da sociabilidade, dos valores, dos desejos realizados ou frustrados, são a expressão política da cidade e sua diversidade.

Nesta trajetória há um convite metodológico, de *ver*, primeiramente, as imagens, *perscrutá-las*.

A cidade de Uberlândia, seus moradores, seus espaços privilegiados de sociabilidade, de trabalho, de lazer, seus mitos e ritos, portanto, os diferentes níveis de seu imaginário e de suas mentalidades podem ser perseguidos e captados tendo a fotografia como fonte privilegiada de análise. Mais precisamente, através das obras dos fotógrafos, indivíduos, cidadãos, participantes ativos do universo cultural/ político/ estético de seu tempo. Não é demais lembrar que toda produção artística está ligada diretamente a um determinado tempo histórico e que, portanto, traz em si as representações éticas/ estéticas/ políticas e, porque não dizer, parte do imaginário de uma época.

No primeiro capítulo trabalhei com imagens aéreas da cidade, observando-a a partir de um ângulo aberto. Estas imagens possibilitaram o estudo do *design* urbano como elemento estético capaz de fornecer pistas sobre a imaginabilidade e as representações que circundam o espaço urbano. Evidenciando o modelo de urbanização eleito para a cidade – o modelo ordeiro do traçado reto - tracei pistas sobre os valores e desejos alimentados e alimentadores deste modelo. Em outro momento, ocupei-me com a análise e interpretação de fotografias que retratam acidentes envolvendo caminhões, episódios de desordem na imagem dominante da cidade ordeira. Esta reflexão levou-me

---

<sup>44</sup> Branislaw BACZKO, *Imaginação Social*, p. 309.

a indagações sobre a experiência histórica de tempo e espaço, entendo-os como instituições sociais passíveis de modificações. Estas imagens de acidentes possibilitaram, também, evidenciar o elevado custo de um aprendizado quando da transformação da instituição social do tempo.

No segundo capítulo utilizei imagens tomadas das sacadas de edificações, de ruas, praças e avenidas. De um ângulo mais fechado trabalhei a invenção cidadina e a configuração do espaço público da cidade de Uberlândia. Investigando a estruturação e a ocupação dos diferentes espaços comuns e suas inter-relações com as esferas de poder. Deste modo, perscrutei como os diferentes personagens históricos utilizam o espaço público comum transformando-o, muitas vezes, em territórios de identidade e compartilhando seus múltiplos significados. As imagens investigadas possibilitaram entender, também, como as elites locais lançaram mão dos domínios da esfera pública para alardear suas concepções e ideologias.

No terceiro capítulo discuti, longamente, a utilização e o sentido histórico da idéia de progresso, afim de estabelecer seus vínculos políticos, estéticos e ideológicos. Neste sentido, indaguei sobre a pertinência desta concepção para o estudo das transformações ocorridas nas cidades. A partir de fotografias tomadas de ângulos aberto e fechado, apresentei como alternativa ao estudo destas transformações a noção de *metamorfose*. Pois entendo que esta noção, longe de ser ideal, ajusta-se melhor ao estudo das mudanças ocorridas nas cidades modernas. Visto que a noção de metamorfose traz consigo um certo grau de imprevisibilidade e indeterminação, elementos ricos e pertinentes ao estudo das cidades modernas.

Durante a pesquisa foi necessário construir um método para o tratamento das fotografias. Ou seja, a maneira como elas foram retiradas do arquivo e o trabalho de melhoramento das imagens, pois a mudança de suporte acarreta, muitas vezes, uma perda de qualidade da imagem. O pesquisador não pode, no que se refere à documentação fotográfica, ir ao arquivo e copiar ou xerocar uma foto como faria, por exemplo, com um artigo de jornal. Embora xerocar seja, como última recurso, uma opção. O ideal é que se fotografe as imagens desejadas e proceda-se a revelação e ampliação dos negativos, no entanto esta opção é extremamente onerosa. Uma outra possibilidade é a digitalização das imagens através do scanner.

A opção feita pelo último método traz algumas conseqüências à qualidade das imagens. As fotografias selecionadas durante a pesquisa foram digitalizadas no formato JPEG com resolução de 300 dpis. Gravadas em disquetes e transferidas,

posteriormente, para o disco rígido do computador. A partir do programa Adobe Photoshop 5.0, as imagens foram trabalhadas utilizando-se os recursos “Nitidez Maior” da barra de ferramentas “Filtro” e a partir da barra de ferramentas “Imagem” a opção “Ajustar”, “Brilho/Contraste”.

“Tratar” as imagens fotográficas se justifica uma vez que a transposição de suportes geralmente compromete a qualidade das imagens. A qualidade obtida, a partir da interferência, na tela do computador não corresponde à qualidade da impressão. Assim, o tratamento das fotografias garante uma qualidade possível mediante a tecnologia disponível.

Tais fatores interferem na dinâmica receptiva da imagem, o espectador que não viu as imagens originais ou a partir da tela do computador terá uma percepção diferenciada das fotografias trabalhadas. Nitidez, profundidade de campo e pequenos detalhes uma vez não percebidos nos exemplares impressos podem levar, também, a diferentes interpretações das imagens fotográficas utilizadas. Com o objetivo de minimizar esta perda de qualidade, recortamos o detalhe ou situação comentada, criando algo próximo ao efeito *zoom* utilizado na técnica fotográfica e cinematográfica. Embora a qualidade das imagens na tela do computador deixem a desejar em relação às imagens “originais”, são melhores do que as obtidas nas cópias impressas. Assim, além das cópias impressas ter-se-á deste trabalho versões em CDR.

Das fotografias utilizadas, algumas apresentam uma coloração sépia suave. Estas fotografias foram ampliadas no final da década de noventa a pedido do Arquivo Público Municipal. Segundo Eugênio Pacelli Ribeiro, o fotógrafo que realizou o trabalho de ampliação, o tom sépia resulta da ampliação de negativos preto e branco em papel colorido. De acordo com Pacelli, esta foi a solução encontrada em função do tamanho dos negativos 6 x 6 e 9 x 12, uma vez que não havia ampliador disponível, na época das ampliações, que comportasse o formato dos negativos a serem ampliados.

O universo de fotografias pesquisadas no Arquivo Público Municipal da Cidade de Uberlândia foi de quatro mil quatrocentas e dez fotos alocadas no Acervo Osvaldo Naghettini; mil duzentos e setenta e nove fotos pertencentes ao Acervo Jerônimo Arantes; novecentos e oitenta e duas imagens integrantes do Acervo Roberto Cordeiro e trezentos e noventa e seis fotos catalogadas no Acervo Fotos Doadas. Atingindo um número de sete mil e sessenta e sete imagens.

A seleção das fotografias analisadas seguiu os eixos temáticos anunciados e trabalhados nos capítulos. Desse modo, foram utilizadas duzentos e oito fotos do

Acervo Osvaldo Naghettini, vinte e sete fotos do Acervo Roberto Cordeiro, quatro fotos do Acervo Jerônimo Arantes e duas fotos do Acervo Fotos Doadas. Perfazendo um total de duzentos e quarenta e uma fotos.

No entanto, foram reproduzidas no texto um total de cento e quatro imagens. A maior utilização das imagens pertencentes ao Acervo Osvaldo Naghettini justifica-se não apenas por este conter um número maior de fotos mas, também, pela riqueza do conteúdo destas imagens. Visto que este fotógrafo registrou, sistematicamente e por longo período, as transformações implementadas na cidade.

Portanto, o objetivo deste trabalho foi estudar Uberlândia – cidade reconhecida e saudada como progressista – que simultaneamente comporta em seu interior contradições, conflitos e desenvolvimento capitalista, nos termos da contemporaneidade. Compreendê-la a partir das imagens firmadas em fotografias, as expressões visuais da história desta cidade enquanto expressões das diferentes mentalidades e das muitas experiências dos diversos sujeitos sociais que a constroem.

*Design* urbano como representação da imaginabilidade da cidade: a estética urbana



## *Design* urbano como representação da imaginabilidade da cidade: a estética urbana

*Se o espectro literário da cidade for desdobrado pela inteligência lapidada e prismática, então, quanto mais nos aproximarmos da periferia, a partir do centro, tanto mais estranhos pareceram os livros. Acerca desta cidade existe um conhecimento ultravioleta e um infravermelho que não se deixam mais pressionar na forma do livro: foto e mapa das ruas – o conhecimento mais preciso do detalhe e do todo. Dessas extremidades do campo visual, temos as mais belas amostras.<sup>1</sup>*

Inicialmente pretendo neste capítulo tecer considerações sobre *design* urbano como denunciador da imaginabilidade e das representações que circundam o espaço urbano. Para tanto, selecionei como fonte de investigação algumas fotografias do Acervo Osvaldo Naghettini.<sup>2</sup>

A cidade pode ser entendida como um artefato humano, tendo localização histórica e temporal, sendo, portanto, produto da cultura. As representações construídas sobre o espaço urbano não gozam de unicidade e homogeneidade; são, na verdade, múltiplas. As imagens da cidade moderna e as diferentes percepções que dela têm os seus diversos habitantes são, hoje, preocupações importantes compartilhadas por historiadores e por quem quer que nela viva.

---

<sup>1</sup> Walter BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 196.

<sup>2</sup> As fotografias analisadas neste capítulo pertencem exclusivamente ao Acervo Osvaldo Naghettini uma vez que as imagens deste acervo foram, dentre os acervos pesquisados, as mais significativas que registram as transformações ocorridas no espaço urbano.

Muitas são as maneiras pelas quais a historiografia têm abordado o espaço urbano, mas o objetivo aqui não será a discussão em torno destas diversas alternativas teórico-metodológicas e das possíveis fontes a elas vinculadas. Antes, permitir-se-á às opções teórico metodológicas aparecerem no decorrer do texto.

Neste primeiro momento, a cidade será analisada de um ângulo aberto. Os espaços da cidade serão percorridos, suas ruas, casas, praças, quarteirões, as qualidades físicas do ambiente urbano.

Nesta trajetória, o conceito de imaginabilidade de Kevin Lynch<sup>3</sup> servirá como calçados ao pensamento e ao olhar. A imaginabilidade refere-se às qualidades relacionadas aos atributos de identidade e estrutura da imagem mental formadas nos habitantes das cidades, a partir de suas percepções pessoais e coletivas do espaço urbano. Para este autor, são as características contidas no objeto físico as responsáveis por conferir uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador, como por exemplo, a grandiosidade pode evocar no observador a sensação de sublimidade<sup>4</sup>. Assim, as transformações rápidas do espaço urbano podem impedir ou, ao contrário, estimular uma boa imaginabilidade do mesmo.

Ao considerar que os objetos não são apenas passíveis de vislumbramento, mas também fazem-se nítida e intensamente presentes aos demais sentidos, entendo que tais propriedades tornam a cidade altamente imaginável.

*O conceito de imaginabilidade não conota, necessariamente, alguma coisa fixa, limitada precisa, unificadora ou regularmente ordenada, embora, às vezes possa possuir tais qualidades. Também não significa evidente a um relance, óbvio, ostensivo ou explícito.*<sup>5</sup>

Ao adotar o conceito de imaginabilidade busco a compreensão de como os indivíduos são capazes de imaginar, organizar e conferir sentido a um ambiente artificial tão grande e em constante mutação, como as cidades.

Analisado sob esta perspectiva, o *design* é entendido como uma construção estética e política instituidora e instituinte do imaginário social e este, por sua vez, instituinte da realidade concreta vivida . Na construção do *design* e das formas de

---

<sup>3</sup> Kevin LYNCH, *A Imagem da Cidade*, *passim*.

<sup>4</sup> Edmund BURKE, *Uma investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, *passim*.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12.



habitação, das ruas, quarteirões e bairros transparecem opções estéticas e políticas. Escolhas que denunciam as diversas representações construídas sobre as cidades, uma vez que a organização e edificação do espaço urbano “*não antecede nem decorre do social, mas de fato o constitui, mantendo esses dois níveis, entre si, não relações de causa e efeito, mas, antes, de interdependência*”.<sup>6</sup>

Tal relação de interdependência impede a dissociação entre o espaço urbano e as práticas sociais. Então, compreendo o espaço-tempo histórico como único, pois produzido através da trama de relação entre espaço urbano e práticas sociais. O entrelaçamento entre espaço urbano, práticas sociais e espaço-tempo será perseguido para a interpretação das relações estéticas e políticas constituintes da cidade de Uberlândia.<sup>7</sup>

Ao delimitar aqui como fonte de investigação a obra de um fotógrafo, Osvaldo Naghettini, indivíduo participante e atuante neste espaço urbano, reconheço que também a produção material dos indivíduos é atravessada pelo imaginário de seu tempo. Deste modo, as imagens deixadas pelo fotógrafo tornaram-se fontes documentais instigantes. O fotógrafo elegeu sua cidade.

Segundo Bresciani<sup>8</sup>, o espaço físico denominado cidade comporta, na verdade, diversas cidades. Locais em que o espaço urbano é recortado e fragmentado pelos sujeitos sociais. Distintos grupos de sociabilidade elaboram os diferentes usos das cidades, habitam um espaço urbano hierarquizado, representam-no de maneiras variadas, de acordo com seus sentimentos e expectativas diante do mesmo. Assim, a relação social que o fotógrafo estabelece com a cidade, leva-o a eleger a sua. Aquela a que ele vai dedicar atenção com sua lentes. Ruas que são consideradas dignas de serem fotografadas. Osvaldo Naghettini escolheu e fotografou os bairros e as ruas centrais. Ele registrou as transformações, a absorção de uma cidade por outra no processo de verticalização e “modernização” do espaço urbano. Procura-se aqui esses indícios registrados pelo fotógrafo. Por trás da cidade eleita, anunciam-se outras cidades e outros personagens componentes do cenário urbano.

---

<sup>6</sup> Antônio Augusto ARANTES NETO, *Paisagens Paulistanas: Transformações do Espaço Público*, p. 84.

<sup>7</sup> Nesta aproximação da cidade de Uberlândia, utilizo uma noção de tempo elástica não comportando, portanto, um recorte temporal rígido. Antes, optamos por um recorte temático.

<sup>8</sup> Stella BRESCIANI, *História e Historiografia das Cidades: um percurso, passim*.

Um espaço-tempo em transformação foi registrado pelo fotógrafo e para melhor compreendê-lo, entendo ser pertinente uma interlocução com Françoise Choay<sup>9</sup> e outros autores que discutem o urbanismo.

Choay apresenta dois modelos de planejamento fundantes do urbanismo enquanto ciência. Estes modelos ficaram conhecidos como progressista e culturalista. O primeiro pressupõe um modelo de homem (“homem-tipo”) assentado na universalidade da razão, na fé no progresso e em um sentimento de modernidade. Neste modelo, os valores práticos são a higiene e a produtividade. Segundo a autora, no modelo progressista o “*espaço é fragmentado e sem limites, classificado, estandarizado e geometrizado.*”<sup>10</sup>

O segundo modelo, culturalista, opõe-se ao progressista e tendo como referência a imagem das cidades antigas “*visa à realização harmoniosa da pessoa total. Seu espaço é bem circunscrito, contínuo, diferenciado e fechado.*”<sup>11</sup> Os dois modelos não prescindem da história para traçar determinados valores urbanos, pois segundo a autora, ambos utilizam como padrão de confronto/comparação um passado no qual a cidade medieval aparece como “*a mais bela encarnação*”.

Para Camillo Sitte, um dos principais teóricos do paradigma culturalista, o princípio da construção urbana é tornar o homem, ao mesmo tempo, seguro e feliz. Para isso, as cidades não deveriam ser percebidas apenas como uma questão técnica, “*mas também artística, em seu sentido mais próprio e elevado.*”<sup>12</sup> Não é o ocorrido com as cidades modernas, nestas a funcionalidade e a economia de recursos financeiros assumem papel predominante. O construtor urbano moderno dispõe, segundo o autor, apenas de um alinhamento preciso das construções e da “*estrutura cúbica do bloco de edifícios*”.<sup>13</sup> A linha reta ganha espaço inabalável no processo de urbanização principalmente no traçado das ruas. A máxima de que a menor distância entre dois pontos é uma reta foi levada às últimas conseqüências na urbanização moderna. A direção adquire um sentido ético, estético e simbólico, criando um espaço urbano organizado como civilizatório, racionalizado e disciplinador. A esse respeito, Stella Bresciani comenta: (a) “*linha reta desimpedida pareceu para muitos estrategistas*

---

<sup>9</sup> Françoise CHOAY, *A História e o Método em Urbanismo*, passim.

<sup>10</sup> Françoise CHOAY, *A História e o Método em Urbanismo*, p. 14.

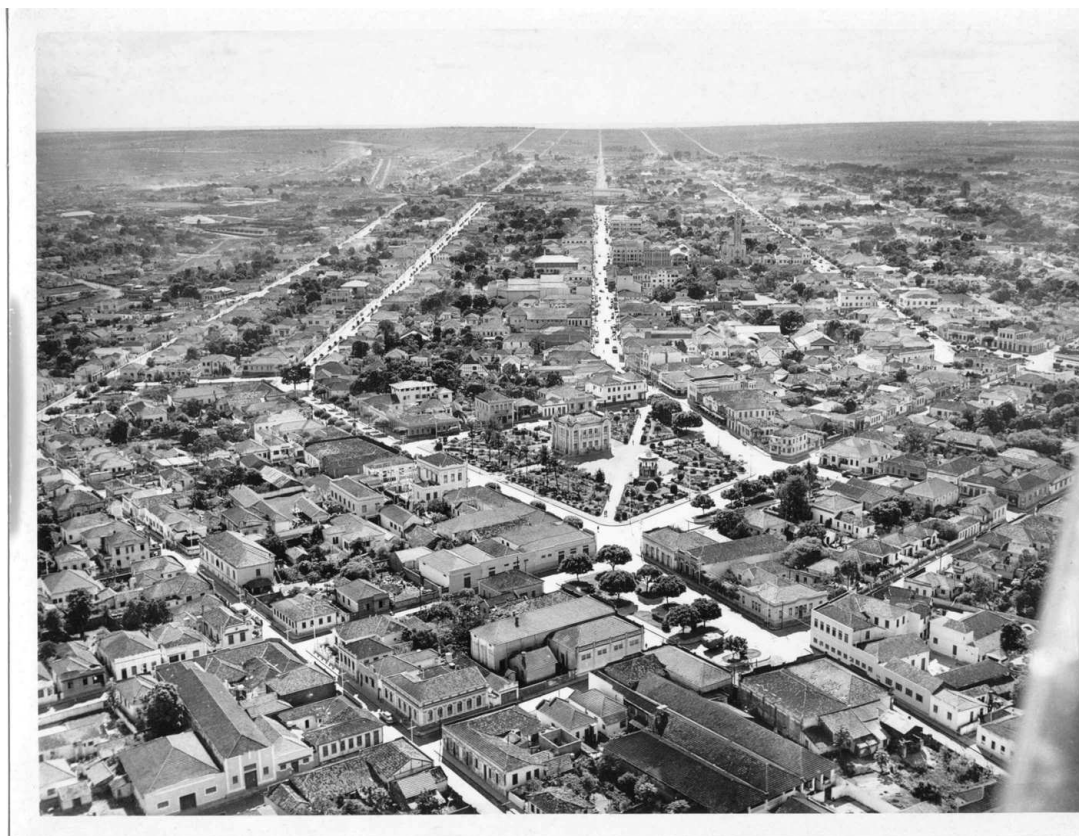
<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>12</sup> Camillo SITTE, *A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos*, p. 14.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 94.

*urbanos a melhor solução; abreviar o tempo de duração da viagem, evitando a perda de parte substancial do tempo útil das mercadorias e dos homens*".<sup>14</sup>

## Uberlândia: um tabuleiro de xadrez



**Foto 1, aproximadamente 1940.**

O traçado urbano da cidade de Uberlândia segue os princípios descritos por Sitte e Bresciani. Nele, a reta é o elemento preponderante. Na foto 1, tem-se uma vista aérea parcial da cidade, onde o enquadramento privilegia parte da área central, em um momento anterior à verticalização da cidade.<sup>15</sup> Ao centro vê-se a antiga Prefeitura Municipal, atual Praça Clarimundo Carneiro e, da esquerda para a direita, as avenidas João Pinheiro, Afonso Pena e Floriano Peixoto seguindo todas em uma mesma direção até perderem-se fora da cidade, no horizonte.

<sup>14</sup> M. Stella BRESCIANI, *Nas Ruas, os Caminhos da Cidade, passim*.

<sup>15</sup> O processo de verticalização da cidade inicia-se no final da década de 50.

A contiguidade formada por estas três ruas representava os domínios públicos onde se encenavam os dramas da vida urbana, os rituais da elite política dominante, a vida mercantil e, supostamente paradoxal, a vida popular. Estas ruas representam um verdadeiro culto à circulação, ao fluxo de pessoas, automóveis, capital e mercadorias.



**Foto 2. 1978.**

Neste contexto, a opção pelo elemento retilíneo faz do traçado urbano um enorme tabuleiro de xadrez (foto 2). Segundo Le Corbusier<sup>16</sup>, teórico do modelo progressista, a linha reta é resultado da razão humana, é o “*caminho dos homens*”, por outro lado, a linha curva é o “*caminho dos asnos*” dos que não sabem para onde vão. Esta opção racionalista desumaniza as cidades, tornando-as monótonas, enfadonhas e, segundo Sitte, “*insuportáveis à sensibilidade*”.<sup>17</sup>

Entendo que a linha reta está ligada à monumentalidade e ao grandioso. Sentimentos que transbordam no imaginário da cidade e do fotógrafo. A grandiosidade conotada nas fotos 1 e 2 desperta sentimentos, aproximam-se da idéia de sublime. O impacto emocional imposto pela linha reta às sensibilidades dos indivíduos habitantes de um espaço urbano de tal forma estruturado pode gerar sensações de infinitude e magnificência. Admitindo as fotografias como também frutos de um desejo, o impulso

<sup>16</sup> Carlos Roberto MONTEIRO DE ANDRADE, *De Viena a Santos: Camillo Sitte e Saturnino de Brito*, p. 207.

<sup>17</sup> C. SITTE, *A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos*, p. 142.

pelo qual o fotógrafo é movido pode estabelecer relação entre o sentimento de grandiosidade e monumentalidade conotados no espaço urbano da cidade de Uberlândia.

É importante retomar o sentido da idéia de sublime aqui recorrida: referencia-se no trabalho do autor inglês Edmund Burke (1759) que conceitua as categorias de belo e sublime demonstrando as relações entre ambas, ao investigar acerca do comportamento produzido pelas paixões humanas. Para este autor, as paixões humanas são produzidas pelas sensações do espírito e a satisfação dos desejos humanos pode ser expressa pela dor ou pelo prazer, pelo pesar ou pela alegria. Estabelecendo uma hierarquia entre as idéias de dor e prazer, atribui à dor a capacidade de provocar sensações mais fortes. Aquilo que incita as idéias de dor, perigo e assombro, a idéia de morte, por exemplo, seria, para o autor, capaz de gerar na alma humana o sublime. Por outro lado, o deleite é o prazer advindo do relaxamento da dor. Portanto, o sublime é despertado pelo assombro, terror, reverência, magnificência, medo; ao passo que o belo está relacionado ao amor, prazer, simpatia.

A noção de sublime, como elemento de uma teoria estética, importa na medida em que oferece apoio a uma nova sensibilidade, também estética. Esta sensibilidade torna possível “*suportar estímulos provocados por tudo que é inédito*”, ou seja, atua como uma espécie de

*filtro, capaz de oferecer uma base emocional para absorver o que de alguma maneira parecesse terrível, que causasse as sensações de perplexidade, de infinitude, de privação, de extremo poder, de magnificência, de tudo enfim que desencadeasse uma reação de impacto emocional violento.*<sup>18</sup>

A idéia de sublime presente nas fotos 1 e 2 é provocada pela sensação de sucessão e uniformidade que constituem, segundo E. Burke, um “*infinito artificial*”.

*Sucessão: ela é a condição indispensável para que as partes possam seguir-se por tanto tempo e em uma direção tal que, por seus repetidos estímulos sobre os sentidos, inculquem na imaginação uma idéia de continuidade, para além de seus limites reais. Uniformidade: porque, se as formas das partes mudam, a imaginação, a cada mudança, encontra um obstáculo; sois expostos, a cada alteração, ao término de uma idéia*

---

<sup>18</sup> M. Stella BRESCIANI, *A Cidade das Multidões, a Cidade Aterrorizada*, p. 24.

*e ao início da outra, o que resulta na impossibilidade de continuar aquela progressão ininterrupta que é o único meio capaz de imprimir em objetos limitados o caráter de infinitude.*<sup>19</sup>

Oswaldo Naghettini construiu, com insistência, seqüências de fotografias aéreas da cidade. Estas fotos, além da cidade eleita pelo fotógrafo, mostram alguns bairros de periferia. As imagens aéreas cobrem um período relativamente longo, embora esparso.

Para ter uma perspectiva melhor desse longo período, em função de uma quantidade maior de fotos utilizadas e como estratégia de análise, as imagens foram agrupadas de maneira a expressar, de um lado, as concepções que nortearam o trabalho do fotógrafo e, de outro, os objetivos da análise. Destaco o primeiro grupo de imagens composto pelas cinco fotos subsequentes. Importa que, antes de mais nada, as vejamos:



<sup>19</sup> E. BURKE, *Uma investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, pp. 79 e 80.

**Foto 3. Vista aérea parcial aproximadamente década de 1940.**



**Foto 4. Vista aérea parcial Br. 050 aproximadamente década de 1970.**



**Foto 5. Vista aérea parcial aproximadamente 1969.**



**Foto 6. Vista aérea parcial aproximadamente 1977.**



**Foto 7. Vista aérea parcial aproximadamente final da década de 1970**



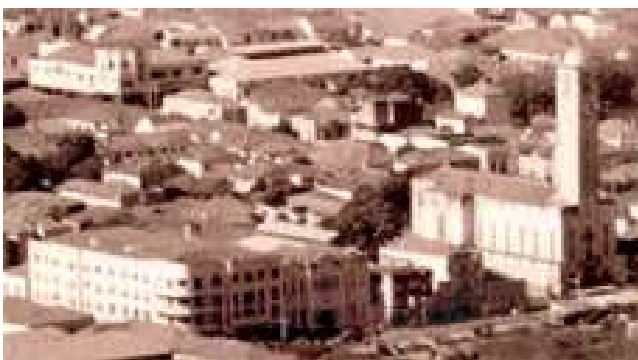
A apreciação atenta e demorada destas imagens reitera a percepção de Stella Bresciani quando se refere à instrumentalidade e à dureza destas imagens. Impera aquele ar de cotidiano e trabalho. A régua e o compasso provavelmente celebraram sua vitória nestas imagens.

A produção de um povo ou de um indivíduo não está separada de um código mais ou menos geral de idéias e pensamentos – um código cultural localizado historicamente. As fotos acima são exemplo disso. O fotógrafo registrou momentos diferentes da paisagem urbana; e, embora não se possa precisar as datas das fotos, fica clara a intenção do fotógrafo ao registrar uma transformação da cidade simultaneamente ao seu acontecimento.

Ao indagar sobre os motivos que levaram o fotógrafo a produzir estes registros, quais interesses políticos, estéticos ou ideológicos estariam subjacentes a estas imagens recorro, mais uma vez, à interessante argumentação de João Marcos Alem. À procura de hipóteses para história política da cidade de Uberlândia, o autor argumenta que uma possibilidade de entendimento do perfil urbano e político da cidade reside no *discurso de progresso e de predestinação da cidade* – a metrópole -, *bem como os valores, são quase os mesmos, porem são revistos adequando-se à modernidade urbana.*<sup>20</sup>

Admitindo que as práticas sociais não se desvinculam das representações sociais, mas antes se interpenetram reciprocamente e que as fotografias são também representações, percebo o compartilhamento das lentes do fotógrafo com o discurso de progresso e predestinação da cidade a tornar-se metrópole regional.

A foto 3, provavelmente da década de 40, representa a partir do ângulo e



do enquadramento eleitos, algo considerado símbolo de modernidade e progresso. Ao alto, à esquerda a Praça da República, atual Praça Tubal Vilela com a Igreja Matriz, mais à esquerda o edifício do Fórum e, na esquina o Hotel Colombo

**Detalhe A, foto 3** (Detalhe A, foto 3). Ainda à esquerda abaixo, aparece a Praça

<sup>20</sup> João M. ALEM, *Representações coletivas e história política em Uberlândia*, p. 99.

D. Pedro Segundo atual Praça Adolfo Fonseca com a Escola Estadual de Uberlândia (Detalhe B, foto 3).

À direita, mais dois motivos destacam-se: A Praça Antônio Carlos com o edifício da, então, Prefeitura Municipal, atual Praça Clarimundo Carneiro (Detalhe C, foto 3) e ao alto, parece ser uma imponente casa



residencial no Largo do Rosário atual Praça Rui Barbosa

**Detalhe B, foto 3**

(Detalhe D, foto 3). Entre a Praça Rui Barbosa e a Praça Tubal Vilela observa-se o



edifício do Uberlândia Clube em construção.

A opção estética de localizar grandes edifícios em praças é, segundo Camillo Sitte, recorrente desde a Idade Média.<sup>21</sup> O espaço aberto das praças proporciona ao observador uma

**Detalhe C, foto 3** visão melhor das fachadas das construções. Por esse motivo, segundo o autor, não se dispõe de lugar para árvores, pois estas se constituiriam em obstáculos para a visão. Assim, estes espaços exigem uma certa monumentalidade das edificações; esta imponência situa-se no campo do sublime.

A força das imagens enche sobremaneira a imaginação do espectador, despertando o sentimento de sublimidade. Em arquitetura, *as grandes dimensões*

*parecem ser uma condição necessária para o sublime.*<sup>22</sup> Assim, a grandiosidade conotada nas imagens arquiteturais destacadas aproximam-nas



da idéia de sublime.

**Detalhe D, foto 3**

No espaço de tempo decorrente entre a foto 3, aproximadamente final da década de 1940, e a foto 7, aproximadamente final da década de 1950, iniciou-se o processo de verticalização da área central da cidade de Uberlândia. Como em várias

<sup>21</sup> C. SITTE, *A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos*, *passim*.

<sup>22</sup> E. BURKE, *Uma investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, p. 81.

outras cidades, a verticalização é acompanhada pela idéia de progresso e desenvolvimento. Miguel Chala, discorrendo sobre a cidade de São Paulo argumenta:

*Em função das rápidas transformações econômicas e urbanas, o tempo denuncia uma cidade que, para crescer, se autodevora. Trata-se de uma urbanidade que alimenta-se de si própria: ou da demolição e destruição de antigas referências arquitetônicas e naturais ou da suicida expansão de novas áreas sem infra-estrutura.*<sup>23</sup>

Os edifícios que vão surgindo compõem a “futura” cidade. Não somente os grandes edifícios, mas a substituição progressiva de casas e edificações diversas por outras consideradas novas e modernas. Neste novo estilo, em que a linha reta predomina, o olho não tropeça em nenhuma particularidade. O habitar este espaço urbano determina, paulatinamente, “o quadro a priori de qualquer comportamento social possível”<sup>24</sup>, como argumenta Choay. Tem-se, portanto, o surgimento de uma estética arquitetônica que se fixa no espaço urbano. Segundo Argan, quando uma tipologia arquitetônica se fixa, ela já existe em uma determinada condição da histórica ou da cultura como *resposta a um conjunto de exigências ideológicas, religiosas ou práticas*.<sup>25</sup>

Neste sentido, o autor alega que é possível determinar o tipo arquitetônico das construções. A partir de um processo de comparação e superposição das formas singulares, elimina-se os caracteres específicos dos edifícios isolados.



**Detalhe A, foto 7**

**Detalhe B, foto 7**

**Detalhe C, foto 7**

**Detalhe D, foto 7**

A partir daí, “são conservados todos e apenas os elementos que comparecem em todas as unidades da série. O tipo se configura assim como um

<sup>23</sup> Miguel W. CHALA, *A estética urbana do devaneio*, p. 64.

<sup>24</sup> Françoise CHOAY, *O Urbanismo: utopias e realidade uma antologia*, p. 23.

<sup>25</sup> Giulio Carlo ARGAN, *Projeto e Destino*, p. 66.

*esquema deduzido através de um processo de redução de um conjunto de variantes formais a uma forma-base comum*".<sup>26</sup> Aceitando-se como válida esta argumentação, e observando-se atentamente as fotos 6 e 7 assim como os detalhes A, B, C e D da foto 7, percebe-se que os novos edifícios de apartamento possuem uma estética do “tipo caixote”.

Camilo Sitte, um dos críticos mais ferrenhos dos sistemas urbanos modernos, salienta que

*Quanto maior a cidade, maiores e mais largas as ruas e praças, mais altos e volumosos todos os edifícios, cujas dimensões, com inúmeros andares e infinitas fileiras de janelas, já quase não podem ser coordenadas com o objetivo de obter um efeito artístico. Tudo se amplia no sentido do descomensurado, e a eterna repetição dos motivos já basta para coibir a sensibilidade, de maneira que apenas efeitos especialmente poderosos ainda podem almejar algum resultado.*<sup>27</sup>

Embora Sitte não compartilhe com Burke a mesma concepção sobre a categoria do sublime<sup>28</sup>, seu argumento sobre os grandes blocos de apartamentos remete-nos à idéia do sublime. Entre as sensações despertadas pelo sublime, a admiração e a contemplação diante de coisas grandiosas atingem poderosamente a percepção dos indivíduos. Esse sentimento de grandiosidade é despertado pela imagem da foto 4.



Foto 4

O interesse em retratar aspectos da cidade como grandes edifícios e pavimentação de vias é recorrente nas imagens que o fotógrafo construiu sobre a cidade.

## O asfalto e a abertura de novos espaços de imaginabilidade

<sup>26</sup> Giulio Carlo ARGAN, *Projeto e Destino*, p. 66.

<sup>27</sup> Camillo SITTE, *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*, p. 113.

O asfalto, em especial, é objeto privilegiado das lentes do fotógrafo. Símbolo do progresso, do desenvolvimento e da circulação rápida e fácil, o asfalto ratifica a posição desprivilegiada do homem frente a máquina através de planos projetados para um uso predominante do automóvel.



**Foto 4. Vista aérea da Br 050**

O modelo progressista confere ao asfalto a significação de fator de higiene e estruturação das vias urbanas, fazendo uma *apologia incondicional do asfalto*<sup>29</sup>, este pode ser percebido também, como estratégia para uma *higiene mental* dos habitantes da cidade. No entanto, uma cidade com ruas asfaltadas, anunciando este lugar como espaço do automóvel, não resolve os problemas sociais. Segundo Choay, a “*rua assim configurada revelou-se fonte de dissociação e desintegração mental; a uma forte estruturação da cidade corresponde uma forte estruturação psíquica dos habitantes*”.<sup>30</sup>

As alterações das ruas impõem-lhes o princípio da homogeneidade, arquitetural, funcional e demográfica. Sua função quase se restringiu a abrir espaço para acrescentar novos territórios, ou novas cidades à cidade existente. Bresciani, discorrendo sobre as reformas da área central da cidade de São Paulo, aponta os

---

<sup>28</sup> Camilo Site utiliza o termo sublime no sentido convencional de encantador, belo, esplêndido ou maravilhoso.

<sup>29</sup> F. CHOAY, *O Urbanismo: utopias e realidade uma antologia*, p. 46.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 45.

imperativos do progresso como lema diretor das intervenções no espaço da cidade. A cidade de Uberlândia, sob a batuta da elite local, caminhou na mesma direção.

Além das transformações na área central, esta elite levou a cabo o planejamento e a execução de novos bairros, conforme foto 8. Os conjuntos habitacionais periféricos foram, e ainda são, estrategicamente concebidos e executados em regiões distantes dos limites da cidade.



**Foto 8 Conjunto habitacional**

A imagem da foto 8 denota uma grande área situada entre a cidade e o novo bairro. Este espaço, reservado à especulação imobiliária, faz com que a cidade cresça através de saltos. A rua ou, no caso da cidade, as grandes avenidas preferenciais asfaltadas aparecem como elo de ligação entre a cidade e as novas áreas.

O ângulo de enquadramento da imagem acima, a disposição perfilada das casas e o contraste entre paredes brancas e telhados avermelhados denota uma estética de túmulos ordenados no cemitério. A imagem do cemitério é aqui muito significativa uma vez que se liga ao tema da morte. Os trabalhadores, fantasmas vivos depositados nestes espaços, só adquirem existência como força de trabalho ou quando reivindicam melhorias junto ao poder público. A distância do centro urbano e do poder local funciona como estratégia de controle e domesticação da população pobre. A imagem da morte, do isolamento e a “*monótona uniformidade das extensas séries de casas construídas para os trabalhadores*”<sup>31</sup> situa esta imagem no campo do sublime.

---

<sup>31</sup> Maria Stella Martins BRESCIANI, *Metrópoles: As faces do Monstro Urbano ( as cidades no século XIX)*, p. 42.

No entanto, não se deve perder de vista que estes espaços são sempre reterritorializados e resignificados criando um certo *clima existencial*<sup>32</sup> que o planejamento higiênico e uma distribuição racional do espaço não são capazes de coibir.

Segundo Bresciani, ter moradia na cidade aparece como *condição para ascender à cidadania plena numa cidade de proprietários*<sup>33</sup>. Em um espaço urbano hierarquizado, a qualidade e a localização das moradias são, também, hierarquizadas denunciando estéticas distintas.



**Foto 9 aproximadamente 1979**

Nesta foto vemos um outro conjunto habitacional erguido na periferia da cidade. A simetria e a uniformidade dos blocos de apartamentos em construção contrastam com a heterogeneidade e a aparente desorganização das casas do bairro. Situado nos subúrbios da cidade, porém em local privilegiado se comparado às residências denotadas na foto 8. Fruto de demanda da classe média, situa-se próximo ao centro urbano. Sinônimo de progresso e vida moderna, os blocos de apartamentos

<sup>32</sup> F. CHOAY, *O Urbanismo: utopias e realidade uma antologia*, p. 43.

<sup>33</sup> Maria Stella M. BRESCIANI, *História e Historiografia das Cidades um Percurso*, p. 249.

representam uma estética que forjou as diretrizes para a configuração de uma imagem projetiva e futura da cidade.

Essa estética é atravessada por uma economia moderna que apresenta como inevitável a expansão ilimitada da cidade. O modelo racionalista associado a essa economia dita como única solução para acomodar os habitantes da cidade a produção de moradias baratas, uniformes e higiênicas. A esse respeito, Carl E. Schorske comenta que o modelo racionalista transforma paulatinamente a uniformidade em monumentalidade. É essa a sensação que os vinte e um blocos (foto 8) localizados em espaço aberto suscitam no espectador, obnubilando a estética da uniformidade e da monotonia.

As imagens da cidade produzidas por Osvaldo Naghettini, algumas delas transformadas em cartões postais (sendo que 10 postais encontram-se arquivados), ampliavam neste diapasão a visibilidade do espectador/habitante a respeito da própria cidade.



Postal 1 Lembrança de Uberlândia



Postal 2 Praça Tubal Vilela



Postal 3 Fonte Sonoro luminosa

Estas imagens, porque produzidas a partir de uma visibilidade interessada, forçavam o habitante a enxergar a cidade como monumento, “*sempre como capital, ponto central da história, ‘imago’ da modernidade*”.<sup>34</sup>



Postal 4 Aspecto noturno



Postal 5 Estádio Juca Ribeiro

Nas imagens que se desejavam transmitir da cidade, uma vez que os cartões visam divulgá-la, os elementos destacados são monumentos ao progresso: grandes prédios, praça, estádio de futebol, vida noturna. Enfim, uma cidade digna de ser visitada.

<sup>34</sup> Robert Moses PECHMAN, *Um Olhar Sobre a Cidade: Estudo da Imagem e do Imaginário do Rio na Formação da Modernidade*, p. 36.



Segundo Pechman, a mobilização no sentido de se mostrar tudo da cidade, dar visibilidade e tornar o mundo urbano reconhecível corresponde, em contrapartida, à necessidade de tudo ocultar, pois o urbano está impregnado de sentido histórico.

*Revelar, ocultar, aí está a dialética da construção da imagem da cidade, que conduz a uma única síntese: a imagem como campo de poder e como dominação. (...) Foi a invenção da cidade, do urbanismo, da paisagem como conceitos referidos a realidades e práticas que permitiu a sua instauração como imagens reais e/ou imaginária e, deste modo, como campos de poder e dominação. Inventar a cidade, construir sua imagem e nomeá-la como temática são elos da cadeia de dominação que dão suporte à intervenção e legitimam a regulação e o controle. A imagem não é, assim, só dominação, é também legitimidade – ingredientes fundamentais na culinária da modernidade.<sup>35</sup>*

Todo este esforço de recriação da cidade profere no imaginário social uma nova paisagem urbana. Este imaginário conflui para a reificação do mito fundador, cria um desprezo pelo passado e atribui ao presente papel exclusivo de produtor do novo espaço urbano. Assim, a cidade aparece desistoricizada, como um conjunto aleatório de casas, ruas e avenidas.

O traçado retilíneo das ruas extrapola os limites do enquadramento das fotos, reclamando o ilimitado e a grandiosidade.



**Foto 1**



**Foto 2**

As fotos 1 e 2 são de momentos diferentes, embora não se possa precisar as datas, o leitor atento perceberá que na foto 1 o processo de verticalização da cidade ainda não teve início. Na foto 2, este processo está em andamento. As mudanças

---

<sup>35</sup> Robert Moses PECHMAN, *Um Olhar Sobre a Cidade: Estudo da Imagem e do Imaginário do Rio na Formação da Modernidade*, p. 37.

resultantes do processo de verticalização das cidades, transformam a paisagem urbana e consequentemente a maneira como os sujeitos sociais ressignificam este espaço.

## Tensões e sentidos políticos do espaço urbano



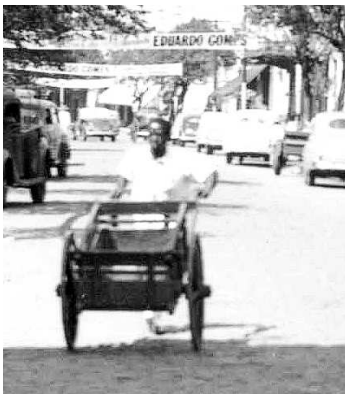
Foto 10 – Outubro de 1945.

Mudança e mobilidade, características básicas daquilo que Arantes Neto chama de paisagem vernácula. Citando J. Jackson, Arantes Neto define paisagem vernácula como sendo “ ‘*um modo involuntário ou relevante*’, ‘*um infindável e paciente ajuste às circunstâncias*’”.<sup>36</sup> Este conceito aplicado à paisagem urbana sugere a existência no espaço urbano de algo mais complexo do que a “*instabilidade violenta*”. Segundo o autor, o espaço da cidade comporta as tensões formadoras dos sentidos políticos da experiência urbana que os sucessivos projetos urbanísticos querem disciplinar. Os usos que os diferentes habitantes fazem das ruas da cidade (Foto 10) transformam-nas em lugares de referência pessoal.

*mesmo no caso das chamadas cidades globais e das megalópoles, onde impera a comunicação mediatizada e*

<sup>36</sup> Antônio Augusto ARANTES NETO, *Paisagens Paulistas: Transformações do Espaço Público*, p. 11.

*a assim chamada desterritorialização das práticas sociais, para se compreender adequadamente o modo como se estrutura a vida social, as identidades e o sentimento de participar de uma nação, o espaço importa. Importam as práticas por meio das quais estruturas físicas são transformadas em balizas de territorialidades, ainda que efêmeras, em marcos de lugar ou de vida social ressingularizada. É fundamental saber de que modo estes constructos identificadores, que ocupam posição de destaque na paisagem e no mercado de bens materiais e simbólicos, participam reflexivamente dos processos sociais<sup>37</sup> (Grifos nossos).*



**Detalhe A, foto 10.**



**Detalhe B, foto 10.**

As imagens urbanas são o resultado de um processo relacional entre os habitantes e seu ambiente. O garoto negro que empurra a carroça (Detalhe A, foto 10) ou os diversos personagens de terno e chapéu (Detalhe B, foto 10) têm na rua um lugar de identidade. Compartilham do mesmo espaço, mas a maneira como foram retratados sugere uma apropriação e um uso diferenciado. Os personagens de terno, chapéu e gravata reunidos em pequenas rodas conversam, aparentemente despreocupados em um dia e horário que, a julgar pelo movimento na rua, parece ser de um dia útil como outro qualquer. Assim, estes personagens talvez não estivessem subordinados às exigências do mercado de trabalho no que se refere ao cumprimento de horário. Esta cena contrasta com a do garoto negro empurrando uma carroça, este parece estar trabalhando. Neste sentido, estas imagens sugerem uma interlocução das categorias raça e classe. Pois a imagem do garoto denuncia sua entrada precoce no mercado de trabalho informal. Deste modo, a utilização deste espaço citadino pode afetar a sua imaginabilidade.

---

<sup>37</sup> Antônio Augusto ARANTES NETO, *Paisagens Paulistas: Transformações do Espaço Público*, p. 13.

Os sujeitos históricos, moradores e transeuntes das cidades modernas, resignificam estes espaços. Os significados podem ser práticos ou emocionais, variando de acordo com os habitantes. No que se refere à estruturação moderna do espaço urbano em questão, prevaleceu o sentido prático e racional no traçado e, provavelmente, na significação.

## Territorialidades diversas

Nas imagens aéreas, a cidade apresentada do alto aparece, quase sempre, como um tabuleiro de xadrez. Podemos inferir que estes espaços sociais, pensados enquanto “*balizas de identidade, fronteiras de diferença cultural e marcos de pertencimento*”<sup>38</sup>, não estão simplesmente justapostos como mosaicos. Não podem ser agrupados ou reagrupados aleatoriamente, antes entrecruzam-se de modo complexo.

As imagens deste capítulo anunciam uma cidade fragmentada, labiríntica, *macia e moldável* como sugere Bresciani.<sup>39</sup> Ainda nas pistas da autora, estas imagens da cidade contrapõem-se às dos planejadores e burocratas urbanos. Para estes, a cidade aparece como uma imagem *integral e “dura” dos mapas, da fotografia aérea*, esta instrumentalidade da percepção teria como função a identificação das áreas de ocupação da cidade, suas vias de comunicação e os diversos sistemas de serviços urbanos.

Na foto 1, o enquadramento das avenidas consideradas centrais, expressa um significado. Nas avenidas Afonso Pena e João Pinheiro observa-se, ao alto, o fluxo do tráfego interrompido pela antiga Estação da Mogiana. Com o crescimento, a cidade incorporou a linha da Estrada de Ferro da Mogiana. A Estação, assim como os trilhos, interceptavam o traçado retilíneo das ruas. Estabeleciam um limite, definido por Lynch como sendo “*as fronteiras entre duas faces, quebras de continuidade lineares: praias, margens de rios, lagos, etc., cortes de ferrovias, espaços em construção, muros e paredes. São referências laterais, mais que eixos coordenados*”.<sup>40</sup>



Foto 1.

<sup>38</sup> Antônio Augusto ARANTES NETO, *Paisagens Paulistanas: Transformações do Espaço Público*, p. 106.

<sup>39</sup> Maria Stella BRESCIANI, *Cidade, Cidadania e Imaginário*, p. 13.

<sup>40</sup> K. LINCH, *A imagem da cidade*, p. 52.

Os significados dos trilhos da Mogiana sofreram alterações ao longo do tempo. O limite imposto pela Estação truncava a paisagem, a continuidade espacial das ruas e dificultava a percepção de continuação. A quebra da linearidade singularizou aquele espaço urbano, estabelecendo espaços de sociabilidade onde o perigo e a incerteza rondavam (Foto 11). Posso inferir que este limite não se configurava como uma costura unindo duas faces, mas, antes, como uma barreira impenetrável.



**Foto 11 – Aproximadamente década de 1950.**

Esta quebra não obstaculizava apenas uma estética linear, guardava ao longo grupos de indivíduos que, aos poucos, tornaram-se indesejáveis conforme identificado na foto 11. Nela aparecem grupos sociais marginalizados, crianças descalças com roupas rasgadas (Detalhe A, foto 11) e trabalhadores de baixa renda.



**Detalhe A,  
foto 11.**

Em um espaço urbano hierarquizado, os habitantes que margeiam os trilhos da ferrovia ocupam um lugar desprivilegiado com suas moradias pequenas e simples, eles não compunham o status de uma “grande cidade”. Identificamos um deslocamento importante na representação dos trilhos e da Estação: de símbolo de progresso, desenvolvimento e comunicação, passaram, em dado momento, a significar obstáculos a serem eliminados. No entanto, não são apenas estas representações que circundam este limite. Os sujeitos sociais que aparecem na foto 11 têm, no seu espaço, uma referência que não é apenas

conceitual mas perceptiva. Ou seja, uma singularidade, uma “personalidade” estabelecida por meio da qualidade singular das paredes das casas, da não pavimentação das ruas, dos detalhes de iluminação, vegetação, movimento, topografia, do som produzido pela passagem diária do Trem ou da linha do horizonte, um território. Enfim, “*um lugar distinto e inesquecível, impossível de ser confundido com qualquer outro*”.<sup>41</sup>

Conforme Arantes Neto estes lugares “*influenciam os caracteres humanos, (...) criam uma atmosfera, uma noção de tempo, uma certa emoção*”.<sup>42</sup> As identidades forjadas neste ambiente aninham-se sobre mudanças e deslocamentos que, segundo o autor, resignificam o espaço urbano. Constróem fronteiras simbólicas que “*separam aproximam, nivelam, hierarquizam ou, numa palavra, ordenam as categorias e os grupos sociais em suas mútuas relações.*”<sup>43</sup> Assim, o espaço transmuta-se em território e passa a significar para além da função econômica ou da simples circulação, “*aparece como marca, como assinatura, como notação das relações sociais, como cartografia das relações sociais.*”<sup>44</sup>



Detalhe B, foto 11 .

Considerando que as nuances de olhar, de postura, de procedimentos rituais exprimem um juízo a cerca das relações existentes entre quem se olha, se comporta, trabalha ou age pode-se tecer considerações sobre alguns personagens da foto 11. O primeiro ator em evidência está à esquerda, bem alinhado com paletó e camisa branca; o chapéu atolado força-o a levantar a cabeça para aumentar o ângulo de visão. Esta imagem remete à figura clássica do malandro, caracterizado como aquele que sobrevive às margens do sistema e se recusa ao trabalho formal (Detalhe B, foto 11). Esta imagem sugere

que, na cidade, estes indivíduos habitam espaços urbanos, considerados territórios periféricos.

Outro personagem digno de atenção é negro, encostado na frente do caminhão, boné sobre os olhos, parece trajar macacão de mecânico, olha diretamente para o fotógrafo. O olhar altivo e inquisitorial poderia denunciar



Detalhe C, foto 11.

<sup>41</sup> Antônio Augusto ARANTES NETO, *Paisagens Paulistanas: Transformações do Espaço Público*, p. 113.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>44</sup> Raquel ROLNIK, *História urbana: história na cidade?*, p. 28.

um intruso, o fotógrafo, alguém presente apenas em momentos excepcionais, “acidentais”, registrando acontecimentos que poderiam macular a sua imagem e a de seu território (Detalhe C, foto 11).<sup>45</sup>

Os acidentes entre caminhões e trens, as políticas de higienização, de controle social e a necessidade de quebrar o limite que a ferrovia impunha são, dentre outros, fatores justificadores da retirada dos trilhos e da Estação do perímetro urbano.



**Foto 12** Aproximadamente 1970.

Na foto 12 o fotógrafo registrou, em 1970, a demolição da Fábrica de Óleo Asteca para a abertura da Av. Afonso Pena. A cidade passa, definitivamente, a estar física e simbolicamente aberta ao fluxo de bens materiais e simbólicos.

---

<sup>45</sup> A utilização do termo *território* contrapõe-se aqui, à noção de espaço. Segundo Rolnik, “há uma relação de exterioridade do sujeito em relação ao espaço e uma ligação intrínseca com a subjetividade quando se fala em território. O território é uma noção que incorpora a idéia de subjetividade. Não existe um território sem um sujeito, e pode existir um espaço sem um sujeito, e pode existir um espaço independente de um sujeito. O espaço dos mapas do urbanismo é um espaço; o espaço real vivido é o território.” A autora continua dizendo que “falar-se de território não se está falando apenas de uma configuração física, mas de um código; e estas duas coisas não são duas coisas, mas uma só. *Ibid.*, pp. 28 e 29.

## “As ruas têm alma”

A transformação das ruas adquire fundamental importância, pois aparecem como lugar privilegiado de sociabilidade na cidade moderna. O cronista João do Rio publicou, em 1908, um livro de crônicas dedicado às ruas. *A alma encantadora das ruas* apresenta a rua não como um mero alinhamento de fachadas e simples espaço de circulação mas, conforme o título anuncia, para o autor “*as ruas têm alma*”.<sup>46</sup> Espaço polissêmico, a rua torna-se expressão dos sentimentos da cidade, cada rua ganha fisionomia própria.

*Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam pára contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue.*<sup>47</sup>

Neste sentido, a Av. Afonso Pena parece ter vocação para o comércio. Os estabelecimentos comerciais ladeiam a parte central desta avenida, conforme vemos na foto 6. Livraria, pensão, roupas íntimas, material fotográfico, dentre outros, emprestam à esta rua um *jeito* comercial. Como rua central e comercial, a Av. Afonso Pena foi transformada no sentido de receber uma pavimentação à sua “altura”. Os blocos de pedra (foto 14) que pavimentavam a área central da cidade foram substituídos por aquilo que, desde então, representa progresso e desenvolvimento, o asfalto.

Asfaltada, a rua aparece como limpa e desimpedida. Segundo Bresciani, “*embelezamento e melhoramento*” são medidas empreendidas pelas autoridades desde os anos quarenta do século passado.

---

<sup>46</sup> João do RIO, *A alma encantadora das ruas*, p. 55.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 55 e 56



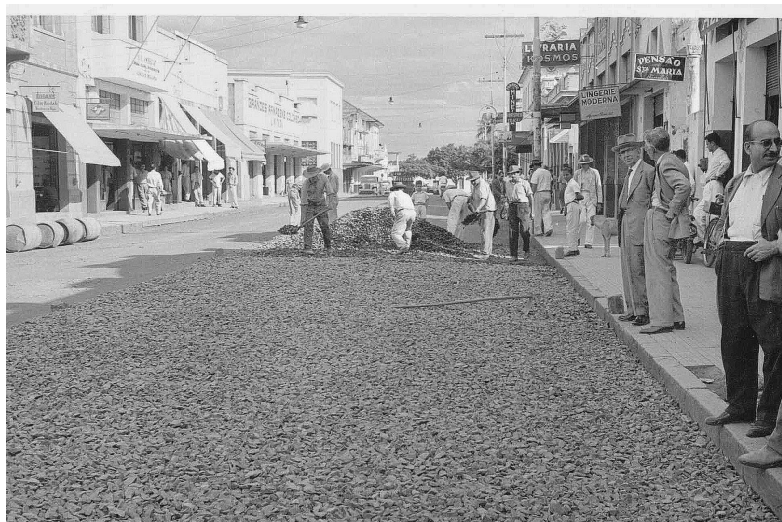


Foto 13 – Asfaltamento da Av. Afonso Pena provavelmente em 1956.

Percebo a relevância atribuída à mudança da pavimentação da Av. Afonso Pena, transformada em um evento, quando as pessoas param para assistir e comentar o fato. Da cena registrada, o primeiro personagem à direita causa ao observador a



Detalhe A, foto 13

sensação de *punctum*.<sup>48</sup> Calvo de bigode e óculos, a mão direita enfiada dentro da calça, lembra um comerciante libanês. Descontraído, conversa com outro homem à sua esquerda (Detalhe A, foto 13); o ar de satisfação pode ser percebido, também, em outros dois personagens (Detalhe B, foto 13). Estes com feições de proprietários, impecavelmente vestidos com terno, gravata e sapatos brilhando ao sol foram flagrados na condição de espectadores. O fotógrafo registrou o acontecimento, considerado algo importante de ser

visto e lembrado.



Detalhe B, foto 13

Confrontados com os demais personagens, os prováveis proprietários receberam do fotógrafo atenção especial no enquadramento; ocupam o primeiro plano, à direita, juntamente com as pedras destinadas à pavimentação. Os trabalhadores, sujeitos

<sup>48</sup> Cf. Roland Barthes em *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*. O autor, partindo de como a fotografia lhe atinge, estabelece dois conceitos para mediar sua relação com a foto. O primeiro, *studium*, refere-se à possibilidade de identificação da cena na medida em que esta faz parte dos códigos de cultura do observador. O segundo, *punctum*, é o detalhe que parte da cena e nos fere como uma flecha, nas palavras do autor, “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).”

da ação, foram relegados ao segundo plano. Os dois senhores provavelmente conjecturaram sobre os benefícios a lhes ser trazido pelo asfaltamento da rua.



**Foto 14** Aproximadamente década de 60.

A progressiva substituição dos pavimentos das ruas (Foto 14), longe de ser uma medida ecologicamente viável (pois, o asfalto além de impedir a absorção das águas das chuvas, aumenta consideravelmente a temperatura do ambiente), também transforma a relação dos sujeitos sociais com o espaço urbano.

Esta modificação da paisagem da cidade tem como tradução um conjunto de valores, usos, hábitos, desejos e crenças que atravessam o cotidiano dos moradores da cidade. Tais alterações contêm em si um projeto político de gerenciamento do urbano. No que se refere à cidade de Uberlândia, o referido projeto vincula-se, consciente ou inconscientemente, ao modelo progressista, nos termos definidos por Choay.

Este projeto explica-se pela ação dos grupos políticos dominantes e das elites locais. Tais sujeitos construíram um discurso e uma prática que, segundo Alem, vinculava-se “à constelação de mitos do ideário burguês, onde a política seria apenas a esfera de organização da ordem social que viabilizaria o progresso material, sem se constituir, jamais, como esfera da dominação e da reprodução das desigualdades e dos conflitos”.<sup>49</sup> Neste vínculo com o modelo progressista, procura-se

*a Cidade-instrumento, o modelo progressista é também cidade-espetáculo. A estética é um imperativo tão importante quanto a eficácia para esses urbanistas-arquitetos a quem a tradição europeia deu, em alto grau, uma formação de artistas. Mas, conforme a seu*

<sup>49</sup> João Marcos ALEM, *Representações coletivas e história política em Uberlândia*, p.80.

*modernismo, rejeitam qualquer sentimentalismo com respeito ao legado estético do passado.*<sup>50</sup>

O espaço da cidade, sonhado ou desejado, batalhado ou imposto é, por sua vez, vivido, representado e resignificado pelos moradores da urbe.

Os trabalhadores que asfaltaram a avenida, o garoto que assistia ao trabalho posando para a foto (Detalhe C, foto 13), assim como os supostos comerciantes



vivenciaram esta transformação de maneiras diferentes e portanto, construíram significados distintos. Isto ocorre porque estes personagens habitam um espaço urbano segregado e, este processo

**Detalhe C, foto 13** “*estabelece distâncias morais que fazem da cidade um mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram.*”<sup>51</sup>

Associando ao método indiciário busco em Martine Joly<sup>52</sup>, um caminho metodológico para a análise de imagens reside na observação daquilo presente ou ausente na imagem. Na foto 13 destaca-se a ausência de máquinas, símbolo por excelência de modernidade e progresso. O trabalho de espalhar a pedra britada na avenida fora feito utilizando-se pás, enxadas e, portanto, somente a força física do trabalhador.

Rastreando ausências, encontra-se em outras imagens (fotos 15 e 16) uma cidade limpa, a falta de sujeira nas ruas fotografadas remete à idéia de higienização tão cara ao modelo progressista. Segundo Bresciani<sup>53</sup>, a prática de higienização, hierarquização e zoneamento foi uma constante nas cidades. As preocupações sanitárias tiveram como resultado uma insistente intervenção no traçado das cidades como atitude complementar à prática de higienização e disciplinarização.

<sup>50</sup> Françoise CHOAY, *O Urbanismo: utopias e realidade uma antologia*, p. 22.

<sup>51</sup> Robert EZRA PARK, *A Cidade: Sugestões para a Investigação do Comportamento Humano no Meio Urbano*, p. 67.

<sup>52</sup> Martine JOLY, *Introdução à análise da imagem*, *passim*.

<sup>53</sup> Maria Stella M BRESCIANI, *História e Historiografia das Cidades um Percorso*, p. 251.



**Foto 15** rua central aproximadamente década de 50.

As fotos 15 e 16 contrapostas às fotos 11 e 17 conotam representações antitéticas. Vejamos:



**Foto 15**



**Foto 16**



**Foto 11**



**Foto 17**

As primeiras , deixam transparecer a representação de uma cidade ordenada e, por isso “ordeira”. As ruas aparecem como espaço por excelência da mobilidade. O *design* das casas com seus telhados de quatro águas e fachadas suntuosas anuncia uma representação estética da cidade. O efeito teatral da arquitetura, contraposto às imagens conotadas nas fotos 11 e 17 convida ao olhar e à admiração. O olhar caminha por entre os relevos das fachadas e percorre as diferentes possibilidades de consumo. As imagens das construções denotadas nas fotos 15 e 16, revelam uma nítida separação entre os edifícios. Os relevos das fachadas alternam-se entre a verticalidade e a não horizontalidade, impedindo a conciliação das construções com a trajetória da rua, o que acontece nos sistema modernos.

Nas duas primeiras imagens as ruas calçadas e com iluminação representam um espaço privilegiado de mercado e circulação do capital. A precariedade e a desigualdade são elementos que surgem e que é possível observar comparando,

conjuntamente, as primeiras imagens com as segundas. No entanto, a imagem 17 retratando uma periferia com ruas sem asfalto e saneamento básico que abrigava, ironicamente, um depósito de óleo. Símbolo de progresso e desenvolvimento, fonte de energia e poder o óleo, que movimenta máquinas representa também perigo. Localizado na periferia, porém dentro do perímetro urbano, fornece indícios de que alguns “podem” coabitar com a periculosidade. Talvez, (re)afirmando uma idéia de que a periferia é o lugar do perigo pois, no imaginário social é ali que habitam os *perigosos*.

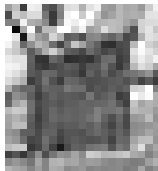


**Foto 17** aproximadamente década de 50

Esta estética urbana de espaço público como local onde se cruzam diversos personagens, olhares e uma arquitetura que se coloca no campo do sublime, transforma-se de maneira camaleônica na imagem da foto 17. Temos aqui uma outra cidade. Não que o fotógrafo tivesse essa significação do espaço urbano em “foco”. O enquadramento, o ângulo e o foco deixam claro o referente fotografado, o depósito de óleo “Óleogazas”. Situado na periferia e às margens da ferrovia, o entreposto de óleo combustível com seus enormes reservatórios e um grande fluxo de caminhões que abastecem a cidade e, provavelmente a região, torna-se digno de ser fotografado pois corrobora para reforçar o mito de cidade ordeira e progressista.

No entanto, esta imagem que se quer representar é contradita pelo espaço urbano ao entorno do entreposto. A arquitetura e o design das casas informa um território de população de baixa renda. Casas pequenas com telhado de duas águas, algumas com eletrificação, no entanto, a falta de rede de esgoto evidencia-se a partir de

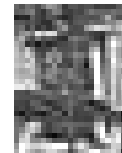
um olhar apurado. As instalações sanitárias são exteriores às residências sendo, portanto, utilizado o sistema de fossas como se observa nos fragmentos destacados. Ruas de terra batida, com animais de grande porte que circulavam por elas configuram a estética do espaço urbano de periferia.



Detalhe A, foto 17



Detalhe B, foto 17



Detalhe C, foto 17

Nos limites da cidade concentravam-se, provavelmente, os trabalhadores de baixa renda como pedreiros, pintores, lavadeiras, empregadas domésticas, dentre outros. Estes territórios dizem mais do que relações funcionais tipo uso e relações de uso, segundo Rolnik “*uma rua está carregada de história, está carregada de memória, está carregada de experiência que o sujeito teve, que seu grupo teve e que a história de seu grupo naquele lugar teve*”.<sup>54</sup> Bairros de periferia ou territórios mais centrais, menos valorizados como os denotados na foto 11 corrobora as análises de Alem sobre o “*caráter mercantil da produção do espaço urbano em Uberlândia*.”<sup>55</sup>

Em um oportuno comentário sobre a tese de doutoramento de Raquel Rolnik, Bresciani comenta que a autora

*Cruzando dispositivos legais com “formas concretas de produção imobiliária da cidade”, a autora envereda por caminhos interessantes na relação entre a cidade legal e formal e a cidade clandestina, ou em suas palavras, “territórios dentro e fora da lei, [...] regiões de plena cidadania e regiões de cidadania limitada”.*<sup>56</sup>

Em nova contraposição, esta parte da cidade aparece como expressão visual dos valores de uma classe ou de uma elite dominante. As elites que governaram e governam a cidade, dedicaram e dedicam alguns de seus esforços à tarefa técnica, às vezes sem expressividade dramática, que permitiu à cidade acomodar uma população em rápido crescimento.

<sup>54</sup> R.ROLNIK, *História urbana: história na cidade?*, p. 28.

<sup>55</sup> João M. Alem. *Representações coletivas e história política em Uberlândia*, p. 86.

<sup>56</sup> Maria Stella M. BRESCIANI, *História e Historiografia das Cidades um Percurso*, p. 254.

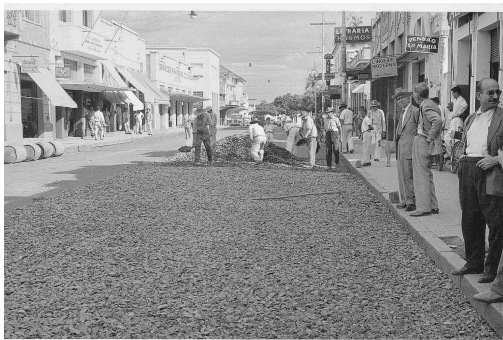


**Foto 16** rua central aproximadamente década de 50

Nas cidades, o olhar adquire cada vez mais preponderância sobre os outros sentidos, as cidades modernas são *visuais*, feitas para serem vistas. Segundo Bresciani, é essa “*experiência do olhar que divide e agrupa, que localiza e designa a identidade das pessoas por seus sinais aparentes.*”<sup>57</sup>

No conjunto de fotografias analisadas poucas vezes percebo a mulher sendo representada no espaço público. Nas ruas as figuras femininas surgiam “roubando a cena”, margeando os temas principais: jamais como referentes.

Comparando as imagens 13 e 14 encontro alguns indícios de que o mundo público era percebido e compartilhado como domínio masculino.



**Foto 13** Na segunda, tem-se também um local de trabalho, no entanto, o mesmo não estava sendo executado no instante da foto. Talvez um final de semana, horário de almoço ou final de expediente, de qualquer forma, é nítida a ausência de homens trabalhando.

Na foto 13 constata-se a ausência de mulheres, diferentemente da foto 14. Na primeira, temos um momento de trabalho e intervenção no espaço público; situação que, à época (1956), não privilegiava a participação feminina.

<sup>57</sup> Maria Stella M. BRESCIANI, *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*, p. 8.

Nestes momentos, poderiam surgir personagens femininos, como a que posa, à direita, semi-escondida atrás das folhagens de um coqueiro. Sua presença, quase imperceptível, introduz a simbolização da inserção marginal da mulher da época no espaço público da cidade.



Detalhe A, foto14



Foto 14 Aproximadamente década de 60.

Nas fotos 15 e 16 percebe-se que grupos distintos circulavam pela cidade. Os de terno e gravata vão do rufião ao homem de negócios. Os com aparência de trabalhadores usam, na sua maioria, roupas brancas. Da foto 16, destaco mais um recorte significativo: à frente de um garoto negro de bicicleta, atravessam a rua duas mulheres (Detalhe A,

foto 16). Personagens raras nas imagens que o fotógrafo construiu sobre a cidade, aparecem acidentalmente nas fotos de rua, sugerindo a importância que as mesmas têm para a representação que o fotógrafo nutre sobre a cidade.



Detalhe A, foto 16

O andar apressado das mulheres, o farfalhar das saias ao vento e a maneira inusitada como uma delas carrega a sombrinha remete à imagem fugidia que Charles Baudelaire<sup>58</sup> cria, ao cruzar com uma mulher, no poema *À une passante*. A rua é o lugar onde as pessoas se cruzam, se exibem à medida em que se ocultam, se negam à



Detalhe B, foto 16

medida que se oferecem; é local que permite e estimula o olhar. A esse respeito, Bresciani comenta referindo-se ao poema de Baudelaire,

*A figura da mulher que passa suspende o tempo e o barulho ensurdecedor ao seu redor; por um instante o olhar se detém nas minúcias dessa figura feminina. O olhar retribuído, ainda que num relance, vai além e define a cumplicidade possível entre estranhos que se particularizam: eles sabem da fugidia possibilidade de um reencontro; eles sabem o que deixaram de ganhar ao se submeterem ao acaso.*<sup>59</sup>

Como argumenta Roger Bastide,<sup>60</sup> para compreender uma obra deve-se levar em consideração seu surgimento do imaginário dos indivíduos. Assim, toda obra humana, todo comportamento, todas as opiniões, estão indelevelmente marcadas pelo

<sup>58</sup> Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du Mal*, *passim*.

<sup>59</sup> Maria S. BRESCIANI, *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*, p. 11.

<sup>60</sup> Roger BASTIDE, *Arte e Sociedade*. *passim*.



meio social onde se originam, de acordo com a variedade dos grupos e das sociedades, e com a posição de cada criador de arte no seu interior. As imagens sugerem que o imaginário social de Uberlândia, da época retratada, reservava para negros, pobres e mulheres um *não-lugar*. Isto é, um lugar de exclusão e segregação.

*Em suma, a dissecação técnica do “fenômeno urbano” em camadas relativamente independentes acabou tornando a cidade de pedra e cal invisível à observação sociológica. Esta passou a considerá-la — quando muito — realidade externa às práticas, um cenário independente ou domínio onde as relações e processos sociais poderiam ou não ter lugar.<sup>61</sup>*

Segundo Arantes Neto, esta compreensão admite o princípio de que as relações sociais poderiam ser percebidas como estando, de alguma forma, fora do tempo e do espaço. Ocorre portanto, uma dissociação entre práticas sociais, situadas historicamente, e o tempo e o espaço. Arantes Neto argumenta que não existe uma determinação, a rigor externa e anterior determinante das práticas sociais. Aqui aparece, mais uma vez, uma concepção que coloca a cidade na ordem do adicional, das coisas múltiplas.

## A experiência histórica da relação Tempo e Espaço

Tempo-espaço participam da estruturação da experiência social uma vez que, como argumenta Elias, as noções de tempo e espaço só são possíveis a partir do momento em que os indivíduos, em uma relação de interação e interdependência, constroem um conhecimento a esse respeito. Em texto intitulado *Sobre o Tempo* o autor argumenta:

*nosso saber resulta de um longo processo de aprendizagem, que não teve um começo na história da humanidade. Todo indivíduo, por maior que seja sua contribuição criadora, constrói a partir de um patrimônio de saber já adquirido, o qual ele contribui para aumentar. E isso não é diferente no que concerne ao conhecimento do tempo.<sup>62</sup>*

<sup>61</sup> Antonio A. ARANTES NETO, *Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público*, p. 86.

<sup>62</sup> Norbert ELIAS, *Sobre o Tempo*, p. 10.

Assim, as noções de tempo e espaço se instituem a partir de uma dada experiência social, do mesmo modo que essa experiência é instituinte de noções de tempo e espaço. Perquirindo esta suposição, torna-se interessante olhar algumas fotografias com registros de acidentes ocorridos na cidade de Uberlândia e estradas adjacentes.

Estes acidentes fotografados ocorreram, em sua maioria, entre o final da década de 50 e início da década de 60. Período conhecido, no Brasil, como momento em que ocorre a incrementação da malha rodoviária, como opção pelo transporte de bens e mercadorias sobre asfalto em detrimento do transporte ferroviário. Outro fator importante foi a implantação do capital estrangeiro no país, principalmente no que se refere à indústria automobilística.

Neste contexto, a elite local, guiada pelo mito da metrópole e apoiando-se no argumento de posição geográfica “privilegiada” da cidade, arregimenta dividendos ao impor a cidade como entreposto comercial entre o interior de Goiás, Mato Grosso e o Estado de São Paulo. Com a construção de Brasília, ocorre a intensificação do comércio e do setor de serviços na cidade.

*A partir dos anos 50, com a construção de Brasília, a região será ponto obrigatório de entrecruzamento do Sul, Norte e Nordeste com o Centro-Sul. Dessas investidas resultaram como saldo para a região, e especialmente para Uberlândia, a construção e o asfaltamento de estradas, a remodelação do aeroporto com a aquisição de equipamentos sofisticados de pavimentação da pista de pouso, a construção de casas populares, a instalação do 36º Batalhão de Infantaria do Exército e da sede do 15º Distrito Florestal.<sup>63</sup>*

Como resultado, ocorre uma intensificação do trânsito de caminhões. Os acidentes envolvendo caminhões atraíram as lentes do fotógrafo. Era algo emergente, fugia da rotina da cidade. De tal maneira relevante para o fotógrafo que ele agia como repórter policial ou agente de seguros, fotografava os acidentes de diversos ângulos. Estas imagens, registraram as condições e o local dos acidentes, os tipos de veículos envolvidos, seus condutores e o que transportavam.

O *punctum* dessas imagens, além das expressões dos motoristas, são as circunstâncias em que estes acidentes ocorreram. Ao observarmos as fotos 18, 19 e 20

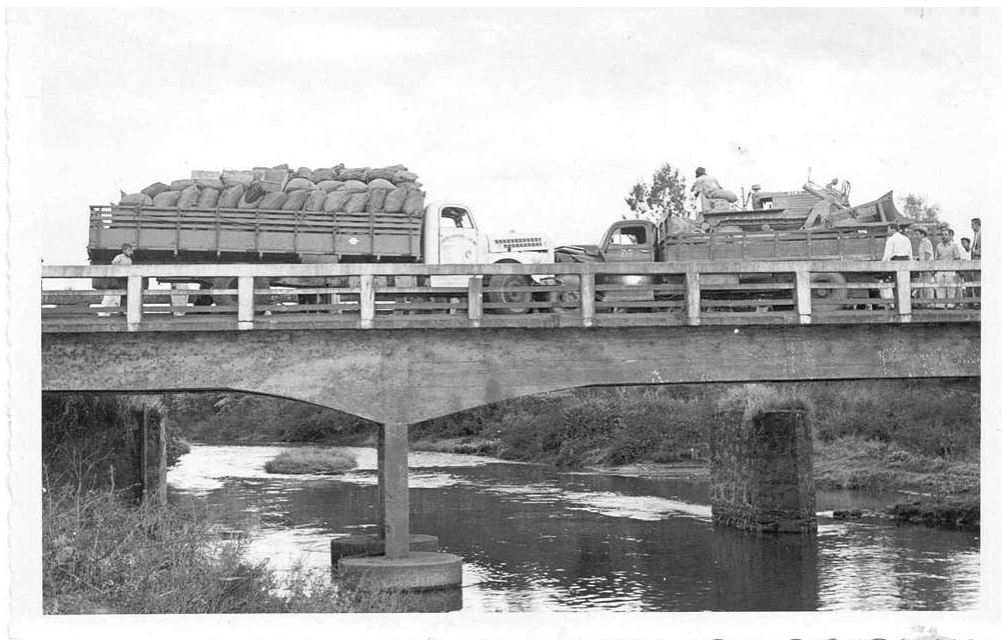
---

<sup>63</sup> Maria Clara T. MACHADO, *Há serpentes no paraíso*, p. 182.



**Foto 18 - 1958.**

uma indagação de tom irônico percorre nossos sentidos, como é possível que acidentes assim aconteçam? Colidir de frente em uma estrada reta (foto 18) ou no meio de uma ponte estreita (fotos 19 e 20) pode parecer absurdo ou improvável.



**Foto 19 - Ponte do Vau aproximadamente final da década de 50.**

Na busca do entendimento destes acidentes, perscrutando as imagens produzidas pelo fotógrafo, observo a ausência, no que se refere às fotos 19 e 20, de mobiliário urbano de sinalização. Placas do tipo “Ponte Estreita” ou “Dê a Preferência”

não são percebidas nas fotos. Na foto 18 a estrada, embora asfaltada, não possui faixas sinalizadoras dividindo as pistas.



**Foto 20 - Ponte do Vau aproximadamente década de 50.**

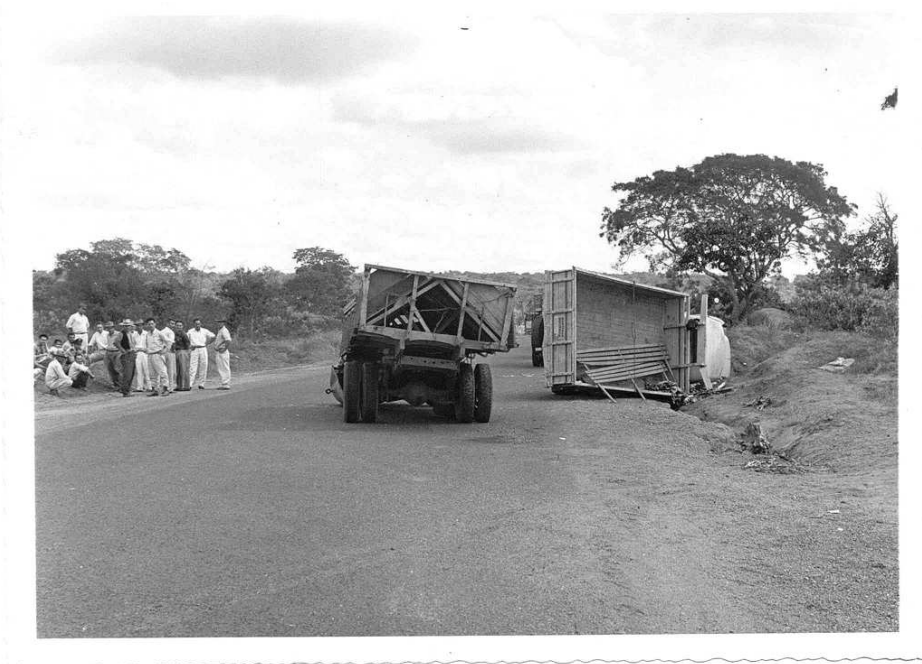
Talvez estes fatos respondam à questão proposta, embora pareçam insuficientes. Poderia supor que, se a sinalização fosse adequada estes acidentes provavelmente não teriam acontecido. Entretanto, esta não parece ser uma suposição pertinente. As fotos 21 e 22 trazem mais elementos à reflexão.



**Foto 21 - Ponte do Vau 1958.**

Nesta imagem, a sensação é a de que os motoristas não tinham noção da real dimensão da ponte, os caminhões se abalroaram de lado, um entrando outro saindo da

ponte. As possíveis explicações sugeridas acima tornam-se insuficientes para a interpretação destas imagens.



**Foto 22 - Aproximadamente final da década de 1950.**

Outra colisão em estrada reta (foto 22), a posição final retratada na imagem sugere que desta vez os dois caminhões trafegavam no mesmo sentido da pista. Esta imagem dá indícios de que os condutores destes veículos não conseguiram prever a distância e o tempo necessários para a ação desejada, fosse ela conversão ou ultrapassagem. Imperícia? Imprudência? Ao precisar-se melhor o olhar, e dirigindo-o para os personagens que aparecem nas cenas fotografadas outras questões e hipóteses se colocam.

Embora não seja possível precisar quem são os motoristas dos veículos, uma abordagem mais ou menos geral desses personagens torna-se esclarecedora. Observando os detalhes 18 A e 22 A identifico que todos são do sexo masculino, com idade provável entre 30 e 50 anos. Esta idade foi presumida seguindo algumas pistas, tais como: uso de bigodes no estilo



**Detalhe A, foto 22**

“Errol Flynn”, alguns parcialmente calvos, a compleição física, alguns com a calça

presa por um cinto na região do abdômen (proeminente). A data das fotos versa entre final da década de 1950 e início da década de 1960 portanto, os prováveis motoristas teriam nascido entre 1908 e 1925. Esta constatação caminha de mãos dadas com os conceitos de tempo e espaço e suas experiências localizadas historicamente conforme discutido à frente.



Detalhe A , foto 18

Norbert Elias argumenta que as noções e as experiências do tempo e do espaço não são idênticas em todos os homens. Pois o tempo não é uma “*realidade universal , uma realidade dada a todos os homens do mesmo modo e experimentada por todos da mesma maneira*”.<sup>64</sup> O tempo e o espaço não são dados objetivos, algo meramente físico ou um conjunto de acontecimentos assentados na consciência humana como uma *síntese a priori*, isto é, “*uma forma inata de experiência e, portanto uma dado não modificável da natureza humana*”.<sup>65</sup>

O autor argumenta a partir da suposição de que o saber humano é resultado de um longo processo de aprendizagem, cujo começo não pode ser precisado na história da humanidade. Entendendo o tempo como uma construção simbólica, e distanciando-o de uma concepção que o coloca como inato ou natural, Elias resgata alguns princípios durkeimianos. O conceito de tempo “*não pode ser criado por um indivíduo isolado. Pois o tempo tal como a instituição social que lhe é inseparável, vai sendo assimilado pela criança à medida que ela cresce numa sociedade em que ambas as coisas são tidas como evidentes*”.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Norbert ELIAS, *Sobre o Tempo*, p. 98.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 13.

Refratário a qualquer tipo de mecanicismo, o autor localiza o tempo como uma particularidade do habitus social. Instituição social, o tempo age sobre o indivíduo de maneira coercitiva e externa. Este processo não exclui rejeições compulsivas à idéia de tempo e de pontualidade em certos tipos de consciência de tempo. Assim como, não admite rigidez na compreensão e na experiência do tempo e do espaço.

*Ora, o tempo não se reduz a uma “idéia” que surja do nada, por assim dizer, na cabeça dos indivíduos. Ele é também uma instituição cujo caráter varia conforme o estágio de desenvolvimento atingido pelas sociedades. O indivíduo ao crescer, aprende a interpretar os sinais temporais usados em sua sociedade e a orientar sua conduta em função deles. A imagem mnêmica e a representação do tempo num dado indivíduo dependem, pois, do nível de desenvolvimento das instituições sociais que representam o tempo e difundem seu conhecimento, assim como das experiências que o indivíduo tem delas desde a mais tenra idade.<sup>67</sup>*

Segundo o autor, os conceitos de tempo e espaço passaram e passam por modificações sucessivas no desenrolar da história da humanidade. São uma síntese de nível altíssimo, fazendo parte dos instrumentos primários de orientação da tradição social das sociedades humanas.

*“Tempo e espaço” são símbolos conceituais de tipos específicos de atividades sociais e institucionais. Eles possibilitam uma orientação com referência às posições, ou aos intervalos entre essas posições, ocupadas pelos acontecimentos, seja qual for sua natureza, tanto em relação uns aos outros, no interior de uma única e mesma seqüência, quanto em relação a posições homólogas dentro de outra seqüência, tomada como escala de medida padronizada. A percepção e a determinação de posições espaciais e temporais só se tornam possíveis como tais, portanto, num estágio da evolução social em que os homens tenham aprendido a tratar os acontecimentos e a refletir sobre eles com a ajuda de instrumentos de orientação de nível relativamente elevado de generalização e síntese. As “relações posicionais” entre eventos observáveis no espaço e no tempo são as que subsistem quando, no interior de determinada ordem de grandeza – por exemplo, a que vai dos grãos de areia às galáxias, ou das baleias aos homens e aos bacilos – abstraímos todas as outras relações possíveis e, em seguida, unificamos ou*

---

<sup>67</sup> Norbert ELIAS, *Sobre o Tempo*, p. 15.

*“sintetizamos” esse resto. Ambos os conceitos representam, portanto, num nível altíssimo de abstração e síntese, relações de ordem puramente posicional entre acontecimentos observáveis.*<sup>68</sup>

### Voltando-se às fotografias dos acidentes



Foto 18



Foto 19



Foto 20



Foto 21



Foto 22

assim como aos detalhes A das fotos 18 e 22, sem se perder de vista a argumentação do autor, delineiam-se interpretações mais sofisticadas. Não que a falta de mobiliário de sinalização seja descartado no processo de análise e interpretação, que os motoristas retratados nas fotos tenham sido menos habilidosos ou menos capazes. O que se apresenta é uma compreensão histórica da experiência e da utilização da relação tempo-espaço.



Detalhe A, foto 18

A tentativa de explicar os acidentes apoia-se na aceitação de que as noções de tempo e espaço são indissociáveis e se transformam acompanhando os diferentes estágios que as sociedades humanas apresentam, que indivíduos e sociedades são elos inseparáveis. Neste sentido, infere-se que os motoristas possivelmente, não tiveram uma experiência estreita com as sensações de velocidade e, conseqüentemente, de tempo de deslocamento no espaço percorrido por caminhões. Isto porque passaram a infância, adolescência e possivelmente a juventude sob o signo de uma instituição social tempo que não comportava as experiências oferecidas pelo automóvel.



Detalhe A, foto 22

Os acidentes dizem de um dado amadurecimento simbólico das noções de tempo e espaço. Uma parca experiência de tempo de deslocamento em relação a estas máquinas pôs em cena os acidentes fotografados acima. Estes acidentes são operações de determinação do tempo, na medida em que a sociedade incorpora um número cada vez maior de pessoas envolvidas na atividade de conduzir estas máquinas. Ocorre uma educação dos sentidos e conseqüentemente uma transformação na instituição social tempo.

<sup>68</sup> Norbert ELIAS, *Sobre o Tempo*, pp. 79-80.



É a própria percepção modificada instaurando uma nova sensibilidade, agora orientada por um tempo-espaço moderno que, segundo Bresciani, implica no

*esquecimento da antiga figura do amável “kairós”, o tempo do homem engenhoso que sabe captar no fluxo dos dias o momento azado, dando assim lugar à preponderância da noção de “chronos”, termo que designa o tempo no seu transcorrer cotidiano, dia e noite, inverno e verão, a duração de uma vida, noção homônima de “kronos”, o cruel pai de Zeus, deus devorador, o tempo que gasta e envelhece. Um tempo que possa simplesmente em direção à morte do homem e do crescimento da cidade, o avesso do tempo da aventura.<sup>69</sup>*

Tempo da produção percebido num fluxo “*mensurável, divisível, homogêneo, uniforme, aritmetizado; também, tempo progressivo de acumulação e racionalização, de conquista da natureza*”<sup>70</sup>, é este novo ritmo do tempo imposto.



Foto 23 - Final da década de 1950

<sup>69</sup> Maria Stella Martins BRESCIANI, *Nas Ruas, os Caminhos da Cidade*, p.33.

<sup>70</sup> Maria Helena Oliva AUGUSTO. *Tempo e Indivíduo no Mundo Contemporâneo: O Sentido da Morte*, p. 160.

Não sem resistências e sem violência; a dramaticidade dos acidentes, alguns possivelmente com vítimas, mostra o preço da imposição dessa nascente configuração do tempo.

Segundo Bresciani, este tempo da produção, circulação e consumo de mercadorias

*tornara-se o Deus irascível e onipotente dessa sociedade que, imbuída da importância da produção da riqueza, não mais tinha no homem seu objetivo último. As imagens de caos, turbilhão, ondas do mar e lavas vulcânicas, metáforas inspiradas nas forças incontroláveis da natureza, são utilizadas como recurso de linguagem na falta de noções apropriadas.*<sup>71</sup>

O alto grau de destruição (foto 23) no acidente envolvendo um caminhão carregado de bananas com um outro carregado de sacas, ou a força do choque denotado na foto 24 remetem à idéia de dor, morte e perigo. Representações como as de caos e turbilhão também podem ser aplicadas como imagens literárias no diálogo com as imagens fotográficas aqui apresentadas.



Foto 24 - Aproximadamente 1958

<sup>71</sup> Maria Stella BRESCIANI. *A cidade das multidões, a cidade aterrorizada*, p. 13.

Neste diálogo entre imagem/texto, texto /imagem a noção de sublime aparece como crucial no sentido de simbolizar como os homens conviveram com as imagens assombrosas dos acidentes e dos grandes caminhões.

Segundo Stella Bresciani, o sublime é uma nova sensibilidade estética que possibilita ao homem suportar “*estímulos provocados por tudo aquilo que é inédito*”<sup>72</sup>, os acidentes envolvendo veículo automotores são acontecimentos incomuns. O fato de serem fotografados e os espectadores se reunirem em torno desses eventos, como evidenciam as fotos acima, referendam esta argumentação. As fotos 25 e 26, por registrarem acidentes no perímetro urbano, evidenciam o ineditismo desses episódios. A pequena multidão que se aglomera admirando o imprevisto ou os espectadores das imagens fotográficas não o fazem, sem um ar de assombro e admiração. Segundo Edmund Burke, assombro e admiração são estados da “*alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror*”.<sup>73</sup> O autor continua, afirmando que tudo aquilo terrível à visão é sublime.



Detalhe A foto  
25



Foto 25 - Aproximadamente final da década de 1950.

<sup>72</sup> M. S. BRESCIANNI, *A cidade das multidões, a cidade aterrorizada*, p. 24.

<sup>73</sup> E. BURKE, *Uma investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, p. 65.

O perigo conotado nestas fotos e, acima de tudo, as idéias de dor, morte e sofrimento colocam estes acontecimentos no campo do sublime.



**Foto 26 - Aglomeração de pessoas no acidente envolvendo caminhão**

O poder destas máquinas modernas está ligado à idéia de força, não somente à força da destruição, mas principalmente à sua capacidade de carregar toneladas e de vencer grandes distâncias. O ronco dos motores, a velocidade e a fumaça do óleo diesel são imagens de modernidade que, pela sua força e seu poder, são geradoras do sublime. *“Em suma, onde quer que encontremos força e sob qualquer ângulo que consideremos o poder, veremos sempre o sublime acompanhado do terror e o desprezo à força submissa e inofensiva”*.<sup>74</sup>

Estas imagens de força, poder, destruição e velocidade compõem uma estética da cidade enquanto espaço moderno. Estas imagens assim como as noções de tempo e espaço contribuem para a formação da consciência moral e das *“modalidades de controle das pulsões e afetos numa dada civilização (...)”*. Configuram *“maneiras pessoais de agir e sentir, um hábitos social que o indivíduo compartilha com outros e que se integra na estrutura de sua personalidade”*.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> E. BURKE, *Uma investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*, p. 73.

<sup>75</sup> Norbert ELIAS, *Sobre o tempo*, p. 19.

Assim, a imaginabilidade da cidade, que se afigura a partir das fotografias construídas por Osvaldo Naghettini informa uma cidade em transformação. Mudanças que não se restringem ao aspecto formal do urbano, pois as alterações no traçado urbano ou na arquitetura não ocorrem sem uma transformação nas mentalidades dos habitantes da cidade e vice-versa.

A cidade de Uberlândia, inserida no contexto da nação, persegue o mito da grande cidade e do progresso inevitável. Assim, as elites locais apresentam uma cidade descolada de seu passado e voltada para o futuro. O pertencente a este passado tem de ser destruído para dar lugar ao novo. Antigas ruas são redefinidas, o patrimônio arquitetônico é demolido, novos hábitos se impõem como signo de desenvolvimento e progresso. Forja-se uma cidade, tendo como principal objetivo o deslocamento e a circulação, a eficácia e a funcionalidade em detrimento da cidadania e da qualidade de vida.

## A invenção cidadina: a configuração público e privado



## A invenção cidadina: a configuração público e privado

*Um bairro exatamente confuso, uma rede de ruas, que anos a fio eu evitava, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia uma pessoa amada se mudou para lá. Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e decompusesse a região com feixes de luz.<sup>1</sup>*

O objetivo deste capítulo é investigar a estruturação e a ocupação de diversos territórios sociais da cidade de Uberlândia. Entende-se que os indivíduos não ocupam o espaço urbano da mesma maneira, uma vez que este se constitui, também, a partir de relações de poder. Ruas, bairros, praças, mercados e lazer são dispostos de maneira diferente e, muitas vezes, hierarquizados. Para esta análise foram utilizadas, como referência primordial, as imagens fotográficas dos acervos Gerônimo Arantes, Osvaldo Naghettini, Roberto Cordeiro e Fotos Doadas<sup>2</sup>. Uma das possibilidades de se pensar a ocupação destes espaços é através do uso de categorias que os dividem em público e privado. Neste sentido, os autores Jürgen Habermas e Hannah Arendt foram de circunstancial importância.

A categoria esfera pública e a correlata esfera privada são fundamentais para se entender a sociedade ocidental.<sup>3</sup> No entanto, estes conceitos comportam não apenas uma explicação sociológica mas, também, uma significação histórica. Enquanto categorias históricas e sociológicas o conteúdo significacional destas categorias é datado, tendo, portanto, significados distintos no decorrer dos processos históricos. O

---

<sup>1</sup> Walter BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 35.

<sup>2</sup> Estes Acervos encontram-se no Arquivo Público Municipal da cidade de Uberlândia. Organizados de forma seqüencial numérica contam com 6.878 imagens sendo: Jerônimo Arantes 1.069, Roberto Cordeiro 1.003, Osvaldo Naghettini 4.410 e Fotos Doadas 396.

<sup>3</sup> Jürgen HABERMAS. *Mudança Estrutural na Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, p. 17.

objetivo aqui não é deter-se no mapeamento desses diversos significados, mas sobretudo localizar as categorias e apontar as possíveis representações de sentidos adquiridos por elas.<sup>4</sup>

Aparentemente antagônicas, as esferas pública e privada são entendidas, hoje, como interdependentes. O espaço público estrutura-se e delimita-se em relação a um outro espaço, o privado e vice versa. No entanto, isto não significa que haja uma separação rígida entre ambos. Segundo Habermas, a mudança estrutural ocorrida na esfera pública, a partir da incrementação das relações econômicas de mercado, foi uma progressiva interpenetração da esfera pública no setor privado.<sup>5</sup>

Hannah Arendt também estabelece uma aproximação importante entre as duas esferas, pois, enfatiza a autora, a ameaça de desaparecimento da esfera pública pode ser “acompanhado pela ameaça de igual liquidação da esfera privada.”<sup>6</sup>

Tanto para Habermas com para Arendt a característica principal da esfera pública é sua visibilidade, atributo este ausente na esfera privada. A *publicidade* do público está precisamente no fato dele estar *entre* os homens e de ser construído por estes. Artefato humano o público está “interposto” entre os homens “*como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens*”.<sup>7</sup>

Produto histórico e cultural das ações dos homens, a esfera pública é, por excelência, o espaço da palavra<sup>8</sup>. Espaço onde se faz a política, onde se exercita a liberdade, espaço da alteridade e da troca. Para a autora, a esfera pública é o espaço comum onde

“(…) tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. (...) Uma vez que a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto da existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguarda, até mesmo a meia-luz que ilumina a nossa vida privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa da esfera pública”.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Para um entendimento detalhado dos diversos usos e significados dos conceitos de esfera pública e esfera privada ver: Jürgen HABERMAS, *idem*, pp. 13-41 e Hannah ARENDT *A condição humana*, pp. 31-88.

<sup>5</sup> Jürgen HABERMAS, *Mudança Estrutural na Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, pp. 169 - 212.

<sup>6</sup> Hannah ARENDT *A condição humana*, p. 70.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>8</sup> Segundo Hannah Arendt (1981) *palavra e razão* funcionam como antídoto à violência .

<sup>9</sup> Hannah ARENDT *A condição humana*, pp. 59 e 62.



Porém, os mesmos indivíduos que participam da esfera pública integram a esfera privada. Tem-se, portanto, uma esfera de pessoas que constroem sua identidade também de forma “privada”. São essas pessoas que no espaço público promovem a política e organizam o público de acordo com interesses privados.

Neste contexto, a esfera privada se estrutura a partir do que não se vê diretamente sob a luz do público. Arendt associa privado com propriedade:

*“(...) a palavra ‘privada’ em conexão com a propriedade, mesmo em termos do pensamento político dos antigos, perde imediatamente o seu caráter privativo e grande parte de sua oposição à esfera pública em geral; aparentemente, a propriedade possui certas qualificações que, embora situadas na esfera privada, sempre foram tidas como absolutamente importantes para o corpo político”.<sup>10</sup>*

Privado também está ligado ao desenvolvimento da vida do lar e da família nos espaços urbanos. Embora o interior desta esfera possa permanecer, seu significado é público na medida em que é importante para a cidade, estabelecendo os “*limites entre uma casa e outra*”.<sup>11</sup> É o lugar onde nos escondemos, espaço daquilo que é só nosso; a função do privado é proteger o que é íntimo.

Para Arendt o social perverte o coração do homem, invade fronteiras até então inatingíveis. Esta intimidade do coração, “*(...) não tem lugar objetivo e tangível no mundo, nem pode a sociedade contra a qual ela protesta e se afirma ser localizada com a mesma certeza que o espaço público*”.<sup>12</sup> De localização fluida, a intimidade necessita de proteção especial, pois é ela que resguarda a subjetividade interior do indivíduo.

Este estado de ânimo promovido pela intimidade é expresso de forma singular pelas fotografias. As expressões faciais e a própria postura corporal dos indivíduos retratados nas mais diferentes situações e nos mais diferentes espaços oferecem pistas, as mais diversas, dos hábitos, costumes e formas de percepção do espaço urbano.

Essa intimidade tece, sem dúvida, laços estreitos com o social. A esfera do social surge, tanto para Arendt, como para Habermas, com o surgimento da sociedade

<sup>10</sup> Hannah ARENDT *A condição humana*, p. 70.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 48.

moderna, com a “*concentração de capital e intervencionismo, a partir do processo correlato de uma socialização do Estado e de uma estatização da sociedade*”.<sup>13</sup> Com esse fenômeno, vários grupos sociais foram incorporados a uma sociedade singular. A sociedade moderna pauta-se pela igualdade política e jurídica entre os homens. Portanto, na modernidade o social conquistou e consumiu a esfera pública ( e a esfera privada?), num processo onde a “*distinção e diferenciação reduziram-se a questões privadas do indivíduo*”.<sup>14</sup>

Logo, as imagens fotográficas selecionadas dizem respeito a territórios de sociabilidade. Estes, foram valorizadas significativamente no momento em que fotógrafos, movidos por diferentes motivos, elegeram momentos e espaços a serem perpetuados na superfície bidimensional do papel fotográfico. Os *feixes de luz* que sensibilizaram os diversos filmes fotográficos utilizados compõem um mosaico de imagens. Selecionadas, organizadas e dispostas em painéis estas imagens oferecem pistas sobre a configuração das esferas públicas e privadas da cidade.

As fotografias foram por mim organizadas a partir de referenciais temáticos e espaciais e compuseram três grandes eixos de análise. O primeiro, com 57 imagens, tem como eixo central as Festas. Este tema subdivide-se em carnaval de rua, de clube e blocos; inaugurações, natal, formaturas, desfiles cívicos, gincanas, competições, congada, *shows* ao ar livre e passeatas.

O segundo eixo, intitulado “Cenas Urbanas”, é composto por 77 imagens de ruas, praças e demolições. Com estes dois painéis apresento, a partir dos acervos pesquisados, uma leitura do uso, da ocupação e da significação dos espaços públicos de sociabilidade da cidade.

O último painel/eixo aborda a “Esfera Privada e Íntima” e para tal foram selecionadas doze imagens e utilizadas 04 delas. Estas incidem sobre o interior de residências, automóveis, cenas de julgamentos e acidentes. O reduzido número de imagens relativas ao domínio do privado encontradas nos acervos pesquisados colocou questões importantes sobre a relação entre as esferas pública e privada e a *invisibilidade* (retornando a Hannah Arendt) desta última.

Por intimidade entendo o estado de ânimo dos diversos sujeitos retratados. As expressões faciais e a postura corporal dos indivíduos, nas mais diferentes situações

---

<sup>13</sup> Jürgen HABERMAS, *Mudança Estrutural na Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, p. 180.

<sup>14</sup> Hannah ARENDT, *A condição humana*, p. 51.

e nos diversos espaços, podem oferecer pistas, as mais diversas possíveis, dos sujeitos urbanos e seus hábitos, costumes e formas de percepção do espaço urbano. No entanto, a difícil abordagem da intimidade não se restringiu a este último eixo, antes emerge dos demais, informando sobre os possíveis sentimentos dos sujeitos retratados. Assim essa categoria foi diluída e perpassa todo o texto.

Aspectos valorizados da vida social reuniam, especialmente no que se refere ao eixo “Festas”, uma quantidade significativa de pessoas. Outro evento singular, a demolição da Estação da Mogiana, também atraiu um número considerável de espectadores. No eixo “Cenas urbanas” não ocorre o mesmo. Nesse, tem-se imagens do cotidiano da cidade, especialmente suas ruas e praças centrais.

### Festas e Inaugurações: a teatralização do público

As imagens “dizem”, a sua maneira, destas aglomerações. Detenhamo-nos nelas:



Foto 1 – Congada, Dança de Fitas. Sem data<sup>15</sup>

<sup>15</sup> As fotos de números 01 à 07, 08 e 10 pertencem ao Acervo de Osvaldo Naghettini e estão acondicionadas, respectivamente, sob o número 2447, 2403, 2276, 0411, 3988, 2303, 2271, 3999 e 2378. A foto 09 pertence ao Acervo Jerônimo Arantes, acondicionada sob o número 816.



Foto 2 – Gincana da lambreta, provavelmente em 1958.



Foto 3 - Inauguração das Caixas D'água, provavelmente década de 1950.



Foto 4 – Inauguração do Terminal Rodoviário Castelo Branco, 1976.



Foto 5 – Carnaval de rua na Praça Clarimundo Carneiro, 1952.



Foto 6 – Papai Noel descendo de helicóptero na Praça Tubal Vilela, provavelmente década de 70.



Foto 7 – Época de Natal, interior de uma loja de tecidos.

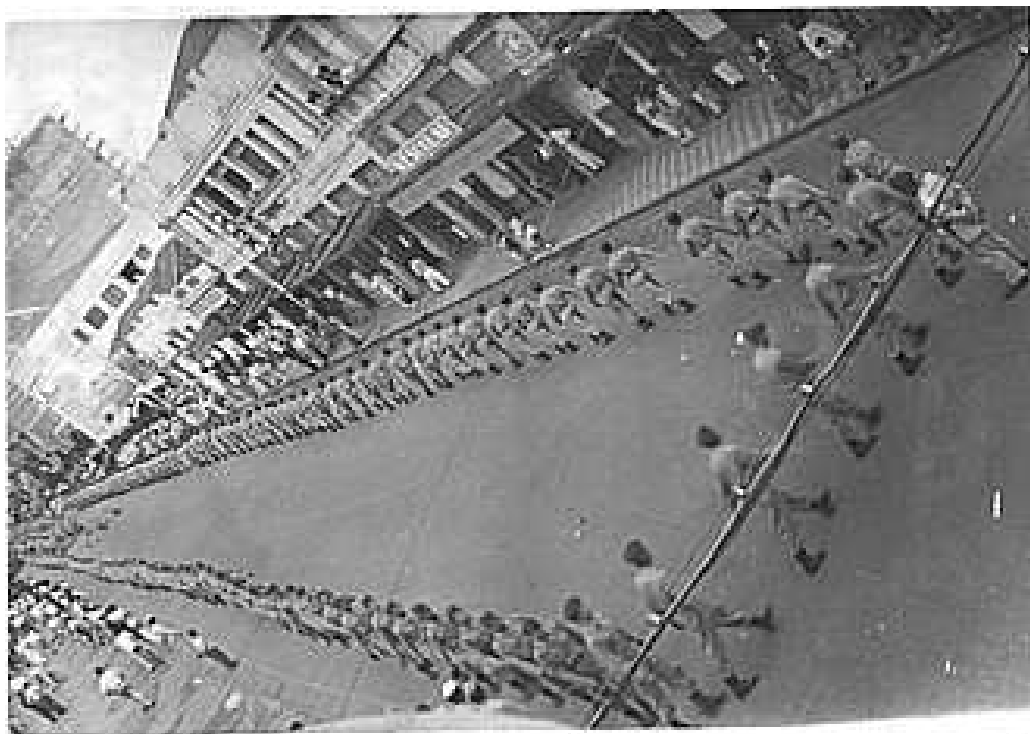


Foto 8 – Evolução de soldados na Avenida Afonso Pena em frente à Praça Tubal Vilela. Década de 50.



Foto 9 – Praça Tubal Vilela concentração para Parada Cívica, provavelmente 7 de Setembro.



Foto 10 – Espetáculo Público na Praça Clarimundo Carneiro.



Foto 11 – Demolição da Estação Ferroviária da Mogiana 14/04/1970.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Esta foto pertence ao Acervo Roberto Cordeiro registrada pelo nº 0491.



Os distintos extratos sociais flagrados nas comemorações denotam um tipo de uso e ocupação do espaço público. As festas nas cidades podem ser entendidas como manifestações onde “*peças e grupos sociais festejam a si mesmos através do que são*”.<sup>17</sup> Festas profanas, cívicas ou religiosas, são momentos em que pessoas como lambreteiros,

foliões (que também podem ser lambreteiros e vice versa), congos (que nas fotos não aparecem como lambreteiros) apropriam-se do espaço público caracterizando-o como lugar de identidades, de hierarquias, de disputas, mas, também, de alegrias e convívios. O espaço público aparece, portanto, enquanto uma esfera de trocas diversas.

Nas fotos de comemorações<sup>18</sup> (foto 6), inaugurações (fotos 3, 4 e 13 ) desfiles cívicos (fotos 8, 9 e 12) e demolição (foto 11), por exemplo, o poder público<sup>19</sup> demonstra sua versão da esfera pública. Para a elite, que ocupa o poder

de Estado, o público é lugar de *evento*.

Nestas imagens, tem-se em “primeiro plano” a multidão. A inauguração de caixas d’água (foto 3) pode ser interpretada como evento importante, pois reúne um número significativo de espectadores. As pessoas diminutas ante a grandiosidade dos reservatórios feitos em concreto armado celebram e “reverenciam” a estrutura transformando-a em *símbolo*. O concreto armado das caixas d’água aparece como signo bloqueado uma vez que a complexa estrutura do andaime entre as formas lembra, paradoxalmente, o trabalho humano (foto 13). As imagens conotam um momento de invenção e intervenção na esfera

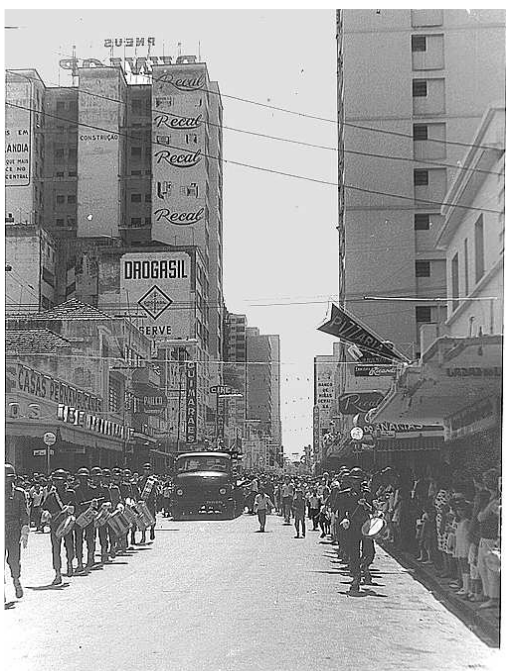


Foto 12 – Av. Afonso Pena, Parada Cívica provavelmente década de 70



Foto 13 – Inauguração de caixas d’água.

<sup>17</sup> Carlos Rodrigues BRANDÃO. *A cultura na rua*, p. 15.

<sup>18</sup> As fotos 12, 13 e 14 pertencem ao Acervo Osvaldo Naghettini, classificadas sob os números ON 0815, ON2626 e ON2602 respectivamente.

<sup>19</sup> Segundo J. Habermas, *Mudança Estrutural na Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, pp. 174-180, a separação entre Estado e Sociedade além de instituir a esfera do social, coloca o Estado na posição de gestor de interesses privados sob a alcunha de interesses sociais mais amplos.

pública entendida como lugar de celebração, de espetáculo.

Estas inaugurações assim como as paradas militares, com suas marchas cadenciadas e evoluções espetaculares, recolocam o “*sentido da vida e ordem do mundo*”.<sup>20</sup> Espetacularizam e reafirmam a força do Estado e as obrigações do Poder Público.

Esta noção de esfera pública espetacular reside na *polifonia*<sup>21</sup> do público na cidade moderna. A multiplicidade de imagens (fotos 1, 2, 10, 11 e 13), muitas vezes autônomas, promovidas no espaço público



Foto 14 – Equilibristas sobre cabo.

“*cruzam-se, relacionam-se, sobrepõe-se umas às outras, isolam-se ou contrastam-se*”.<sup>22</sup>

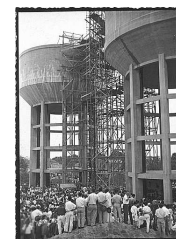


Foto 1

Foto 2

Foto 10

Foto 11

Foto 13

O exagero do público é o que o caracteriza. A esfera pública é, neste sentido, hiperbólica, tem conotação de espaço ritualizado, teatralizado e, por vezes, festivo e lúdico. Torna-se interessante observar, no que se refere à teatralização da esfera pública, o processo de demolição da antiga Estação da Mogiana (foto 11).

Neste, tem-se o *exagero* da espetacularização cênica no espaço público. O fotógrafo atento produz uma série de imagens aqui apresentadas cronologicamente.

<sup>20</sup> Carlos Rodrigues BRANDÃO, *A cultura na rua*, p. 8.

<sup>21</sup> Ver Massimo CANEVACCI. *A cidade polifônica: ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana, passim*.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 17.

Foto11<sup>23</sup>

No dia marcado para a demolição (14/04/1970) comparece um número expressivo de pessoas.<sup>24</sup> Apesar do clima agitado, que se pode perceber na foto 11, as pessoas não se reúnem para impedir ou protestar contra a demolição alegando, por exemplo, sua importância histórica, arquitetônica ou a facilidade de embarque e desembarque. O público

comparece para assistir ao espetáculo; alguns, talvez, num gesto emotivo esperando gravar na memória as últimas imagens do edifício. No entanto, a forma com que se processa o desmanche foi inédita.

O *punctum* da foto 15 chama a atenção para esta maneira de demolição. Cabos de aço são



Foto 15 – Demolição Estação da Mogiana

amarrados a dois tratores e, posteriormente, às paredes da Estação. Assim vão sendo arrancados, sucessivamente, partes de paredes até a total destruição do edifício.

<sup>23</sup> As fotos da demolição 11 e 15 à 22 pertencem ao Acervo Roberto Cordeiro catalogadas sob os números RC0491, 0503, 0502, 0504, 0508, 0507, 0506, 0509 e 0511 respectivamente.

<sup>24</sup> Inaugurada em 1941 a Estação estava integrada ao cotidiano da população.



Foto 16 – Demolição Estação da Mogiana

Conforme discutido no primeiro capítulo, a Estação representava, naquele momento, um obstáculo físico e simbólico ao “almejado progresso”. Em todas as imagens, o momento do *clic* é decisivo: nas fotos 15 e 16 o instante



Detalhe A, foto 15

em que os pedaços são arrancados é flagrado pelo fotógrafo atento. O público é contido pelos policiais. Esta forma agressiva e rápida da demolição é significativa.

A estética agressiva das imagens dispostas, expressa o espetáculo assistido pelo público presente. A forma da demolição é espetacular: esartejada, a estação que outrora serviu ao transporte de mercadorias, pessoas e bens materiais e simbólicos foi, em poucos minutos, transformada em ruínas.



Foto 17 - Demolição E. Mogiana



Foto 18 – Demolição E. Mogiana



Foto 19 – Demolição E. Mogiana



Foto 20 – Demolição E. Mogiana



Foto 21 – Demolição E. Mogiana



Foto 22 – Demolição E. Mogiana

O espaço público, a partir das imagens apresentadas, é pontuado por eventos ritualizados que podem funcionar como marcos simbólicos das atividades do Poder Público.

A esfera pública assim ritualizada é envolta pelo social e *fetichizada*, isto é, revestida com os atributos da grandiosidade, homogeneidade e afetividade. Inventa-se um espaço urbano onde, aparentemente, o acesso é garantido a todos. Este espaço público desperta nos indivíduos desejos de integração e participação. No entanto, se realiza *fetichizado* em um espaço público inacessível como local de cidadania plena.

## A esfera pública e seus atores

A esfera pública pode ser entendida a partir do conceito de *imagem dialética*<sup>25</sup> pois, ao oferecer e prometer, simultaneamente nega, interdita e impossibilita o acesso de diversos indivíduos como cidadãos e consumidores.

É neste espaço público polifônico que os sujeitos sociais circulam, vivem, inventam e se fazem inventados. Assim, novas questões se impõem: Quem são eles? Que imagens negociaram com os fotógrafos? Como concederam, ou não, sua imagem?

Aceitando-se que as imagens fotográficas são representações expressas da experiência social, pode-se cotejar expressões faciais, *poses*<sup>26</sup> dos diferentes sujeitos retratados. Estes ocuparam o espaço público comum (ruas e praças) da cidade em manifestações coletivas como, por exemplo, a congada (foto 1) e a gincana promovida pelo “Lambreta Moto Clube”, de Uberlândia (foto 2).



Foto 1.

O *punctum* das imagens em questão são, na foto 1, o personagem de chapéu, localizado abaixo à direita na extremidade da foto (Detalhe A, foto 1); e na foto 2, tem-se em primeiro plano um lambreteiro com uma charmosa garotinha de óculos escuro sentada elegantemente no banco do carona (Detalhe A, foto 2).

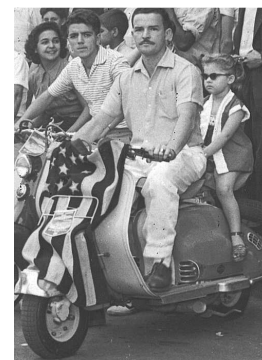


Foto 2.

<sup>25</sup> Para o conceito de imagem dialética ver: M. CANEVACCI. *A cidade polifônica: ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana*, pp. 113 e 114 e Willi BOLLE. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 61 e seguintes.

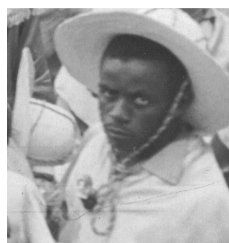
<sup>26</sup> A idéia de *pose* sugere, sempre, uma expressão negociada. Fotógrafo e fotografado se vêem e numa relação de cumplicidade concedem um ao outro o congelamento da imagem na superfície sensível do filme fotográfico.

Este personagem traz na frente da lambreta uma bandeira que remete a dos Estados Unidos da América. Esta imagem, enquanto representação de experiência social, torna os sujeitos sociais visíveis no espaço público comum. A pose de altivez, a expressão compenetrada olhando diretamente para o fotógrafo e a mão esquerda na embreagem do veículo sugere que, a qualquer momento, ele pode sair desfrutando de um lugar social proporcionado pela posse da lambreta.<sup>27</sup> A escolha do adereço que enfeita sua lambreta sugere a intenção de diferenciação dos demais, para tal o símbolo escolhido relaciona-se à idéia de *status* e poder. A garotinha, com roupa da moda, cabelo amarrado em estilo “rabo de galo” não olha para a objetiva, antes assume a postura de quem está em movimento segurando-se e olhando para as costas do condutor, provavelmente seu pai.



**Detalhe A, foto 2**

O enquadramento da foto mostrando todos os participantes ali reunidos, as poses e trejeitos descritos acima e o local, Av. Afonso Pena, em frente à Praça Tubal Vilela, na região central da cidade, denota um certo status social da gincana e de seus participantes.



**Detalhe A, foto 1**

Na foto 1, vemos a representação da Dança de Fitas da congada. O fato de não se poder precisar o local do evento<sup>28</sup> conota o seu prestígio social e de seus participantes. A expressão ameaçadora e severa do olhar do negro (Detalhe A, foto 1), dirigida diretamente para o fotógrafo sugere um outro status social dessa experiência pública.

Assim, como sugere Velho<sup>29</sup>, é possível que os indivíduos envolvidos nestas manifestações públicas vissem a cidade e se situassem dentro dela. Ou seja, através da hierarquia e do status social de cada manifestação, os diferentes sujeitos históricos representam a sociedade e se localizam dentro dela.

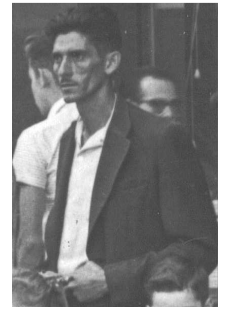
Voltando à foto 2, outros personagens compõem à cena, instigando novas reflexões.

<sup>27</sup> Segundo FERRARA a posse dos mesmos objetos não é apenas responsável pela pasteurização, mas “traz a distinção e a segurança social”. In: Lucrecia D’Alessio FERRARA, *Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*, p. 224.

<sup>28</sup> Provavelmente o local tenha sido o pátio da Igreja Nossa Senhora do Rosário. Ver capítulo 1 foto 11 lado superior esquerdo. Nesta foto aérea pode-se visualizar a Igreja e seu entorno.

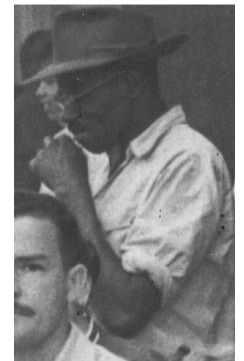
<sup>29</sup> Ver Gilberto VELHO. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*, cap. V.

Atente-se para os homens: o primeiro, branco, de pé à direita (Detalhe B, foto 2), de aparência lívida, cadavérica; o outro, negro e usando um chapéu, sua postura corporal sugere o ato de se acender um cigarro (Detalhe C, foto 2). Estes indivíduos parecem não fazer parte da ambiência do evento. O primeiro personagem olha para o infinito, desconhece a presença do fotógrafo. Sua atenção parece voltada para outro lugar, distante de lambretas e gentes. De paletó mas sem gravata, camisa branca de colarinho desalinhado, sua imagem evoca a figura do *flanêur*. Colecionador de sensações, o *flanêur* percorre a cidade usando as aglomerações humanas para sentir-se vivo. A seu lado, o outro personagem entra em cena: com as mangas da camisa arregaçadas, sua aparência destoa do contexto. Parece, também, estar vivendo sensações que extrapolam o evento. Integra-se sem se deixar integrar, compartilha do espaço público de maneira marginal uma vez que, sendo negro, pertence a uma minoria alijada de cidadania. Ambos configuram imagens dialéticas da esfera pública.



Detalhe B, foto 2

A experiência social “*não se deixa integrar em um conjunto de realidades homogêneas*”.<sup>30</sup> Embora façam parte de uma realidade ampla, as experiências dos indivíduos não sucumbem ao social, ao contrário, existem tipos de experiência que “*permanecem exteriores uns aos outros, constituem planos separados*”.<sup>31</sup>



Detalhe C, foto 2

Separados mas integrados, os elementos que compõem o social, por vezes, chamam e convidam à participação, à necessidade de integração. Na foto 2, outro personagem atrai nosso olhar (Detalhe D, foto 2). Trata-se de uma mulher, corpo inclinado e sorriso largo, exprimindo alegria, esforça-se para aparecer na foto, oferece-se ao fotógrafo. Esta expressão corporal é emblemática no sentido de integração à cena. Segundo Lima, “*a postura é um indicador privilegiado da atitude afetiva fundamental: ela nos comunica as intenções de aproximação, de acolhida ou, inversamente, de desafio, rejeição ou ameaça. Ela modula o grau de intensidade.*”<sup>32</sup>



Detalhe D, foto 2

A postura da personagem indica uma atitude de aproximação e não de distanciamento. Assim, os sujeitos históricos representados na cena participam e se integram de maneira diversa ao mesmo acontecimento. A esfera

<sup>30</sup> Jean-Pierre VERNANT. *Entre mito e política*, p. 149.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>32</sup> Ivan LIMA. *A fotografia é a sua linguagem*, p. 112.

pública transmuta-se, assumindo características privativas e intimistas que podem variar, assumindo feições distintas de acordo com os diferentes sujeitos e os diversos usos que fazem do espaço.

Nunca é demais lembrar que as imagens aqui interpretadas, assim como as que se seguirão, não formam um quadro preciso do espaço público, antes, tem-se um recorte de quadros e detalhes selecionados a partir de desejos ou de filiações políticas e ideológicas dos fotógrafos e, agora, do pesquisador. Embora fragmentados, como em um quebra-cabeças, revelam-se prenhes de uma retórica emotiva e representativa traduzida em pistas descontínuas, produzidas em saltos.

Nesse sentido, a foto 7 revela-se uma imagem singular. Retrata o interior de uma loja de tecidos, a árvore de natal ao centro e os enfeites pendurados no teto indicam que é véspera do Natal. A quantidade de pessoas e o clima de euforia percebido na foto sugerem a importância da festa onde o consumo, por vezes, aparece como elemento central. Natal requer roupas novas e presentes, é momento de sair às ruas, ver pessoas e desejar “boas festas”. O cotidiano é sublevado e o ritmo da vida muda repentinamente.



Foto 7



Detalhe A, foto 7.

A postura, o sorriso e a vivacidade enérgica com que a mulher negra (Detalhe A foto 7) agarra o tecido sugere o clima contagiante, emocionante e empolgante daquele natal.

As sensações de realização e integração presentes nesta personagem contrastam com os personagens dos detalhes C da foto 2 e A da foto 1. Talvez a explicação resida no significado do Natal como uma festa de confraternização, ainda que intermediada pelo consumo.

Em momentos especiais como as festas, os habitantes da cidade vêm e se deixam ver na esfera pública de maneira singular.

Arantes Neto comentando as manifestações ocorridas na esfera pública afirma que as

*“manifestações de rua – tal como as festas e as celebrações oficiais ou populares – consagram ritualmente configurações particulares do espaço urbano e que essas configurações, ao serem incorporadas à*



*experiência e à memória, fornecem um referencial cênico e cartográfico às práticas sociais.*<sup>33</sup>

São estas práticas sociais que possibilitam à esfera pública assumir feições e significados distintos. Para Arendt, o mundo é o terreno comum a todos os indivíduos, mas “os que estão presentes ocupam nele diferentes lugares, e o lugar de um não pode coincidir com o de outro, da mesma forma como dois objetos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço.”<sup>34</sup> As análises até aqui desenvolvidas indicam que os habitantes da cidade não só não ocupam o mesmo lugar no espaço, mas que os lugares não são fixos, ao contrário, são mutáveis e cambiáveis, oscilando ao sabor das muitas manifestações alojadas na esfera pública.

## Os personagens nas cenas urbanas

Em um outro eixo de fotografias – o das Cenas Urbanas – tem-se imagens da cidade cujo foco volta-se para o cotidiano. São praças e ruas que suscitam no espectador a sensação de que os dias se arrastam, envoltos em uma atmosfera tranqüila. Esta imagem só é interrompida, em algumas fotos, pela presença de automóveis e, em outras, por grupos de pessoas andando ou em pequenas aglomerações distintas. São instantâneos onde as festas não têm espaço e os sujeitos sociais ocupam “*seu lugar*” inclusivo e, muitas vezes, exclusivo na esfera pública.

Como primeira abordagem às imagens que integram este eixo optei por considerá-las como um todo, isto é, buscando elementos presentes em todas elas ou em sua maioria. Horas de observação e as imagens mantinham-se “mudas”, desafiando a compreensão. Esta situação assemelha-se à condição “*primordial diante de uma esfinge [quando] nos sentimos interrogados pelo objeto que temos diante dos olhos*”<sup>35</sup> Após o silêncio o tema investigado esgueira-se.

Neste sentido, o trabalho de Moreira Leite balizou parte das análises desenvolvidas. Para a autora, o espaço geográfico e fotográfico é “*capaz de nos revelar comportamentos, representações e ideologias por ser visto através das características*

---

<sup>33</sup> Antônio Augusto ARANTES NETO. *Paisagens Paulistanas: Transformações do Espaço público*, p. 91.

<sup>34</sup> Hannah ARENDT, *A condição humana*, p. 67.

<sup>35</sup> Míriam Moreira LEITE. *Retratos de Família: Leituras da Fotografia Histórica*, p. 13.

*da imagem: tamanho, formato, suporte, enquadramento, nitidez, planos, horizontalidade e verticalidade (...).*<sup>36</sup>

Das cinquenta e sete fotografias que compõem o painel *Cenas Urbanas*, apenas duas são imagens aéreas e, outras duas, enquadram diretamente sujeitos sociais específicos. Nas demais imagens, os fotógrafos posicionam-se de lugares distintos, em janelas ou sacadas de edifícios ou de pé, diretamente sobre ruas e praças produzindo enquadramentos à altura dos olhos.

Por motivos de espaço não foram reproduzidas aqui todas as imagens presentes no painel, mas apenas as que contribuem diretamente para o entendimento da esfera pública. Excetuando as duas fotos que enquadram em primeiro plano sujeitos sociais específicos, as demais apresentam um ângulo de enquadramento aberto. Mesmo quando enfocam personagens posando, estes parecem não ser o referente fotografado. Vejamos:



**Foto 23 – Ao fundo edifício da Prefeitura, atual Pç. Clarimundo Carneiro, sem data.**<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Míriam Moreira LEITE. *Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica*, p. 19.

<sup>37</sup> Acervo Osvaldo Naghettini catalogada sob número ON0098.



Foto 24 – Fonte Pç. da República atual Pç. Tubal Vilela, sem data.<sup>38</sup>



Foto 25 – Rua João Pinheiro, provavelmente final da década de 50 e início de 1960.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Acervo Osvaldo Naghettini catalogada sob número ON0034.

<sup>39</sup> Acervo Osvaldo Naghettini catalogada sob número ON0149.



Foto 26 – Praça da República atual Pç. Tubal Vilela, sem data.<sup>40</sup>

Conforme discutido no capítulo anterior, as imagens, nos acervos pesquisados, têm como foco a área considerada central da cidade. Sob o ponto de vista dos fotógrafos, os espaços públicos dignos de serem perpetuados sob a forma de imagens estão no topo da hierarquia urbana. A construção geográfica e fotográfica do espaço público enuncia pistas que contribuem para o seu entendimento.

O ângulo de enquadramento aberto constrói cenas panorâmicas representando um espaço sempre dilatado, vasto, amplo. Neste espaço, as pessoas ocupam um lugar secundário, desaparecendo no interior de um espaço grandioso que se sobrepõe aos indivíduos. Estes, perdem importância e valor. Posam, mas sua fisionomia e sua

expressão facial perdem-se em função da distância interposta entre estes e a objetiva. A

esse respeito, Sandra M. Dantas comenta: “A monumentalidade é bastante eficiente na representação do poder porque o confirma, impõe-se ao mesmo tempo que minimiza o espectador”.<sup>41</sup>



Detalhe A, foto 23



Detalhe A, foto 24

<sup>40</sup> Acervo Osvaldo Naghettini catalogada sob número ON4020.

<sup>41</sup> Sandra M. DANTAS. *Veredas do Progresso em Tons Altissonantes: Uberlândia (1900-1950)*, p. 128.

Esta maneira de fotografar e se deixar fotografar, possibilita o entendimento de um tipo de relação estabelecida entre os sujeitos sociais e o espaço público. Nesta relação, a esfera pública surge como uma espécie de imagem onírica. A cidade representada é o lugar do sonho que se quer conquistar, a que se quer pertencer. Estas imagens apontam nesse sentido para o futuro, para uma concepção de espaço que está se formando; são, em um duplo sentido, imagens dialéticas da esfera pública. Pois, como toda imagem, pertencem ao passado mas são sempre divisadas no presente e, num certo sentido, apontam para o futuro. Por fim, as cidades que abrigam tantos valores, crenças e desejos continuam nutrindo as expectativas de todos que a procuram para viver seu cotidiano de espaço público difundido como privilegiado, onde o trabalho, a moradia, os serviços, a representação política seriam acessíveis a todos, não fossem elas, também, espaço de desilusões.



Foto 27 – Vila do Pobre, sem data.

As imagens da esfera pública tornam-se dramáticas, a suntuosidade e a grandiosidade representada nas imagens 23 a 26 são flagrantemente interdidas quando contrapostas.



Foto 28 – Florista, Praça Tubal Vilela, 1957.

A foto 27 evidencia que, em Uberlândia, a segregação geográfica e simbólica era e é explícita. Havia um espaço destinado aos pobres, a “Villa do pobre,



Detalhe A, foto 28.

dispensário dos pobres de Uberlândia”. Os pobres estavam definitivamente alijados do espaço público retratado nas imagens 23 a 26. Para estas pessoas, a representação deste espaço, excetuando, talvez, os

momentos de festa, poderia estar ligado ao trabalho, à sobrevivência e, provavelmente, ao sofrimento (Foto 29 e detalhes).



Detalhe A, foto 27



Detalhe B, foto 27

As fotos 27 e 28 representam imagens ímpares por retratarem diretamente indivíduos desprivilegiados. A foto da “Villa do Pobre” provavelmente se deu em função de uma “ocasião especial”. Apresentada luxuosamente, em *passé-partout* rígido de cor bege, vê-se pessoas que, talvez,

tenham sido o único motivo da produção da imagem. Engravatados e olhando diretamente para o fotógrafo desejariam perpetuar suas imagens como os “bem feitos” (Detalhe A, foto 27)? Estes, saíram de suas residências e abalaram-se até o *dispensário*, levando o fotógrafo a tiracolo para, quiçá, perpetuar e difundir uma imagem pública de bondade e compaixão.

Seus vestuários e poses contrapõem-se aos das crianças em primeiro plano (Detalhe B, foto 27). Maltrapilhos, posando desajeitadamente, as crianças compõem a futura geração dos *sem parcela*<sup>42</sup>, sobrevivem à espera de um milagre. “*Não porque fôssemos crentes em milagres, mas sim porque os homens, enquanto puderem agir, estarão em condições de fazer o impossível e o incalculável e, saibam eles ou não, estão sempre fazendo.*”<sup>43</sup> Ou seja, sobrevivendo.

Segundo Arendt, a “*atividade humana converge para sua localização adequada no mundo*”.<sup>44</sup> Para a autora, o significado político das ações pode ser entendido levando-se em conta sua localização na esfera pública. A bondade, ou ato de praticar boas obras jamais pode ser *bom*, quando aparece em público. Para Arendt, a qualidade essencial da bondade é não ser percebida, sequer por aquele que a pratica, “*as obras não podem ser companhia para ninguém: devem ser esquecidas a partir do*

<sup>42</sup> Jaques RANCIÈRE. *O Desentendimento: Política e Filosofia*, p. 26.

<sup>43</sup> Hannah ARENDT. *O que é política?*, p. 44.

*instante em que são praticadas, porque até mesmo a memória delas destrói sua qualidade de 'bondade'.*<sup>45</sup> Divulgar atos de bondade na esfera pública deve ser entendido como uma ação hipócrita da parte de quem os pratica. Ademais, atitudes como estas jamais solucionarão o problema da miséria nas cidades.

A representação da esfera pública, conotada nas fotos 28 e 29, pode estar ligada à noção de labor e, portando, de fadiga e cansaço. A expressão do florista (Detalhe B 28), atravessando a praça de pés nus, sugere tristeza e desilusão. Percorria a cidade descalço, com um cesto de flores, provavelmente por longas horas, em busca da sobrevivência. Pode-se cogitar que, para ele, o espaço público tenha sido, talvez, um local de sofrimento e, paradoxalmente, de vida uma vez que é caminhando neste espaço que pode garantir, minimamente, suas condições de sobrevivência.



Detalhe B foto 28

### A polissemia da esfera pública



Foto 29 – Avenida Afonso Pena, provavelmente década de 1940.

---

<sup>44</sup> Hannah ARENDT. *A condição humana*, p. 83.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 86.

Na utilização da esfera pública como local de trabalho, uma atividade é recorrente nas imagens investigadas. Nos detalhes das fotos 03 (capítulo 1), 25, 29, 30 e 31 homem, animal, carroça e, por vezes, homem e carroça povoam o cenário público. Em uma relação de suposta paridade,



Detalhe A, foto 29



Detalhe foto3

homem e animal revezavam-se como força motriz. Confundem-se no cenário público, podendo um ser tomado pelo outro. Homem negro, condutor ou puxador de carroça, habitante da periferia, marginalizado, desumanizado.<sup>46</sup> A localização da atividade na esfera pública, segundo Arendt, pode “*ter correspondência na natureza dessas mesmas atividades.*”<sup>47</sup>



Detalhe C, foto 29



Detalhe A, foto 30

Para a autora, a natureza das atividades da *vita activa* poderiam determinar, “*com alguma segurança, o seu significado político*”.<sup>48</sup> Assim, a condição de subemprego dos condutores de carroça, mesmo diferenciando-se transporte de carga e de passageiros (Detalhe A, foto 30 e Detalhe acervo RC 0492<sup>49</sup>), mostra um certo status social e uma posição na esfera pública.



Detalhe A, foto 31



Detalhe acervo RC 0492

As carroças, mesmo as de tração humana, que aparecem nas fotografias retratam a área considerada central da cidade, conotam um certo grau de integração das mesmas na esfera pública. Pois, ao que parece, os fotógrafos não se esforçaram para desvencilhar a imagem dos condutores de carroça da aparência geral da cidade. As charretes, utilizadas para o transporte de passageiros, aparecem em frente à Antiga Estação da Mogiana e na Avenida João Pinheiro. Os demais veículos de carga são retratados na Avenida Afonso Pena. Ambas as ruas localizam-se na região considerada central na cidade.



Detalhe B, foto 29

<sup>46</sup> Para mais informações sobre trabalho, formas de morar e sociabilidade dos habitantes negros da cidade de Uberlândia ver: Luiz Carlos do CARMO. “*Funções de Preto*”: *Trabalho e Cultura de Trabalhadores Negros em Uberlândia/MG 1945/1960, passim.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>49</sup> A foto número RC 0492, pertence ao Acervo Roberto Cordeiro. Esta foto não está reproduzida integralmente no texto, apenas o recorte acima será apresentado. As charretes desse recorte faziam ponto de frente à Antiga Estação da Mogiana.



Nesta região, as ruas com vocação para o comércio recebem, por parte dos fotógrafos, uma atenção especial. No entanto, a Av. João Pinheiro tinha, na época, uma *alma* residencial (foto 30). Esta avenida, paralela às avenidas comerciais,<sup>50</sup> aparece como espaço público privilegiado. Única avenida com canteiro central, sua iluminação diferenciava-se das demais avenidas centrais. Os postes, provavelmente em ferro fundido, com dois pontos de luz, conotam um ar elegante e refinado.



Foto 30 – Av. João Pinheiro sem data.<sup>51</sup>

Este modelo de mobiliário urbano de iluminação, semelhante ao utilizado nas praças públicas, confere a esta rua linguagem e identidade única.

Com ar aristocrático, jardim frontal e casas grandes com “eira e beira”, a Avenida João Pinheiro, situada em ponto considerado geograficamente nobre da cidade, abrigava a elite política e econômica da cidade. Morar nesta rua garantia ao cidadão prestígio e poder. Na foto acima, tem-se uma atmosfera tranqüila, em função do pouco movimento percebido. Sobre estas residências, Dantas comenta que “As *aparências, as fachadas são reveladoras dos signos de poder, demarcam a propriedade, exhibe os bens particulares, o poderio econômico e social. Muitos palacetes possuem uma profusão de detalhe que apontam para a busca de demonstrar progresso e modernidade, e despertar a sensibilidade dos sujeitos sociais.*”<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Ver Capítulo I foto 1.

<sup>51</sup> Acervo Osvaldo Naghettini, Arquivo Público Municipal da cidade de Uberlândia acondicionada sob número ON 3889.

<sup>52</sup> Sandra M. DANTAS, *Veredas do Progresso em Tons Altissonantes: Uberlândia (1900-1950)*, p. 131.



**Foto 31 – Rua central sem data (Avenida Afonso Pena)**

Como contraponto à imagem acima tem-se uma rua comercial (foto 31).



**Detalhe C, foto31**

Provavelmente da mesma época, esta foto apresenta mobiliário de iluminação suspenso. O vai e vem de pedestres na calçada sugere movimentação e barulho (Detalhe B foto 31).



**Detalhe B, foto31**

Embora a rua fosse larga, não se tem tráfego intenso de veículos motorizados. Estes aparecem

estacionados. O movimento fica por conta de um homem de bicicleta e outro

empurrando uma carroça (Detalhes C e A da foto 31).

Comparado ao atual movimento das ruas, este pode parecer um quadro monótono. No entanto, um olhar atento descortina uma agitação inesperada: cinco carroças, pessoas caminhando em calçadas e ruas, outras, conversando na porta de lojas. Caminhões e



**Detalhe A, foto 31**



**Detalhe D, foto 31**

carros pequenos estacionados. Em meio a esse movimento, um homem é flagrado sentado na calçada. Com a calça dobrada acima dos joelhos, sua postura e roupas destoam da dos transeuntes trajando terno e gravata; sua imagem lembra a figura de um mendigo a esmolar em meio ao fluxo de transeuntes (Detalhe D, foto 31).



Foto 32 - Av. Floriano Peixoto



Foto 33 - provavelmente Av. Floriano Peixoto



Foto 34 - Av. Afonso Pena outubro 1945.



Foto 35 - Av. Floriano Peixoto



Foto 36 - Av. Afonso Pena



Foto 37 - Av. Afonso Pena, outubro 1945.<sup>53</sup>

Nas fotos acima, a aparência das ruas é de movimento: colegiais, pequenos produtores - “caipiras” -, mecânicos, carroceiros, charreteiros, crianças, guardas de trânsito, policiais, comerciantes, engraxates, mendigos, caminhoneiros e borracheiros compartilham, não da mesma maneira, o espaço público das ruas. Carroças e carros ocupam as ruas, sugerindo um momento de “transição”, em que o novo se interpenetra

<sup>53</sup> As fotos 32 a 37 pertencem ao acervo Osvaldo Naghettini catalogadas sob os números ON3932, ON3923, ON3899, ON3901, ON3896, ON3913 respectivamente.

com o antigo e os veículos de serviço de tração animal perdem, gradativamente, espaço para o automotivo.



Detalhe A, foto 37



Detalhe A, foto 33



Detalhe 3921.



Detalhe B  
foto 33.



Detalhe A foto 32

Afonso Pena, respectivamente, as árvores encontram-se plantadas nas calçadas,

A aparência da cidade, a partir das fotos acima, tem um certo “ar” de ruralidade típico das cidades do interior quando se observa, por exemplo, um cavalo parado em frente a uma loja (Detalhe A, foto 37). Um homem carregando galinhas; outro, parado, com a mão na “escadeira” e a fralda da camisa para fora, parece admirar o movimento da rua. A maneira como este personagem usa o chapéu é insinuante; com abas onduladas e acomodado na parte posterior da cabeça, deixa ver a testa, lembrando um instante de hesitação, como que se perguntando “onde é/era?”, “para que lado ir?”. A imagem deste personagem – contrastada com a do personagem do detalhe A, foto 34 – lembra a figura do caipira que, por freqüentar raramente a cidade, “encanta-se” com suas transformações e com o ritmo da vida urbana. Em contrapartida, a imagem do “vendedor” de galinhas remete a um indivíduo que, possivelmente, estava em maior contato com a cidade, isto é, inserido em um espaço público onde ver e ser visto modula a postura, exige um refinamento nos gestos e no vestuário.



Detalhe C  
foto 33



Detalhe A, foto 34



Detalhe B  
foto 34

A presença cada vez mais intensa de automóveis nas ruas da cidade conotam sua importância. Além do desenvolvimento de um variado comércio,

como, por exemplo, borracharias, bares, hotéis, lojas de peças para caminhões, concessionárias de veículos automotores, dentre outros. Para receber os veículos automotores, o espaço público das ruas é transformado. Nas fotos 32 e 33, que enfocam as Avenidas Floriano Peixoto e



Detalhe A  
foto 35

isto é, fora do limite das ruas. No entanto, nas fotos 34, 35 e 36 as mesmas árvores são vistas ocupando o espaço das ruas, pois com a intensificação do tráfego, as ruas são alargadas para receber os veículos. Este fato, aliado à quantidade de carros e o mérito atribuído a estes, sugere que a cidade transformava-se sob o signo do automóvel.



Detalhe B foto 35.



Detalhe D foto 33.

Assim, as árvores passam a ocupar o espaço das ruas e, inusitadamente, disputam posições com automóveis, carroças e ciclistas. Esta posição incômoda coloca-as em clara desvantagem, pois também suas copas são percebidas como um elemento indiscreto. Ocultam as fachadas dos edifícios e, simultaneamente, impedem a visibilidade entre as sacadas e a rua, e vice versa. Na Foto 37, no lado direito e, ao fundo, duas pessoas olham a rua da sacada (Detalhe B foto 37). A copa cortada das árvores possibilita uma boa visibilidade. Ver e ser visto, estar atento aos acontecimentos, a isso as árvores eram um estorvo. Nestes



Detalhe B foto 37

locais, hoje, não existem árvores.

As imagens acima retratam uma facetas do cotidiano que permitem cogitar, como argumenta Benjamin, “*que, diante dos olhos de cada época, aparece em imagens aquela que a seguirá*”.<sup>54</sup> Neste sentido, o velho e o novo se interpenetram possibilitando a coexistência dos personagens e dos elementos destacados nas imagens analisadas.

Corroborando estas análises, destacam-se também outros elementos presentes nas ruas. Múltiplas placas (foto 38) identificando estabelecimentos comerciais, faixas de propaganda política, o meio-fio utilizado como espaço de anúncio para venda de remédios. Esta polifonia de placas e anúncios, transeuntes caminhando pelas calçadas e ruas, carros, caminhões e carroças disputando espaço nas vias públicas conotam que a cidade esta imersa em um *floresta de símbolos*<sup>55</sup>. Tais imagens disputam a atenção dos cidadãos e, para isso, até o espaço ínfimo no meio-fio é reclamado.



Detalhe 3887



Detalhe 3900

<sup>54</sup> Citado por, Willi BOLLE. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*, p. 65.

<sup>55</sup> Canevacci MASSIMO. *A cidade polifônica: ensaios sobre antropologia da comunicação urbana, passim*.



Foto 38 - Av. Afonso Pena.

cidade não estava verticalizada e o *outdoor* não era utilizado como recurso de propaganda. Assim, pode-se conjecturar que o olhar e a atenção dos cidadãos e, portanto, a percepção do espaço da cidade, estão diretamente relacionados à estruturação e à utilização deste mesmo espaço. Possivelmente, neste momento, não havia ainda uma percepção verticalizada do ambiente urbano, estando a sensibilidade voltada para elementos circundantes situados à altura dos olhos.

As fotos revelam outro elemento importante: as esquinas como componentes singulares da imaginabilidade do espaço público. Especialmente em cidades com o traçado urbano em xadrez rígido, o cruzamento das ruas torna-se fundamental. Ponto de encontro e local privilegiado para o comércio, é também a partir das esquinas que os sujeitos sociais organizam mapas mentais e perceptivos da esfera pública. É na esquina que o personagem do detalhe A foto 33 tem seu possível momento de indecisão.



Detalhe A, foto 33

Esquinas tornam-se especialmente importantes quando em um dos lados situa-se uma praça. Nestes locais de sociabilidade, ruas e praças se interpenetram criando, muitas vezes, um clima agitado em função do grande movimento. Segundo Dantas, as praças

*“constituem, juntamente com as ruas, um espaço plurifuncional, espaço da coletividade que delimita identidades, garantem o embelezamento do espaço*

<sup>56</sup> Por motivos de espaço, foram apresentados somente os recortes das fotografias catalogadas sob os números 3887, 3900 e 3930 pertencentes ao Acervo Osvaldo Naghettini.



Detalhe 3930

*urbano, envolvem considerações de ordem social, política e econômica, e, ao mesmo tempo, exigem de seus frequentadores uma série de normas de conduta e comportamento compatíveis com o ordenamento social.”*<sup>57</sup>

Espaços indissociáveis podem ser pensados enquanto configuração de *ponto nodal*<sup>58</sup> das cidades modernas e, em especial, de cidades como Uberlândia à época das fotos.

Nestas cidades, às praças são especialmente atribuídos valores simbólicos onde se entrecruzam o estético, o político e o econômico. Em Uberlândia, a Praça Tubal Vilela atraiu as lentes do fotógrafo. Situada em local geográfico privilegiado, entre as avenidas Afonso Pena e Floriano Peixoto, ela representou e representa o cartão postal da cidade (discutido no capítulo I).

## Praça Pública: representação estética e imaginário

Esta Praça pode ser entendida, também, como espaço público singular cuja configuração estética procura satisfazer um senso de beleza revelado, tanto do ponto de vista individual como coletivo.

Segundo Naxara, “os homens definem os critérios de apreciação estética, assim como os valores que são acrescidos à visão.”<sup>59</sup> Estas definições, assim como suas aplicações no espaço físico das praças, podem fornecer pistas importantes sobre o imaginário estético dos habitantes da cidade.

A Praça Tubal Vilela foi, ao longo do tempo, alvo da intervenção dos Poderes Públicos. Sua configuração estética e seu *design*, assim como seu nome, passaram por sucessivas transformações. No início do século (por volta de 1909), a elite local, almejando sintonia com as transformações políticas ocorridas no âmbito da Nação, empresta-lhe o nome de República. Até 1915, foi usada como campo de futebol. Posteriormente, recebeu atenção especial e passou a ter como principal característica frondosas moitas de bambus que ululavam ao vento produzindo, certamente, um

---

<sup>57</sup> Sandra M. DANTAS, *Veredas do progresso em tons altissonantes: Uberlândia (1900 – 1950)*, p. 129.

<sup>58</sup> Kevin LYNCH, *A Imagem da Cidade*, *passim*.

<sup>59</sup> Márcia Regina Capelari NAXARA, *Sobre Campo e Cidade olhar, sensibilidade e imaginário: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*, p. 43.

barulho característico que, por muito tempo, distinguiu aquele espaço. Tal característica conferiu-lhe, por parte da população, o apelido de Praça dos Bambus.<sup>60</sup>

No início da década de 1930, os bambus são retirados e promove-se uma “reforma”. No final desta mesma década, a elite local representada pelo interventor Vasco Gifone e afinada com os poderes instituídos, empresta à Praça o nome do então governador de Minas, Benedito Valadares. Este nome, que não agradou a maioria da população, permaneceu apenas durante o tempo em que Vasco Gifone foi prefeito. Assim que deixou o cargo, o nome Praça da República foi retomado, permanecendo até outubro de 1958 quando é, novamente, renomeada.<sup>61</sup>

Escolhe-se um “legítimo” representante da elite local, o Sr. Tubal Vilela da Silva. A homenagem feita a Tubal Vilela aparece, aos olhos dessa elite, como legítima. Ex-prefeito, ex-deputado estadual e, na época, empresário do ramo de imóveis é tido pela elite e parte da população como empreendedor visionário e responsável pelo crescimento urbano da cidade.<sup>62</sup>

No início da década de 1960, a pedido do então prefeito Geraldo Ladeira, o arquiteto João Jorge Coury apresenta projeto de modernização da praça.

Das transformações sofridas pela Praça, interessa-nos as duas últimas mudanças, promovidas no início da década de 30 e no início da década de 60. Em especial a sua configuração estética, ou seja, o *design* emprestado à praça enquanto uma manifestação estética e política situada no campo do belo.

Segundo Naxara, os jardins são formas de expressão das sensibilidades presente em todas as culturas.<sup>63</sup> Nas fotos 39, 40, 41 e 42 os jardins geometrizados representam uma sensibilidade estética que orienta e organiza o espaço da Praça.

---

<sup>60</sup> Maria Eliza Alves GUERRA. As “praças modernas” de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro, *passim*.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Conforme publicado no Jornal o Correio do dia 5 de agosto de 2001, caderno de Política, página A-3. Neste número fica claro a ligação dos ex-prefeitos Tubal Vilela (52 a 55), Raul Pereira de Rezende (64 a 66), Renato de Freitas (67 a 70 e de 73 a 76), Virgílio Galassi (71 a 72; 77 a 82; 89 a 92; 97 a 2000) e Paulo Ferolla (92 a 96) com o ramo de negócios imobiliários.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 6 e 7.





**Foto 39 - Praça da República provavelmente final da década de 1930.**

A forma geométrica de algumas árvores e arbustos habilmente podados, circundando bancos de cimento, proporciona à Praça um espaço de sociabilidade privilegiado. Estas imagens suscitam a sensação de que, assim estruturada, a Praça possibilita uma representação do espaço público situada no campo do belo e do pitoresco.<sup>64</sup>

Utilizo o termo *pitresco* no sentido atribuído por Camillo Sitte. Em Sitte, o termo origina-se do alemão *malerisch* e é traduzido, costumeiramente, por *pictório* ou *pitresco*. Segundo o autor, o elemento pictório presente na imagem urbana confere relevância ao seu caráter pitresco. Esta qualidade está ligada à beleza e aos aspectos artísticos presentes nas cidades, especialmente quando ocorre uma certa harmonia entre as praças e seu entorno.

---

<sup>64</sup> Para mais informações ver: Camillo Sitte, *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*, especialmente o capítulo 1 “A relação entre construções, monumentos e praças”.



**Foto 40 - Praça da República provavelmente década de 1940.**

Este espaço público é atravessado por uma atmosfera de quietismo e (foto 41) e tranqüilidade (foto 40) considerada típica de cidades interioranas. Simultaneamente, retângulos, quadrados, círculos e semicírculos conotam uma maior racionalidade. A natureza nestas formas é domesticada e submetida ao senso estético vigente na época. Os jardins da Praça foram elaborados a partir de uma maior racionalização dos sentimentos e sensações.



**Foto 41 - Praça da República, provavelmente década de 1940.**

Aceitando-se, como argumenta Burke<sup>65</sup>, que o senso estético é capaz de, através de imagens, fixar noções e induzir comportamentos e condutas pode-se inferir



Detalhe A, foto 40.

que, a ocupação do espaço público comum da Praça relaciona-se, intimamente, com as sensibilidades das pessoas que a freqüentam. Espaços com bancos e arbustos em formato circular foram criados. Bancos dispostos uns em frente aos outros e

protegidos na parte posterior por arbustos proporcionavam um ambiente propício para conversas confortáveis e, por vezes, íntimas, uma vez que o olhar não penetrava, prontamente, em tais espaços.



Foto 42 - Praça da República final da década de 1950.

O caminhar pela Praça pode ser entendido como ligado ao lazer ou à distração uma vez que a praça não se prestava a encurtar caminhos (Figura 1). Freqüentar a Praça pode ou não relacionar-se com a contemplação e a fruição estética (Detalhe A da foto 42, detalhe A da foto 40 e detalhe da foto 4021). O *design* composto de quadriculas e o traçado levam o caminhante para o centro da praça onde o chafariz com o espelho d'água proporciona um ambiente de contemplação e, por vezes, de descanso (Recorte 4021 e figura 1).<sup>66</sup>



Detalhe foto 4021.

<sup>65</sup> Edmund BURKE, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo, passim*.

<sup>66</sup> Por motivos de espaço, for apresentados somente os recortes das fotografias catalogadas sob os números 4021 pertencentes ao Acervo Osvaldo Naghettini.

Visualidade e grandes espaços abertos não configuravam, ainda, no imaginário estético da cidade, uma necessidade, um desejo a ponto de sugerir mudanças estruturais no espaço público comum da Praça.



Detalhe A, foto 42.

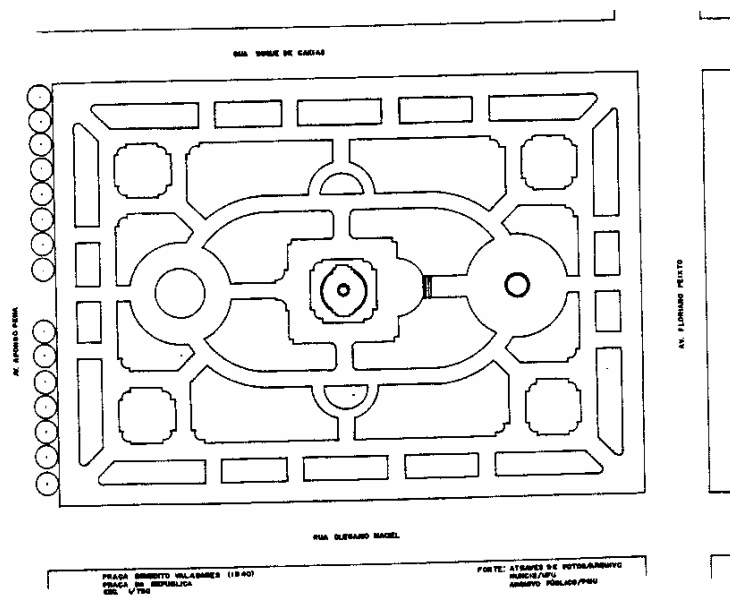


Figura 1 - Planta da Praça da República.<sup>67</sup>

Em 1962, o arquiteto João Jorge Coury apresenta ao público a “nova” Praça Tubal Vilela de inspiração modernista.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Fonte: Maria Eliza Alves GUERRA. *As “praças modernas” de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro.*

<sup>68</sup> Maria Eliza Alves GUERRA. *As “praças modernas” de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro.*

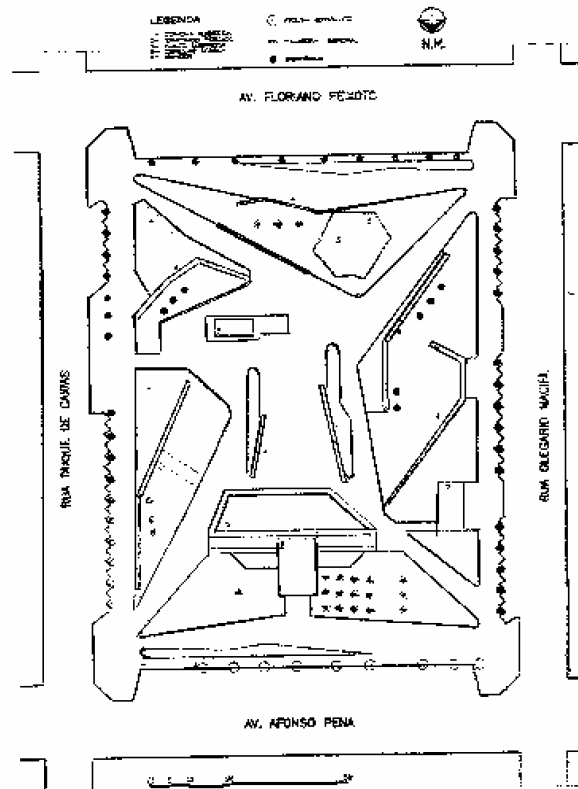


Figura 2 - Planta Praça Tubal Vilela década de 1960.<sup>69</sup>

O *design* moderno da Praça destaca o centro livre através de uma paginação rítmica do piso em faixas brancas e pretas dispostas longitudinalmente (Foto 43). João Jorge Coury propôs um traçado em “xis” diagonal, convergindo das esquinas para o centro livre da praça. Este traçado deixa clara a idéia da praça como atalho, um desvio para encurtar as distâncias (Figura 2). Este novo traçado sugere, e às vezes impõe, uma maior velocidade, exigência do ritmo cada vez mais acelerado da cidade.

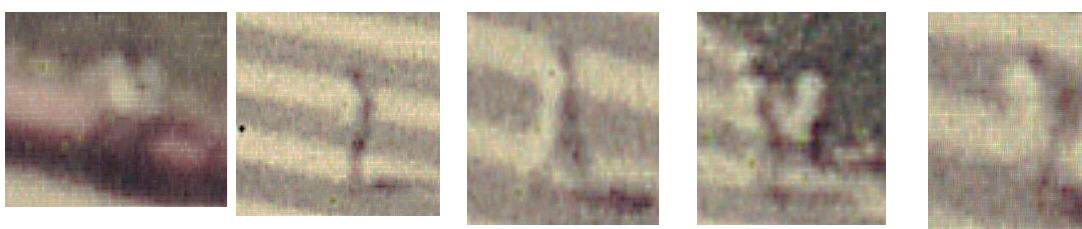
Bancos lineares de grande tamanho riscam os jardins, propondo/impondo uma sociabilidade até então estranha aos frequentadores da praça e, de certa forma, aos habitantes da cidade. A geometria se faz presente, também, na praça de Coury. Os círculos e semicírculos foram substituídos por trapézios, triângulos, polígonos, retas, quadrados e retângulos. Formas pontiagudas e ângulos duros aparecem, agora, como representação do moderno. Esta estética, ancorada no modelo de urbanização racionalista, impõe uma composição formal do espaço público.

<sup>69</sup> Fonte: Maria Eliza Alves GUERRA. *As “praças modernas” de João Jorge Coury no Triângulo Mineiro*, p. 105.



Foto 43 - Praça Tubal Vilela início da década de 1960.<sup>70</sup>

A topografia suave e as faixas paralelas em pedras portuguesas brancas e pretas conferem ao centro livre a sensação de grandiosidade permitindo, também, uma maior visibilidade. Aspectos que evidenciam o diálogo entre a linguagem do imaginário social grandiloqüente da cidade<sup>71</sup> e o arquiteto. É a materialização do ideário de progresso e de modernidade. É, também, símbolo de como a cidade deve ser vista. No entanto, a cidade, como local saturado de significações, abriga imagens dialéticas. A nova praça pode ser percebida como precursora de uma cidade remota e silenciosa, com seus habitantes imobilizados e atomizados, pequenas figuras integradas numa trama de linhas e formas, esvaziados de toda forma emblemática aos olhos:



Detalhe A, foto 43

Detalhe B, foto 43

Detalhe C, foto 43

Detalhe D, foto 43

Detalhe E, foto 43

Assim, o espaço público da cidade de Uberlândia é a expressão dos valores de uma elite social engajada na materialização de uma mentalidade calcada no progresso e em uma concepção de moderno.

<sup>70</sup> Foto Acervo Osvaldo Naghettini catalogada sob número ON 0046.

Portanto, o espaço público da cidade representa, a partir das imagens investigadas, grandiosidade, espetacularidade, visibilidade e, por vezes, beleza. A fisionomia do espaço público da cidade circula no campo do sublime. Os sentimentos e as sensações geradoras do sublime são produzidos, no caso, pelas edificações e pelas representações, imagéticas ou não, edificadas na esfera pública.

Esta fisionomia do sublime ancora-se em uma cidade dura e desprovida de lirismo, onde os territórios de sociabilidade são projetados e construídos de forma a segregar uns e incorporar outros, subjuga e absorve aqueles que procuram por eles. Espaço fantasmagórico, polissêmico que invade a alma pois oferece, promete e, ao mesmo tempo, nega, retira e ilude. Paradoxalmente também cria nichos, espaços de sociabilidade reservados a grupos que com linguagens polifônicas inundam e resignificam o espaço público da cidade. Grupos que impõem à cidade outros comportamentos e condutas e, simultaneamente, deixam-se influenciar por uma estética urbana do devaneio, do sonho, do diálogo entre o eterno e o transitório.

### Construindo pistas sobre o privado



Foto 44 – Interior de residência<sup>1</sup>

As fotografias do interior das casas corroboram a correlação estabelecida por Hannah Arendt entre privado e propriedade. Nas fotos 44, 45 e 46 a posse dos objetos retratados expressam a suntuosidade daqueles espaços. Uma sala finamente

---

<sup>71</sup> Sandra Mara DANTAS. *Veredas do Progresso em Tons Altissonantes: Uberlândia 1900-1950.*

decorada com grandes janelas e cortinas, poltronas de veludo e almofadas de cetim;



Foto 45 – Interior de residência

mesa de centro sobre um grande tapete, espelho e lustre compunham um ambiente em sintonia com o discurso de grandiosidade da cidade.

O ar burguês da casa sugere que o proprietário pertence à elite e reafirma a importância do privado para o *corpo político* e, neste sentido, para o

público. Observando o detalhe da fotografia disposta sobre a penteadeira encontro outra pista que estabelece relação entre o interior da esfera privada e seu significado público.



Foto 46 – Interior de residência

A imagem do Rio de Janeiro, metrópole e naquele momento ainda capital do país, constitui-se no único porta-retrato identificado



Detalhe A foto 46

(Detalhe A, foto 46). Ao eleger a fotografia de um local para “enfeitar” o espaço, em detrimento da imagem de um ente querido, por exemplo, o morador fornece indícios dos valores, dos sentimentos e dos desejos, enfim, de suas aspirações?

No entanto, retomando o método de Martine Joly, uma ausência se destaca: não são flagrados os moradores no interior do imóvel. A escolha por “esconder” os moradores exprimiria a função de proteção da intimidade, característica sublinhada por Hannah Arendt?



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)