

PAISAGEM URBANA E O SENTIDO DA REPRESENTAÇÃO FOTOGRÁFICA: A BUSCA DA MODERNIDADE NA UBERLÂNDIA DA DÉCADA DE 1950-1960¹

Guilherme Alves Viso

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU)
Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG, Brasil
visoguilherme@gmail.com

Adriano Tomitão Canas

Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design (FAUeD)
Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG, Brasil
adrcanas@ufu.br

Beatriz Ribeiro Soares

Docente do Instituto de Geografia (IG)
Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG, Brasil
brsoares@ufu.br

RESUMO

A utilização do instrumento fotográfico é uma ferramenta auxiliar que complementa e dá suporte em uma pesquisa na obtenção de resultados, sendo assim, em sua maioria, um elemento secundário em todo o processo de pesquisa. Contudo, este artigo traz uma inversão na utilização da fotografia, trazendo-a como objeto de análise central para compreendermos a formação da paisagem urbana da cidade de Uberlândia, Minas Gerais, das décadas de 1950 e 1960. O texto, após expor reflexões teóricas sobre a paisagem urbana e fotografia, reflete sobre o material fotográfico coletado e a sua implicação na representação da cidade e sua busca pela modernidade.

Palavras-chave: Fotografia. Paisagem urbana. Uberlândia/MG.

URBAN LANDSCAPE AND THE MEANING OF PHOTOGRAPHIC REPRESENTATION: THE SEARCH FOR MODERNITY IN THE 1950s AND 1960s UBERLÂNDIA

ABSTRACT

Photography is an auxiliary tool that helps and gives support to the obtention of results in research. Therefore, in most cases, it is a secondary element in the whole process of analysis. However, this article brings an inversion of values in the use of photography, bringing it as the main object in the analysis of the urban landscape of Uberlândia, Minas Gerais, during the 1950s and 1960s. The text, after presenting theoretical reflections about urban landscape and photography, reflects on the photographic material collected and the implications for the city representation in its search for modernity.

Keywords: Photography. Urban landscape. Uberlândia/MG.

INTRODUÇÃO

Há tempos em que o campo visual e as visualidades configuram-se como um dos principais modos de apropriação e disseminação de conteúdo na sociedade contemporânea. Somos visualmente invadidos a todo momento por imagens: propagandas de produtos, imagens informativas, cinema, fotografia e outros. Dessa forma, arrogamos como importante compreender a produção de imagens produzidas pela máquina fotográfica e as informações que podemos obter desse produto.

¹ Este artigo é fruto da dissertação “Transtemporalidades na paisagem e cotidiano urbano: representações fotográficas de Uberlândia (1950-1960)” apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

A partir das lentes de fotógrafos, a cidade é invocada pela produção fotográfica, que aqui se encarrega de nos apresentar a representação do espaço construído na urbe. Enxergamos o quão importante a fotografia foi para a formação da sociedade no século XX e da história humana no período moderno, sendo um instrumento capaz de produzir, de documentar e ser instrumento de poder, ciência, política, sociedade e estética.

Partimos da intenção de expor a importância da fotografia não somente como um recurso informativo secundário o qual acompanha o texto e elucida, complementa o que se está buscando informar, apresentar. Aqui, conforme trabalho realizado por Silva (2019), a fotografia guiará o texto escrito, será a formadora do conteúdo e do texto que se produziu. Por meio desse instrumento, buscamos entender, em âmbito histórico e urbanístico, a sua evolução imagética e as definições sociais, econômicas e históricas decorrentes a partir da produção fotográfica.

Dessa forma, estabelecemos um recorte que seja temporal e espacial. Assim, levamos em conta a presença e a produção de fotografias realizadas em uma escala temporal pelo nosso recorte espacial estudado: a cidade de Uberlândia, localizada na mesorregião do Triângulo Mineiro, em Minas Gerais. Temporalmente, está em análise a produção de fotografias feitas nas décadas de 1950 e 1960, nas quais buscaremos analisar os significados, vestígios e simbolismos presentes na produção fotográfica urbana dessas duas décadas.

Espacialmente, conforme já afirmado acima, o perímetro urbano do município de Uberlândia (MG) e a sua evolução nas décadas de 1950 e 1960 serão o nosso recorte espacial. Localizada na região sudeste do estado de Minas Gerais, na mesorregião do Triângulo Mineiro, o município de Uberlândia hoje é considerado uma cidade média com elevado poder de influência e decisões que a configuram como uma importante cidade regional e local. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a sua população, segundo o último censo demográfico (2010), é de 604.013 habitantes, sendo estimado que a sua população em 2020 seja de 699.097 habitantes. Economicamente, seu Índice de Desenvolvimento Humano (IDHM) foi calculado em 0,789, um valor considerado elevado se tomarmos em comparação municípios do estado de Minas Gerais (IBGE, 2020).

A formação socioespacial tanto do município quanto da mesorregião acaba apresentando peculiaridades locais devido a sua localização geográfica e as suas relações com o estado de São Paulo e com o Centro-Oeste brasileiro, diferenciando-a de outras mesorregiões do estado de Minas Gerais. Conforme apresentado por Soares (1995), nesse processo de evolução do espaço, destacamos por agora três elementos que podemos considerar como peças chave no que ao longo das décadas foram contribuidores na formação urbanística da cidade: em um primeiro momento, o papel da ferrovia; em um segundo momento, a construção da capital nacional, Brasília, e o investimento no transporte rodoviário.

Dessa forma, nosso objetivo neste texto é apresentar e dar a importância - conforme já explicitado acima - dos produtos iconográficos produzidos sobre a cidade, identificando representações variadas apresentadas nos produtos fotográficos, com seus simbolismos e a construção do que se definiu como “moderno” no espaço urbano e no processo de urbanização da cidade de Uberlândia.

A seguir, estruturamos e dividimos nossa análise nos seguintes momentos: o primeiro tópico dedicamos a compreender teoricamente a questão da imagem na formação da paisagem urbana e na sua construção como representação dos processos urbanos e também a função da fotografia no mundo moderno e o seu produto como algo capaz de representar e informar questões sociais, políticas e econômicas de uma determinada parte do tempo; o segundo tópico dedicamos a compreender as representações urbanas de Uberlândia nas décadas de 1950 e 1960, decorrendo dos significados e simbolismos criados pela produção fotográfica.

REPRESENTAÇÕES: PAISAGEM URBANA E FOTOGRAFIA

Primeiramente, antes de adentrarmos em uma construção teórica do instrumento e da filosofia fotográfica, daremos importância para o conceito de paisagem urbana no estudo das cidades e do urbanismo. É preciso compreendermos alguns conceitos teóricos e o comportamento da paisagem urbana na história do século XX para entendermos melhor o papel da fotografia e das mídias representativas no decorrente século.

Precisamos ter em mente que a paisagem e o espaço não são sinônimos, conceitualmente. Enquanto o espaço² é a materialidade portadora, carregada de valores e processos transformadores sociais e

² Pensamos o espaço a partir da reafirmação como categoria no estudo da teoria crítica marxista, conforme afirma Soja (1993). Essa reviravolta do espaço como uma categoria analítica na teoria social surge modificando a maneira como pensamos sobre a categoria do espaço. O que antes era somente um reflexo das dinâmicas

materiais, sendo, portanto, sempre uma categoria que obedece a uma lógica do presente; a paisagem é carregada de visualidade, é tudo abarcado pelo campo da visão, da percepção e dos sentidos. Estudar a paisagem é compreender e ter ciência de uma delicadeza cognitiva, afinal, é possível encontrar respostas diversas conforme se pensa e interpreta os objetos visuais. Consequentemente, Santos (2017) define a paisagem como um conceito transtemporal:

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

Assim, Milton Santos (1988) define a categoria paisagem como um conceito heterogêneo, carregado de elementos que podem ser artificiais ou naturais³ e dotado de complexidade, ou seja, possuem diferentes idades, movimentos e mutações. Isto posto, para o autor, a idade de uma paisagem é complexa de ser definida, devido à presença de diferentes elementos, que podem ser modificados, alterados, ordenados e que, com isso, dificultam a contagem da uma idade acurada. A paisagem também sofre mutações, modificações no âmbito das formas, sejam essas estruturais (construções, demolições, etc.) ou sociais (morais, sentidos, finalidades, etc.).

Portanto, a paisagem nos permite visualizar as rugosidades presentes no espaço, sendo formada então uma coexistência entre o espaço e a paisagem, que testemunha o conteúdo e as relações entre formas-funções-conteúdos. Para Santos (2004), as variáveis de composição resultam de fluxos atuais e fluxos antigos transformados, mutacionados, pelo lugar; e que, futuramente, esses fluxos atuais irão, também, breve ou não, evoluir, ou então sofrer influência das variáveis já presentes.

Por conseguinte, a paisagem urbana apresenta as suas peculiaridades quando retornamos o nosso olhar para o desenho da cidade no século XX. Nesse século, temos que a paisagem se forma a partir da ideia de modernidade, caracterizada pelo avanço tecnológico, o desenvolvimento de novos materiais de construção, novas formas de viver e usufruir a cidade e o planejamento urbano. Para Berman (1986), a palavra modernidade é perpetuamente associada a descobertas grandiosas, um sentimento de avanço e evolução da humanidade. Para o filósofo, a modernidade na história da humanidade se divide em três momentos: em primeiro, a modernidade como experimento, nos primórdios em que se descobre, procura um sentido para a palavra, correspondendo entre o período que vai do século XVI até o século XVIII; o segundo momento, datado após 1790, com a presença da Revolução Francesa e a ideia de que a modernidade tenha atingido um caractere público, de instância revolucionária; o terceiro momento corresponde ao século XX, com a expansividade e fragmentação do processo de modernidade.

Temos, então, uma paisagem urbana marcada por conflitos, busca por direitos e novos espaços culturais e de convívio comunitário. A cidade, em somatório, marcada pelo processo de industrialização e o avanço do modo de produção capitalista.

Segundo Corrêa (1995),

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

Consequentemente, o século XX mostra que tanto o avanço quanto a construção de uma sociedade industrial não resultariam em um sentimento de moralidade e avanço como comunidade, apresentando profundas desigualdades e o surgimento de problemáticas e conflitos, tendo, como um dos palcos, o

sociais e históricas, o espaço se torna lócus da reprodução da força de trabalho, da troca e do consumo (LIMONAD, 1999).

³ Segundo o autor, as paisagens podem ser naturais, intocados pelos seres humanos ou artificiais, antropomorfizadas, transformadas pelos seres humanos. Para o autor, na prática é inexistente a presença de paisagens completamente naturais, pois não há nenhum local em que não tenha sido modificado ou tocado pelos homens (SANTOS, 1988).

espaço urbano. Dessa forma, o urbano condiciona a sociedade, onde há a existência e complexa prática dos agentes sociais⁴ que modificam o espaço urbano e concomitantemente alteram os sentidos e significados das paisagens urbanas (CORRÊA, 1995; ALVES, 2013).

Em contrapartida, tendo em consideração o conteúdo das paisagens, Relph (1993) discorre que o ponto inicial do estudo da paisagem é pela totalidade do recorte investigado, para depois compreender a sua aparência; permitindo que se compreenda e delimite direções para o andamento do estudo. A partir da totalidade, encontramos elementos gerais, que permitem aprofundarmos e compreendermos os elementos mais específicos possíveis do nosso objeto de estudo.

Para o autor, as paisagens do século XX são divididas em três fases e todas essas fases formam uma justaposição no espaço urbano. A primeira fase consiste no avanço das técnicas de construção, com o surgimento de armações de aço, métodos de planejamento urbano e o desenvolvimento das formas antigas que já existiam na paisagem urbana. A segunda fase consiste nas mudanças e nas intenções propostas pelo movimento moderno. Neste momento, a rua se torna fluxo e tráfego, arquiteturas e projetos vinculados às vanguardas modernistas. Por fim, a terceira fase se ampara no desgaste e crise do movimento moderno. De acordo com o autor, as paisagens a partir dessa terceira ordem receberam a classificação de pós-modernas.

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

Além do conceito e do conteúdo das paisagens, pensamos também que estão correlacionadas a questão da memória e da capacidade de informar sua função social a partir do seu material iconográfico, ou seja, intrínseco na construção cultural da sociedade. Para Costa (2014), a paisagem, por mais material que seja, tem sua função nas subjetividades, no cultural de um local e sociedade. Existe uma capacidade da paisagem se especificar em afetos, sociabilidades, práticas e saberes que estão sublimes na história do homem de apreender e se apossar do espaço. Assim, para o autor, a paisagem é manifestação de uma estrutura social construída pelo imaginário da memória e de imagens, sendo que esse imaginário se mostra capaz de apresentar o fundamento que origina e constrói os agentes sociais, pois esse imaginário carrega elementos tanto políticos quanto espaciais. Assim, para se estudar uma paisagem, devemos partir das particularidades (método) para o universal (paisagem), pois a formação da paisagem não se constitui na configuração de consciência universal de imagem.

Costa (2014) discorre sobre a fotografia como função social. Para o autor, “a fotografia e a iconografia não congelam um dado espaço-tempo histórico, ao contrário, favorecem o reconhecimento individual e coletivo do próprio movimento da história e da geografia do mundo” (p. 88) e, dessa forma, a fotografia se aproxima tanto do valor de arte quanto de um valor social, sintetizando tanto a estética urbana e servindo de instrumento artístico e informativo capaz de representar os grupos, os indivíduos e também as famílias. Assim, a fotografia encontra a paisagem, se encontra na paisagem e se expõe, esconde e explícita o seu conteúdo em graus diversos de maneira que observador e objeto se constroem de maneira dialética (COSTA, 2014).

Assim, tomamos a fotografia como um instrumento de análise da paisagem urbana. A fotografia contribuiu para o avanço e disseminação do conhecimento humano, auxiliando e intensificando a construção de uma cultura do visual. A fotografia adquire importância e necessidade para a sociedade no decorrer do tempo e está intrínseca no modo de viver e atrelada à construção de uma sociedade moderna, mecanizada e industrializada.

As primeiras fotografias tiradas são datadas de 1830 e 1840, tendo o surgimento da prática sido localizado na Europa e nos Estados Unidos, onde foram realizados os primeiros experimentos químicos

⁴ Segundo Corrêa (1995), os agentes sociais possuem respaldo jurídico e trabalham a favor ou a serviço de interesses específicos e na construção de uma classe hegemônica. São alguns agentes sociais: detentores dos meios de produção industrial, fundiários, mercado imobiliário e seus promotores, o Estado e também grupos sociais excluídos.

fotossensíveis que determinaram o surgimento dos primeiros equipamentos⁵ com a habilidade de capturar uma fotografia. Temos, pela história, que a fotografia se insere em um momento de predominância e crescimento de um paradigma racionalista das disciplinas e de construção da sociedade (SILVA, 2019).

Em síntese, nas palavras de Rouillé (2009):

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

Destarte, Kossoy (2003) afirma que a fotografia é uma dessas realizações que modificaram a maneira como enxergamos o mundo e o cotidiano, sendo, portanto, um produto da Revolução Industrial, do avanço tecnológico e mecânico promovido pelas ciências e nas modificações que vieram a surgir em âmbito econômico, social e cultural. A fotografia adquire uma função arquivística, “a expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera” (KOSSOY, 2003, p. 26). O poder arquivístico da fotografia permitiu que a sociedade humana intensificasse a preservação do conteúdo e do saber produzido pelos homens, atividade que anteriormente só poderia ser realizada a partir da escrita, da fala ou do pictórico.

“Colecionar fotos é colecionar o mundo” (SONTAG, 2007, p. 13). A fotografia é um instrumento que intensificou a reproduzibilidade imagética. A partir da reproduzibilidade, corroboramos com o predomínio da visualidade e na complexificação da imagem moderna e industrial da sociedade, que, com o desenvolvimento químico, tecnológico e o barateamento da matéria-prima utilizada possibilitam o alcance em massa da prática fotográfica, de tal forma que hoje, temos aparelhos que são portáteis e que tiram fotografias em frações de segundo.

A reproduzibilidade também alterou a maneira como enxergamos a questão imagética e pictorial. Benjamin (2017a), ao discorrer sobre as obras de arte, afirma que a reproduzibilidade da obra de arte sempre existiu anterior ao avanço técnico, sendo uma prática comumente usada por professores como exercício para os alunos, como forma de divulgação ou lucro pelo próprio artista. Porém, mesmo sendo uma forma de reprodução, ainda obedecia a processos lentos e manuais, como a litografia.

Com a fotografia, a reproduzibilidade adquire uma concepção técnica, mecânica, diferenciando e alterando o seu valor de autenticidade. A autenticidade foge da possibilidade da reprodução técnica. Para Benjamin, a reprodução tecnicizada é capaz de alterar o sentido e colocar o original em elementos que não estão no alcance da obra original, podendo ser cortada, ampliada, reduzida, regulada de diversos pontos de vista. “O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade” (BENJAMIN, 2017a, p. 14), a reproduzibilidade técnica elimina o seu testemunho histórico que se carrega com o original.

Dessa maneira, intrínseco à discussão de autenticidade e reproduzibilidade, o autor apresenta a ideia de aura, que, segundo Benjamin, é enfraquecida com o processo de reproduzibilidade técnica. Para o autor, essa característica se relaciona com a libertação do objeto no domínio da tradição. Sua existência é trocada por uma existência em massa, na qual esse objeto, atualizado de diversas maneiras, pode vir de qualquer encontro com o receptor.

⁵ Os dois primeiros instrumentos capazes de produzir fotografias foram o Calótipo e o Daguerreótipo. O primeiro é um processo fotográfico inventado por William Fox Talbot (1800-1877) e o segundo é um instrumento surgido na França e inventado por Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e anunciado em 1839. O daguerreótipo consiste de “uma chapa metálica era tratada com vapores de iodo, que se tornavam iodeto de prata (um haleto de prata) quando impregnados na chapa, tornando-a fotossensível. Essa chapa era colocada numa câmara escura, sem contato com a luz, e feita uma exposição que variava de 20 a 30 minutos mais ou menos. Após a exposição era necessário fazer o iodeto de prata se converter em prata metálica, para a imagem se tornar visível, e eis que entrava o mercúrio, cujo vapor foi o primeiro sistema de revelação fotográfica anunciado comercialmente” (SALLES, 2004, p. 10). Já o Calótipo “consistia em sensibilizar as folhas de papel com iodeto de potássio, formando o iodeto de prata. O iodeto era altamente sensível à luz, o que reduzia drasticamente o tempo de exposição, de horas para poucos minutos, e revelados numa solução de ácido gálico e nitrato de prata” (SALLES, 2004, p. 12).

Consequentemente, o enfraquecimento da aura está no desprendimento do objeto de uma situação na qual o mesmo existe unicamente, sem uma reprodução em massa; o que, conforme Benjamin, liga-se também à inversão do valor de culto por um valor de exposição, alterando a importância e a função da obra de arte, que, anterior à reprodutibilidade técnica, tinha um valor voltado para o culto aos deuses e espíritos, e agora apresenta um valor de exposição.

Portanto, conforme Benjamin (2017a, p. 22):

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

Benjamin (2017b), em outro texto, caracteriza a fotografia como dotada de um inconsciente óptico. A técnica empregada no processo de fotografar é dotada de uma propriedade oculta. O termo, derivado da psicanálise, tem a intenção de que o observador, ao olhar para uma fotografia, tenha o desejo de esmiuçar, encontrar partículas mínimas de informação que estão ocultas na imagem fotográfica. Para o autor, a fotografia e os seus meios auxiliares permitem encontrarmos elementos que só capturamos pela atitude de fotografar, diferenciando a natureza do que se captura com uma câmera da natureza que fala diretamente aos olhos do observador.

Com a popularização e a manifestação do produto e da imagem fotográfica e sua inovação na sociedade, posicionamentos variados são expostos sobre a imagem e ação de fotografar e todo o processo que gira em torno do instrumento.

Dubois (2017) nos dá o suporte para compreendermos a fotografia sob uma perspectiva ontológica. Para o filósofo, ao longo da evolução da fotografia, temos a sua configuração transferida de um instrumento que seja o reflexo do real para uma semiótica da fotografia, a fotografia como um índice. Historicamente, a fotografia caminha em um campo de maior realismo possível. Devido ao realismo, esse primeiro momento é marcado por um embate entre a fotografia e a obra de arte.

Posteriormente, o caminho da fotografia tende a desconstruir e se afastar das características realistas inicialmente colocadas para o objeto fotográfico. As imagens, em um primeiro momento, são tecnicamente analisadas e postas em perspectivas, mostrando que podem apresentar distorções e, posteriormente, são definidas como traços de um real, sendo um significado obtido pela imagem convencional por fatores culturais, se tornando uma imagem que é inseparável do ato que a funda (DUBOIS, 2017; MAUAD, 1996).

Assim, a partir de uma lógica semiótica, a fotografia é uma representação, um signo. Sendo representação, pode ser denominado ícone, índice ou símbolo. Conforme Ferrara (1997, p. 11), consideramos que os signos:

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

Consequentemente, temos que a leitura de um signo que está representando um objeto de uma imagem visual que dá suporte para representações de um real vivido. Esse lado semiótico da representação de uma imagem é presente na concepção de uma cultura visual histórica. Assim, ela apresentará sempre uma representação parcial do objeto, pois o interpretante e as relações estabelecidas apresentam uma lógica.

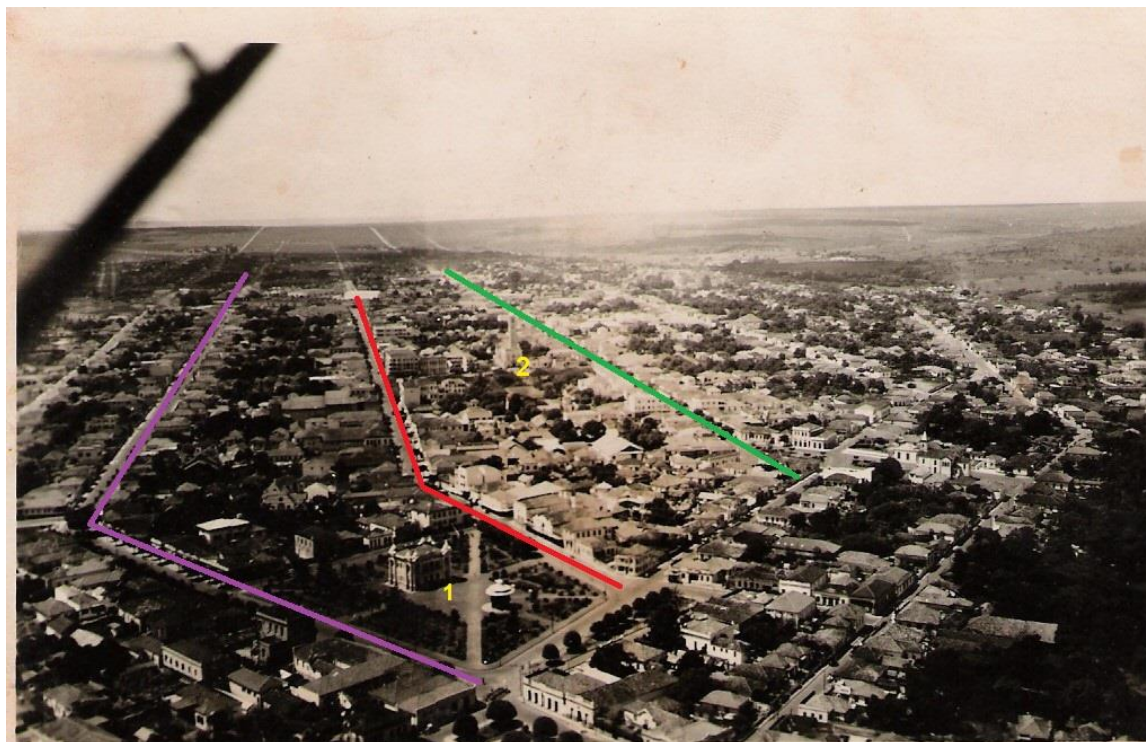
A UBERLÂNDIA REPRESENTADA: 1950-1960

Tomamos como decisão a escolha das décadas de 1950 e 1960 para uma análise da produção fotográfica pela seguinte intenção: acreditamos que esse período de 20 anos da história do município Uberlândia apresenta decisões que suscitaram e concretizaram o ufanismo e a utopia presente no discurso proferido durante as décadas anteriores, no qual a palavra moderno, de contextos polissêmicos na história das sociedades, recorrentemente é referida como um elemento a ser buscado, atingido, idolatrado.

Precisamos ter em mente que o município, localizado na mesorregião do Triângulo Mineiro, tinha uma posição estratégica para o seu desenvolvimento: a sua localização entre o centro-oeste brasileiro e o estado de São Paulo, o que permitiu, devido ao seu favorecimento geográfico e ação das elites, transformar a cidade em um ponto intermediário de ligação.

Pensando nas décadas de 1950 e 1960, devido ao desenho e espaço intraurbano, voltamos nossos olhares para a área central e a configuração da vida em uma única centralidade na urbe. Quando olhamos para uma das fotos aéreas da cidade, temos noção de alguns elementos em uma determinada escala (figura 1).

Figura 1 - Uberlândia (MG): vista geral da cidade, 1950.



Fonte - Coleção Uberlândia, CDHIS-UFU.

As fotografias aéreas da cidade nos dão a oportunidade de enxergar por um panorama geral da organização urbana. Olhamos, fixamos nosso olhar, e aos poucos percebemos os detalhes que marcam a cidade e a evolução da cidade, em destaque para o seu crescimento nas primeiras décadas do século XX.

Refletimos nos elementos que marcam essa foto, principalmente a busca por modernidade. Olhamos na fotografia (figura 1) as principais avenidas da cidade: Afonso Pena (traço vermelho), Floriano Peixoto (traço verde) e João Pinheiro (traço roxo); o traçado quadricular e retilíneo, decorrente do primeiro plano urbanístico realizado nos anos de 1907 e 1908; o complexo da Praça Clarimundo Carneiro (número 1), anteriormente Praça da Liberdade, com o paço municipal localizado na praça; a torre da Catedral Santa Teresinha do Menino Jesus (número 2); e alguns edifícios de dois pavimentos, que começaram a surgir na década de 1940 e abrigavam usos mistos.

Ao olharmos para a fotografia (figura 1) datada do início de 1950, percebemos o destaque para as formas ainda datadas das décadas passadas, mas também a concretude da evolução, da busca da modernidade, do ufanismo ainda representado nessa palavra. Ela também marca o início da acelerada modificação da paisagem que veremos ao longo das próximas fotografias e nos apresenta um panorama ante ao que veremos evolutivamente nas imagens seguintes.

As fotografias permitem-nos inferir sobre algumas questões sociais decorrentes do processo de modernização, como vemos na figura 2.

Figura 2 - Uberlândia (MG): asfaltamento da Avenida Afonso Pena: primeira camada de piche, 1956.



Fonte - CDHIS-UFU, Coleção João Quituba.

O asfaltamento da Avenida Afonso Pena representa visualmente elementos importantes da formação da paisagem da cidade de Uberlândia nesse período de 20 anos, mas também podemos retirar algumas questões sociais envolvendo o projeto de modernidade urbana da cidade, tanto a partir de elementos quanto do objetivo atingido pela representação.

É importante destacarmos que o asfaltamento é uma das importantes diretrizes apresentadas no plano de urbanização elaborado em 1954⁶. O plano de 1954, elaborado pelo Departamento Geográfico de Minas Gerais, trouxe diretrizes focadas em eixos que ultrapassam a mera alteração da paisagem no seu sentido estético, trazendo questões a serem mudadas em diversos eixos: tráfego, urbanização, zoneamento, etc. Devido ao alto custo para a realização das diretrizes propostas, alguns pontos só foram concluídos em décadas posteriores (SOARES, 1995).

A fotografia (figura 2) apresenta um dia não identificado do ano de 1956 no qual se marca, pela legenda, o processo de asfaltamento da Avenida Afonso Pena. Há pessoas caminhando, algumas portando suas bicicletas, um letreiro informando o nome de uma loja e alguns estabelecimentos abertos, algumas pessoas paradas reunidas conversando e debatendo sobre qualquer assunto. Entretanto, temos um elemento inquietante, que destoa do comportamento dessas pessoas e que está relacionado à legenda da imagem: um carrinho de obras sozinho no meio da rua.

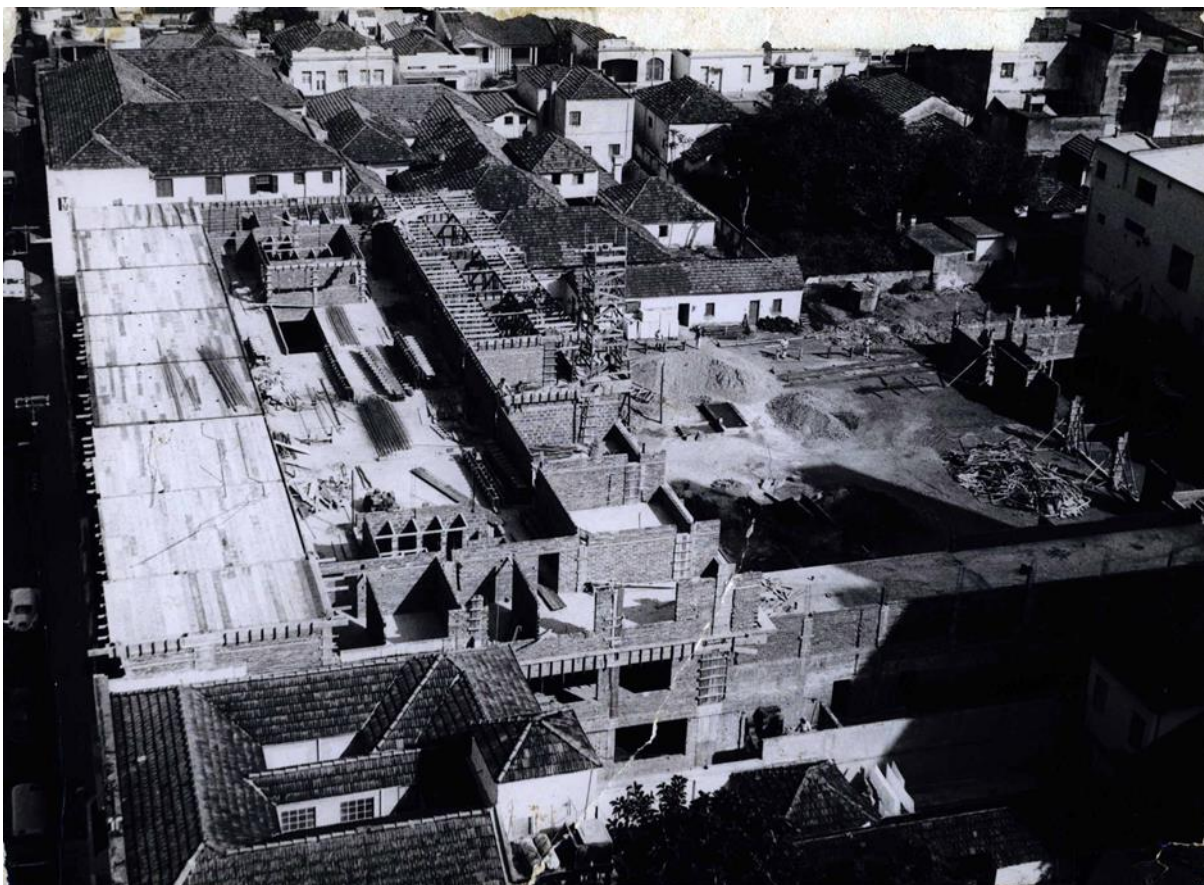
É interessante olharmos para o elemento solitário e destoante na composição da paisagem e do cotidiano urbano que é o carrinho de obras. O objeto encontra-se sozinho, sem nenhuma pessoa próxima manuseando ou dando a sensação de que esse item pertence a alguma dessas pessoas que aparecem na fotografia. O objeto remete ao processo de urbanização da cidade: remete ao trabalhador que estava a utilizar e que, no momento de o fotógrafo realizar a foto, não estava lá presente. Percebemos, dessa forma, que as mãos que construíram a cidade não terão o mesmo acesso à modernização tão buscada. Na verdade, o trabalhador é uma fantasmagoria no meio da modernidade que se quer instalar: tira-se do próprio até sua presença na construção da fotografia histórica. E o que fica são os nomes que idealizaram tudo.

⁶ O plano urbanístico foi contratado em 1952, segundo ano do mandato do prefeito Tubal Vilela da Silva, tendo equipe liderada pelo engenheiro Otávio Roscoe e inspirado no movimento estadunidense do *city planning*, liderado por Daniel Burnham, diretor responsável pelo projeto urbanístico desenvolvido para a Feira Mundial de Chicago, em 1893. (SOARES, 1995, FIEDERER, 2017).

Olhamos também para o cotidiano e o comportamento humano perante outras questões da vida, bastante marcante no período datado. As bicicletas; a vestimenta utilizada pelos moradores, presença marcante de chapéus e roupas de alfaiataria; a arquitetura, a função dos edifícios e o design dos letreiros. O clique da fotografia revela uma paisagem onde as pessoas não se importam ou percebem a presença da máquina e do fotógrafo.

Destarte, encontramos nas fotografias, nesse primeiro momento em destaque a década de 1950, a construção imagética do processo de modernização encontrada em pequenos focos do processo que deixa marcas na paisagem urbana.

Figura 3 - Uberlândia (MG): construção do Uberlândia Clube, s.d.



Fonte - CDHIS-UFU, Coleção João Quituba.

A construção é um dos elementos centrais do processo e marca a evolução da área central da cidade. A fotografia acima (figura 3) apresenta a construção no apogeu da concepção de modernidade, consolidação e estabilidade econômica da segunda metade da década de 1950. Ao olharmos, encontramos uma paisagem que se revela na confusão, no caos; uma paisagem empoeirada, visualmente complexa, algo que virá-a-ser na cidade.

Por conseguinte, destacamos essa fotografia devido ao seu valor na paisagem local na concepção dessa ideia de moderno imposta pela elite e os políticos locais. A construção refere-se ao edifício do Uberlândia Clube⁷, local onde reunia-se a elite e, portanto, definidor da construção da imagem de uma elite local

⁷ O Uberlândia Clube Sociedade Recreativa, localizado na Rua Santos Dumont, 517, Centro, é um clube privado com seu quadro de sócios constituído por famílias representativas da elite social uberlandense. A atual sede foi inaugurada em 26 de janeiro de 1957, na gestão do Sr. José Rezende Ribeiro - sócio proprietário e diretor do clube. O projeto é de autoria do engenheiro Almôr da Cunha, escolhido através de concurso. A decoração ficou por conta do decorador e artista plástico Sérgio de Freitas, indicado por Almôr. O edifício possui linhas arrojadas de tendência moderna, associadas a elementos do art déco (UBERLÂNDIA, 2020).

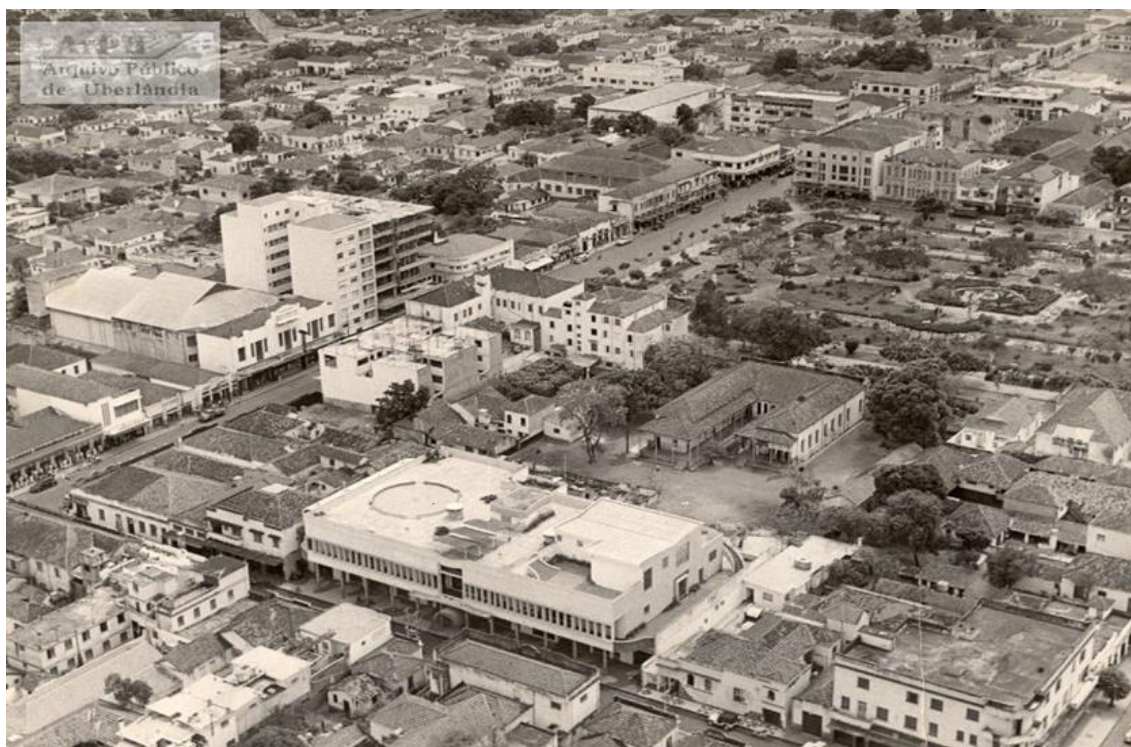
unida. Encontramos, em meio à confusão, estruturas expostas, amontoados de areia e demais materiais de construção, uma complexidade reveladora e a busca por suntuosidade da elite e dos políticos locais que precisavam de um lugar que representasse diretamente o poder que detinham.

Nos deparamos com a fotografia como uma representação do processo, do tempo. O que encontramos na fotografia acima não é o que se deseja encontrar ou estar como intenção na paisagem urbana. “A pressa da vida moderna, o vórtice vertiginoso dos eventos históricos gera imagens condicionadas pela aceleração. Essas imagens não têm mais tempo” (PEIXOTO, 1992, p 182). A fotografia explicita o que não se quer mostrar, os entremeios do processo de elaboração, os depósitos, a passagem, a velocidade, uma ausência do tempo da modernidade e a memória do processo, do que hoje se é inalcançável.

A construção do Uberlândia Clube é uma das várias construções concebidas pelo estilo moderno e que surgem após a década de 1950. Também é o momento em que se inicia o processo de verticalização e o aparecimento de construção com mais três pavimentos.

Temos a modificação da paisagem central da cidade marcada pela adequação das novas construções. A figura 4, datada de 1959, motiva que olhemos e realizemos um contraponto com a primeira fotografia aérea (figura 1) que apresentamos anteriormente, que nos auxilia a perceber, devido a sua escala menor, as mudanças impostas no espaço urbano da cidade, dando destaque para a escala de algumas construções realizadas na década.

Figura 4 - Uberlândia (MG): vista parcial da cidade, 1959.



Fonte - Arquivo Público Municipal, Prefeitura Municipal de Uberlândia.

O edifício do Uberlândia Clube é encontrado facilmente quando direcionamos nosso olhar para o canto inferior central da fotografia. A sua fachada principal se distingue com nitidez das outras construções devido ao estilo de art déco adotado no projeto arquitetônico, com uma composição feita de pilotis. A presença do edifício, quando direcionamos para um olhar comparativo com outros elementos presentes na paisagem apresentada na fotografia, temos uma lógica extemporânea dos outros edifícios com o Uberlândia Clube. Dessa forma, temos um sentimento expansivo, quando alguns elementos arquitetônicos destoam dos demais. Essa fotografia também deixa explícitos os primeiros expoentes do processo de verticalização que surgem no final da década de 1950. Temos, no canto superior e à esquerda da fotografia, alguns elementos ainda discretos do processo de verticalização. Um deles já finalizado na década de 1955 e o outro em processo de finalização que será concluído no ano de 1960.

O processo de verticalização na cidade de Uberlândia surge como um símbolo da força do sistema capitalista na identidade cidadina. A construção verticalizada não surge como uma necessidade para o

déficit habitacional e sim como uma ação política progressista, a imagem atrelada à verticalização é de modernidade e moradia de alto padrão para a elite econômica da cidade. Segundo Soares (1995, p. 159):

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

No contexto final da década de 1950, a construção de grandes edifícios expressou a capacidade tecnológica e o apogeu econômico que a cidade possuía. Conseqüentemente, houve a inserção de novos materiais de construção que permitiram uma composição de novas formas em uma paisagem, permitindo que o edifício transpusesse essa demonstração do poder econômico e político da elite na transformação da cidade. Especificamente, no caso de Uberlândia, também temos a ação do mercado imobiliário no incentivo à verticalização na economia local⁸, conforme Soares (1995) e Lomolino (2019) afirmam.

Temos com os arranha-céus um dos elementos dotados de sentido remodelador e destrutivo na paisagem das décadas de 1950 e 1960. A demolição de áreas centrais para a chegada dos edifícios de alto padrão é um aviso da chegada da modernidade cosmopolita das grandes capitais. A próxima fotografia (figura 5) apresenta a suntuosidade do arranha-céu na paisagem do começo da década de 1960.

Figura 5 - Uberlândia (MG): Avenida Afonso Pena, ao fundo: edifício Tubal Vilela, 1959



Fonte - CDHIS-UFU, Coleção João Quituba.

⁸ Soares (1995) aponta o impacto mobilizado pela imprensa e a imobiliária Tubal Vilela na promoção publicitária e na propagação dos novos princípios de morar em apartamentos. Boa localização, localização central e proximidade dos serviços, bom acabamento, ótima vista panorâmica da cidade, boa qualidade do ar, livre de insetos, etc. são alguns dos benefícios diariamente publicados pela imprensa local em seus jornais e revistas.

A fotografia acima (figura 5) deixa visível o impacto do arranha-céu na paisagem de Uberlândia. Tirada provavelmente de uma janela do primeiro ou segundo piso de uma edificação. Enxergamos representado ali o cotidiano da cidade, com os seus letreiros que nos informam o perfil do comércio, pessoas andando de bicicleta e outras caminhando pela calçada e conversando, automóveis circulando pela avenida e um arranha-céu que se destaca e se impõe no cenário.

Esse destaque mostra também se olharmos para a Avenida Afonso Pena em direção ao ponto em que não enxergamos detalhe nenhum. Encontramos nenhuma outra edificação que também apareça da mesma maneira que o Edifício Tubal Vilela. Tomamos as palavras de Peixoto (1992), “a estátua vinha demarcar a cidade, atestando o que ali se fez, o que ali se ocorreu”. Dessa forma, acreditamos que, ao olhar as fotografias, há a inversão dos papéis na Uberlândia moderna. O edifício subverte o olhar para cima, que na cidade barroca era provocado pelas esculturas e monumentos das praças. O edifício, com sua arquitetura, seu projeto, toma o caráter escultural do urbano, sublima e altera a concepção de divino no moderno. Assim, nas palavras de Peixoto (1992, p. 131):

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

Além disso, um detalhe na fotografia nos vem a informar o propósito para o qual essa imagem foi tirada e utilizada naquela década: trata-se de um cartão postal⁹. Saber de que essa fotografia se trata de um cartão postal adiciona um valor simbólico para a fotografia. As ilustrações postais, algumas vezes, remetem a lugares que apresentam uma profusão de beleza: imagens bucólicas, selvagens, animais de beleza ímpar, arquiteturas marcantes de um lugar, etc. O postal nos apresenta uma elevação do símbolo que é o arranha-céu para a cidade de Uberlândia, afinal, um postal é possível ser enviado para qualquer localidade do mundo, afirmando, assim, as conquistas e, nesse caso, a arquitetura local e a modernidade da cidade.

Por fim, entendemos que o processo de modernização se assegura por meio de uma palavra: destruição. Encerramos as duas décadas com a próxima fotografia, já datada no ano de 1970, que conclui como se dá a ideia de destruição no avanço do moderno em Uberlândia.

Figura 6 - Uberlândia (MG): demolição da antiga estação da Mogiana, 14 de abril de 1970



Fonte - PMU - Arquivo Público Municipal.

⁹ O cartão postal surge no século XIX e se torna uma correspondência de fácil logística, devido ao seu baixo custo. O primeiro postal ilustrado é datado de 1891, em Marselha (CAMPELLO, 2009)

Ao vermos essa fotografia (figura 6), pensamos na mesma com o mesmo sentimento de um epílogo de uma obra que nos prepara para a sua continuação no próximo livro que virá. É o fechamento e o ponto de partida do que virá: enxergamos as décadas de 1950 e 1960 como o estandarte da consolidação do que se configura como moderno na cidade de Uberlândia. Os políticos e a elite local alcançam o que tanto almejaram e construíram nessas duas décadas.

Damos o sentido da destruição como a evolução e o alcance do progresso em seu sentido no modo de produção capitalista. “O conceito de progresso tem de assentar na ideia de catástrofe” (BENJAMIN, 2015, p. 181), a modernidade aqui adquirida no seu conteúdo tal qual da Paris de Baudelaire ou então do manifesto futurista. A destruição aqui anuncia a modernidade; é o prenúncio de avanço e inovação humana, tal qual a guerra foi para a arte futurista.

A fotografia representa o fim da estação Mogiana e a prosperidade das ideias da elite local. A destruição é o começo da priorização do meio rodoviário e o começo da decadência do transporte ferroviário, desmantelado aos poucos nas décadas posteriores, conforme projetos já em discussão nas décadas de 1950 e 1960.

Nesse momento, Uberlândia se consolida como um entreposto comercial e determina uma influência regional. Porém, a destruição, representada pelas ruínas na fotografia, tem como consequência todo um apagamento da identidade que a ferrovia trouxe para a formação municipal; se desaparece no espaço urbano toda uma memória: dos operários que chegaram na Mogiana, dos reencontros familiares na estação.

Findamos o texto com uma palavra que representa as fotografias escolhidas nessas décadas: destruição. A fotografia nos mostra elementos simbólicos que configuram essa ascensão e desenvolvimento da modernidade. A ideia de moderno que vemos nas fotografias é a atuação e a intenção da elite e da política local na ascensão do capitalismo, em um projeto de visibilidade econômica e regional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto-chave da nossa análise consistiu na importância de colocarmos o material imagético, neste caso, a fotografia, como o elemento principal do nosso estudo de representação e cotidiano de vida presente na paisagem urbana. Observamos algumas fotografias da década de 1950 e 1960 e colocamos em questão a representação da força dos políticos e da elite local em superar e atingir um estado de modernidade considerado utópico para uma cidade ainda pequena e na destruição imposta para que se atinja um tão sonhado estado utópico que a modernidade ainda representava para a cidade.

Reconhecemos a fotografia como um importante instrumento associado à análise da paisagem urbana. Em um primeiro momento, analisamos a paisagem como uma categoria de análise, dotada de transtemporalidade, conforme afirma Milton Santos (2017), juntando passado-presente em sua análise que consegue ser transversal. Entendemos a complexidade de análise que uma paisagem pode apresentar, carregando elementos artificiais e naturais, que podem ter sido modificados ou não. Assim, de forma generalizada, também entendemos as diferentes fases que paisagens urbanas podem apresentar durante períodos do século XX.

De forma transdisciplinar, compreendemos que a paisagem permite estabelecer correlações quanto à memória e à função social a partir do material iconográfico. Assim, direcionamos nosso olhar para as subjetividades que compõem essa paisagem e que são informadas a partir da fotografia, sintetizando instrumento artístico, estético, enquanto instrumento dotado de informação.

Por conseguinte, entendemos o papel da fotografia e a sua inserção no contexto filosófico estético que se dá com o seu surgimento e sua popularização com o avanço tecnológico das máquinas fotográficas. A fotografia, conforme Walter Benjamin (2017b), é dotada de um inconsciente óptico, característica que permite encontrar elementos presentes somente no ato de fotografar, sendo assim, um instrumento que alterou a maneira como nos relacionamos com questões pictóricas e imagéticas, sendo um instrumento de reprodutibilidade técnica.

As questões teóricas voltam para a formação da paisagem urbana de Uberlândia. As fotografias escolhidas nos revelam questões-chaves para que compreendamos o papel das décadas de 1950 e 1960 na formação de uma paisagem que seja moderna e que represente e insira a cidade nas conformidades do modo de produção capitalista. Vemos alguns elementos que formam a paisagem urbana da cidade pelas fotografias aéreas: o traçado das ruas, a disposição das praças, o tipo dos edifícios, dentre outros. Encontramos também fotografias que detalham melhor elementos do cotidiano de vida na cidade: as lojas,

as vestimentas, as fachadas das lojas, os meios de transportes; e situações que também demarcam a busca por modernidade, como o asfaltamento de uma das avenidas principais no centro, a construção de um edifício importante para a consolidação e reunião da elite local e o processo de verticalização intenso.

A destruição surge para modificar o espaço e alterar o curso da paisagem urbana em busca do tão almejado progresso. A destruição e o anseio por modernidade contribuem para que a memória presente no espaço urbano se esvazie e também retirando da paisagem urbana o sentimentalismo, aprisionando em registros fotográficos.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão de apoio financeiro em forma de bolsa de produtividade durante o mestrado acadêmico. Agradecemos ao Centro de Documentação e Pesquisa em História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS-UFU) e o Arquivo Público da Prefeitura Municipal de Uberlândia pela consulta e utilização de fotografias das suas coleções.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FIEDERER, L. Clássicos da arquitetura: feira mundial de Chicago 1893/Daniel Burnham e Frederick Law Olmsted. **ArchDaily**. 22 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/885956/classicos-da-arquitetura-feira-mundial-de-chicago-1893-daniel-burnham-e-frederick-law-olmsted>>.

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

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. São Paulo: 2 ed. rev. 1 reimp. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000100001>

LIMONAD, E. Reflexões sobre o espaço, o urbano e a urbanização. **GEOgraphia**, ano 1, n. 1, 1999. p. 71-91. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/GEOgraphia1999.v1i1.a13364>>. <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia1999.11.a13364>

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

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

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

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

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

SALLES, F. Breve História da Fotografia. In: _____. **Manual básico de fotografia e cinematografia**. 2004. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/documentos-para-download/cat_view/59-parte-1-manual-de-fotografia?start=5>.

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

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

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

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

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

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

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

UBERLÂNDIA. **Uberlândia Clube**. Uberlândia, 2020. Disponível em:

<<https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/cultura/patrimonio-historico/bens-tombados-e-registrados/uberlandia-clube/>>.

Recebido em: 27/04/2021

Aceito para publicação em: 14/02/2022