
Retratos da Urbe: a cidade vista no cartão-postal (Criciúma/SC, anos 70)

*Dorval do Nascimento**

Resumo: O surgimento do cartão-postal vincula-se a um período de auge de uma sociedade industrial e urbana, sem a qual a sua própria existência seria impossível. Pretendo, neste artigo, refletir sobre o cartão-postal como uma das formas de representação visual da cidade moderna, a partir de suas características, de sua presença, e também de sua ausência, na cidade de Criciúma (SC).

Abstract: The appearance of the postal card is related to a top period of an urban and industrial society, and its existence would be impossible without this society. It is aimed, in this article, to think about the postal card as a visual representation of the modern city from its characteristics, relating its presence, and absence, with the city of Criciúma (SC).

Palavras-chave: cartão-postal, cidade moderna, identidade urbana.

Key words: postal card, modern city, urban identity.

Os retratos da cidade

O ambiente próprio da modernidade foi aquele que permitiu o surgimento do cartão-postal, em um mundo cada vez mais dominado pela técnica industrial e ambientado, como vanguarda das transformações culturais, nas grandes cidades. Modernidade aqui no sentido atribuído por Marshall Berman (1986), como sendo um tipo de experiência na qual a tradição perde sua força em relação a um ambiente que promete novidade permanente, aventura, autotransformação e transformação das coisas em redor, gerando um sentimento de atração e repulsa ao mesmo tempo. Aperfeiçoamento técnico, mundo urbano e transformações culturais que estimularam uma cultura imagética ligada à publicidade e

* Professor na Universidade do Extremo Sul Catarinense (Unesc); Mestre pela UFSC e Doutorando pela UFRGS. *E-mail:* dorval_n@hotmail.com

à informação, possibilitaram ao cartão-postal tornar-se um produto cultural que permaneceu em alta até os dias de hoje, enquanto outros se tornaram moda e depois definharam.

O cartão-postal teve seu surgimento inicialmente relacionado com o sistema de correspondência até então existente. Uma espécie de cartão-postal sem imagem começou a ser utilizado a partir de 1869 no Império Austro-Húngaro, como um sistema de correspondência de baixo custo, com a supressão do envelope e uma tarifa postal menor, mais conhecido como bilhete-postal. No Brasil, os bilhetes-postais chegaram a partir de, aproximadamente, 1880 e tornaram-se muito difundidos. No período de 1883/1884, por exemplo, a quantidade de bilhetes-postais representava mais de 40% do total de correspondências do Brasil. (BERGER, 1983). Já nesse período, em que a imagem ainda não caracterizava o cartão-postal, a publicidade se fazia presente. Inúmeras empresas passaram a utilizá-los com textos impressos ou manuscritos, às vezes com desenhos de produtos, enviando-os a seus clientes ou prováveis compradores. A partir dos últimos anos do século XIX, toda uma face do cartão passou a ser ocupada pela foto, reservando-se o verso para o endereço e a mensagem. Com o uso de imagens e a diminuição do formato, surgiu o cartão-postal, que de meio de correspondência tornou-se também um objeto de coleção. Através dos cartões-postais, poder-se-ia possuir o mundo inteiro em sua sala, com vistas maravilhosas de cidades nunca visitadas, tipos exóticos e outras belezas, sem precisar sair de casa.

O cartão-postal foi criado inicialmente como um meio breve e simples de correspondência, tornando-se uma moda extremamente difundida na passagem para o século XX até a década de 20. Em 1910 a indústria francesa produzia 123 milhões de cartões por ano, colocando-se em primeiro lugar na produção mundial. (KOSSOY, 1980, p. 97). A popularização do cartão-postal foi possível a partir de técnicas de reprodução que baratearam os seus custos, como a fototipia, substituindo processos artesanais muito caros como o buril e a litografia. Desde o princípio, os cartões-postais estiveram ligados ao turismo e às viagens, de passeio ou com outro interesse, como científicas, por exemplo.

Os temas dos cartões eram os mais variados: retratos de artistas de destaque, crítica de costumes, temas ligados ao erotismo e à figura feminina, fotos de acidentes e catástrofes, temas comemorativos de exposições importantes, vistas de ruas, cidades e monumentos. Porém, desde o início, foi com vistas de cidades e monumentos ou crítica de

costumes ligada a determinadas cidades, que os postais mais se notabilizaram. Tornaram-se verdadeiros retratos de cidades.

O tema do retrato é interessante para se pensar o cartão-postal na medida em que ele, o retrato, foi fundamental no desenvolvimento da fotografia, o elemento mais evidente do cartão-postal. Kubrusly (2003) lembra que se utiliza muito, cotidianamente, para a máquina fotográfica a expressão “máquina de retrato”, o que demonstra que o retrato foi sempre o tema mais importante da fotografia. (p. 29). Houve uma verdadeira onda de retratos no século XIX, quando mesmo as famílias que não eram nobres puderam se fotografar, coletiva ou individualmente. Articulado ao tema das multidões que circulavam pelas cidades europeias do século XIX, lugar por excelência da fotografia, é possível pensar o retrato como uma via de escape do anonimato da multidão (e também do tempo) e, por outro lado, o desejo de retratar para melhor controlar pessoas cujo paradeiro e atividades precisavam ser conhecidos, unindo a técnica fotográfica às técnicas policiais de controle do século XIX. O cartão-postal, pensado como retrato da cidade, aponta para as estratégias de turismo e de poder que são utilizadas em relação à urbe, como estratégias identitárias conscientes ou involuntárias, fazendo circular representações imbricadas no imaginário social da cidade em questão ou, também muitas vezes, aquelas que interessam a grupos sociais poderosos para fazerem circular sonho e controle, utopia e ideologia, ao mesmo tempo presentes no mesmo suporte material.

O cartão-postal é caracterizado, fundamentalmente, pela presença de uma imagem fotográfica, cuja centralidade é evidente. Abordá-lo a partir desse fato é tomar a fotografia nele presente como sendo o centro da análise. Mesmo as legendas presentes no postal, se têm sua importância, estão em função da imagem fotográfica, para a qual dão sentido. Barthes trata do caráter diferenciado do referente na fotografia, em relação a outras formas de representação, como a pintura ou o discurso. O referente fotográfico não é apenas facultativamente real, como na pintura ou no discurso, mas necessariamente real, ou seja, se houve fotografia é porque o referente necessariamente existiu: “Na Fotografia não posso nunca negar que *a coisa esteve lá*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado.” (BARTHES, 1981, p. 109, grifos do autor). A fotografia mostra o real no estado passado, simultaneamente o real e o passado. Isso fornece à fotografia um estatuto de verdade que outras formas de representação não possuem. Essa veracidade é transferida ao postal de tal maneira que ele se torna como uma imagem-gêmea da

cidade, servindo de testemunha da presença do viajante naquela cidade ou de um desejo de presença do possível viajante que lá quer estar.

Como retrato da cidade, sua *carte de visite*, podemos surpreender o cartão-postal em seu caráter icônico, quase unifônico, a promover a cidade como uma reprodução do sempre-o-mesmo. No cartão-postal a representação posta em movimento tem aquele caráter de imagem urbana que Lucrécia Ferrara (2000) chamou *emblemática*, como “resgate físico e visual de marcas memoráveis da cidade que, por meio dela, escreve a sua história documental de episódios, datas, estéticas e personagens”. (p. 119).

Roland Barthes cunhou o termo *unária* para se referir a determinado tipo de fotografia que tem como principal característica a uniformidade. A fotografia unária é aquela que induz a uma leitura destituída de inconvenientes, de perturbações. O adjetivo “unária” denota uma unidade na composição fotográfica que induz a uma leitura quase transparente, destituída de controvérsias, tornando a fotografia um objeto banal: “A fotografia é unária quando transforma enfaticamente a ‘realidade’ sem a desdobrar, sem a fazer vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhuma indireta, nenhum distúrbio.” (BARTHES, 1981, p. 64). Barthes cita dois exemplos de fotografia unária: as fotos de reportagem, que podem produzir choque, já que a fotografia unária não é necessariamente pacífica, mas que não traumatizam, e fotos pornográficas, inteiramente constituídas pela apresentação de uma única coisa, o sexo, diferentemente da fotografia erótica, onde o pornográfico se apresenta fendido, desorganizado. Esse tipo de fotografia é homogêneo, sem contradições. Poderia ser chamado fotografia pasteurizada, unívoca. Poderíamos acrescentar a esses exemplos também os cartões-postais.

O cartão-postal tende a esse tipo de apresentação do material imagético, na medida em que produz representações gráficas da cidade que reforçam os esquemas imaginários já existentes, ilustra sem fazer refletir. Não é qualquer parte da cidade que se torna cartão-postal, mas aquelas que possuem representatividade suficiente para isso. Aquilo que chamo representatividade, significa que possui valor suficiente para ser apresentada como imagem típica daquela cidade aos olhos dos produtores e consumidores de cartões-postais, só o é se referenciada pelas representações presentes no mundo sociocultural que o produz. As representações presentes nos cartões-postais, freqüentemente, reforçam o imaginário social presente em uma determinada realidade cidadina, que utiliza os cartões exatamente para reafirmar suas representações dominantes, em um círculo vicioso. O pesquisador precisa ultrapassar o

caráter *unário* do cartão e aprofundar os seus significados, buscando contradições que estão sob a sua superfície.

O cartão-postal é sempre um ponto de vista em relação ao real. Carrega ele determinados valores e mensagens bem-estabelecidas. Isso se consubstancia na *pose* da qual a imagem fotográfica presente no postal é portadora. Na *pose* a artificialidade da imagem, que a diferencia do real, é reforçada. A partir do momento em que sinto que estou sendo fotografado, diz Barthes (1981), “tudo muda: preparo-me para a *pose*, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. (p. 25). Mais do que isso, Barthes afirma mesmo que a natureza da fotografia é a *pose*, seja daquele que é fotografado ou do que contempla a fotografia realizada; há sempre uma duração física da *pose*, mesmo que seja um milionésimo de segundo. Essa paragem (do fotografado, do que fotografa ou de quem contempla a fotografia) é o que constitui a *pose*. No cartão-postal há como uma *pose* da cidade, onde outra cidade comparece para ser publicamente consumida.

Como dimensão comunicacional, a existência do postal significa a afirmação de uma presença através da mensagem ou mensagens que o postal porta, e de ausências, quais sejam, a do emissor e a do receptor, que só podem vir à tona na análise através de procedimentos próprios do historiador, ausentes do objeto postal, ainda que alcançados através dele. Muitas vezes não se conhece quem sejam os produtores do postal e, principalmente, as condições em que foram produzidos, da mesma forma como a sociedade que o recebeu já não mais existe e, com o seu desaparecimento, códigos sociais de representação e sensibilidade também desapareceram, precisando ser resgatados através dos procedimentos próprios da pesquisa e narrativa históricas. Fica/m a/s mensagem/ns e a sua interpretação, a partir das quais, cotejando-as com outras fontes e informações, aquela produção e recepção podem, em parte, ser recuperadas e problematizadas. Fraya Frehse (2000) afirma que é possível obter “por meio da ‘mensagem’, indícios sobre o que me interessa aqui: a realidade sociocultural retratada, que é o mundo no qual se movimenta o receptor contemporâneo do momento de circulação desses objetos-imagem”. (p. 136).

Para produzir conhecimento a partir da imagem presente no cartão-postal, é necessário estabelecer um contraste entre as representações visuais que os cartões-postais põem em circulação e o mundo sociocultural que possibilitou a circulação dessas imagens visuais, tornando possível assim a utilização dos cartões-postais como fonte de conhecimento da

cidade. Barthes (1981) fala da necessidade de carregar de reflexão o objeto imagético. Para ele, se estabelece quase uma indistinção entre a fotografia e o seu referente, dada pelo efeito de real que a fotografia contém (“verdade da imagem”). (p. 108). Para se perceber o significado fotográfico, diz Barthes, o que os profissionais conseguem, é necessário um segundo ato, que carregue de reflexão o objeto fotográfico e, assim, haja uma espécie de descolamento entre a imagem e o referente. Nesse descolamento entre imagem e mundo, é possível introduzir o olhar atento do pesquisador e produzir um conhecimento, em forma de representações, diferente daquele que o cartão-postal apresenta na sua superfície.

Kubrusly (2003) faz uma comparação entre a fotografia e o texto, a comunicação visual e a verbal que poderíamos utilizar. Segundo ele, a imagem trabalha com fragmentos retirados do fluxo do tempo, enquanto o texto opera exatamente a partir da junção de fragmentos. A imagem trabalha com substantivos e adjetivos, mas lhe faltam os verbos indispensáveis para que uma história seja contada. E conclui:

A palavra é racional, dissertativa, prolixa. A imagem, emocional, sintética, direta. A palavra pode expor com clareza uma idéia, conceituar com precisão. A imagem é de natureza mais onírica (incluindo-se aí os pesadelos), mais ilógica e nebulosa. É insubstituível para transmitir, num relance, toda a emoção de um evento, mas falha ao tentar analisá-lo. (p. 77).

A imagem e o texto são linguagens complementares, e não, equivalentes. Assim, é necessária a palavra para desvendar os mistérios mais profundos da imagem. No cruzamento da representação visual presente no cartão-postal com outras fontes utilizadas pela história, escritas e orais, é possível desvendar sentidos mais profundos do objeto imagético e, assim, produzir um conhecimento que ultrapasse a característica uniforme do cartão-postal.

As fotografias presentes nos postais não são sinônimos da realidade, mas a partir da relação entre os elementos simbólicos presentes na imagem e a sociedade da época de sua produção e consumo, é possível chegar à mensagem ou a mensagens que o cartão-postal é portador. Nem sempre o cartão utiliza fotografias contemporâneas da cidade retratada. Há utilização de fotografias históricas, tipos humanos ou obras artísticas. Entretanto, em todos esses casos, há uma relação entre os temas presentes

no cartão-postal e os interesses simbólicos de afirmação de determinadas representações, explícitas ou implícitas, por aqueles que o produziram.

Uma cidade sem retrato

Centrar essa discussão a partir da cidade de Criciúma, que é o que pretendo fazer, é bastante complicado na medida em que a cidade não possuiu cartões-postais até meados da década de 80. Principal centro urbano da região carbonífera e do sul de Santa Catarina desde 1960, a cidade foi fundada em 1880 por imigrantes europeus e, por volta da Primeira Guerra Mundial, integrou-se à economia do carvão, tornando-se o principal produtor do mineral no País. A ausência de cartões-postais na cidade até a década de 80 talvez não seja um problema, mas um indício muito forte de um certo mal-estar que alguns habitantes e autoridades oficiais tinham em relação à imagem pública da cidade. Talvez Criciúma não fosse uma cidade que devesse estar em cartões-postais, pensavam esses cidadãos, na medida em que as suas características de cultura e paisagem não se coadunavam com os imaginários de cidade moderna que então circulavam, quando se tornou um centro com condições de possuir cartões-postais. A ausência de cartões-postais parece indicar uma crise de representação da própria cidade, que já não se queria como achava que era.

Quando buscamos as vozes presentes no jornal *Tribuna Criciumense*, principal jornal da cidade entre os anos 50 e 80 do século XX, o que encontramos é uma crítica generalizada a diversos aspectos da cidade e da vida urbana.

Uma primeira frente de combate, nesse sentido, era a crítica que fazia à organização urbana em geral. O jornal criticava a falta de um planejamento urbano mais rigoroso e mesmo o descumprimento do plano diretor. Como conseqüência, apontava as dificuldades no traçado das ruas, a desorganização de edificações e os problemas de trânsito, que “servem para transformar Criciúma numa cidade pouco urbana e sem estética” (“Criciúma terá novo Plano Diretor”, TRIBUNA CRICIUMENSE, 26/06-03/07/, p. 2).

Uma segunda frente de críticas referia-se aos hábitos e às práticas urbanos exercidos pela maioria da população da cidade.

Talvez seja Criciúma uma das poucas cidades do mundo onde se pode saber as estações do ano pelo aspecto de suas ruas. Senão vejamos, no verão as calçadas ficam cobertas de cascas de uvas, de butiá, de tucum. Depois vem a época das chuvas e nota-se a aproximação do inverno pelo aparecimento de restos de pinhão, sementes e cascas de laranjas. Longe de se constituir em algo interessante este fato é antes de tudo lastimável. Vivemos numa cidade suja. E disso ninguém tem dúvidas. (“Criciúma – Cidade Suja”, TRIBUNA CRICIUMENSE, 3-10/07/1965, p. 2).

O autor ressalta que a modernidade pressupõe o fim dessas práticas. Para ele, o progresso é inconcebível sem práticas sociais que expressem boas maneiras e higiene.

Tanto falamos em progresso, desenvolvimento e estamos nos esquecendo dessa parte tão importante que é a higiene. Vamos zelar por Criciúma, acabar com essa mania de sujar as ruas com cascas, papéis, cigarros, etc., para termos o direito de falar em progresso. (3-10/07/1965, p. 2).

Era pressuposto no discurso sobre a cidade moderna o afastamento da área central dessas e de outras práticas que não se coadunavam com a moderna sociedade ocidental ou à sua transformação. A prostituição que ocorria no espaço público da cidade era também impiedosamente criticada, por estar fora do local socialmente designado para tal fim, assim como a mendicância. Exigia-se também que as calçadas fossem livres de ambulantes, “esse comércio deprimente, resquício medieval numa das cidades que mais cresce no sul do país”. (“Ambulantes constituem problema”, TRIBUNA CRICIUMENSE, 03/02/1968).

A imagem da cidade era a principal preocupação do jornal. As principais matérias se referiam a esse tema, desde a cobrança ao Poder Executivo municipal em relação à conservação e arborização das ruas até a crítica aos prédios malconservados e sujos. O jornal criticava tudo aquilo que não contribuía para dar “à capital do carvão este aspecto de cidade próspera de que tanto nos orgulhamos”. (“Prédios malconservados”, TRIBUNA CRICIUMENSE, 24/02/1968, p. 3).

Nossa cidade teria outro aspecto e viveríamos melhor se todos respeitassem a lei. E acontece que no centro de Criciúma há muitas residências que possuem nos fundos do terreno banhados, chiqueiro com porcos, etc. Em pleno centro de Criciúma existem verdadeiros matagais, muros então são inexistentes, quando muito aparecem em alguns terrenos baldios umas pedras jogadas certamente para os proprietários desculparem-se de seu desleixo dizendo que construirão em breve. (“Muito criciumense não respeita a lei”, TRIBUNA CRICIUMENSE, 6-13/03/1965, p. 3).

Quando discutiam a imagem de Criciúma, muitas vezes, o jornal e outros escritores que pensavam a cidade precisavam enfrentar um problema bastante espinhoso, o do carvão mineral. Saudado como a riqueza sem a qual Criciúma jamais teria se tornado a principal cidade da região, o carvão, no entanto, impedia a cidade de tomar ares de modernidade: o odor desagradável, a poeira que as ruas revestidas de pirita levantavam nos dias de sol, o lodo preto e pegajoso nos dias de chuva, o pó do carvão que a tudo impregnava preteando corpos, roupas e casas, o populacho indisciplinado e perigoso. Tudo isso criava uma atmosfera contrária ao desejo de uma cidade limpa, arborizada, vertical, com pessoas educadas e de bons hábitos. Ao mesmo tempo, as crises cíclicas do carvão punham apreensivos os dirigentes da cidade quanto ao seu futuro de progresso, tantas vezes apregoado. Surgia, assim, nessa época, o tema da diversificação industrial como um dos elementos da cidade moderna que se desejava, buscando questionar a completa dependência do carvão.

É alentador o espírito de industrialização que se vem instalando em nosso meio, calcado nas facilidades de crédito dos bancos oficiais e de alguns da área privada. A iniciativa privada recebeu seu primeiro impulso psicológico através de campanha pacientemente promovida pela Associação Comercial e Industrial de Criciúma, há anos atrás. Seus primeiros frutos começam a ser colhidos agora com a disseminação crescente de pequenas e médias indústrias que vêm criando um novo mercado de trabalho ainda modesto, mas cuja tendência de crescimento é das mais promissoras. O essencial, no entanto, é que Criciúma finalmente começa a se libertar das constantes flutuações da mono-indústria do carvão, deslançando para uma diversificação que assegurará o seu futuro, em bases realmente sólidas e definitivas. (“Mentalidade industrial que chega” – Editorial (TRIBUNA CRICIUMENSE, 23/05/1970, p. 2).

A luta pela diversificação industrial não era um assunto apenas de âmbito econômico, mas questionava a própria imagem externa e interna da cidade, a sua identidade de “Capital do Carvão”, construída nas décadas de 40 e 50.

A inauguração do monumento ao imigrante, na década de 60, na praça da Rua Seis de Janeiro, com uma pedra de mó simbolizando a primeira indústria do município, está integrada a essa luta pela diversificação industrial. É o primeiro monumento da cidade que não está relacionado ao carvão e, de certa forma, faz o contraponto simbólico ao monumento do mineiro inaugurado na década de 40. Também a ênfase na indústria cerâmica, a campanha do início da década de 70 para revestir as fachadas dos edifícios e das casas do centro com azulejos, dando um outro aspecto visual à cidade e o acrescentar “e do azulejo” ao tradicional lema “Criciúma, Capital do Carvão”, são movimentos que questionam o carvão e a cultura que haviam sido formados em torno de si.

Também aparece o mal-estar provocado pela presença de trilhos que cortavam a cidade no sentido leste-oeste (Bairro Próspera ao Bairro Pinheirinho) passando pelo centro da cidade, no qual havia uma extensa área ferroviária. Na área de domínio da estrada de ferro, houve a ocupação por populares ao longo do tempo, dando origem a uma população que não era adequada à nova cidade proposta. Em meados da década de 70, a estrada de ferro foi retirada da área central da cidade.

O espaço da estação de passageiros, onde se localizavam as principais edificações da ferrovia, foi completamente transformado, sendo essa a área que sofreu a maior intervenção do Poder Público. Todas as edificações foram sistematicamente destruídas: primeiro as estações de passageiros, depois as casas de funcionários e por fim a casa do agente.

O interesse em remodelar completamente a área da estação de passageiros era em vista de que essa área havia se tornado um problema para as elites dirigentes, que estavam buscando modificar as práticas urbanas e a imagem da cidade. Após o fim do transporte de passageiros pela ferrovia, a área da estação foi utilizada como rodoviária, mantendo o movimento de pessoas e a conseqüente aglomeração de bares, prostitutas, engraxates, aposentados, malandros de todo tipo, vendedores de frutas, um mosaico de pessoas e práticas sociais que era preciso excluir do centro. As matérias nos jornais sistematicamente clamavam contra essa situação e exigiam providências das autoridades públicas (“Meninas fazem *trottoir* na Paulo Marcus”, TRIBUNA CRICIUMENSE, 27/07/1968, grifo nosso).

Além da prostituição que precisava ser disciplinada, outros aspectos da rua e da área da estação incomodavam as pessoas preocupadas com a imagem da cidade. Em matéria de 1970, Jolos Carsé faz uma crítica a determinados problemas que ocorriam na rua Paulo Marcus, “turbulenta e anárquica”. Ele diz que a rua era muito movimentada pela presença da estação ferroviária, sendo utilizada como rodoviária, a existência de lojas muito procuradas, muitos bares e vendedores de frutas. Para ele, o pior problema era a quantidade muito grande de bares na área, onde “beberrões, malandros e desordeiros permanecem até altas horas da noite em orgia, e não muito raramente acompanhados por mulheres de vida fácil”. (“Mandando Brasa”, TRIBUNA CRICIUMENSE, 08/08/1970, p. 5). Atacava também os fruteiros que obstruíam a calçada impedindo a circulação de pessoas, e finalizava dizendo: “Espera-se que quem de responsabilidade tome a iniciativa de ordenar aquela ‘coisa nauseante’ que é a rua acima mencionada.” (TRIBUNA CRICIUMENSE, 08/08/1970, p. 5).

Essa necessidade de ordenar e disciplinar os modos de vida marginais ao tipo de cidade que se propunha afirmar implicou a destruição e a remodelação da área em que essas práticas sociais se expressavam. A segunda estação de passageiros, ainda que de uso relativamente recente e sendo a maior edificação da área, foi uma das primeiras a ser demolida.

Os trilhos, primeiro e permanente elemento a evocar os trens, sendo eles mesmos sinônimo de ferrovia, foram arrancados em toda a extensão da área do centro da cidade. A população pobre que morava em barracos na beira dos trilhos, foi transferida para uma área entre os Bairros Pinheirinho, Santa Augusta e Paraíso, na periferia da cidade, dando origem à Vila Tereza Cristina. Essa população, com seus barracos e modos de vida diferentes, feria a imagem de uma cidade progressista e moderna, com sua presença acintosa a poucos metros do centro de Criciúma.

A cidade dos postais

Em meados da década de 80, a administração municipal de Criciúma lançou um álbum com um conjunto de doze cartões-postais retratando a nova cidade que havia saído de um conjunto de obras públicas (Criciúma. Álbum de Cartões-Postais. São Paulo: Editora Cultural Ltda., s/d.), entre elas a retirada dos trilhos da área central, a construção da Avenida Centenário, a nova estação rodoviária, o calçadão da praça Nereu Ramos e a Praça do Congresso remodelada. A cidade do carvão havia

dado lugar a uma outra cidade, que se apresentava com a face da modernidade. Uma cidade que agora merecia ser retratada e virar cartão-postal. O álbum em questão contém doze cartões-postais no formato 21cmx15cm e um pequeno texto como legenda no verso de cada cartão. A capa é formada por uma das imagens com a palavra “CRICIÚMA” em dourado. O trabalho é muito bem realizado e acabado, tendo sido executado pela empresa Edicard – Editora Cultural Ltda., de São Paulo.

Trabalharemos brevemente a partir de alguns postais do álbum para explicitar as concepções de cidade que os autores das imagens veiculam. Inicialmente a imagem presente na capa do álbum (figura 1 – Vista parcial aérea), ela própria um postal da cidade. A altura da fotografia é, nesta imagem, o elemento mais relevante. Ela é feita de tal maneira que a cidade se apresenta como um todo homogêneo a se espalhar,

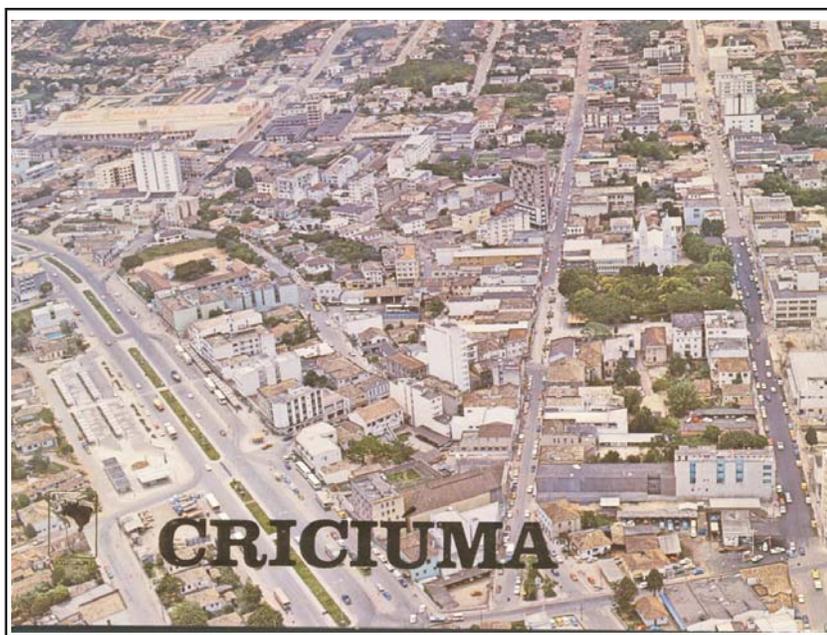


Figura 1: Vista parcial aérea

transbordando as margens do postal. Ainda que os edifícios aparentem ser pequenos, pela altura em que a imagem foi captada, essa desvantagem é compensada pelo espalhamento da cidade em relação às margens, buscando apresentá-la, dessa forma, como uma grande cidade. Essa homogeneidade é quebrada, na imagem, pela presença, à esquerda e

abaixo, da Avenida Centenário e do terminal Ângelo Guidi, que não estão no centro físico da foto, mas que se pode dizer que constituem o seu centro imagético para onde escapa o olhar. A intenção do fotógrafo foi destacar a avenida em contraste com o conjunto da cidade, notadamente o seu centro histórico. Essa impressão é reforçada pelo eixo que se abre, mais vertical, a partir de dois rasgos retilíneos de ruas na concretude homogênea da cidade, formados pela Avenida Rui Barbosa e pela Avenida Getúlio Vargas à direita da imagem e, ao centro, pela Rua 6 de Janeiro e Rua João Pessoa. A comparação é inevitável. Essas ruas são importantes vias na cidade, porém demonstram sua modéstia em contraste com a Avenida Centenário. Em meio aos dois conjuntos de ruas, destaca-se a igreja São José, na frente da qual encontra-se a praça Nereu Ramos. Forma-se, assim, um contraste binário constituído pela Avenida Centenário – Terminal Ângelo Guidi, de um lado, e ruas – igreja São José – Praça Nereu Ramos de outro. Esse contraste não representa, necessariamente, oposição. Basta ver que os dois conjuntos de ruas confluem em direção à avenida na parte de baixo da imagem, como num complemento, parecendo sugerir que a avenida é o desenvolvimento normal das duas ruas e, portanto, da cidade. A mensagem que o postal porta remete para uma valorização das obras realizadas em um período recente pela Administração Altair Guidi, representadas na Avenida Centenário e Terminal Ângelo Guidi. Na medida em que essas obras contrastam com elementos espaciais urbanos mais tradicionais, e de forma inclusive vantajosa, afirma-se a construção de uma nova cidade, mais moderna e melhor representada pelos elementos da esquerda, na imagem, mas que não rompe com a cidade antiga, pois é a sua continuidade. As casas, as ruas e os edifícios a transbordarem pelas margens da imagem reforçam esse caráter de cidade grande e moderna que o postal busca afirmar. A escolha dessa imagem para a capa do álbum mostra bem a sua representatividade para as intenções que os promotores dos postais possuíam. E, de fato, é ela uma imagem que expressa bem, em sua composição, as mensagens que o conjunto do álbum veicula.

Essa mesma intenção pode ser vista na maneira como o carvão aparece no álbum. São três imagens vinculadas a essa temática: imagem do monumento aos homens do carvão, chamado popularmente e na legenda *Monumento ao Mineiro* (figura 2 – Monumento ao mineiro); imagem de um trabalhador mineiro no subsolo de uma mina, em pleno trabalho (figura 3 – O mineiro e o carvão), e uma imagem do subsolo de



Figura 2: Monumento ao mineiro

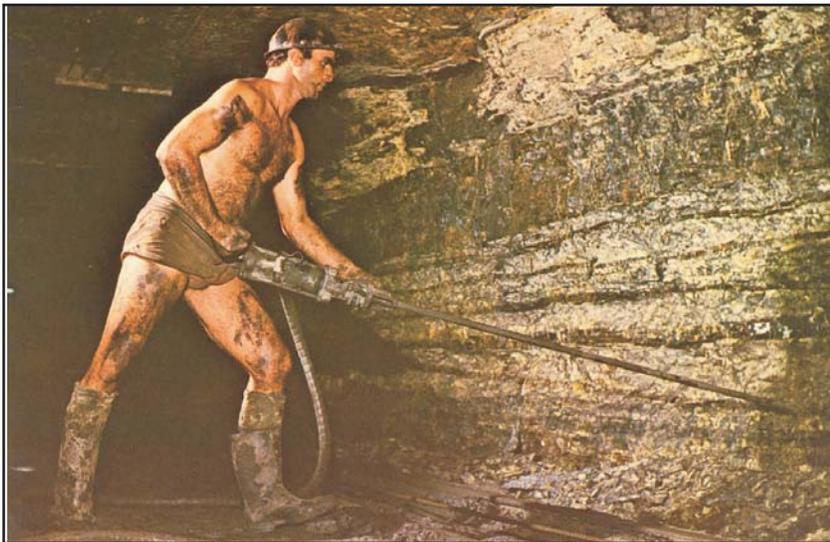


Figura 3: Mineiro e o carvão

uma mina de carvão (figura 4 – Mina de carvão). Esses três postais formam um conjunto imagético que se refere explicitamente a temas ligados à mineração do carvão.

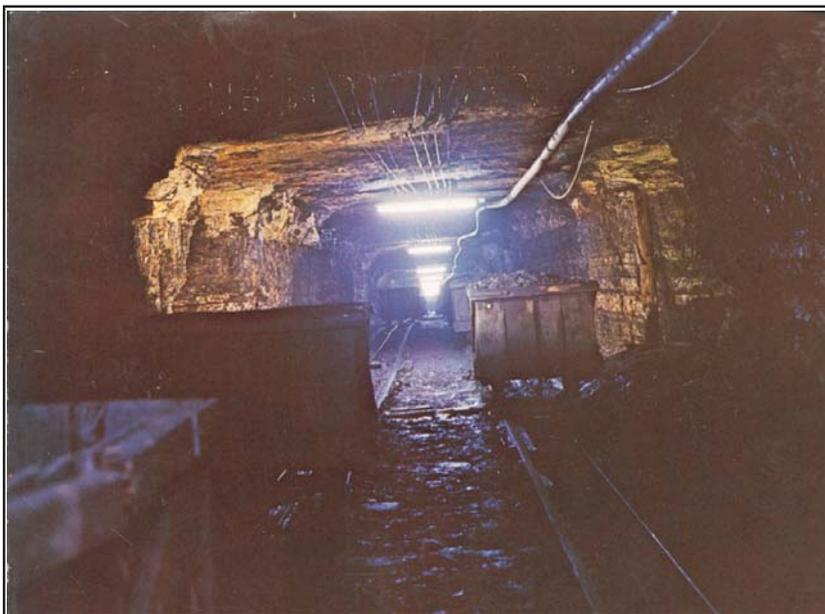


Figura 4: Mina de carvão

A primeira imagem aborda o monumento aos homens do carvão em seu segundo formato, tal como ele foi estabelecido após a sua retirada do centro da Praça Nereu Ramos. Toma a estátua do mineiro no plano central de tal maneira que a parte posterior da imagem, em perspectiva, dá para a esquina da Rua João Zanette com a 6 de Janeiro. A segunda imagem desse conjunto explicita um mineiro em seu labor no fundo de uma mina de carvão. Ainda que essas duas imagens não apareçam lado a lado, no álbum, há um evidente contraste entre elas, ao abordarem o mesmo tema do trabalho mineiro, porém de maneira diferente. A primeira imagem, ao centrar o foco na estátua do mineiro, remete para uma outra época da exploração carbonífera, seja pela antigüidade do monumento, seja pelos indícios presentes no mineiro e que remetem à sua existência para um outro tempo, como o chapéu e a picareta. Esse efeito é reforçado pelo fundo da imagem, que mostra a esquina das duas ruas já citadas. Ora, essas ruas davam acesso à estação central da ferrovia em Criciúma, antes da retirada dos trilhos do centro da cidade, de tal forma que a referência a elas implica uma referência a outra temporalidade, diferente daquela da produção do álbum. Essa volta ao passado também está presente, enfim, no movimento que a imagem

indica para o olhar, da direita para a esquerda, o movimento de retorno do atual para o mais antigo se tomarmos uma linha do tempo. A segunda imagem centra toda a sua força no trabalho do mineiro. A intenção é mostrar o mineiro em plena atividade, produzindo a riqueza através do trabalho. As peças de vestuário que o mineiro porta, ainda que esteja sem camisa, aponta para a contemporaneidade da imagem e a sua modernidade mesma, como o capacete com a lanterna e as botas de borracha. Porém, é seu instrumento de trabalho que fornece a maior parte do impacto visual que remete para o moderno. O mineiro que a imagem mostra é aquele que possui ferramentas apropriadas e modernas para o exercício do seu trabalho. O sentido de leitura dessa imagem, por outro lado, vai da esquerda para a direita, de tal maneira que o longo furador da perfuratriz serve de suporte para os olhos, em um sentido que vai do antes para o depois, do passado ao presente e ao futuro. A imagem busca também mostrar a coluna de carvão nessa simbiose, cujo imaginário, assentado na matriz carbonífera, considera geradora de progresso, o mineiro – carvão. O contraste que se faz parece óbvio. Formam-se duplas contrastantes entre elementos das duas imagens, tais como o chapéu e o capacete, o sapato e a bota de borracha, a picareta e a perfuratriz, o sentido da leitura que induz a se referir ao passado, de um lado, e ao presente e futuro, de outro. A mensagem que as imagens produzem refere-se ao tipo de trabalho que o mineiro daquela temporalidade, a da produção do álbum, exerce. Frisa-se a sua equipagem e modernização e mesmo a humanização de suas condições de trabalho. O contraste final, e que reforça a mensagem, é dado pelo caráter de imobilização da estátua, sua desumanização, paralisada no tempo e no espaço, tal como o passado, o qual, na imagem, a estátua do mineiro metaforiza. Isso em oposição ao mineiro no fundo da mina, vivo e exercendo a sua atividade em movimento. Para uma cidade moderna, produziu-se a imagem de um mineiro moderno. O fato de as duas imagens não estarem lado a lado, o que daria uma interpretação explícita aos leitores dos postais, não dificulta o entendimento sobre as intenções dos autores. Pelo contrário, a própria colocação das imagens em lugares distantes do álbum, tendo outras quatro imagens entre elas, exatamente explícita as suas intenções: propiciar aos leitores dos postais uma dedução implícita da mensagem divulgada, sem que exista reflexão. Há, no entanto, um detalhe que perturba a mensagem dos cartões de mineiros, tal como foi até aqui discutido. O mineiro que está em pleno labor no interior da mina, portanto em movimento, tem uma *pose* excessivamente

estática. A tensão de seu corpo e a forma de seu rosto denunciam a sua pose para a objetiva. Ainda que toda imagem pressuponha a pose, nesse caso, não foi ela devidamente disfarçada. E mesmo a sujeira de carvão, em seu corpo e vestuário, marca registrada do trabalho mineiro, parece estar bem-arrumada, como tendo sido realizada uma espécie de maquiagem para a execução da foto. Ora, todos esses procedimentos são corriqueiros na produção da imagem visual. Entretanto, a eficácia da imagem em transmitir sua mensagem está na relação direta com o desaparecimento desses traços na imagem final. É exatamente isso que não acontece aqui. O mineiro que devia estar em movimento, está parado; quando devia estar em trabalho de exploração do carvão, está atuando teatralmente, denunciando, dessa forma, a artificialidade da imagem produzida. Talvez isso fale mais sobre a produção dos postais do que tudo o mais que foi dito até aqui.

O último postal da série apenas reforça a mensagem que foi discutida a partir das imagens de mineiros. Apresenta-se uma galeria de mina, sem a presença humana explícita, mas com trilhos e carrinhos de carvão, e um conjunto de fios e lâmpadas que dirige um olhar para o fundo da fotografia e, portanto, da mina. O que se demonstra aqui é a modernização da mina e, em conseqüência, do trabalho mineiro. Aquilo que foi dito sobre a modernização do mineiro vale também para essa imagem da mina, isto é, produziu-se imagem de uma mina moderna adequada à representação de cidade moderna que os postais divulgam.

Semelhante a uma coleção de cartões-postais, a cidade atual forja sua coerência identitária a partir de um mosaico de representações que a possa situar no mercado de imagens. Essas imagens, muitas divulgadas em cartões-postais, não representam, necessariamente, uma cidade “falsa” em oposição àquela do cotidiano, mais “verdadeira”, como na música *Alagados*, onde há uma “cidade que tem braços abertos no cartão-postal” e uma outra, que se apresenta com “os punhos fechados na vida real”. (*Alagados*. Bi Ribeiro, João Barone e Herbert Viana. In: *Selvagem*, 1985, Emi). Ainda que exista um estranhamento entre a cidade imagética e a cidade do cotidiano, que a música explora com maestria, é necessário lembrar que a cidade real é produto das práticas cotidianas e das representações que informam essas mesmas práticas, dos poderes que nela intervêm e de seus cidadãos e cidadãs que, com suas práticas, confirmam/negam essas intervenções e, assim, transformam a própria realidade cidadina. Cidades vividas, cidades dos postais, a diferença é quase imperceptível.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERGER, Paulo. *O Rio de ontem no cartão-postal: 1900-1930*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1983.
- CRICIÚMA. *Álbum de Cartões-Postais*. São Paulo: Editora Cultural Ltda., s/d.
- FERRARA, Lucrecia D. *Cidade: os significados urbanos*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.
- FREHSE, Fraya. Cartões-postais paulistanos da virada do século XX: problematizando a São Paulo “moderna”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 13, p. 127-153, jun. 2000.
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 2003.