

# Cartões postais de uma cidade sem beleza: representações e identidades da URBE na segunda metade do século XX

*Postcards from a city without beauty: representations and identities of the urbis in the second half of the twentieth century*

**Dorval do Nascimento\***

---

**Resumo:**

O artigo busca refletir sobre representações urbanas em circulação na segunda metade do século XX tomando os cartões postais como índices imagéticos de imaginários sociais e de identidades urbanas. Utiliza-se a cidade de Criciúma/SC como porta de entrada a essa discussão e a presença de cartões postais, e sua ausência em outro período, como possibilidade de circular pelas representações e identidades urbanas em disputa.

---

**Palavras-chave:**

Cidade; Cartões Postais; Identidades Urbanas.

---

**Abstract:**

The article reflects on urban representations in circulation in the second half of the twentieth century, considering postcards as visual indices of social imagination and urban identities. The city of Criciúma, SC, is used as a gateway to this discussion, and the presence of postcards and their absence in other periods, as a chance to circulate through urban identities and representations in dispute.

---

**Keywords:**

City; Postcards; Urban Identities.

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

---

\* Doutor em História (UFRGS). Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Organizou com João Batista Bitencourt a obra *Dimensões do urbano: múltiplas facetas da cidade*. Argos, 2008. Contato: dorval@ufma.br.

como uma das formas de representação visual da cidade moderna, a partir de suas características, de sua presença, e também sua ausência, na cidade de Criciúma (SC). Busco refletir sobre as representações de cidade moderna que circularam na segunda metade do século XX tomando os postais como índices imagéticos de imaginários sociais que tomaram a urbe como matriz<sup>1</sup>.

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, como sendo um tipo de experiência em que 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<sup>2</sup>. Aperfeiçoamento técnico, mundo urbano e transformações culturais que estimularam uma cultura imagética ligada à publicidade e à informação, foi o que possibilitou 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.

### *A impossibilidade de espelhos*

Centrar esta discussão a partir da cidade de Criciúma, que é o que pretendo fazer, nos possibilita decifrar em parte a força imagética dos cartões postais como reveladores, e mesmo forjadores, de diferentes identidades da urbe. Criciúma não possuiu um conjunto relevante de postais até meados da década de 1980 e esse fenômeno pode nos revelar muito sobre como a cidade era imaginada. Principal centro urbano da região carbonífera e do sul de Santa Catarina desde meados de 1950, 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 é um indício muito forte de certo mal-estar que alguns habitantes e autoridades oficiais tinham em relação à imagem pública da urbe, na medida em que as suas características

---

1 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999; BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985; CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

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

de cultura e paisagem não se coadunavam aos imaginários de cidade moderna que então circulavam, quando se tornou um centro com condições de possuir cartões postais. A ausência de postais parece indicar uma crise de representação da própria cidade, que já não se queria como imaginava que era.

Quando buscamos as vozes presentes no jornal *Tribuna Criciunense*, o principal jornal da localidade 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 se 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 consequência, apontava as dificuldades de traçado das ruas, desorganização de edificações e os problemas de trânsito, que “servem para transformar Criciúma numa cidade pouco urbana e sem estética”<sup>3</sup>.

Uma segunda frente de críticas referia-se aos hábitos e 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. Se não 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<sup>4</sup>.

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”<sup>5</sup>.

Era pressuposto no discurso sobre a cidade moderna o afastamento da área central dessas e de outras práticas que não se coadu-

3 CRICIÚMA terá novo Plano Diretor. Criciúma. *Tribuna Criciunense*, 26/06-03/07/1965, p. 3.

4 CRICIÚMA – Cidade Suja. Criciúma. *Tribuna Criciunense*, 3-10/07/1965, p. 2.

5 CRICIÚMA – Cidade Suja. Criciúma. *Tribuna Criciunense*, 3-10/07/1965, p. 2.

navam com a moderna sociedade ocidental ou a 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”<sup>6</sup>. 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 mal-conservados 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”<sup>7</sup>.

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<sup>8</sup>.

Quando discutia 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 rejeito levantava 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 apregoadado.

Também aparece o mal-estar provocado pela presença de trilhos que cortavam a cidade no sentido leste-oeste passando pelo centro urbano, junto ao qual havia uma extensa área ferroviária. Na área de

6 AMBULANTES constituem problema. Criciúma. *Tribuna Criciumense*, 03/02/1968, p. 3.

7 PRÉDIOS mal-conservados. Criciúma. *Tribuna Criciumense*, 24/02/1968, p. 3.

8 Muito cricumense não respeita a lei. Criciúma. *Tribuna Criciumense*, 6-13/03/1965, p. 3.

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 que se propunha. Após o fim do transporte de passageiros pela ferrovia, a área da estação ferroviária foi utilizada como rodoviária, mantendo o movimento de pessoas e a consequente 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. 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. As matérias nos jornais sistematicamente clamavam contra essa situação e exigiam providências das autoridades públicas.

Tribuna Criciumense recebeu de um leitor uma carta na qual denuncia a deprimente situação verificada na Rua Paulo Marcus (rua da estação), no que se refere à prostituição de menores. A carta está assim redigida: ‘as meretrizes estão invadindo a Rua Paulo Marcus. Gostaria que esse prestigioso semanário chamasse a atenção das autoridades policiais, já que nessa artéria, uma das que apresentam o maior movimento na cidade, essas desencaminhadas passeiam de um lado para o outro, sem que qualquer providência seja tomada. Até parece o fim do mundo, pois meninas de 11 anos procuram ganhar a vida mercadejando um corpo ainda não amadurecido. A situação é motivo de alegria e algazarra para os engraxates que nessa rua perambulam aos montes. Os bares localizados nas imediações servem de refúgio a essas meninas - mulheres as quais naturalmente não tem o mínimo respeito com o desavisado pai de família que porventura entre num desses bares. Ali se ouvem os maiores palavrões e linguajar de baixo calão. O número de meninas é grande e varia de 11 a 15 anos. Não têm qualquer escrúpulo e convidam abertamente homens e rapazes a praticarem os atos que lhe possam garantir a subsistência. Apenas a título de exemplo, na Sexta-feira da semana anterior a estação ferroviária foi palco de uma rixa na qual se debatiam duas meninas e diversos engraxates’.

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 uma 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

---

9 Meninas fazem troitoir na Paulo Marcus. Criciúma. *Tribuna Criciumense*, 27/07/1968.

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”<sup>10</sup>. 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”.

Essa necessidade de ordenar e disciplinar os modos de vida marginais ao tipo de cidade que se propunha afirmar implicou na destruição e 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 áreas periféricas, longe do centro urbano. 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.

### *Uma cidade a ser vista*

Em meados da década de 1980, 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<sup>11</sup>, 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. As áreas da cidade consideradas em desacordo com a modernidade urbana que se queria haviam sido devidamente regeneradas. A cidade do carvão mineral havia dado lugar, nos postais, a outra cidade, que se apresentava com a face da modernidade. Uma cidade que agora merecia ser retratada e virar cartão postal.

O cartão postal é caracterizado fundamentalmente pela presença de uma imagem fotográfica, cuja centralidade é evidente. Abordá-lo a partir desse fato, como faremos, é tomar a fotografia nele presente

10 Mandando Brasa. Criciúma. *Tribuna Criciumense*, 08/08/1970, p. 5.

11 Álbum de Cartões Postais. *Criciúma*. São Paulo: Editora Cultural Ltda, s/d.

como sendo o centro da análise. Mesmo as legendas presentes no postal, se têm a 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”<sup>12</sup>. 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 que 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.

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 sócio-cultural que possibilitou a circulação dessas imagens visuais e que nelas está presente, tornando possível assim a utilização dos cartões postais como fonte de conhecimento da cidade. Barthes fala na necessidade de carregar de reflexão o objeto imagético. Para ele, se estabelece quase uma indistinção entre a fotografia e o seu referente, dado pelo efeito de real que a fotografia contém (“verdade da imagem”). 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. Neste descolamento entre imagem e mundo é possível introduzir o olhar atento do pesquisador e produzir um conhecimento, em forma de representações, diferente daqueles que o cartão postal apresenta na sua superfície.

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 (Imagem 1 – Vista Parcial Aérea), ela própria um postal da cidade.

A altura da tomada de cena 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, transbordando as margens do postal. Ainda que os edifícios aparentem ser pequenos, pela altura em que a imagem foi captada, entretanto, essa desvantagem é compensada pelo

12 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 109.

espalhamento da cidade em relação às margens, buscando apresentá-la, desta 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 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 mais antigo. Essa impressão é reforçada pelo eixo que se abre, mais vertical, a partir de dois rasgos retilíneos de ruas na concretude homogênea da cidade. A comparação é inevitável. Essas ruas são importantes vias na cidade, porém demonstram sua modéstia em contraste com a avenida. Em meio aos dois conjuntos de ruas destaca-se a igreja São José, na frente da qual se encontra a principal praça da cidade. Forma-se assim um contraste constituído pela Avenida Centenário – Terminal Ângelo Guidi, de um lado, e Ruas – igreja – praça 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 municipal, representadas pela avenida e pelo terminal. 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, mas que não rompe com a cidade antiga, pois é a sua continuidade. As casas, ruas e 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 vincula.

O cartão postal se apresenta aqui como retrato da cidade e aponta para as estratégias de poder que são utilizados em relação à urbe, como estratégias identitárias conscientes ou involuntárias, fazendo circular representações imbricadas nos imaginários sociais da cidade em questão ou, também muitas vezes, aquelas que interessam a grupos sociais poderosos fazerem circular: sonho e controle, utopia e ideologia, ao mesmo tempo presentes no mesmo suporte material. Como retrato da cidade, sua *carte de visite*, surpreende o cartão postal em seu caráter icônico, quase que 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 Lucrecia Ferrara chamou de *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”<sup>13</sup>.

A intenção de representar a cidade moderna que então se afirmava pode ser vista na maneira como o carvão mineral, principal sustentação da outra cidade, aparece no álbum. São três imagens vinculadas a esta temática: Imagem do monumento aos homens do carvão, chamado popularmente e na legenda de monumento ao mineiro (Imagem 2 – Monumento ao Mineiro); Imagem de um trabalhador mineiro no subsolo de uma mina, em pleno trabalho (Imagem 3 – O mineiro e o carvão), e uma imagem do subsolo de uma mina de carvão. Estes três postais formam um conjunto imagético que se refere explicitamente a temas ligados à mineração do carvão. Vamos nos deter à análise dos dois primeiros.

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 de duas ruas antigas da cidade. A segunda imagem deste conjunto explicita um mineiro em seu labor no fundo de uma mina de carvão. Ainda que estas 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 na estátua do mineiro, remete para outra época da exploração carbonífera, seja pela antiguidade do monumento ou pelos indícios presentes no mineiro e que remetem a sua existência para outro tempo, como o chapéu e a picareta. Este 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 à outra temporalidade, diferente daquela de 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,

---

13 FERRARA, Lucrecia D. Cidade: Imagem e imaginário. In: *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2000, p. 119.

ainda que esteja sem camisa, apontam para a contemporaneidade da imagem e sua modernidade mesmo, 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 para o presente e futuro. A imagem busca também mostrar a coluna de carvão, nesta 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, estando vivo e exercendo a sua atividade em movimento. Para uma cidade moderna, produziu-se a imagem de um mineiro moderno. O fato das 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, de 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, neste 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 desta 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.

### *Considerações Finais*

Roland Barthes cunhou o termo *unária* para se referir a um determinado tipo de fotografia que tem por 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”<sup>14</sup>. Esse tipo de fotografias é homogêneo, sem contradições. Poderia ser chamada de uma fotografia pasteurizada, unívoca. Poderíamos acrescentar a esses exemplos também os cartões postais. Produzidos, neste caso, pelo poder constituído, tem uma intenção unária que transparece nas imagens.

O cartão postal da urbe tende, em geral, 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, que significa possuir 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 sócio-cultural que o produz. As representações presentes nos cartões postais frequentemente reforçam os imaginários sociais presentes em uma determinada realidade cidadina, que se utiliza dos 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.

---

14 BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 64.

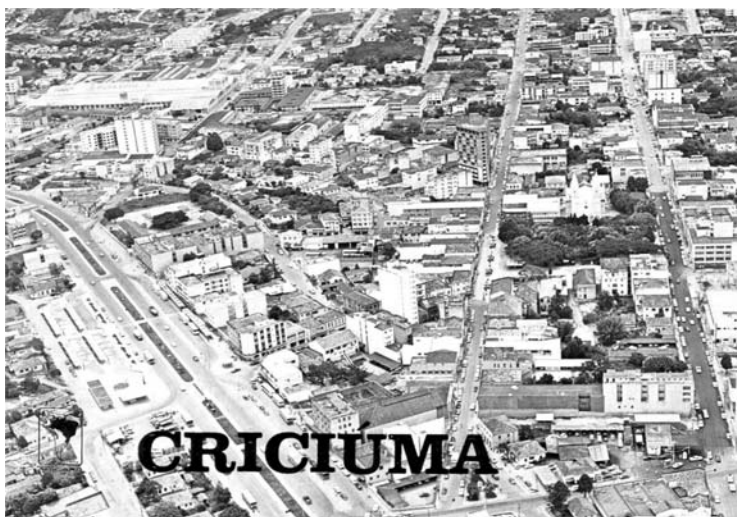
As imagens presentes nos postais não são sinônimas da realidade, mas, a partir da relação entre os elementos simbólicos presentes na imagem e a sociedade da época de sua produção e consumo, é possível chegar à mensagem ou mensagens de que o cartão postal é portador. Nem sempre o cartão utiliza fotografias 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.

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 nos cartões postais, não representam, necessariamente, uma cidade ‘falsa’ em oposição àquela do cotidiano, mais ‘verdadeira’, como na música *Alagados*<sup>15</sup>, em que há uma “cidade que tem braços abertos no cartão postal” e outra que se apresenta com “os punhos fechados na vida real”. 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: como pudemos ver no presente artigo, a diferença é praticamente imperceptível.

---

15 RIBEIRO, Bi; BARONE, João; VIANA, Herbert. Alagados. In: *Selvagem*. São Paulo: Emi, 1985. CD.

*Imagem 1 – Vista parcial aérea*



Fonte: Álbum de Cartões Postais. *Criciúma*. São Paulo: Editora Cultural Ltda, s/d.

*Imagem 2 – Monumento ao Mineiro*

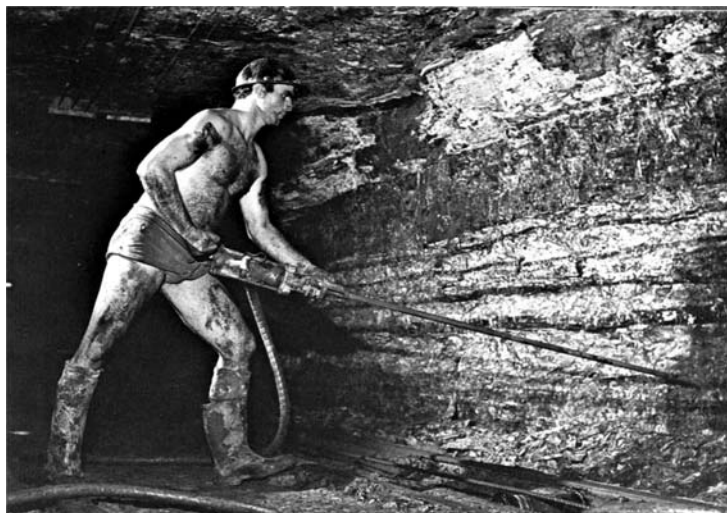


Fonte: Álbum de Cartões Postais. *Criciúma*. São Paulo: Editora Cultural Ltda, s/d.

Cartões postais  
de uma cidade  
sem beleza:  
Representações e  
identidades da URBE  
na segunda metade  
do século XX

Locus:  
revista de  
história,  
Juiz de Fora,  
v. 30, n.1  
p. 137-150, 2010

*Imagem 3 – O mineiro e o carvão*



Fonte: Álbum de Cartões Postais. *Criciúma*. São Paulo: Editora Cultural Ltda, s/d.