

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE GEOGRAFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA – DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:  
GESTÃO E PLANEJAMENTO TERRITORIAL

KARINNE MACHADO SILVA

CAMADAS DO TEMPO:  
REPRESENTAÇÕES GEOGRÁFICAS NAS FOTOGRAFIAS E CARTÕES POSTAIS DA  
CIDADE DE GOIÂNIA - (1933 – 1970)

UBERLÂNDIA - MG

2019

KARINNE MACHADO SILVA

CAMADAS DO TEMPO:  
REPRESENTAÇÕES GEOGRÁFICAS NAS FOTOGRAFIAS E CARTÕES POSTAIS DA  
CIDADE DE GOIÂNIA - (1933 – 1970)

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Geografia.

Área de concentração: Gestão e Planejamento Territorial

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Geisa Daise Gumieiro Cleps

UBERLÂNDIA - MG

2019

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

---

S586c  
2019 Silva, Karinne Machado, 1979-  
Camadas do tempo [recurso eletrônico] : representações geográficas nas fotografias e cartões postais da cidade de Goiânia (1933 - 1970) / Karinne Machado Silva. - 2019.

Orientadora: Geisa Daise Gumieiro Cleps.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Geografia.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.624>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Geografia. 2. Goiânia (GO) - Geografia histórica. 3. Espaço urbano - Goiânia (GO). 4. Fotografia - Goiânia (GO) - História. I. Cleps, Geisa Daise Gumieiro, 1965- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Geografia. III. Título.

CDU: 910.1

---

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**Programa de Pós-Graduação em Geografia**

**KARINNE MACHADO SILVA**

**“CAMADAS DO TEMPO: REPRESENTAÇÕES GEOGRÁFICAS NAS FOTOGRAFIAS E CARTÕES-POSTAIS DA CIDADE DE GOIÂNIA (1933-1970)”**

*Geisa Cleps*

Professora Doutora Geisa Daise Gumiero Cleps (Orientadora) - UFU

*Evandro Cesar Clemente*

Professor Doutor Evandro Cesar Clemente - UFG- Campus Jataí - GO

*Ademir Luiz da Silva*

Professor Doutor Ademir Luiz da Silva - UEG - GO

*Beatriz Ribeiro Soares*

Professora Doutora Beatriz Ribeiro Soares - UFU

*Julio Cesar Lima Ramires*

Professor Doutor Julio Cesar de Lima Ramires - UFU

Data: 15/05 de 2019

Resultado: Aprovada

*Dedico este trabalho  
À todas as mulheres que apesar da sobrecarga de trabalho e de tarefas domésticas lutam  
diariamente para escrever suas teses e dissertações*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de reconhecer a importância do DINTER UFU/IFG. Esse convênio possibilitou profissionais como eu a concretizar o sonho do doutorado e forneceu as condições necessárias ao longo do curso.

Agradeço: à orientadora Doutora Geisa Deise Gumiero Cleps, que sempre me recebeu de braços abertos, de modo humano e gentil. A professora foi extremamente generosa nas suas falas. Teve o mérito de contribuir no caminhar geográfico, respeitando minha formação histórica e confiando no meu potencial.

Aos funcionários do Museu da Imagem e do Som de Goiânia (MIS-GO) e do arquivo da Secretaria do Planejamento Urbano da Prefeitura de Goiânia (SEPLAN). Esses foram fundamentais na pesquisa empírica e muito educados nas longas horas de pesquisa nos bancos de dados. Aos amigos que foram fundamentais para que eu conseguisse respirar, tomar forças e prosseguir na jornada.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) por ter concedido 12 meses de bolsa aperfeiçoamento.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Dr. Júlio Cesar de Lima Ramires e Dr<sup>a</sup>. Beatriz Ribeiro Soares suas contribuições foram fundamentais nos direcionamentos deste trabalho após a qualificação.

Registro também minha gratidão ao amigo e geógrafo, Marco Túlio Martins, professor da Universidade Estadual de Goiás, que leu inúmeras vezes este trabalho, ajudou a eliminar falhas e inconsistências.

À minha amiga e irmã, Allyne. Acredito que uma existência é pouco para o tamanho da gratidão que sinto por tê-la ao meu lado.

À Ordália, Roberta, Raclene, Ádria, Fernanda, Fábio Sousa, Regina, Halber que me lembraram durante várias vezes que seria possível concluir este trabalho e sempre me acolheram com amor.

Todo meu amor e desculpas à família que suportou a irritabilidade, falta de tempo e a apreensão no final do processo da Tese.

Ao meu pequeno clã familiar: Cláudio, Clarice e Isabela que sofreram, alegraram-se comigo nesses anos de doutoramento.

Ao Comendador Ademir Luiz pelo incentivo e generosidade. Além de um ilustre intelectual um ser humano grandioso.

À Rosa Maria (da Escrita Criativa) pela correção do trabalho sempre com máximo empenho em fazer um trabalho primoroso.

Ao final, um Doutorado se faz com muitos indivíduos amados, indivíduos anônimos, pesquisadores e autores admirados.

*No fundo a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa.*

Roland Barthes

## RESUMO

A oportunidade de um pensar acadêmico acerca dos estudos iconográficos e geo-históricos, anima o presente trabalho, cujo objetivo é refletir sobre o espaço urbano de Goiânia, planejada e construída para ser a capital de Goiás, a partir das fotografias que retrataram seu processo de construção e consolidação, entre 1930 a 1970. A pesquisa procurou compreender como a paisagem de Goiânia foi pensada pelos fotógrafos e como, ao produzirem uma leitura visual da cidade, esses profissionais construíram um valioso acervo acerca da própria construção desse espaço urbano. Por outro lado, a singularidade das fotografias se assenta não apenas na qualidade imagética, mas também no diálogo contraditório que estabelecem com o discurso oficial que, por sua vez, procurou identificar Goiânia como um símbolo do progresso e da modernidade do estado de Goiás. No que tange à documentação pesquisada, o *corpus* principal foi constituído por fotografias, documentos oficiais contemporâneos à construção da cidade e, ainda, projetos arquitetônicos e urbanísticos. Com relação às fotografias, privilegiou-se aquelas produzidas pelos profissionais pioneiros, que migraram para Goiânia, constituindo-se como um importante e grandiloquente acervo documental. Do ponto de vista teórico, a pesquisa procurou entrelaçar discussões, temas e conceitos pertinentes a duas ciências complementares: a Geografia e a História. A Geografia Urbana, sub campo da Geografia, sustentou as análises teóricas e empíricas tecidas ao longo de nossas reflexões acerca do espaço urbano de Goiânia. A título de resultados, a pesquisa demonstrou que a produção fotográfica de Goiânia – de suas primeiras décadas até o início do processo de metropolização –, vinculou-se à demonstração da modernidade capitalista, tendo em vista o contexto de consolidação da identidade nacional e da integração territorial brasileira, substratos ideológicos do projeto nação implementado entre 1930 e 1950.

**Palavras Chave:** Goiânia. Fotografias. Paisagem Urbana. Geo-história. Modernidade.

## ABSTRACT

The opportunity of an academic thinking about the iconographic and geo-historical studies, animates the present study, whose aim is to reflect on the urban space of Goiânia, planned and built to be the capital of Goiás, from the photographs that portrayed their process construction and consolidation between 1930 to 1970. The survey sought to understand how the landscape of Goiânia was designed by photographers and how to produce a visual reading of the city, these professionals have built a valuable collection about the actual construction of this urban space. On the other hand, the uniqueness of the photographs is based not only on the imaging quality, but also the contradictory dialogue established with the official discourse that, in turn, sought to identify Goiânia as a symbol of progress and modernity of the Goiás state. In which deals with the documentation researched, the main corpus consisted of photographs, official documents contemporaneous with the construction of the city, and also architectural and urbanistic projects. With regard to the photographs, those produced by the pioneer professionals, who migrated to Goiânia, have been privileged, constituting themselves as an important and grandiloquent documentary collection. From the theoretical point of view, the research sought to interweave discussions, themes and concepts pertinent to two complementary sciences: Geography and History. The Urban Geography, subfield of Geography, supported the theoretical and empirical analyzes woven throughout our reflections on the urban space of Goiânia. As a result, research has shown that the photographic production Goiania - its first decades until the early metropolization process - linked to the demonstration of capitalist modernity, with a view to consolidating the context of national identity and integration territorial, ideological substrates of the nation project implemented between 1930 and 1950.

**Key Words:** Goiânia. Photos. Urban landscape. Geo-history. Modernity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1	Avenida Tocantins, Setor Central, Goiânia, 1940-1950	11
FOTOGRAFIA 2	Batismo Cultural de Goiânia, Praça Cívica, 1942	24
FOTOGRAFIA 3	Praça Cívica, Goiânia, 1950	56
FOTOGRAFIA 4.a	Setor de Campinas, 1940	61
FOTOGRAFIA 4.b	Colégio Santa Clara, 1930	61
FOTOGRAFIA 5	Goiânia, vista panorâmica da Praça Cívica, 1942.	109
FOTOGRAFIA 6	Ruth e Esther Marques. Fotopintura de Priscila Barbosa da Silva, Goiânia, 1938	118
FOTOGRAFIA 7	Pedro Ludovico, Goiânia, 1942. Foto de Sílvio Berto	127
FOTOGRAFIA 8	Carro de bois na construção da Praça Cívica. Goiânia, 1933. Foto de Alois Feichtenberger	128
FOTOGRAFIA 9	Av. Goiás, Goiânia, 1950. Foto de Hélio de Oliveira	132
FOTOGRAFIA 10	Operários do Teatro. Av. Tocantins, Goiânia, 1941. Fotografia de de Paratéca	134
FOTOGRAFIA 11	Vista panorâmica de Goiânia, 1950. Fotografia de “Foto Postal Colombo”	138
FOTOGRAFIA 12	Antigo Departamento Estadual de Informação, atual Museu Goiano Zoroastro Artiaga. Praça Cívica, Goiânia	153
FOTOGRAFIA 13	Antiga Chefatura de Polícia, atual Procuradoria Geral do Estado. Praça Cívica, Goiânia	153
FOTOGRAFIA 14	Edifício do Tribunal Regional Eleitoral. Praça Cívica, Goiânia	154
FOTOGRAFIA 15	Fachada do Centro Cultural Marieta Telles Machado. Praça Cívica, Setor Central de Goiânia	154
FOTOGRAFIA 16	Fachada principal do Palácio das Esmeraldas. Praça Cívica, Setor Central de Goiânia	155
FOTOGRAFIA 17	Vitrais do segundo andar: detalhe. Palácio das Esmeraldas. Praça Cívica, Setor Central de Goiânia	156
FOTOGRAFIA 18	Fachada do atual Museu Goiano Zoroastro Artiaga. Detalhe	157
FOTOGRAFIA 19	Corredor frontal do Palácio das Esmeraldas, 2010	158
FOTOGRAFIA 20	Palácio das Esmeraldas com iluminação noturna. Praça Cívica, Setor Central de Goiânia	159
FOTOGRAFIA 21	Vitral do primeiro andar. Palácio das Esmeraldas.	160
FOTOGRAFIA 22	Canteiro Central da Avenida Goiás. Em destaque: Luminária e Torre do relógio, 2010	160
FOTOGRAFIA 23	Teatro Goiânia, 2015	161

FOTOGRAFIA 24	Edifício do Banco do Estado de Goiás, 1990	164
FOTOGRAFIA 25	Edifício da Assembleia Legislativa de Goiás. Aspectos da fachada. Goiânia, 2018	165
FOTOGRAFIA 26	Casa modernista construída pelo arquiteto Eurico Godói, Alameda das Rosas, Goiânia, s/d.	166
FOTOGRAFIA 27	Casa Bariani Ortêncio. Residência projetada pelo arquiteto Eurico Godói, localizada na Rua 82 no Setor Sul, Goiânia, 2012.	167
FOTOGRAFIA 28	Vista de Goiânia. Ao centro, em segundo plano, Avenida Goiás. Ao fundo, em terceiro plano, à direita, o Grande Hotel. Fotografia de Eduardo Bilemjian, 1933.	170
FOTOGRAFIA 29	Goiânia Grande Hotel. Fotografia de Silvio Berto, 1937.	171
FOTOGRAFIA 30	Avenida Goiás, Goiânia. Fotografia de Sílvio Berto, 1945	172
FOTOGRAFIA 31	Avenida Goiás, Goiânia. Década de 1950	173
FOTOGRAFIA 32	Avenida Goiás, Goiânia. Fotografia de Hélio de Oliveira, 1969	174
FOTOGRAFIA 33	Avenida “Pedro Ludovico” [Goiás], em segundo plano, à frente, sendo construída. Fotografia de Eduardo Bilemjian, 1933	175
FOTOGRAFIA 34	Avenida Pedro Ludovico [Goiás] em segundo plano, à frente. 1934.	176
FOTOGRAFIA 35	Vista de Goiânia. [Avenida Goiás, em segundo plano, à frente da Praça Cívica]. 1937	177
FOTOGRAFIA 36	Avenida Goiás, em segundo plano, à frente da Praça Cívica. Goiânia, 1940	178
FOTOGRAFIA 37	Avenida Goiás, em segundo plano, à frente da Praça Cívica. Década de 1950.	179
FOTOGRAFIA 38	Avenida Goiás, em segundo plano, à frente. Década de 1970.	180
FOTOGRAFIA 39	Avenida Goiás e Praça Cívica ao entardecer. Goiânia. Fotografia de Fernando Leite, 2014	181
FOTOGRAFIA 40	Cabana [Trabalhadores construindo suas moradas]. Goiânia, 1936. Fotografia de Alois Feichtenberger	185
FOTOGRAFIA 41	Vila de Operários. Goiânia, 1937. Fotografia de Alois Feichtenberger	186
FOTOGRAFIA 42	Praça do Trabalhador. Goiânia, 1961. Fotografia de Alois Feichtenberger	186
FOTOGRAFIA 43	Praça cívica de Goiânia, 1934. Publicada do Jornal O Popular, 1938. Ano original da foto: 1935	191

#### FIGURAS

FIGURA 1	<i>Print Scrn</i> do Banco de Imagens da Tese	53
FIGURA 2	Plano da Nova Capital do Estado de Goiás (Goiânia, 1933-1935).	67
FIGURA 3	Planta de Urbanização de Goiânia, 1947	81
FIGURA 4	Goiânia: Planta das principais avenidas da cidade, 2011	83
FIGURA 5	Goiânia: Imagem aérea, 1957	85

FIGURA 6	Cartaz de propaganda de Goiânia, 1934	101
FIGURA 7	Goiânia, Cartão postal, Eduardo Bilemjian, 1939	103
FIGURA 8	Capas do Jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> , 1935	105
FIGURA 9	Capa do Jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> , 1939	106
FIGURA 10	Cartão de Boas Festas, Goiânia, 1939. Fotomontagem de Eduardo Bilemjian	122
FIGURA 11	Plano de Atílio Corrêa Lima para Goiânia, desenvolvido entre 1933 e 1935.	151
FIGURA 12	Delimitação do Núcleo Inicial de Goiânia	168
FIGURA 13	Projeto da Avenida Pedro Ludovico. Projeto de Atílio Corrêa Lima, 1933	169

#### MAPAS

MAPA 1	Localização do município de Goiânia	16
MAPA 2	Municípios da Região Metropolitana de Goiânia	18
MAPA 3.	Estado de Goiás. Localização dos Municípios de “Cidade de Goiás” e “Goiânia”, 2017	59
MAPA 4	Estrada de Ferro de Goiás, 2011	70
MAPA 5a	Goiânia, setores da cidade, 2017	87
MAPA 5b	Goiânia, setores da cidade, 2017	88
MAPA 6	Alteração nos limites do Parque dos Buritis, Goiânia, 1996	89
MAPA 7	Mapa com a localização da Região Botafogo e antiga Vila Operária, Goiânia (GO)	97

#### QUADROS

QUADRO 1	Evolução do parcelamento e lotes, Goiânia, 1930-1970	91
QUADRO 2	Fotógrafos pioneiros de Goiânia, 1930-1970.	116

#### GRÁFICOS

GRÁFICO 1	Goiânia, evolução da população, 1930 -2018	90
-----------	--	----

## LISTA DE SIGLAS

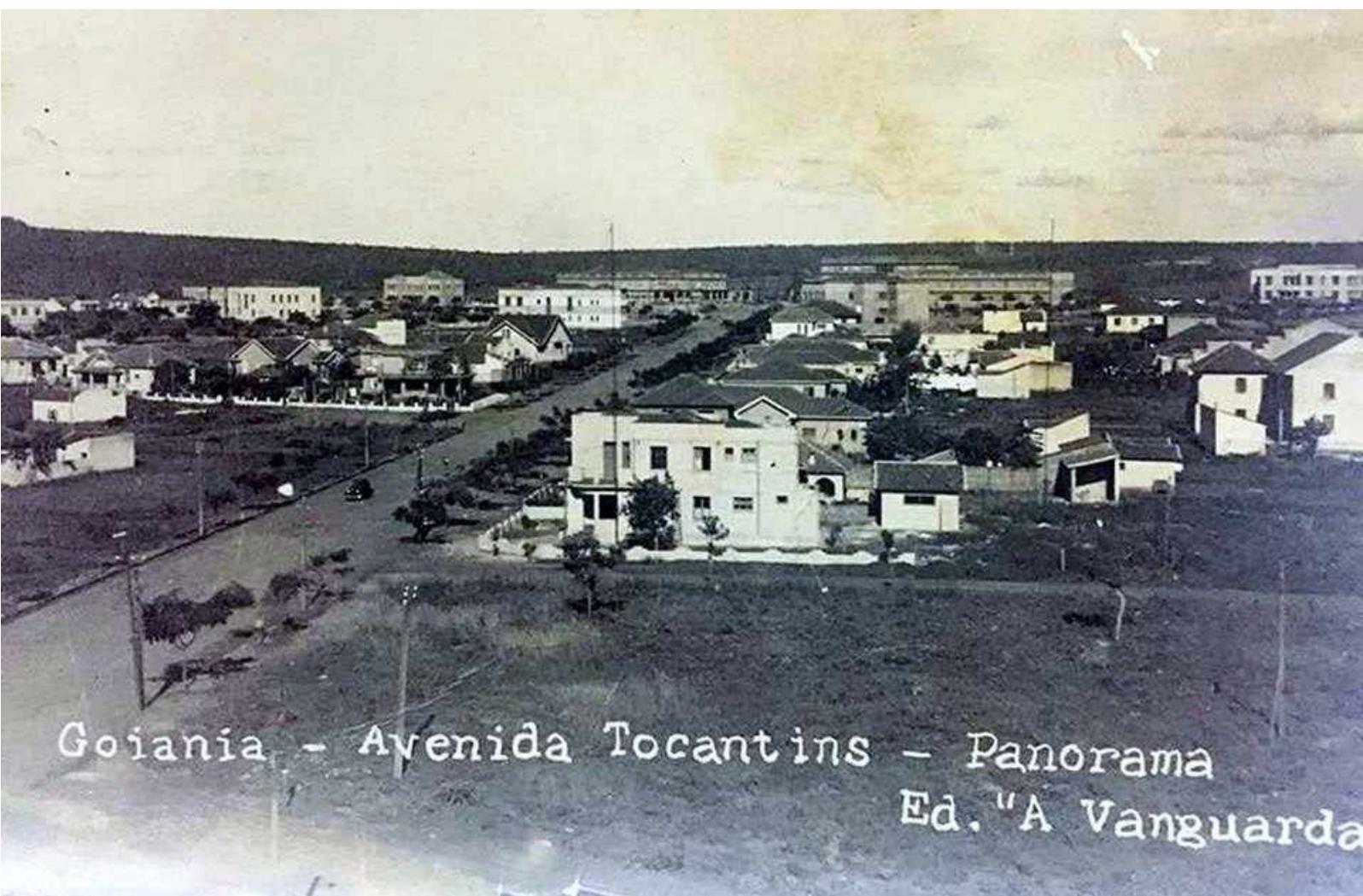
ANL	Aliança Nacional Libertadora
BEG	Banco do Estado de Goiás
DINTER	Doutorado Interinstitucional
DVOP	Departamento de Viação e Obras Públicas do Estado
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFG	Instituto Federal de Goiás
MIS-GO	Museu da Imagem e do Som de Goiás
PPGEO	Programa de Pós Graduação em Geografia
PPGH	Programa de Pós Graduação em História
PSR	Partido Social Republicano
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
PUC-GO	Pontifícia Universidade Católica de Goiás
SEPLAN	Secretaria Municipal de Planejamento de Goiânia
SIDRA	Sistema IBGE de Recuperação Automática
SIEG	Sistema Estadual de Geoinformações de Goiás
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
VASP	Viação Aérea São Paulo

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	
FOTOGRAFIA E GEOGRAFIA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS E POSSIBILIDADE DE ANÁLISE DA FORMAÇÃO SÓCIO - ESPACIAL DE GOIÂNIA	25
1.1. A visão na História: momento anterior a Fotografia.	26
1.2. Descobertas múltiplas: a invenção da Fotografia	28
1.3. A Fotografia e a reprodutibilidade técnica: a visão em evidência	31
1.4. A fotografia: do campo estético ao campo científico	37
1.5. A Imagem e a Geografia: contribuição para a análise da produção sócioespacial	47
1.6. Dos caminhos metodológicos aos sentidos das imagens: enquadramento fotográfico e enquadramento sócioespacial	50
CAPÍTULO 2	
DA GÊNESE À MODERNIZAÇÃO: A CIDADE DE GOIÂNIA E AS CARACTERÍSTICAS DA URBANIZAÇÃO	57
2.1. Campininha das Flores: de cidade redentorista a bairro de Goiânia	58
2.2. Goiás nos trilhos do desenvolvimento	69
2.3 A construção de Goiânia: inspiração francesa e inglesa no Centro-Oeste	75
2.4. Formação do espaço urbano goiano entre os anos de 1933-1970	79
2.5. Surto populacionais e a distorção do planejamento	86
2.6. A cidade em cartaz: propagandas para povoar	99
CAPÍTULO 3	
FOTÓGRAFOS PIONEIROS E O ANÚNCIO DE UMA PAISAGEM DA CIDADE MODERNA	110
3.1. Fotógrafos e a invenção da imagem de Goiânia	111
3.2. História da fotografia regional: autor, obra e contexto	113
3.2.1. <i>Priscila Barbosa da Silva: primeira fotógrafa de Goiânia</i>	117
3.2.2. <i>Eduardo Bilemjian: os primeiros registros imagéticos da cidade</i>	119
3.2.3. <i>Silvio Berto: o fotógrafo da elite goianiense</i>	123
3.2.4. <i>Alois Feichtenberger: fotógrafo do paradoxal</i>	127
3.2.5. <i>Hélio de Oliveira: o primeiro fotojornalista de Goiânia</i>	130
3.2.6. <i>João de Paula Teixeira Filho: o Paratéca</i>	133
3.3. As representações sociais dentro da paisagem urbana	135

CAPÍTULO 4	
A DINÂMICA DA PAISAGEM NA FOTOGRAFIA: GOIÂNIA, O SETOR CENTRAL E A IMPOSIÇÃO DO MODERNO.	139
4.1. A paisagem urbana e a forma da cidade	139
4.2. Goiânia: uma paisagem em construção	146
4.2.1. <i>Art Déco genuinamente brasileiro</i>	148
4.3. O Modernismo para além do Art Déco	162
4.4. A paisagem urbana do Setor Central de Goiânia: lócus privilegiado da fotografia.	167
4.5. Os sentidos e as funções de uma cidade inventada através da imagem: os descompassos do planejamento	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS	192
REFERÊNCIAS	198
ANEXOS	211

FOTOGRAFIA 1. Avenida Tocantins, Setor Central, Goiânia, 1940-1950. - Ver Anexos



Fonte: MIS-GO (2017)

## INTRODUÇÃO

*As cidades são como as estrelas; é preciso amá-las para entendê-las.*

Flávio Villaça (2001)

Cidade e Fotografia são resultados de grandes inventos da humanidade. Ambas caracterizam a evolução dos homens ao longo do tempo e suas problemáticas espaciais. Testemunham mudanças sociais, econômicas, culturais e políticas pelas quais diferentes sociedades passaram. As duas têm no homem seu epicentro. Inclusive, podemos afirmar que depois do século XIX, é quase inviável narrar a história humana sem pensar em seus núcleos populacionais e suas imagens fotográficas.

As transformações morfológicas, o incremento dos equipamentos urbanos, o aprofundamento no estudo do planejamento e do urbanismo, bem como as disciplinas acadêmicas, foram decisivos para o desenvolvimento das cidades contemporâneas. Paralelamente, a fotografia também evoluiu no último século, desde o aprimoramento químico do nitrato de prata até as máquinas digitais e os celulares com câmaras. As histórias das obras fotográficas, e dos territórios urbanos impactados pelas técnicas, exprimem o grau de desenvolvimento científico e de informação nas sociedades.

Destacadamente, depois dos avanços advindos da Revolução Industrial, as cidades e a fotografia começaram a espelhar as transformações da era contemporânea na Europa. As metrópoles, cada vez mais adensadas, caóticas, carentes de infraestrutura, espaços públicos e de moradias, ao longo do século XIX explicitaram o conflito de classes e as desigualdades sociais. Por sua vez, a fotografia encontrou nas cidades, em tantas ruas, construções, modos de vida, personagens e relações sociais, novos e instigantes cenários para a produção visual.

Espaço urbano e registro visual foram movidos e se movimentaram em direção ao homem e suas relações. A interferência dos indivíduos na configuração, nas mudanças e adaptações das paisagens urbanas se transformaram gradativamente. Não por acaso, este processo foi fundamental na representação fotográfica.

Durante o século XIX, metrópoles como Londres e Paris foram remodeladas por intervenções urbanas realizadas pelo poder público e privado, tendo em vista as altas taxas de crescimento populacional, as inquietações coletivas e as transformações no mundo do trabalho. Destarte, tornaram-se exemplos para uma nova concepção de uma *urbe* moderna. Por seu turno,

os fotógrafos pioneiros e cientistas aperfeiçoavam suas técnicas de captura da imagem e revelação do negativo.

Do ponto de vista técnico, os fotógrafos conseguiram que o tempo de exposição dos sujeitos fotografados diminuísse gradativamente. Os minutos para a pose tornaram-se cada vez menores, passando para *segundos*. Além disso, ao romperem os espaços reservados dos estúdios, as câmaras ganharam as ruas, as praças, os monumentos, os *lugares de memória* (NORA, 1993) e as moradias. A vida social nunca mais seria a mesma, porquanto conviver nos círculos sociais integrava o novo e bem-vindo hábito de *fotografar-se*.

Podemos considerar, por consequência, que a maneira como os diferentes espaços sociais foram pensados e representados desde então, igualmente sofreu modificações. As inovações técnicas e tecnológicas, a velocidade dos automóveis, o tempo mecanizado do relógio, a expansão urbana e a introdução de novos hábitos, próprios das cidades, foram situações de grande interesse para o mercado fotográfico.

Estes múltiplos aspectos e temas, voltados ao plano imagético e urbano, foram pontos de reflexão importantes na trajetória acadêmica relacionada a esta pesquisa. Em nosso mestrado, cursado no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UFU), a preocupação central foi analisar dois álbuns fotográficos oficiais da cidade de Goiânia: *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da cidade de Goiânia* (1937) e o *Álbum de Goiás* (1939). Naquele trabalho, o objetivo geral foi compreender a identidade visual dos catálogos fotográficos oficiais.

A oportunidade de um pensar acadêmico acerca dos estudos iconográficos e geo-históricos, em nível de doutoramento, foi encaminhada no início do primeiro semestre de 2015, dentro do Programa de Doutorado Institucional, DINTER, celebrado entre a UFU, Universidade Federal de Uberlândia, e o IFG, Instituto Federal de Goiás.

O DINTER oportunizou nossa inserção no Programa de Pós-Graduação em Geografia, PPGeo da UFU, articulando a pesquisa à área de *Análise, Planejamento e Gestão dos Espaços Rural e Urbano*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Através da Resolução SEI n.º 05/2018 do Conselho de Pesquisa e Pós Graduação da Universidade Federal de Uberlândia, aprovou-se novo regulamento para o Programa de Pós Graduação em Geografia, da referida universidade. Dentro deste, estruturou-se o PPGeo/ UFU em uma grande área de concentração denominada de “Dinâmicas Territoriais e Estudos Ambientais” e em três linhas de pesquisa, substituindo as linhas vigentes até então. Desta feita, a presente tese de Doutorado, dialoga mais prontamente com a nova linha “Dinâmicas Territoriais”.

Nesta fase da pesquisa, verticalizamos nosso recorte temporal entre 1930-1970, e procuramos entrelaçar discussões, temas e conceitos pertinentes a duas ciências complementares: a Geografia e a História. A Geografia Urbana, sub campo da Geografia, sustentou as análises teóricas e empíricas, tecidas ao longo de nossas reflexões acerca do espaço urbano de Goiânia, capital do estado de Goiás. Assim, o espaço urbano de Goiânia, a sua dinâmica histórica e seu processo de consolidação – dialogando com o urbanismo inglês e francês –, foram definidos como objeto de nosso trabalho de pesquisa. Quanto ao recorte temporal, privilegiamos as duas primeiras décadas (1930-1940), pelo fato de contemplarem a construção da cidade; e o período que compreende até a década de 1970, quando de sua consolidação.

No que tange à documentação pesquisada, o *corpus* principal foi constituído por fotografias, documentos oficiais contemporâneos à construção da cidade e, ainda, projetos arquitetônicos e urbanísticos. A pluralidade das fontes de pesquisa foi proposital, com vistas a ampliar a analítica do objeto. Considerando as evidências das fotografias, no percurso deste trabalho, estas foram analisadas na condição de documentos visuais, isto é: serviram como instrumentos de análise do espaço socialmente construído, da nova capital de Goiás.

Vale ressaltar que as fotografias produzidas pelos profissionais pioneiros, que migraram para Goiânia, constituem um importante e grandiloquente acervo documental. Como tal, são ricos mananciais de informação visual, permitindo o acompanhamento das transformações urbanísticas da capital. De outro lado, também fornecem importantes indícios das relações sociais estabelecidas na cidade, com o crescimento urbano após os anos de 1950.

Diante destas observações preliminares, cabe destacar que questões ligadas ao universo imagético e histórico-geográfico, compõem parte da problemática deste trabalho. Houve o esforço de refletir sobre a maneira com que, em meio à arquitetura que se constituía, os sujeitos e edificações da cidade de Goiânia foram fotografados. Nosso objetivo foi compreender a urbanização, mediante a leitura multifacetada do espaço produzido pela paisagem construída.

Deste modo, o conjunto de inquietações que conduziram a presente tese esteve relacionado à fotografia urbana e ao reflexo da mesma quanto ao entendimento da organização do espaço urbano. O desdobramento mais sintomático desta relação foi o discurso que se queria veicular a partir da produção visual da cidade. Face à esta problematização, formulamos os seguintes questionamentos: em que medida a produção imagética, elaborada durante a fundação de Goiânia, contribuiu para a constituição de um imaginário de cidade moderna? Esta produção

estava em consonância com o planejamento territorial colocado em prática pelo Estado? Quais foram as intenções e o papel dos produtores de imagens da cidade? Qual o vínculo institucional desses produtores de imagens com o Estado? Qual, de fato, era o interesse destes personagens na construção da imagem de uma cidade planejada e de perfeita sintonia com o desenvolvimento e as políticas praticadas à época? Qual o resultado destas práticas na produção e reorganização do espaço urbano da nova capital de Goiás?

Diante das questões postas, a tese que ora apresentamos defende que a produção fotográfica de Goiânia – de suas primeiras décadas até o início do processo de metropolização<sup>2</sup> –, vinculou-se à demonstração da modernidade capitalista, tendo em vista o contexto de consolidação da identidade nacional e da integração territorial brasileira, substratos ideológicos do projeto de nação implementado entre 1930 e 1950.

O trabalho proposto se justifica, fundamentalmente, pela escassez de pesquisas geográficas que se propuseram a refletir sobre o papel das imagens fotográficas na análise da paisagem urbana. A despeito da existência de novas técnicas documentais geográficas e históricas das cidades, em especial a fotografia – entendida como documento visual –, verificamos que não há muitos trabalhos geográficos dedicados a esse tipo de análise. Em grande parte, as imagens ainda permanecem como ilustrações do texto escrito ou limitadas às reproduções cartográficas.

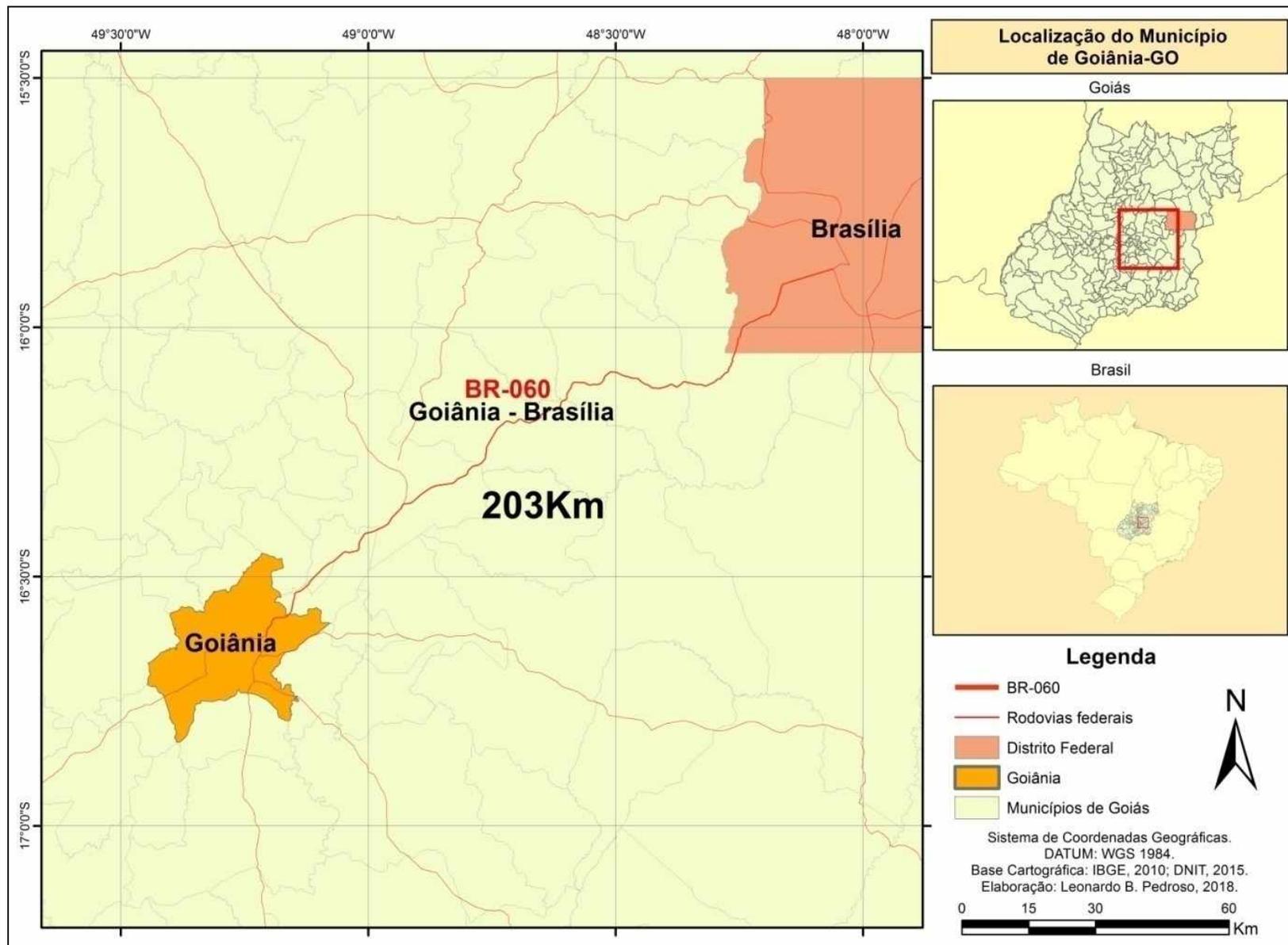
Além disso, podemos acrescentar a ausência de metodologias adequadas para análises verticalizadas, envolvendo as imagens e seus significados materializados no espaço geográfico. Em se tratando especificamente de Goiânia, também observamos uma lacuna nas pesquisas que apresentam como substrato/base interpretativa, a produção visual da cidade, dentro da delimitação histórica à qual nos propomos.

Assim, nossa pesquisa procurou compreender como a paisagem de Goiânia foi pensada pelos fotógrafos e como, ao produzirem uma leitura visual da cidade, esses profissionais construíram um valioso acervo acerca da própria construção desse espaço urbano. Por outro lado, a singularidade das fotografias se assenta não apenas na qualidade imagética, mas também

---

<sup>2</sup> Conforme esclarece Rodolfo F. Alves Pena, “[...] *metropolização* é o processo de crescimento urbano de uma cidade e sua constituição como centralidade de uma *região metropolitana*, isto é, de uma área composta por vários municípios que congregam a mesma dinâmica espaço-territorial. A metrópole passa a ser vista como a zona na qual as demais cidades tornam-se dependentes e interligadas economicamente. Entre os exemplos de metrópoles no Brasil, temos as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Goiânia, Porto Alegre e muitas outras” (PENA, 2019, n.p.).

MAPA 1: Localização do município de Goiânia.



Fonte: IBGE (2010).

no diálogo que estabelecem com o discurso oficial que, por sua vez, procurou identificar Goiânia como um símbolo do progresso e da modernidade no estado de Goiás.

Geograficamente, o recorte espacial do objeto da tese é a capital do estado de Goiás, localizada no Centro-Oeste, a 203 km da capital federal, conforme representado pelo *Mapa 1*. Em termos de caracterização e localização da área de estudo, Goiânia pertence ao estado de Goiás, situado no Planalto Central Brasileiro. É o estado mais populoso desta região e tem por limites as seguintes unidades da federação: Tocantins (norte); Minas Gerais (sul e leste); Mato Grosso (oeste); Bahia (nordeste); Mato Grosso do Sul (sudoeste) e Distrito Federal (noroeste).

A vegetação predominante no estado de Goiás é o cerrado e o seu clima é tropical, semiúmido. A extensão territorial do estado é de 340.086,698 km<sup>2</sup>, divididos em 246 municípios. Entre os principais municípios de Goiás, além de Goiânia, listam-se: Anápolis, Aparecida de Goiânia, Catalão e Rio Verde. Do ponto de vista populacional, Goiânia é a segunda cidade mais populosa da região Centro-Oeste. Segundo o último Censo populacional, a cidade mais populosa é Brasília, a capital federal, que abriga uma população de 2,481 milhões de pessoas. (IBGE, 2010).

De acordo com a estimativa divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2018 viviam em Goiânia 1.495.705 pessoas. Em 2010 a densidade demográfica da cidade, era de 1.776,74 hab./km<sup>2</sup>. A área da unidade territorial em 2016 era de 728,841 km<sup>2</sup>.

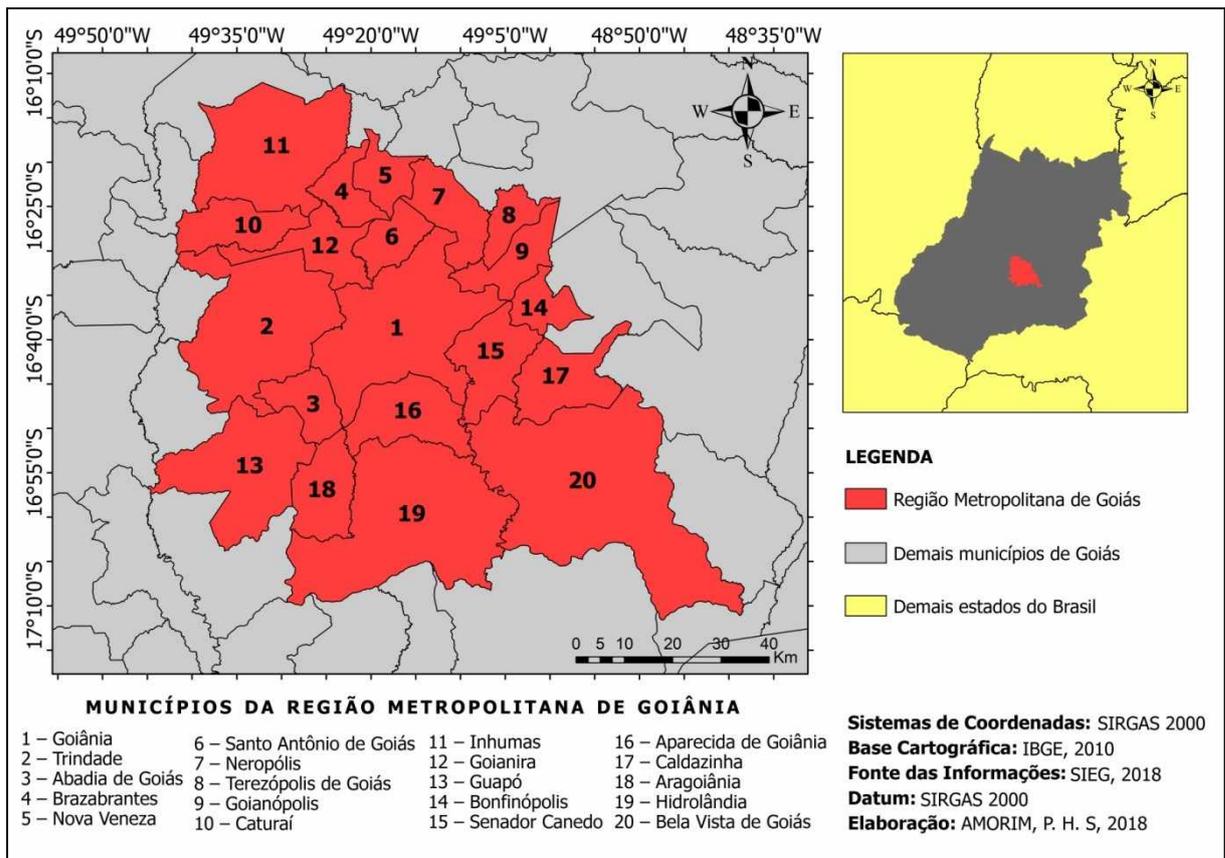
Conforme se observa no *Mapa 2*, a cidade de Goiânia<sup>3</sup> pertence à mesorregião centro goiana, microrregião Goiânia, Região Metropolitana Goiânia – RMG. Do ponto de vista legal, esta Região foi criada em 1999 pela Lei Complementar Estadual n.º 27, com o objetivo de “[...] integrar a organização, o planejamento e a execução de funções públicas de interesse comum dos municípios dela integrantes”. (OLIVEIRA, 2013, p. 163). Instituída originalmente com onze municípios, desde 2004 a RMG foi paulatinamente ampliada chegando em 2010 com um total de vinte municípios, os quais se mantêm na atualidade<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Segundo ARRAIS (2004, p. 101), em 2000, 29,95% do PIB de Goiás provinha de Goiânia; em 2003, 22,8% dos eleitores de todo o estado tinham Goiânia como domicílio eleitoral; em 2002, 38,3% dos estabelecimentos industriais e 34,1% dos estabelecimentos de comércio do estado de Goiás, estavam em Goiânia.

<sup>4</sup>Goiânia, Abadia de Goiás, Aparecida de Goiânia, Aragoiânia, Bela Vista de Goiás, Bonfinópolis, Brazabrantes, Caldazinha, Caturai, Goianápolis, Goianira, Guapó, Hidrolândia, Nerópolis, Nova Veneza, Santa Bárbara de Goiás, Santo Antônio de Goiás, Senador Canedo, Terezópolis de Goiás e Trindade.

MAPA 2: Municípios da Região Metropolitana de Goiânia.



Fonte: SIEG, 2018.

Podemos afirmar que Goiânia é fruto da mudança que ocorreu no panorama da urbanização brasileira após 1930, com o aumento da industrialização e da transformação na divisão do trabalho, ocasionando uma nova organização territorial. Antes deste período, Goiás participava da economia nacional apenas como um estado vinculado à agricultura e à pecuária.

Com a ascensão de novos grupos políticos, ligadas a Getúlio Vargas, iniciou-se um momento importante na ocupação populacional. Neste sentido, Santos (1993) aponta que o Centro-Oeste foi receptivo ao movimento de urbanização, ocorrido após os anos de 1930. Isto foi possível porque a região não contava com uma infraestrutura relevante, recebendo as inovações de modo muito mais rápido, de tal forma que "[...] o novo vai dar-se com maior velocidade e rentabilidade". (SANTOS, 1993, p. 61).

Ainda segundo o autor, desde a sua construção Goiânia foi uma cidade singular e emblemática, devido ao seu rápido crescimento populacional. A modernização dos meios técnico-científicos, ligados ao cerrado e à construção de Brasília, criaram condições para a diversificação do consumo e uma significativa urbanização, o que acabou por refletir na consolidação da capital.

A metropolização, que teve lugar depois de 1970, pode ser identificada a partir de sua relação com o município de Aparecida de Goiânia, que ampliou sua área de abrangência e influência. Além disso, Goiânia reuniu, em torno dos seus limites físicos, polos industriais e uma expressiva área de serviços, que atende não somente a população da cidade, mas dos outros municípios.

Ainda de acordo com Oliveira (2013), aos oitenta anos, completados em 2010, Goiânia já atingia o status de metrópole. Segundo estimativas do IBGE, em 2018 a população da cidade correspondia a 1.776 04 habitantes. Já na Região Metropolitana, viviam cerca de 2. 518. 775 pessoas, fazendo da RMG a décima segunda região mais populosa do país e a ducentésima décima do mundo. A RMG abriga 35% da população do estado de Goiás e concentra 36,5% do PIB estadual.

Goiânia foi idealizada na década de 1930, para 50 mil habitantes. Em 1950 este número já havia sido superado e passaria de 1 milhão no ano 2000. Na atualidade, a aglomeração urbana enfrenta problemas semelhantes aos de outras metrópoles do país: más condições do transporte público coletivo, trânsito caótico, desemprego, falta de moradia e violência urbana.

A partir deste *lócus*, nosso objetivo geral foi entender como o discurso de cunho moderno, veiculado pelo discurso iconográfico, inseria-se num projeto mais amplo de identidade nacional e integração territorial. Tal projeto era considerado imprescindível pelo Estado, sob o comando de Getúlio Vargas. Para contemplar nosso propósito, seguimos os seguintes procedimentos metodológicos:

Em primeiro lugar, buscamos construir um referencial teórico-metodológico que viabilizasse uma crítica verticalizada da análise geográfica, relacionada à extensão das representações visuais da paisagem urbana, sobretudo numa aplicação à cidade de Goiânia.

Em segundo lugar, procuramos compreender as influências arquitetônicas e urbanísticas, presentes na construção do espaço urbano da nova capital goiana, bem como os paradigmas de planejamento urbano importados de outros centros capitalistas.

Num terceiro momento, procuramos identificar na produção dos fotógrafos pioneiros, os aspectos relacionados com o discurso de modernidade e integração empreendido pelo Estado brasileiro, na ocasião da construção da nova capital.

Finalmente, em um quarto momento, nos propomos a evidenciar a relação existente entre a construção imagética de Goiânia, no período de 1930 a 1970, e a utilização da iconografia pelo poder público, no projeto de ordenamento do seu território.

Após a definição da problemática, da hipótese e definidos os passos da pesquisa, cabe explicitar os diálogos com a literatura pertinente, os quais, por certo, referenciam nossas reflexões acerca da temática escolhida. Conforme explicam Gerhardt e Souza (2009, p. 12),

[...] as razões que levam à realização de uma pesquisa científica podem ser agrupadas em razões intelectuais (desejo de conhecer pela própria satisfação de conhecer) e razões práticas (desejo de conhecer com vistas a fazer algo de maneira mais eficaz)”.

Nesse sentido, consideramos que nossas razões intelectuais, para a realização da presente pesquisa, se definem pela vontade de descortinar a cidade, mediante a linguagem visual, e pensar como sua identidade foi inicialmente elaborada e também repensada a partir de representações imagéticas. As razões práticas, por sua vez, se concentram no esforço de estabelecer métodos, capazes de contribuir com o debate acerca da fotografia urbana como documento da pesquisa geográfica.

Isto posto, entendemos que as razões intelectuais e práticas estabelecem determinadas ações que conduzem, ao final, à construção de um caminho metodológico. Deste modo, a pesquisa exigiu as seguintes operações: conhecimento da bibliografia referente à Geografia Urbana, à Arquitetura e ao Urbanismo. *Pari passu*, exigiu também que este conhecimento dialogasse com as artes visuais, a história da fotografia e com a própria história do Brasil republicano, durante o período varguista (1930-1954) e, ainda, com a Geografia Regional (Goiás) e a História Local (Goiânia).

Sem dúvida, o aparato conceitual e teórico da Geografia forneceu o eixo principal da pesquisa. Categorias como paisagem, região, espaço urbano e cidade foram as principais bases para a discussão histórica e iconográfica. Autores como Santos (2014), Correia R. (2003), Monbeig (1939; 2004), Landim (2004) e Vilhaça (2001) foram primordiais quanto às categorias elencadas na pesquisa, notadamente para a compreensão das categorias *paisagem* e *espaço urbano*, fundamentais para esta tese.

Os textos históricos contribuíram para a evolução na análise e problematização das fontes. As discussões teóricas mais recorrentes foram a de documento visual e história de Goiás. Os autores mais utilizados foram Menezes (2002; 2003), Kossoy (1999; 2001; 2007), Mauad

(1996), Borges (1990; 2000) e Chaul (2001; 2010). A bibliografia, deste modo, dividiu-se entre pesquisadores ligados ao debate iconográfico e à história regional.

Foi necessário, é claro, aprofundar o conhecimento do projeto desenvolvimentista da Era Vargas (1930-54) e das lutas políticas que envolveram a construção de Goiânia, imprescindíveis para uma contextualização do nosso objeto de pesquisa. Afinal, compreender esse contexto histórico é fundamental para se discutir como a política nacional reverberou no cenário político regional de Goiás, interferindo diretamente em sua organização espacial e na produção dos espaços urbanos do estado, principalmente da sua capital.

Sobre as correlações entre História e Geografia, vale lembrar as considerações de Santos (1986) ao afirmam que estas ciências possuem relações “bilaterais”. De acordo com o autor, “[...] a Geografia deve cumprir o dever de pesquisar como o tempo se torna espaço e de como o tempo passado e o tempo presente têm, cada qual, um papel específico no funcionamento do espaço atual.” (SANTOS, 1986, p. 105). O resultado dessa aproximação seria uma Geografia *pensada historicamente*.

Nas palavras de Santos (1986, p. 101), “[...] poder-se-ia mesmo dizer que uma das formas de progresso possível para cada ciência em particular resulta da transgressão do seu campo por especialistas de outras disciplinas”. A Geografia pode, assim, também contribuir no desenvolvimento conceitual de outras disciplinas, o que permite um ganho significativo no diálogo interdisciplinar. Foi isso, portanto, o que tentamos realizar na presente pesquisa. Ou seja: estabelecer um diálogo interdisciplinar para compreender a cidade a partir dos estudos geográficos e históricos (espaço e tempo), por intermédio da *representação*.

No presente estudo, foram utilizados os métodos da pesquisa documental, da investigação dedutiva e do materialismo histórico dialético. Inserido na corrente de pensamento da Geografia Crítica, o materialismo histórico procura descortinar o papel do Estado e seus agentes – como imobiliárias, latifundiários, proprietários de lotes – na formação do espaço urbano, mas destacando, principalmente, o papel da sociedade. Afinal, a organização social de um dado território é um dos componentes que formam as sociedades. Nesta perspectiva, as relações dialéticas e os processos históricos, relacionam-se nas formas espaciais (CORRÊA, 2003).

A pesquisa documental teve por embasamento os estudos geográficos e da cultura visual, possibilitando a identificação e análise pormenorizada das fotografias urbanas mais expressivas, produzidas entre 1930 e 1970. A coleta de imagens foi realizada em arquivos de

acesso público e sua sistematização se deu através de fichas, nas quais se registraram dados iconográficos e geográficos.

No percurso da pesquisa, também realizamos o levantamento e análise iconográfica de fontes primárias encontradas no Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO) e, ainda, na Secretaria Municipal de Planejamento de Goiânia (SEPLAN). Esses dois arquivos são importantes centros de consulta e, juntos, concentram a maior parte de fotografias digitalizadas da capital. Além destes, também pesquisamos no banco de dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para detalharmos o crescimento populacional no período já delimitado e o acompanhamento do processo de metropolização de Goiânia.

Neste processo, também foram consultadas fontes secundárias, dentro das quais priorizamos um levantamento bibliográfico, o estudo de teses e dissertações e, ainda, a pesquisa em *sites* relacionados aos temas propostos. Nossa intenção foi compreender o “estado da arte” em que se encontra a produção intelectual sobre as questões que nos preocupavam.

Conclusa a compreensão, passamos à coleta de dados e à organização de um banco de informação dentro da plataforma do *PowerPoint*. As fotografias que compõem o conjunto da pesquisa somam cento e setenta e cinco (175) unidades, coletadas nos arquivos do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO), em nosso arquivo pessoal, sites da internet e no Arquivo Público da Secretaria Municipal de Planejamento de Goiânia (SEPLAN).

Os resultados da pesquisa foram expressos em quatro capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Fotografia e Geografia: perspectivas teórico-metodológicas e possibilidade de análise da formação sócio - espacial de Goiânia*, apresentamos uma síntese histórica da fotografia e a sua importância na configuração da paisagem urbana. Procuramos abordar reflexões relativas à utilização da imagem fotográfica como fonte documental, bem como pesquisas relacionadas à imagem em conjunto com a análise de âmbito geográfico. O capítulo se conclui com a demonstração dos caminhos metodológicos essenciais para a germinação dos temas interdisciplinares envolvidos, quais sejam: a fotografia, a análise da paisagem urbana e os reflexos dessa produção iconográfica na organização e produção do espaço urbano.

Quanto ao segundo capítulo, *Da gênese à modernização: a cidade de Goiânia e as características da urbanização*, focamos a análise na formação social e espacial da cidade de Goiânia. Concebida e planejada para se tornar a nova capital do estado de Goiás, recebeu influência frontal do movimento conhecido como “Marcha para Oeste”. No capítulo, buscamos observar a consolidação deste processo e o modo pelo qual os acontecimentos em escala

nacional interferiram e mesmo determinaram, a produção do espaço urbano local/regional. Em seguida, o capítulo procura discutir a influência dos urbanismos francês e inglês, praticados na nova capital: em suas principais construções e na escolha do estilo *Art déco* como um porta-voz do desejo de modernidade capitalista no sertão brasileiro.

Ao longo do terceiro capítulo, nomeado de *Fotógrafos pioneiros e o anúncio de uma paisagem da cidade moderna*, consideramos o entrelaçamento entre os produtores das fotografias, o conteúdo das imagens e o uso delas pelo poder público e os agentes imobiliários. Por meio destes documentos visuais foi possível construir nossa análise da produção do espaço urbano, na história de Goiânia.

Em *A dinâmica da paisagem na fotografia: Goiânia, o setor central e a imposição do moderno*, nosso quarto capítulo, tecemos um contraponto entre a cidade apreendida pelos fotógrafos pioneiros e a cidade vivenciada por seus habitantes. Abordamos, também, os aspectos das intencionalidades discursivas e materiais presentes na iconografia. Para este capítulo, utilizamos o estudo das fotografias urbanas de Goiânia, nas suas primeiras décadas, a partir do conceito de modernidade, observando, ainda, a influência do modernismo na arquitetura em meio ao sertão. Acreditamos que estas duas perspectivas ampliam o debate sobre as imagens de Goiânia, edificada em um território considerado até então, parte do chamado de *hinterland* brasileiro.

Para encerrar nossas reflexões, finalizamos a presente tese com nossas *Considerações Finais*, onde ponderamos acerca do trajeto percorrido e dos resultados alcançados frente à problematização proposta.

FOTOGRAFIA 2. Batismo Cultural de Goiânia, Praça Cívica, 1942. – Ver Anexos



Fonte: MIS-GO (2017)

## CAPÍTULO 1

### FOTOGRAFIA E GEOGRAFIA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS E POSSIBILIDADE DE ANÁLISE DA FORMAÇÃO SÓCIOESPACIAL DE GOIÂNIA

*Toda fotografia é o frontispício de um livro sem páginas, um elo que nos anuncia algo e que, ao mesmo tempo, nos despista. Resta mergulharmos nesses fragmentos deslizantes de ambiguidade e evidência, para tentarmos desvendar os mistérios que se escondem sob olhares interessantes e paisagens perdidas.*

Boris Kossoy (2007)

Por uma perspectiva técnica, suportes imagéticos como a fotografia são resultados de um dispositivo de representação: a câmara fotográfica. Por meio dela, as performances dos acontecimentos sociais, políticos, econômicos, naturais e das transformações na morfologia das cidades, possuem uma significativa carga documental. No enfoque do urbano, podemos considerar que as fotografias demonstram a “escrita” *sobre a e da cidade*.

A cidade e a fotografia possuem uma relação complexa. A partir do século XIX, com o avanço da Revolução Industrial e a abertura de um amplo universo tecnológico, tanto uma quanto outra, passaram a espelhar as transformações pelas quais a sociedade contemporânea se reorganizou socialmente, politicamente e, portanto, espacialmente.

Uma paisagem, na condição de resultado da interação dos homens e dos processos espaciais que a compõe, foi acompanhada pelas lentes dos fotógrafos, ávidos por registrarem as mudanças ocasionadas pela urbanização. Neste sentido, as grandes intervenções urbanas dos séculos XIX e XX foram objeto do olhar particular dos fotógrafos, amadores e profissionais.

Numa análise da produção do espaço, o olhar sobre a imagem igualmente permite uma significativa abertura metodológica e teórica para o estudo da Geografia. Ou, mesmo, de um determinado objeto pela lente geográfica. Assim, o presente capítulo pretende discutir como a fotografia pode se tornar um instrumento de análise no campo de estudos daquela ciência, com enfoque na produção do espaço urbano. O principal objetivo é colocar em pauta as fronteiras de conhecimento interdisciplinar, bem como o alargamento temático da Geografia.

Pensar a *urbe*, na sua dimensão iconográfica é um desafio para os geógrafos. O registro das marcas deixadas pelo tempo na paisagem e nos processos de reorganização espacial a médio e longo prazo, foi uma das utilizações mais comuns da técnica fotográfica na Geografia (REIS Jr., 2014).

A neutralidade e objetividade atribuídas à imagem, foram aceitas como positivas na Geografia, posto ser uma ciência que, por definição, tem na observação da paisagem uma de suas características mais elementares. Isto posto, é nossa proposta o diálogo com autores ligados à temática da imagem, que discutiram as potencialidades, especificidades e limites da fotografia na reflexão científica da paisagem urbana. Serão analisadas contribuições que acrescentam importantes análises no uso da imagem e na delimitação do campo geográfico. Portanto, apresentamos uma reflexão que inter-relaciona a Geografia e a Fotografia.

### **1.1 A visão na História: momento anterior a Fotografia**

A imagem fotográfica possibilitou a retenção do efêmero e o transformou definitivamente em memória. Entre a subjetividade do fotógrafo e a objetividade do processo mecânico, várias interpretações, utilizações e aproximações foram construídas ao longo do avanço da técnica fotográfica.

Antes mesmo da invenção da fotografia, a *imagem* – como um constructo mental – já possuía expressivo valor na relação dos homens com o espaço geográfico. Existiram e existem diferentes modos de *ver* o mundo circundante, não somente para percebê-lo, mas também para representar visualmente o que os indivíduos identificam no meio ambiente. Neste sentido, a visão carrega uma longa mudança do olhar, na trajetória humana.

Em diferentes períodos históricos, os indivíduos produziram distintas maneiras de ver a realidade. Por suposto, o olhar possui historicidade e passou por mudanças significativas. A percepção dos sujeitos sobre um quadro, um desenho ou sobre uma fotografia se modificou sensivelmente, no passo da transformação das sociedades humanas. No ato do olhar existe a intersecção entre a existência do sujeito, que interpreta a imagem, e o contexto geográfico-histórico que influencia na forma e no conteúdo desta imagem.

Isso ocorre porque os modos pelos quais observamos e representamos as impressões, os desejos e os sonhos, dependem não somente de um gosto particular. Pelo contrário, inclusive no caso da imagem fotográfica, há interferências dos códigos culturais, dos conflitos de classes, dos avanços tecnológicos presentes em diferentes estágios da sociedade. Portanto, podemos afirmar que a fotografia carrega vestígios do tempo, no momento em que está sendo produzida e, igualmente, evidencia o universo sociocultural e o olhar particular daquele que a registra.

Ademais, diferente do que acredita o senso comum, o olho nem sempre foi o principal órgão a ser utilizado para representar a realidade. Pelo contrário, ao longo da trajetória humana,

a utilização dos sentidos, na percepção das figurações, sofreu significativas mudanças, de modo que é um equívoco acreditar que a *visão* é o único meio de interpretar as representações que procuram significar a realidade. (WALKER; CHAPLIN, 1997).

De acordo com os autores acima, durante a Idade Média o ouvido e o tato foram os sentidos mais usados pelos indivíduos no seu conhecimento do mundo. A imagem não era tratada de modo sistemático, ou como fonte de conhecimento social, cultural e histórico. Havia uma autoridade demiúrgica, intrínseca às representações visuais e, por este motivo, os sujeitos possuíam uma relação afetiva, religiosa e subjetiva com as imagens.

Esta relação foi alterada ao longo da Renascença. Neste período, a produção de imagens começou a contar com a perspectiva linear e a representação do espaço. A cartografia e os desenhos de anatomia, apontavam para uma transformação radical da relação humana com as imagens, pois estas adquiriram o estatuto de objeto de conhecimento social e científico. Deixavam, portanto, de ser exclusivamente objeto de adoração, dentro da configuração do cristianismo, e passavam para o campo do conhecimento histórico e estético. A visão adquiria, a partir de então, uma posição de destaque na hierarquia dos sentidos.

Na Idade Contemporânea, houve outra importante mudança na cultura visual e na reflexão sobre os sentidos: a imagem retida em um negativo, em uma fração de segundos. Em meados do século XIX, a captação das cenas e dos retratos pela câmara escura representou um marco: pausar o movimento por meio químico e automático. Pela primeira vez, foi possível ao homem congelar, reter e fixar um fragmento do tempo.

O surgimento da fotografia suscitou, inicialmente, uma grande controvérsia. Em um primeiro momento, foi compreendida tão somente como uma imitação fidedigna da realidade. Representava o poder de reproduzir o mundo, de modo mecânico e objetivo, não se levando em conta a intervenção do fotógrafo. Isso instigava desconfiança por parte dos pintores e, ao mesmo tempo, fascínio pela possibilidade de reter o tempo e o espaço, sem a aparente intervenção humana.

Como uma nova forma de comunicação visual, a fotografia surgiu no contexto da chamada “Segunda Revolução Industrial”, na segunda metade do século XIX<sup>5</sup>. O termo

---

<sup>5</sup> A Primeira Revolução Industrial ficou circunscrita à Inglaterra, 1760 e 1860. Foi marcada pela passagem da manufatura à grande indústria e a utilização do motor à vapor. Já a Segunda Revolução Industrial estendeu-se por diversos países, devido ao desenvolvimento das forças produtivas entre a segunda metade do século XIX, por volta de 1850 -1870, até o fim da Segunda Guerra Mundial, como o ataque nuclear ao Japão em 1945. A segunda fase da Revolução Industrial se caracterizou por uma série de descobertas científicas e investimentos na indústria química, elétrica, de petróleo e aço, além de invenções como o avião. No bojo da Segunda Guerra foi inventada a

contempla um período marcado pela mecanização da produção, pelo maquinário fabril e pela produção em massa. Neste momento, as imagens produzidas pelo mecanismo de entrada de luz, dentro de uma câmara escura, traduziam o desejo da sociedade europeia do período, de consumir retratos e cartões postais, que estampavam fielmente a realidade e a fisionomia dos indivíduos.

Além desta novidade, era notável a possibilidade de reprodução infinita dos suportes imagéticos, condição impensável para as limitações da pintura. Tal evento ocasionou uma mudança significativa nas sociedades, nos meios de comunicação, nos instrumentos de produção e uso de linguagens e interpretações sobre identidades e espaço.

## 1.2 Descobertas múltiplas: a invenção da Fotografia

A história da fotografia remonta às décadas de 1830 e 1840. No entanto, estende-se até os dias atuais.

A notícia de uma máquina capaz de captar cenas cotidianas e a natureza, causou euforia em países como França, Inglaterra e Estados Unidos. A ocorrência de novos experimentos e a definição de princípios técnicos e científicos, responsáveis pela sua produção, traziam à tona infinitas possibilidades de recorte do tempo e seu "congelamento". Conforme citação de Rosana Monteiro (2001), nas palavras de Félix Nadar (1820-1910) um dos inventores da fotografia:

Quando se espalhou o rumor de que dois inventores (Nicéphore Niépce e Louis-Jacques Mandé Daguerre) acabavam de conseguir fixar sobre placas argentadas toda imagem apresentada diante delas, foi uma universal estupefação da qual não poderíamos, hoje, ter plena ideia, acostumados que somos já faz anos, à fotografia e saciados pela sua vulgarização [...]. A aparição do daguerreótipo [...] apresentava-se como a mais extraordinária na plêiade das invenções [...]. (MONTEIRO, R. 2001, p. 9).

O espanto descrito por Nadar, era fruto de um século ainda marcado pelo pensamento iluminista do século XVIII<sup>6</sup> e pelo Positivismo, corrente de pensamento representada por

---

tecnologia digital que, pouco depois, seria a base da revolução tecnológica de fins do século XX. Sobre o tema, veja as obras de HOBBSAWN (1982, 1992, 1995).

<sup>6</sup> O Iluminismo corresponde a um movimento cultural que aconteceu na Europa, ao longo do século XVIII. Apondo-se ao pensamento teocêntrico, muito difundido na Idade Média, os iluministas se apoiavam na razão como instrumento iluminar as “trevas do obscurantismo”. Diferentes países experimentaram suas expressões de Iluminismo, em diversos campos da produção intelectual e artística. O tema é largamente trabalhado pela produção acadêmica, observado em suas mais diversas matizes. Uma excelente síntese pode ser vista em: CALLONI, Humberto. Ambientes desencantados: o século XVIII e o reino das racionalidades. *Ambiente & Educação*. Rio Grande, RS, v. 11, 2006, p. 11-27.

Auguste Comte, durante o século XIX<sup>7</sup>. A invenção de um dispositivo, que utilizava a luz do sol para "clarear" a realidade e retratá-la mecanicamente, encontrava ressonância na mentalidade marcada pela busca da racionalidade, pela ciência e pelo aprimoramento técnico.

Em um ambiente social repleto de expectativas em torno do conhecimento científico, pelas mãos de inventores como Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), surgiu na França a *daguerreótipia*<sup>8</sup>. O engenho consistia em uma imagem produzida a partir de uma pequena placa de metal, colocada dentro de uma *câmara escura*<sup>9</sup>. A imagem criada a partir da *daguerreótipia* – fixada com cloreto de sódio e, mais tarde, com hipossulfito de sódio – era única e impossível de ser copiada.

O "*Daguerreótipo*" foi anunciado em 1839. Paralelamente à sua invenção e divulgação, o mundo recebeu a notícia de outro processo fotográfico, que criava uma imagem negativa em papel. A façanha tinha sido realizada pelo inglês Fox Talbot (1800-1877). Diferente do daguerreótipo, que não possibilitava a reprodução de cópias da cena retratada, o processo negativo-positivo permitia a multiplicação das imagens e diminuía o tempo de exposição dos sujeitos frente à câmara. Antes do *Calótipo*, a invenção de Talbot, eram necessários dezenas de minutos de exposição, para o registro fotográfico<sup>10</sup>. Depois dela, bastavam alguns segundos para a realização do "*clic*".

Evidências históricas apontam que a Europa de meados do século XIX, aglutinava fatores que favoreceram o aparecimento da técnica fotográfica: a soma interessante entre substâncias químicas fotossensíveis, desenvolvidas e testadas desde o século XVIII, e a busca de novas representações sociais, resultado das revoluções políticas e científicas. Assim, é pertinente afirmar que a invenção da fotografia não foi exclusividade de um único indivíduo. Ocorreram *descobertas múltiplas*, em diferentes locais e a partir de diferentes técnicas de

---

<sup>7</sup>August Comte (1798 -1857) foi o fundador do "Positivismo", corrente filosófica que tinha por objetivo reorganizar o conhecimento humano. Comte também é considerado o grande sistematizador da Sociologia. A partir do método positivista, Comte acreditava que seria possível planejar o desenvolvimento da sociedade e do indivíduo com critérios das ciências exatas e biológicas. Sobre o tema, veja: RIBEIRO Jr. João. Augusto Comte e o Positivismo. Campinas: Edicamp, 2003.

<sup>8</sup> O *Daguerreótipo* contempla o primeiro processo fotográfico acessível ao grande público. Consistia em uma placa de cobre sensibilizada com iodeto de prata, exposta à luz numa câmara escura. Após a exposição do objeto a ser fotografado, era revelada a placa em vapor de mercúrio (SALLES, 2004).

<sup>9</sup> De acordo com Salles (2004, "[...] a câmara escura nada mais é que uma caixa preta totalmente vedada da luz com um pequeno orifício ou uma objetiva em um dos seus lados. Apontada para algum objeto, a luz refletida deste projeta-se para dentro da caixa e a imagem dele se forma na parede oposta à do orifício. Se, na parede oposta, ao invés de uma superfície opaca, for colocada uma translúcida, como um vidro despolido, a imagem formada será visível do lado de fora da câmara, ainda que invertida."

<sup>10</sup> No *Calótipo*, o chamado processo *positivo-negativo* consiste na utilização de cores claras ou a ausência de cores (positivo) e cores escuras (negativo) na composição da imagem (SALLES, 2004).

registro<sup>11</sup>. Desta forma, para os historiadores os historiadoras do tema, a descoberta da fotografia não pode ser indicada por uma data exata ou por apenas um inventor.

Rosana Hório Monteiro (2001), estudiosa da cultura visual, chama a atenção para o aspecto histórico, que serviu de pano de fundo para a chegada da fotografia. A autora explica que a nova técnica de registro somente pode ser entendida a partir dos eventos sociológicos, contemporâneos aos primeiros experimentos. Assim, para Monteiro (2001), as pesquisas pioneiras sobre a apreensão da imagem fixa ocorreram em conturbados contextos europeus. O aumento demográfico nas cidades, o crescimento dos centros industriais, o avanço dos meios de comunicação e das ciências, em níveis mais avançados de profissionalização, precisam ser considerados quando o assunto é o surgimento da fotografia.

De outro lado, as duas revoluções burguesas – Inglesa (1640) e Francesa (1789) – pavimentaram de tal modo o caminho para a industrialização que, no século XIX, os indivíduos puderam cultivar significativamente a fé no progresso e na razão científica. Nesta direção, a invenção da máquina fotográfica, com a exatidão do registro, encontrou lugar como mais uma das invenções que revolucionaram o cotidiano e a forma dos sujeitos se relacionarem socialmente. O cinema, o telefone, o microfone, o automóvel são exemplos de inventos que modificaram as relações humanas, a comunicação, a troca de ideias e a interação das pessoas *com e nas* cidades.

Na sequência do tempo, novas técnicas e tecnologias incrementaram sobremaneira o universo imagético e a percepção humana. Imagens com sons dominaram a cena do século XX e, desde então, ocupam posição privilegiada nos meios de comunicação. As sociedades humanas passaram a consumir cada vez mais as imagens móveis, produzidas pela televisão e pelo cinema. Tomou lugar no cotidiano das pessoas uma série de comerciais, filmes e desenhos animados que retratavam o modo de vida, os objetos de consumo, o meio técnico e científico (SANTOS, 2001).

Com a indústria cinematográfica e o aparecimento de câmaras fotográficas populares, ampliou-se a capacidade do indivíduo observar o seu redor *através do olhar*, mediado pela máquina. Em uma perspectiva sociológica e filosófica, isto permitiu uma nova forma de apreciação social, um novo olhar sobre o sujeito e, portanto, um novo olhar sobre a espacialidade.

---

<sup>11</sup> Monteiro (2001, p. 19) considera *descobertas múltiplas*, “[...] as novas ideias ou descobertas que em determinados momentos são relatadas de forma similar e simultânea por dois ou mais pesquisadores trabalhando independentemente.”

Entre a invenção do daguerreotipo em 1839 e a fabricação em grande escala de máquinas portáteis, decorreram quatro décadas de evolução nas técnicas empregadas na produção de fotografias. Cada vez mais, esta invenção se popularizou, tornando-se conhecida e ganhando o mundo, rompendo os espaços limitados dos ateliês.

Empresas europeias e norte-americanas, como a do empresário George Eastman, que em 1888 registrou a marca Kodak, já se interessavam em lançar máquinas mais leves, portáteis e fáceis de manusear. Este mercado, voltado para a comercialização de máquinas mais práticas e modernas, visava tanto fotógrafos profissionais quanto amadores.

Um novo contexto, com o incremento na produção de materiais fotográficos e câmaras, atendeu ao mercado nascente dos novos consumidores: homens e mulheres sem formação profissional em fotografia, mas que estavam ávidos pela possibilidade de criarem suas próprias imagens fotográficas.

Em um universo social, onde a imagem do indivíduo ganhava grande importância, o mercado para produtos fotográficos ampliou-se. Além do aspecto pessoal do registro imagético, a fotografia também alimentou os registros afetivos, seja nos álbuns de família ou no formato de cartões postais, presenteados a entes queridos<sup>12</sup>.

Fixar imagens em uma superfície sensível, exposta à ação da luz, significou um grande passo em direção às novas possibilidades de comunicação e um sinal do avanço técnico nos meios de divulgação de informação. Basta afirmar que, neste momento, o ocidente vivenciava grandes transformações advindas da invenção da máquina a vapor, do aceleração da industrialização e da expansão da imprensa. Destarte, neste panorama de novas descobertas, a máquina fotográfica trilharia uma história na qual se tornaria mais um aparelho a fazer parte do dia a dia das pessoas. Permitiu o registro de fatos e acontecimentos da sociedade. Foi capaz de interromper no tempo e no espaço, uma breve partícula de diferentes paisagens.

### **1.3 A Fotografia e a reprodutibilidade técnica: a visão em evidência**

A apreensão instantânea de fragmentos da realidade e a popularização cada vez maior das máquinas fotográficas, tiveram como consequência direta a reprodução ilimitada da imagem, um acontecimento que colocou em pauta a complexa relação entre imagem e os grupos sociais.

---

<sup>12</sup> A fotografia no formato cartão postal correspondia ao tamanho 9 cm x 12 cm. Devido ao baixo custo de revelação e praticidade, muitas pessoas preferiam cópias de suas imagens neste formato.

Sobretudo no ocidente, a sociedade tornou-se extremamente preocupada com a memória perpetuada pela fotografia. Em decorrência, aumentou em importância as representações ligadas ao *status* social, à beleza e à estética. Registrar a convivência e fazê-la circular, ganhou muito mais dinâmica.

A reprodutibilidade técnica pode, no caso da fotografia, tornar possível uma relação mais próxima do indivíduo com a realidade não vivenciada. Os monumentos, por exemplo, deixam de ter existência apenas nos lugares que ocupam na cidade e se tornam presentes nas casas, nos estúdios, nas galerias e no imaginário de formação da identidade nacional. Além disso, a produção da imagem pode ser ajustada por intermédio das lentes da máquina, capaz de recortar ângulos, aumentá-los, dimensioná-los, possibilitando o contato dos sujeitos com paisagens que, caso contrário, permaneceriam desconhecidas sem a foto.

Não obstante esse desenvolvimento técnico, Walter Benjamin (1985) destacou que o advento da reprodução em massa da imagem, exterminou a aura que a pintura guardava. Para o filósofo, a aura era garantida pela autenticidade e unicidade que cedeu lugar à exposição. A maior reprodução e circulação das imagens levou ao fim da “magia” que havia na pintura. Em outras palavras, os pintores conseguiam criar obras de arte que guardavam o encanto, os mistérios e a beleza do que era representado. Portanto, um quadro pintado era carregado da singularidade técnica dos pintores, sujeitos e paisagens retratados, ou seja, produções autorais únicas.

Por outro lado, com o avanço do processo industrial de reprodução mecânica, um volume imenso de imagens iguais poderia ser impresso, ocasionando a “erosão” da “aura”, isto é, do valor enquanto arte única que emanava das pinturas e da percepção dos sujeitos sobre a realidade retratada. Para Benjamin, a reprodução técnica das imagens acabaria por banalizá-las, torná-las desinteressantes, desprovidas do sentido filosófico ou artístico ligados a elas.

O fenômeno causado pela reprodutibilidade técnica da arte é uma característica da sociedade moderna. A modernidade foi fruto de uma série de transformações do século XIX, quando os indivíduos assistiram atordoados, mudanças como:

[...] a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida [...]; descomunal explosão demográfica [...]; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades [...]. (BERMAN, 1986, p. 16).

Além de simbolizar a necessidade do homem de resistir ao tempo, a fotografia representava, e representa, também a "resistência" dos objetos espaciais – por exemplo, da paisagem urbana – de perdurar no espaço e temporalmente. Neste sentido, talvez, permita visualizar o que Santos (1986) denominou de rugosidades espaciais, ou seja: a mudança das funções das formas pretéritas concretizadas no território. Nesta perspectiva, o papel da visão no sujeito intermediador da fixação imagética, tem importância central na relação estabelecida anteriormente.

Por sua vez, o universo político utilizou em seu benefício a reprodução técnica da imagem e o seu poder persuasivo. O homem público, ao pronunciar discursos, ao participar de eventos, torna sua presença um meio de expor sua imagem. Ele tem o objetivo de “[...] tornar ‘mostráveis’, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las [...]” (BENJAMIN, 1985, n.p.). Por isso, a necessidade de ser incessantemente fotografado, da escolha do melhor ângulo nas publicações e, atualmente, dos recortes digitais, que favoreçam uma construção imagética mais positiva.

Ao ampliar a perspectiva, notamos que o uso da reprodução da imagem como meio de propaganda, não se refere somente ao campo político. A própria sociedade passou a ser influenciada pelo modo como os indivíduos expõem sua vida por meio de imagens fotográficas. Na contemporaneidade, as chamadas *selfies*<sup>13</sup> são exemplos marcantes da necessidade de inserir a presença do sujeito em diferentes paisagens e situações sociais.

O autorretrato, produzido pela câmara do celular e posteriormente colocado em circulação nas redes sociais, tem como objetivo realizar uma publicidade da vida individual. Este processo é sintomático, haja vista que a exposição se converteu em valor social e, em muitos casos, a imagem da “coisa” representada – seja a cidade ou o indivíduo – se tornou mais importante que a realidade retratada.

Antes das câmaras fotográficas e das filmadoras, os indivíduos enxergavam a sociedade pautados por produções literárias e pela pintura. Depois do universo de imagens que surgiram a partir do século XX, capturadas em segundos, os sujeitos passaram a observar a realidade de maneira mais veloz. Assim, para Carlos Eduardo Miranda,

---

<sup>13</sup>*Selfie* é um neologismo com origem no termo *self-portrait*, que significa autorretrato. Normalmente uma *selfie* é tirada pela própria pessoa que aparece na foto, com um celular que possui uma câmara incorporada, com um smartphone, por exemplo, sendo compartilhada na Internet. Na maioria das reflexões atuais, a palavra aparece em termos como ego, personalidade e etc.

[...] o olhar dos aparelhos, ou através deles (lembrando que o olho é considerado um aparelho), contribuirá para [a] valorização [da figuração do real como modelo de objetividade visual], inclusive pela possibilidade de transformar o real vivido em real em movimento. Somos educados pelos sons e imagens produzidas pelos aparelhos. [...] Nossa percepção está sendo educada na experiência do choque, educação que, por sua vez, é anterior ao cinema, pois já se faz presente nas grandes cidades do início do século XIX, como destacam os trabalhos literários de Edgar A. Poe e Baudelaire. (MIRANDA, 2001, p. 32).

Segundo esta interpretação, nosso olhar é um instrumento físico que permite a percepção da realidade e está constantemente sendo educado. Ou seja: aprendendo a perceber as figurações do real – fotografia, filmes, cartazes, *outdoor*, publicidade, cinema – como representações. Miranda (2001) ainda corrobora o argumento de que o movimento cada vez mais acelerado das cidades europeias industrializadas, contribuiu para que os indivíduos instituísem um novo *olhar* para as produções visuais e sua própria sociedade: um olhar dinâmico, veloz e atento. Deste modo, a (re) produção fotográfica começou a ter papel decisivo na formação de um imaginário social sobre o real, carregado de intencionalidades que se referem às dinâmicas socioespaciais.

Paradoxalmente, a visão informa e é informada. Em outras palavras, fornece informações ao indivíduo sobre a realidade que o cerca, contribui para a adoção de sentido sobre o mundo e, ao mesmo tempo, é influenciada pelo contexto de apresentação das imagens.

O olhar é formado, em última instância, pelos diversos interesses e pelas relações sociais que existem entre quem percebe e *quem ou o que* é percebido. O aspecto mais interessante desta consideração é a desnaturalização da visão, conforme indicam as reflexões de Goldman (1979) acerca das *visões de mundo* e da *visão social de mundo*, retomadas por Löwy:

[...] Acrescentando o termo social – visão social de mundo, queremos insistir em dois aspectos: a) Trata-se da visão de mundo social, isto é, de um conjunto relativamente coerente de ideias sobre o homem, a sociedade, a história, e sua relação com a natureza (e não sobre o cosmos ou a natureza enquanto tais); b) Esta visão de mundo está ligada a certas posições sociais (*Standortgebundenheit*) – o termo é de Mannheim –, isto é, aos interesses e a situação de certos grupos e classes sociais (sic). (LÖWY, 2009, p. 16).

Em consonância com estas transformações, com esses inventos que conferiram maior dinâmica e velocidade aos centros urbanos, surgiu a figura do *observador ambulante*. Este personagem aparece a partir da " [...] convergência de novas tecnologias, de novos espaços urbanos e de novas funções econômicas e simbólicas das imagens e dos produtos e vai nutrir

[...] domínios artísticos e literários, discursos filosóficos [...] tecnológicos". (MONTEIRO, R. 2001, p. 37).

Este observador anônimo, descortina o processo de modernização e de modernidade no final do século XIX e início do século XX, com o olhar atento por trás das câmaras. A intensa reorganização econômica, os meios de comunicação em massa, a ampliação cada vez maior das ferrovias, que aproximavam espaços distantes, e o aumento das linguagens artísticas, ampliaram as possibilidades de observação do indivíduo sobre o espaço.

A paisagem urbana se tornou, deste modo, um labirinto que convidava o observador a desbravá-la ou a ressignificá-la. Este sujeito vai "[...] adaptando-se aos deslocamentos perceptivos e temporais introduzidos pela estrada de ferro, pela telegrafia, pela produção industrial e pelas informações tipográficas e visuais". (MONTEIRO, 2001, p. 38).

Neste universo de intensas mudanças sensoriais, a gravura e a pintura não mais conseguiam, como meios de representação, acompanhar o movimento acelerado das modificações estruturais e culturais da sociedade do século XX. Gradativamente, o predomínio do trabalho manual do pintor, do desenhista e do escritor, deixava espaço para a fixação físico-química da imagem. A nova realidade social, passou a exigir meios exatos e rápidos de apreensão e representação visual.

Devido à capacidade de apreender a cena de modo mecânico, a função de espelhar a realidade, característica das décadas iniciais da fotografia, foi criticada ao longo de sua trajetória. Um dos trabalhos mais consistentes, do ponto de vista de crítica à neutralidade do registro imagético, é de Phillipe Dubois (1998). Em *O Ato Fotográfico*, ensaio publicado originalmente em 1990, o autor discute que apesar de ser atribuída como "espelho do real" a fotografia passou por modificações na sua maneira de representar a realidade, ora retratando de forma fidedigna a realidade, ora criando as perspectivas do real. (DUBOIS, 1998).

Com o aparecimento da imagem em movimento, através do cinema e da televisão, aprofunda-se a capacidade de reprodução da realidade em imagens. A técnica fotográfica ganhou mais relevância e destaque na publicidade dos eventos sociais. Deste modo, o convívio dos indivíduos nas cidades se tornou foco das câmaras, permitindo a apreensão da realidade, especialmente por meio das imagens produzidas pelos filmes e pelas novas mídias. A realidade decorreria agora da imagem, e a experiência cederia lugar à exposição dos sujeitos.

Transcorrido o século XX, a fotografia continuou a encontrar na mídia um ambiente propício para seu desenvolvimento e ampliação da sua influência. Com a revolução tecnológica

que teve lugar a partir da década de 1960, aprofunda-se a capacidade – bem como os desdobramentos – da reprodutibilidade técnica discutida por Benjamin (1985). O que era distante tornou-se bem mais próximo dos olhos. Histórias e cidades puderam ser conhecidas de modo muito mais rápido e dinâmico.

Podemos afirmar que a realidade tornou-se *mediatizada*. Entenda-se por mediatizada a capacidade que a imagem possui de transformar algo vivido, real – no sentido que é um fato materialmente comprovado – em um produto que pode ser transmitido, comunicado às massas, colocado em diferentes contextos e que se presta a múltiplas interpretações, na formação do imaginário socioespacial. Por outro lado, na condição de produto, ao longo do século XX a imagem percorreu todo o circuito da *mercadoria*: produção, circulação e consumo. Neste sentido, assumiu as características inerentes à dinâmica do sistema capitalista.

O conhecimento obtido por meio dos sentidos cedeu lugar, na contemporaneidade, para a exposição do sujeito frente à câmara. Notamos que, mesmo antes de se delongar na apreciação de uma paisagem, por exemplo, o indivíduo já se antecipa em fotografar. Deixa de ter sentido contemplar a paisagem e passa a ser mais imprescindível e urgente *fotografar*.

Mesmo não sendo foco desta pesquisa, é importante destacar a mudança na perspectiva de interpretação da imagem no século XXI. As produções digitais ampliaram o debate acerca da sua autenticidade e do poder de vincular informações históricas, jornalísticas e geográficas nem sempre confiáveis. O acelerado avanço da produção, da veiculação das imagens digitais e da internet, elevou em escala planetária a possibilidade de manipulação da fotografia. Deste modo, sobre o tema, encontram-se discussões relacionadas à falsificação e a elaboração de fotos que retratam a visão do fotógrafo sobre a paisagem e o lugar, sem o compromisso de retratar a realidade vivenciada.

Ao analisar o advento da fotografia, observamos sua importância como um índice de transformação do ponto de vista social, histórico e geográfico. A partir dos autores com os quais tomamos contato, e que tratam do surgimento da fotografia, podemos afirmar que depois de cento e setenta (170) anos de sua descoberta, esse artefato continua a sofrer modificações tanto na sua produção quanto na sua apropriação por parte da sociedade.

Podemos identificar como uma das apropriações sociais da fotografia o caso da burguesia, ao final do século XIX. Esta classe, substituta da antiga aristocracia, recebeu positivamente o advento do artefato. Ansiosa por demarcar sua presença e seu espaço como uma camada social privilegiada e detentora do poder econômico, antes mesmo da fotografia já

utilizava do mecenato como meio de expandir sua imagem, de exhibir sua elegância e seu gosto. Os quadros pendurados nas paredes de suas residências reafirmavam sua riqueza e estilo, contribuindo para a construção de um novo gosto. Todavia, na medida em que a fotografia igualmente ganhou lugar e espaço, tomou o lugar da pintura na representação que a burguesia fazia de si mesma, do mundo e da paisagem, sobretudo, da *paisagem urbana*.

#### **1.4. A fotografia: do campo estético ao campo científico**

A despeito do destaque que as imagens fotográficas tomaram no mundo contemporâneo, em se tratando do debate acadêmico o tema ainda é recente nas pesquisas científicas. O universo imagético, durante um longo período, ficou circunscrito ao campo das artes, notadamente, das artes visuais.

É pertinente supor que a especificidade de leitura da imagem fotográfica, dificultou o seu debate dentro da pesquisa investigativa. No campo da História, por exemplo, a interpretação das transformações sociais ao longo do tempo apoiou-se, tradicionalmente, em documentos escritos. Apenas com abertura de novas perspectivas metodológicas, a História ampliou sua percepção de fontes, dentro das quais incluiu as imagens, inclusive a fotografia. Conforme observado anteriormente, processo semelhante também ocorreu com a Geografia.

Todavia, face às imagens fotográficas, o conhecimento científico foi forçado a questionar o papel delas nas configurações sociais e como veículo de comunicação. Considerando que *não são reflexos puros da realidade* e, sim, evidências da experiência histórica, tornam-se, portanto, objetos legítimos de investigação.

De outro lado, o poder de registro da fotografia foi amplamente utilizado por estudiosos de diferentes áreas. Não obstante, no processo de tornar presente algo que aconteceu, a imagem fotográfica ressignifica a realidade. Isso ocorre porque o enquadramento escolhido pelo fotógrafo, vai obedecer ao seu sistema de valores, seus objetivos ao fotografar, o consumidor que pretende alcançar e, de modo menos subjetivo, o domínio da técnica fotográfica e dos equipamentos acessíveis no momento de apreensão da imagem.

Logo, a produção da imagem carrega um caráter subjetivo e intencional de leitura da realidade, principalmente no caso da paisagem urbana. Nesta lógica, demonstrar fragmentos específicos do espaço urbano em detrimento de outros, denota a parcialidade na produção da imagem, ou seja: a sua *seleção*.

Da mesma forma que a sociedade prestigiou o advento da fotografia, a ciência também percebeu neste artefato um auxiliar precioso no registro de cenas em que o desenho e a pintura não conseguiam reproduzir fielmente fenômenos naturais e sociais. Segundo Rosana Monteiro (2001, p. 12), "[...] o potencial da fotografia de repertoriar os recantos mais distantes do mundo auxiliando as expedições científicas, bem como de reproduzir as obras de arte antigas, visando ao seu estudo, conferiu-lhe o estatuto de espelho do real".

A função de evocar uma realidade pretérita conferiu o status de representação à fotografia. Como lembra Joly (2007), sendo ela uma reprodução de um fragmento da realidade é, portanto, um signo. Isso em razão da imagem ter uma materialidade possibilitando aos sujeitos perceber com os sentidos e significar algo que está ausente, concreta ou abstratamente. Além dessa definição, historicamente os significados que o signo pode suscitar dependerá da cultura, do contexto histórico e do lugar, das convenções sociais recorrentes e de códigos de leitura partilhados pela sociedade.

Consagrada como um suporte de apreensão da realidade, na condição de instrumento de pesquisa e fonte documental, chamou a atenção de autores das Ciências Humanas. Como mencionado anteriormente, na esteira das transformações do campo historiográfico, a partir dos anos de 1960 passou-se a debater as potencialidades do uso da imagem fotográfica como fonte documental. Temas como manipulação ideológica, análise do espaço, etnografia, fonte documental e patrimonial são apenas alguns exemplos de abordagens voltadas para a discussão visual em outras áreas do conhecimento.

Destarte, foram inseridas nesse debate questões da imagem como representação do real e o seu poder indiciário. Como tal, a fotografia foi entendida como um suporte que contém indícios de algo ou provas de um acontecimento. Em outras palavras, na condição de um elemento que carrega vestígios, tornou possível embasar a construção do fato, da circunstância ou sinal capaz de conduzir, por dedução ou suposição, à descoberta ou a aproximação da verdade.

Em 1979, em ensaio clássico, *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, o historiador Carlo Ginzburg defendeu que os vestígios e pormenores mais negligenciados são partes de zonas privilegiadas de uma realidade escondida. Mediante detalhes que não são dados a ver em um primeiro olhar, ou em uma primeira aproximação, podemos decifrar realidades não raro opaca. Para Ginzburg (1990), o passado deve ser estudado com base no conhecimento

interdisciplinar. A medicina, as artes visuais, a biologia, a história e a psicologia, por exemplo, lançariam luzes sobre determinado aspecto da realidade e suas fontes, ou seja, seus *vestigios*.

Mesmo que o historiador não possa deixar de se referir, explícita ou implicitamente, a séries de fenômenos comparáveis, a sua estratégia cognoscitiva assim como os seus códigos expressivos permanecem intrinsecamente individualizantes (mesmo que o indivíduo seja um grupo social ou uma sociedade inteira). Nesse sentido, o historiador é comparável ao médico [...] (ao) analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural. (GINZBURG, 1990, p. 156 -157).

Se a fotografia pode revelar indícios de uma determinada realidade, ela também pode induzir interpretações pois, afinal, não se pode esquecer de uma questão importante no universo iconográfico: o problema da manipulação das imagens. Por outro lado, uma fotografia que pode contribuir para o entendimento da evolução urbana de uma cidade, dos seus aspectos arquitetônicos e culturais, dependendo do suporte, da legenda que a acompanha ou do contexto gráfico em que se encontra, pode reforçar estereótipos e veicular *visões de mundo* que beneficiam determinada camada social em detrimento de outras.

Em períodos de repressão ou na eclosão de conflitos sociais, as fotografias que possuem circulação em periódicos, jornais, televisão e mídia tradicionais, apoiadores do *status quo*, são aquelas que na maioria das vezes desfavorecem os “subversivos” ou grupos opositores ao governo<sup>14</sup>. Aqueles que detêm as imagens, assim como as palavras conseguem expressar seus objetivos e silenciar vozes discordantes ou destoantes.

A desnaturalização da imagem permite que se atente para seus diferentes usos. Assim, devemos questionar quais perspectivas de mundo os documentos visuais estruturam sobre a realidade concreta e dinâmica. A fotografia, que é também um construto da memória, fornece um importante ponto de debate sobre o poder da imagem dentro do coletivo social. Afinal, como já observamos no presente capítulo, a popularização e o acesso mais democrático das

---

<sup>14</sup>Apenas para exemplificar o uso político da imagem, na história do Brasil durante o Levante de 1935, conhecido também como *Intentona Comunista*, foi liderado pela Aliança Nacional Libertadora, a ANL. À época houve a publicação de fotografias das prisões de Olga Benário e Luís Carlos Prestes, nas páginas do jornal Estado de São Paulo. Os rostos dos dois líderes comunistas foram estampados sugerindo o “perigo vermelho” no país, ao lado de textos que narravam de modo depreciativo o movimento subversivo contrário ao governo de Getúlio Vargas (1937-45). Em contrapartida, as fotografias que circulavam na mesma época, ou seja, durante o Estado Novo, período ditatorial do governo de Vargas retratavam o presidente como “pai dos pobres”, “salvador do país” e como um líder próximo as massas. Sobre o tema, ver: PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala*. Origens da ideologia no trabalho no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

máquinas fotográficas intensificaram a influência da imagem na veiculação de *visões sociais de mundo*.

Enquanto a História, a Cultura Visual, a Antropologia e a Sociologia já possuem trabalhos voltados para a iconografia, ainda é necessário compreender suas contribuições para o método geográfico. Por este motivo, no intuito de pensar metodologicamente a fotografia, na ciência geográfica, é mister tangenciar a reflexão com autores daquelas searas.

Começamos com o historiador Boris Kossoy (1999). O autor sugere que um estudo técnico-iconográfico das imagens fotográficas constituiria no exame detalhado de informações como assunto(s) abordado(s) nas fotos e fotógrafos. Nessa análise, o pesquisador permanece atento à identificação dos objetos, monumentos e personagens presentes nas cenas retratadas. Esses elementos de ordem icônica são fundamentais para a caracterização das imagens. Para uma análise iconográfica aprofundada é necessário o conhecimento da história da fotografia regional e nacional, na obtenção de dados da produção e trajetória dos fotógrafos.

O segundo momento da abordagem técnico-iconográfica reúne esforços no aprofundamento dos conteúdos identificados anteriormente na análise. A *interpretação iconológica*, como já se ressaltou neste capítulo, consiste na leitura das entrelinhas da imagem, ou seja, *seus indícios*. Apesar do forte apelo à representação por semelhança, a imagem não é um retrato fiel da realidade que procura apresentar. Pelo contrário, ela é um ângulo de visão dentre tantos outros possíveis.

Para Kossoy (1999) a fotografia é fundamentalmente a *criação de realidades*, uma espécie de ficção. Dito de outra forma, independe da elaboração profissional ou amadora, criação publicitária ou apenas um exercício artístico individual. A imagem produz uma *segunda realidade*. Essa se constitui como representação do passado, a realidade documentada e, portanto, no produto “fotografia”.

Entendemos que ao nos debruçarmos sobre essa *segunda realidade* – a fotografia – trilhamos um caminho importante para o entendimento da *primeira realidade*, ou seja, o tempo pretérito no qual o presente foi vivido. Todavia, neste processo de compreensão também interage a própria realidade na qual está imerso o *pesquisador*. Portanto, o estudo iconográfico, relaciona a *primeira* e a *segunda realidade* partindo de uma leitura do real que depende, fundamentalmente, dos filtros culturais, ideológicos e sociais do receptor.

A *segunda realidade* alicerçada na *primeira realidade* – o acontecimento em si representado –, possibilita a pesquisa das representações como objeto da cultura. Nesse jogo de

realidades "registro/criação", ou "testemunho/criação" e, "documento/representação", sempre referem-se a um mesmo objeto fotográfico. (KOSSOY, 1999, p. 55).

O fragmento da realidade, presente na representação fotográfica, não pode se esquivar de ser pensada fora das questões que envolvem a representação. Não há, portanto, uma imagem do "que foi", "do que ocorreu" tal qual a realidade dos fatos. Essa neutralidade atribuída a virtude do documento fotográfico é desconstruída quando se analisa a fotografia como uma construção intencional por parte do sujeito que fotografa.

Não se pode afastar da análise a premissa de que a fotografia é resultado de um processo criativo do indivíduo que seleciona da realidade o assunto a ser fotografado e, ao fazê-lo, exclui uma série de eventos relacionados àquela cena retratada. A partir do registro desse assunto e de sua consequente representação visual o que resta é a memória. Portanto, o acesso ao passado congelado, encenado e apresentado na imagem ocorre mediante a representação.

Na elaboração de um entendimento analítico, pode-se depreender uma *terceira realidade*: aquela que será derivada da relação entre os sujeitos que percebem a *segunda realidade* e a realidade *em si*, o que é possível pelas diferentes *visões sociais de mundo* dos sujeitos. É por esse processo que podemos identificar, por exemplo, a formação de um ideal sobre uma determinada formação socioespacial.

Sobre o poder da representação, a historiadora Ana Maria Mauad (2013, p. 15) afirma que "[...] a produção de imagens fotográficas voltadas para o registro de processos, situações e sujeitos históricos, contribui significativamente para a configuração dos sentidos atribuídos ao espaço público na contemporaneidade." A função de atribuir sentido ao que é experimentado outorga um grande poder à imagem fotográfica.

É imperativo ressaltar que a imagem, nos seus diferentes suportes, possibilitou um maior e mais amplo acesso aos acontecimentos e, ao mesmo tempo, produziu narrativas capazes de informar e significar. Assim, a representação na fotografia trata-se:

[...] dos indícios existentes na imagem [...] e que, acrescidos de informações de natureza histórica, geográfica, geológica, antropológica, técnica carregam de sentido. Um conjunto de informações escritas e visuais que associadas umas às outras nos permitem datar, localizar geograficamente, identificar, recuperar enfim, micro histórias de diferentes naturezas implícitas no documento. (KOSSOY, 2007, p. 43).

A relação com o referente encontrado no real é o que garante a qualidade indiciária da imagem. Neste ponto de vista, representação e poder indiciário dialogam. Isso porque, ao

mesmo tempo que a fotografia guarda provas – indícios da realidade vivenciada –, ela é, também, resultado de uma produção, de uma criação individual que procura ler os lugares, as paisagens e as situações sociais.

A discussão a partir da perspectiva da cultura visual considera que a imagem está vinculada a um contexto histórico carregado de relações de poder. Neste particular, o sociólogo Pierre Bourdieu (1989) salienta que a produção cultural está envolta em um grande poder simbólico e existe dentro de um campo maior: o político e o econômico. O autor coloca a cultura sob lentes de aumento e aponta como ela sofre influências do universo social. Por este motivo, deve ser entendida considerando-se o contexto da sociedade à qual se vincula.

Abordar a cultura visual levando em consideração seu papel ativo, sem partilhar de uma visão ingênua que encara as imagens como simples gosto estético ou manifestação artística, coloca a discussão em um campo reflexivo mais abrangente, triangulado pelas categorias poder, conhecimento e representação.

Ao transitar no âmbito das relações de poder, as imagens são capazes de carregar mensagens ao observador, disseminar ideologias, transmitir conteúdos e influenciar na percepção do mundo circundante. De modo objetivo, as imagens que circulam e são consumidas socialmente muitas vezes são produções tão material quanto simbólicas. Estado, mídia, organismos internacionais, setores produtivos, e outros, procuram imprimir nas fotografias por eles veiculadas determinados discursos institucionalizados – como o caso do Estado –, mas também conceitos, modelos e referências ideais, produzindo e induzindo a formação de um imaginário coletivo acerca da realidade.

Apoiando-se no cineasta Robert Kramer, José Luís Fecé (1998, p. 35), afirma com muita propriedade que “[...] a definição de realidade é uma construção política. O poder consiste na possibilidade de definir o que é real”. Da mesma forma, Cazetta (2009, p. 75) afirma que:

[...] essa definição passa necessariamente pela escolha de linguagens que serão utilizadas para produzir a realidade ou o real acerca de um dado acontecimento, tema, fenômeno, etc. Portanto, há uma estreita conexão entre realidade e olhar, pois, a depender da linguagem utilizada, teremos distintas possibilidades de (re) construir o real.

Quanto ao conhecimento mediado pela imagem, importa lembrar que o mesmo deriva do mérito que estas informam e conformam a visão dos sujeitos sobre o mundo circundante, ou mesmo sobre realidades distantes. Muitas vezes, o que se acredita conhecer vem do que olhamos pelas lentes dos produtores de imagens.

A produção imagética dos fotógrafos, cineastas, documentaristas, antropólogos visuais, comunicadores, influenciadores digitais em todo mundo, estruturam um *modus vivendi* que influencia o imaginário social em contexto planetário. Novos hábitos, novos objetos de consumo e novas necessidades são inseridos nas relações sociais a partir das propagandas.

Frequentemente, a apropriação e a transformação do espaço ocorrem mediante a circulação de imagens através dos meios de comunicação disponíveis. O que a sociedade qualifica como moderno – seja uma cidade ou determinados espaços urbanos de consumo, como por exemplo, os *shoppings* – são apresentados primeiramente pela *imagem* que publiciza em torno desses espaços conceitos de beleza, sofisticação, prazer, etc.

Finalmente, no campo da representação, é importante insistir que o fato de a fotografia trazer informações sobre determinada temporalidade, com forte apelo à semelhança, não significa que ela seja um retrato fiel e incontestado do real. Pelo contrário, ela é um recorte do olhar de um observador – fotógrafo profissional ou amador – que interpreta o espaço geográfico. Desse modo, como produto inicial de uma vivência, a representação possui um caráter arbitrário, ou seja:

A representação é arbitrária: no próprio processo da representação, a instituição de um substituto, há muito de arbitrário que se baseia na existência de convenções socializadas. Alguns teóricos chegaram mesmo a sustentar que todos os modos de representação são igualmente arbitrários [...] e que as diferenças que estabelecemos entre [...] diversas representações, por exemplo, quando julgamos umas mais adequadas do que outras, por serem mais semelhantes, é totalmente contingente à nossa cultura de ocidentais do século XX. (AUMONT, 1993, p. 103-105).

Metodologicamente, os estudos da cultura visual em primeiro lugar delimitam seu objeto de reflexão considerando a forma ou um tipo específico de manifestação imagética<sup>15</sup>. No segundo momento, seleciona-se os melhores exemplos da forma e do meio artístico. Nesse passo, é fundamental o estudioso conhecer o *corpus* documental sobre o qual se debruça. Essa tarefa demanda muito tempo de pesquisa, um trabalho minucioso de observação e apontamentos de ordem metodológica. Por último, mas não menos importante, ocorre a seleção de fontes que se supõe mais representativo e típico. (WALKER; CHAPLIN, 2002).

Já a Antropologia tomou a imagem como uma manifestação cultural importante no entendimento das sociedades primitivas e também das sociedades urbanas. Uma das utilizações

---

<sup>15</sup>Este passo é fundamental devido à ampla gama de manifestações possíveis, tais como: pintura, escultura, foto-texto, vídeos, arquitetura, performances, desenho urbano, de objetos, ilustrações, trajes de modas, publicidade e propaganda, fotografia, realidade virtual, televisão, livros ilustrados, revistas, artes cênicas, espetáculos e etc.

mais profícuas da imagem no trabalho antropológico, foi como mediadora dos relatos de história de vida. Nesta linha encontra-se a pesquisadora Olga Von Simson (1991; 1998), que realizou pesquisas utilizando fotografias como geradoras de memórias e como meio de resgate de acontecimentos que ligam os indivíduos à sua coletividade. Para a autora, não somente os conteúdos das fotografias ajudam a reconstituir a trajetória dos grupos, mas as maneiras como as comunidades se relacionam com suas imagens, ou seja, como são produzidas e como são consumidas são questões preponderantes em estudos socioespaciais.

Von Simon (1998) considera que as imagens fotográficas são fundamentais no armazenamento dos acontecimentos que devem ser preservados e, posteriormente, transmitidos. Mais que os textos e a cultura material "[...] o registro imagético vem permeando cada vez mais a nossa cultura ocidental contemporânea e se transformando talvez no principal 'texto' orientador da construção das memórias individuais e da memória coletiva dos grupos sociais". (VON SIMSON, 1998, p. 33).

Esse entendimento da sociedade contemporânea torna-se mais contundente quando se analisa a quantidade de imagens que são produzidas cotidianamente. De fato, a tradição de registrar os eventos memoráveis, vivenciados pelos grupos através da escrita, em diferentes épocas, foi transformada em práticas de registro fotográfico.

A iconografia e a iconologia são sínteses importantes dos campos científicos apresentados anteriormente. Por suposto, a fotografia pode ser utilizada por outras ciências, como a Geografia, na condição de ferramenta imprescindível para a produção de conhecimento. Neste caso, o caminho teórico-metodológico pelos métodos interpretativos e complementares na abordagem visual, possibilita a Geografia analisar a organização e produção do espaço urbano.

Podemos considerar como um dos principais referenciais teóricos da iconografia e da iconologia, o crítico e historiador da arte, Erwin Panofsky (1986). Em *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*, Panofsky estabelece definições sobre o tema das imagens e de interpretações sobre diferentes óticas, utilizadas em larga medida por historiadores, sociólogos, historiadores da arte, filósofos.

Dentre as definições que apresenta, Panofsky (1986, p. 47) considera que a “[...] Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. A forma seria expressa pelas linhas, as cores, os volumes: o visível das obras de arte. O conteúdo ou significado, por outro lado, relaciona-se às tradições culturais,

convenções sociais e elementos formais com os quais estamos familiarizados: objetos, fatos, gestos, símbolos, etc.

Caberia, assim, à iconografia a identificação das imagens, narrativas e alegorias presentes nas obras de arte. Para tanto, o conhecimento dos temas e conceitos específicos, transmitidos através de fontes literárias, é indispensável para determinar as motivações manifestas nas obras. Já a “Iconologia” seria o “[...] método de interpretação que advém da síntese mais que da análise [...] a exata identificação dos motivos é requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica [...]. (PANOFSKY, 1986, p. 47)

Para o autor, a iconologia estaria a um passo adiante da iconografia. Isto ocorre porque esse nível de interpretação produziria uma análise para além da pura descrição da obra de arte e seus significados manifestos. A Iconologia articularia os significados intrínsecos e os conteúdos das obras, para além das informações coletadas na Literatura e na História referentes ao período ao qual a obra pertence, como faz a Iconografia.

Na Iconologia o estudioso recorrerá a sua intuição para elaborar uma síntese da obra de arte, de modo a compreender os motivos que levaram o artista a representar determinado tema. Portanto, no entendimento de Panofsky, a Iconologia é a Iconografia interpretativa:

Quando desejamos nos assenhorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um texto que se ajuste a esses princípios básicos, como João 13: 21 se ajusta à iconografia da Última Ceia. Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos – faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de “intuição sintética [...]. (PANOFSKY, 1986, p. 62).

Para diminuir os riscos da subjetividade e da irracionalidade, presentes na “intuição sintética”, o autor defende que se entenda a maneira pela qual o artista se expressa, tendo como contexto as condições políticas e históricas. Nesse sentido, valoriza o uso de documentos escritos e da cultura material capazes de testemunhar os eventos correlacionados às obras de arte. A inferência do significado intrínseco das obras, escopo da Iconologia, necessita estar relacionada com sua historicidade.

A importância das preposições da interpretação iconográfica e da iconológica é que elas sinalizaram a possibilidade de aprofundamento do estudo das manifestações artísticas. A

identificação dos conteúdos das obras, a inferência do significado intrínseco, a descrição das formas dos elementos visíveis e a relevância do contexto histórico nesse processo conferiram à Panofsky uma grande solidez nos estudos da imagem.

Em obra de 2009, *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Willian John Thomas Mitchell assevera que as imagens constituem um ponto singular de fricção e preocupação, que atravessam transversalmente grande variedade de campos de investigação intelectual. Por este ângulo, o autor considera que ao abordar a cultura visual, os estudos não podem prescindir de pensar a historicidade dos espectadores e dos regimes visuais. Respalhando-se nas contribuições de Panofsky, Mitchell aponta que “[...] paradigmáticamente, el 'sujeto' es un *espectador*, el 'objeto' de una imagen visual. La visión, el espacio, las imágenes del mundo y las imágenes del arte se juntan para formar un gran tejido de 'formas simbólicas' que sintetizan el *kunstwollen* de cada periodo histórico”.<sup>16</sup>

Dessa síntese de abordagens, podemos guardar que os estudos sobre cultura visual indicam a complexidade com que as imagens fixas – tais como fotografia, pintura, desenho, etc. – e as imagens móveis – como filmes, animações, videoclipes – se relacionam com a sociedade, além do papel das tecnologias de informação e comunicação nos espaços sociais.

Ademais, ao se debruçar sobre as imagens fotográficas, o pesquisador precisa estar atento a questões como produção, circulação e consumo do universo de imagens que, cotidianamente, são produzidas. Por certo, sem perder o foco das implicações entre a cultura e produção do espaço.

Nessa direção, o debate posto nas artes visuais a partir de objetos de pesquisa, de objetivos e de matrizes teóricas distintas do campo geográfico, contribuem para a compreensão dos caminhos e descaminhos das pesquisas que utilizam a imagem como fonte de conhecimento. Como já observamos no presente trabalho, a base teórica que sustenta a argumentação sobre a Iconografia e a Iconologia dialoga diretamente com este referencial. Não obstante, cabe trazer para a discussão as reflexões de Jhon Seemann (2009) e também de Milton Santos (1986) na Geografia.

Em primeiro lugar, Seemann (2009, p. 47) salienta a importância do trânsito multidisciplinar no trato das imagens na Geografia, uma vez que “[...] a leitura geográfica de imagens exige uma metodologia visual, não necessariamente limitada a aportes geográficos”.

---

<sup>16</sup> [...] paradigmáticamente, o ‘sujeto’ é um *espectador*, o ‘objeto’ de uma imagem visual. A visão, o espaço, as imagens do mundo e as imagens da arte se juntam para formar um grande tecido de ‘formas simbólicas’ que sintetizam a *vontade da arte* de cada período histórico”. (Tradução nossa).

Dessa forma, a análise das imagens fotográficas não estaria limitada apenas ao campo geográfico, mas alicerçada em bases interdisciplinares.

Quanto à interdisciplinaridade referida por Seemann (2009), Santos (1986) observa que a partir de novas técnicas e avanços na ciência, a Geografia não pode negligenciar as vantagens da interdisciplinaridade. Para o geógrafo, a História, por exemplo, é uma das áreas do conhecimento que pode contribuir significativamente no entendimento da categoria *espaço geográfico*, aliás fundamental para a abordagem do espaço urbano.

Essa postura crítica ajuda a romper o estigma de que o conhecimento histórico estaria preso a explicar os encadeamentos do tempo e o conhecimento geográfico do espaço. Saberes como o urbanismo e a semiologia também representam o alargamento teórico e metodológico de uma Geografia que se abre para uma análise mais multifocal. Finalmente, importa lembrar que no presente trabalho consideramos a fotografia como um *documento histórico-geográfico*, fundamental para o entendimento da articulação entre a sociedade e o espaço.

### **1.5. A Imagem e a Geografia: contribuição para a análise da produção socioespacial**

Ao vislumbrar o potencial das discussões que envolvem a cultura visual na sociedade contemporânea e de como o debate acrescenta para a construção, no campo geográfico, de um aparato metodológico capaz de instrumentalizar o tratamento de fontes visuais podemos traçar duas premissas:

I. A Geografia se aproxima da cultura visual, porque ambas representam o espaço geográfico, sobretudo quando se considera o espaço como um fator social.

II. A discussão do circuito produção, circulação e consumo dos bens imagéticos pontua o estudo geográfico porque o mesmo também orienta aspectos mercadológicos da sociedade.

No tocante à verticalização da análise, ou seja, na relação entre a ciência geográfica e a fotografia da paisagem urbana, faz-se necessário considerar alguns importantes pontos do debate iconográfico. Certamente um desses pontos relaciona-se com o poder da imagem de se configurar como documento indiciário, pois consegue revelar pistas de eventos, sujeitos, acontecimentos ou dados que não são ou que não podem ser observados diretamente pelo espectador.

A aproximação da ciência geográfica com os suportes imagéticos é ainda tímida e pouco ousada no sentido teórico-metodológico. Não obstante o intenso debate contemporâneo envolvendo o universo virtual, a fetichização do consumo intensificado pelo *marketing*, o

conhecimento de realidades remotas pela internet, o uso da fotografia e da propaganda na construção do discurso político e a riqueza patrimonial e arquivista das fotografias urbanas, a Geografia aproxima-se muito timidamente das imagens.

Este pouco aprofundamento decorre de a relação homem-espço ainda estar calcada em documentos escritos, mapeamentos, estudos estatísticos e trabalhos de campo. Conforme lembra o já citado geógrafo Jhon Seemann,

[...] a crescente sofisticação das tecnologias de informação e comunicação sob a influência das epistemologias 'pós' (pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós colonialismo, etc.) estimulou um forte interesse na cultura visual em geral e na leitura de imagens em particular. Portanto, a dimensão espacial dessas representações materiais, sejam elas fotos, gráficos, mapas, filmes ou pinturas, ainda é um aspecto pouco explorado nas pesquisas. (SEEMANN, 2009, p. 46).

Podemos afirmar que um dos primeiros usos da fotografia para os geógrafos foi no tocante a paisagem. Segundo Reis Jr. (2014), a neutralidade e a objetividade oferecidas pela máquina fotográfica atraíram geógrafos no registro de lugares de difícil acesso, na realização de ângulos de elevadas altitudes e no acompanhamento das metamorfoses dos territórios.

Em um campo mais específico do conhecimento geográfico, a relação entre linguagem visual e realidade também foi tema de estudo de trabalhos dedicados às imagens orbitais e às fotografias aéreas. Estes trabalhos, surgidos no século XX, são parte importante do sensoriamento remoto. Uma foto se tornou um instrumento de exatidão, com a capacidade de representar espaços que não são observáveis em escalas menores.

Em outra vertente, o ensino de Geografia tem dado especial atenção à inclusão da fotografia nos trabalhos de campo. Na condição de instrumento, a fotografia é capaz de levar o aluno a participar de modo ativo na construção do conhecimento.

O levantamento bibliográfico realizado para a elaboração da presente tese, revelou que na Geografia, a maioria dos trabalhos que versam sobre imagens são dedicados ao campo educacional. Destacam-se, especialmente, artigos que discutem a metodologia da *foto-sequência* (fotografias sequenciais) no acompanhamento das transformações espaciais<sup>17</sup>.

Analisar a relação do homem com o meio, perpassa pela necessidade de compreender como ele representa o espaço, mental e materialmente. Ao aprofundar a análise, percebemos que apesar da polissemia conceitual inerente à *imagem*, ela se faz presente nos estudos da

---

<sup>17</sup>Foto-sequência é a técnica que consiste em fotografar repetidas vezes, de um mesmo ponto de vista, em diferentes períodos ou estações uma mesma paisagem, no intuito de obter maior conhecimento sobre sua evolução.

Geografia moderna. Essa aproximação encontra força nos mapas, cartas, paisagens, imagens fixas e móveis que auxiliam na compreensão do espaço geográfico.

Inserindo-se como sujeito da própria reflexão, Roberto Souza Ribeiro (2013, p. 23) afirma sobre a capacidade de representar no campo da Geografia: “[...] nós, geógrafos, somos intrinsecamente dependentes, ao pensarmos o mundo, ao fazermos a 'geo-grafia' do mundo que está espacialmente representando diferentes dispositivos de assimilações e explicações visuais de um mundo geográfico [...]” sob a perspectiva de Ribeiro, a Geografia tem na sua essência o esforço de formar imagens mentais, vistas ou grafadas das relações espaciais. Assim, pode-se considerar que as imagens:

[...] agem como uma produção humana que visa estabelecer uma relação com o mundo, relação esta permeada por características geográficas, como espaço, tempo e percepção, que são compreendidas através da linguagem visual, amparadas sobre nossas experiências diretas, tanto no âmbito científico quanto de nossa vivência cotidiana. Enfatizamos que, ao levarmos em conta um determinado espaço geográfico, estamos nos amparando em algum tipo de imagem, real ou não, tecnológico ou artístico. (RIBEIRO, 2013, p. 26).

Trata-se de observar o espaço geográfico a partir do olhar dos sujeitos que nele habitam e que elegem o que deve ser perpetuado pela imagem, bem como o que deve ser apagado do registro. Noutra direção, o uso da imagem amplia o olhar do geógrafo que passa a considerar, por exemplo, os processos históricos e suas reflexões sobre o tempo. Certamente, as representações imagéticas contêm em seu âmago significados sobre as relações tempo-espaço.

Por este motivo, vertentes mais recentes da ciência geográfica, como a Geografia Cultural e a Geografia Humanística, [...] passaram a tomar para si as imagens com fenômeno de interesse geográfico, partindo do princípio de que elas atuam fortemente na atual partilha do sensível, realizada também nas narrativas em imagens acerca do mundo no qual vivemos. (RIBEIRO, 2013, p. 26).

As narrativas são partes fundamentais da estrutura das imagens. Nelas, podemos compreender como os indivíduos organizam seu espaço, quais são os lugares que ocupam posição centralizada nessa organização, de que modo essa centralização é construída pelos sujeitos que habitam a cidade, quais são as referências que os grupos elegem para o arranjo do espaço, quais são os espaços excluídos das representações imagéticas e, portanto, das narrativas visuais. Os constantes processos de adaptação, conformação dos sujeitos no espaço e as demandas provenientes desse movimento, podem ser perceptíveis pela análise das imagens produzidas pelos próprios sujeitos.

As fotografias também ajudam a identificar espaços que, muitas vezes, estão localmente distantes dos geógrafos. Além disso, podemos observar em uma fotografia elementos como modificações na malha urbana ao longo de determinado tempo, os acréscimos e subtrações nos elementos que constituem a paisagem das cidades, a organização espacial da população e a relação com os equipamentos urbanos, a manutenção ou destruição do patrimônio. Enfim, as rugosidades espaciais com suas funcionalidades e (des) funcionalidades.

No tratamento do espaço geográfico, principalmente no estudo das cidades, a fotografia contribui para o entendimento da formação urbana, na representação da paisagem e do espaço como fenômeno dinâmico, econômico e histórico. Como se vê, as camadas do tempo, presente e passado, estão sobrepostas dentro do enquadramento fotográfico e foram fundamentais para nosso percurso metodológico e nossa compreensão da construção do processo urbano de Goiânia, observado a partir de suas fotografias.

#### **1.6. Dos caminhos metodológicos aos sentidos das imagens: enquadramento fotográfico e enquadramento socioespacial**

O percurso metodológico, as escolhas teóricas e os critérios de inclusão/exclusão das fontes documentais são imprescindíveis. Por conseguinte, a escrita de uma tese impõe ao pesquisador fundamentar suas escolhas teóricas para análise e interpretação do seu objeto de estudo.

Para o presente trabalho, a reflexão teórica exposta nos itens anteriores, permitiu compreender o alcance de *unidades explicativas fundamentais*, ou antes: conceitos que nos auxiliaram identificar na pesquisa empírica traços geográficos que explicam eventos de ordem geo-histórica, política ou cultural. A coerência que permite articular os conceitos de modo a elucidar mais claramente o objeto de estudo é, pois, fornecida pelo aparato teórico.

Em termos de procedimentos, em primeiro lugar selecionamos tipos de imagem e suas especificidades. Em um segundo passo, selecionamos as imagens mais significativas do período abordado, qual seja: de 1930 a 1970. Posteriormente, selecionamos as demais fontes que melhor tratavam da relação do espaço urbano e das fotografias produzidas naquele contexto.

Isto posto, definimos quatro critérios para a seleção das fotografias:

1. A datação entre as décadas de 1930-1970 ou indicações de data aproximada com o recorte apontado;
2. Registros do Setor Central de Goiânia;

3. Maior nitidez e qualidade técnica;
4. Percorridos os passos anteriores, foram selecionadas as fotografias mais representativas do período estudado.

Após a escolha junto ao banco de imagens – Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO) Secretaria Municipal de Planejamento (SEPLAN) – utilizamos as ferramentas do Windows: *Microsoft Office Picture Manager*, *Paint*, *PowerPoint* e *Photoshop* para melhorar a qualidade visual das imagens selecionadas. A utilização dessas ferramentas técnicas se justifica porque em diferentes situações, muitas vezes o pesquisador encontra os documentos de imagem sem a devida conservação nos arquivos. Assim, a intervenção técnica no arquivo de imagem copiado, melhora a qualidade visual, permitindo e facilitando a análise.

Em seguida, as fotos foram colocadas em um banco digital criado especificamente para o presente trabalho. Chamado de *Banco de Imagens da Tese*, compõe-se de arquivos de PowerPoint, construídos da seguinte forma: em um slide, a fotografia ampliada é identificada como *Figura x*, seguida de um slide no qual a imagem ampliada é transformada em miniatura e, ao lado, uma coluna ostenta informações pertinentes ao local retratado, arquivo ou fonte onde se encontra o original, data, fotógrafo (quando há registro).

Estes dados foram fundamentais na identificação iconográfica das imagens, conforme o caminho indicado por Panofsky (1986), discutido anteriormente. Na análise da narrativa técnica das fotografias selecionadas, observamos os seguintes aspectos:

1. *Os planos*. Dizem respeito à distância do objeto da câmara e seu conseqüente enquadramento na foto. Os planos da imagem são, notadamente, três. *Aberto*: quando a câmara está longe do objeto retratado, ele ocupa uma pequena parte da cena. *Médio*: quando a câmara está a uma distância média, o objeto ocupa quase todo espaço retratado. *Close-up*: quando o objeto está bem próximo da máquina fotográfica, ele ocupa quase que absolutamente o espaço retratado. No caso das fotografias de Goiânia, os planos abertos e médios foram os mais utilizados.

2. *Altura do ângulo*. Diz respeito ao ponto de vista do fotógrafo. Pode ser um *ângulo normal*, que corresponde à altura dos olhos do profissional. *Câmara Alta*, ou seja, quando a altura da câmara está do nível dos olhos do fotógrafo. E, por fim, *Câmara baixa*, quando a própria câmara está voltada para cima, abaixo no nível dos olhos do fotógrafo. De modo geral, as fotografias analisadas na pesquisa sugerem o ângulo normal.

3. *O arranjo*. Diz respeito à forma como os elementos figurativos foram organizados na imagem. Através deste recurso é possível perceber as qualidades visuais mais valorizadas, graus de homogeneidade ou heterogeneidade dos espaços, dinamismo e identificação de hierarquias. O modo de organização da cena, quase sempre é resultado de uma encenação. Como já discutimos, a fotografia é pensado para ser um produto de modo que o seu resultado dialoga com os aspectos definidos previamente por quem fotografa.

O arranjo pode ser *rítmico* ou *caótico*. O arranjo é rítmico quando um elemento figurativo – um poste de iluminação, por exemplo– se repete de modo cadenciado e regular na imagem. A economia de elementos figurativos caracteriza esse recurso, conferindo maior estabilidade e equilíbrio à imagem. Nesse caso, os elementos estão separados e em planos diferentes (LIMA; CARVALHO, 1997). Já o arranjo *caótico* ocorre quando os objetos estão sendo apresentados de modo a sobrepor-se uns aos outros, com grande nível de detalhamento e ornamentação. De acordo com Dondis (1997) o arranjo caótico causa a sensação de descontinuidade visual e confusão para o espectador da fotografia.

4. *Ponto e linha*. Pensa-se o ponto a partir da articulação de planos. Esta é marcada, dentre outros, por atributos chamados de direção, contiguidade espacial e similitude formal. A direção constitui-se do *ponto e da linha*, elementos primários nas imagens e indispensáveis para a interpretação visual. No caso do ponto, ele é o elemento que exerce grande poder de atração sobre o olho. Ainda segundo Dondis (1997), quando o espectador vê uma foto na realidade ele está vendo uma infinidade de pontos. Para a pesquisadora, “[...] a capacidade única que uma série de pontos tem de conduzir o olhar é intensificada pela maior proximidade dos pontos.” (DONDIS, 1997, p. 55).

Esse recurso visual é reforçado pela linha formada a partir do conjunto de pontos em determinado sentido. A linha não é estática. Ela é dinâmica, contribui para distinguir elementos sobrepostos na imagem e confere contorno às figuras. Para nossa pesquisa, esta noção foi fundamental uma vez que podemos conhecer melhor as edificações e a urbanização quando analisamos as linhas – verticais e horizontais– presentes nas fotografias.

5. *Contiguidade espacial*. Conformem observam Lima e Carvalho (1997, p. 53), a contiguidade espacial “[...] manifesta-se como uma linha visual que atravessa todos os planos da imagem, agindo como meio de unificação do espaço e valorizando o tipo de espacialidade do tecido urbano representado.” As avenidas, o alinhamento das ruas, as linhas que fornecem contorno aos edifícios, e os canteiros centrais são exemplos, no caso desta pesquisa, de elementos que fornecem a contiguidade.

FIGURA 1. *Print Scrn* do Banco de Imagens da Tese.

153

154

155

Avenida Anhanguera : Goiânia, GO. s/d. s/autoria

**Notas da fonte:**  
A Avenida Anhanguera é uma das principais artérias da cidade que liga a Região Oeste da cidade com a Região Leste.

Fonte:  
<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=442646>

03.10.18

Imagens de Goiânia (1930-1970)

154

Fonte: Elaborado pela autora, com dados da pesquisa (2018).

6. *Narrativa visual*. Além desses elementos que fazem parte da composição visual, a pesquisa utilizou como um dos principais conceitos formais o da narrativa visual, discutida no item anterior. A maneira como cada imagem é trabalhada no retângulo da página, as legendas, os textos escritos e toda a sorte de elementos textuais e visuais que dividem o espaço com as fotografias, compõem o que se convencionou chamar, nas artes visuais, de narrativa visual. A narrativa visual é composta durante o processo de edição das imagens.

Em termos conceituais, o que ocorre é que a “[...] narrativa visual, decorrente da organização sequencial das fotografias, reforça a abordagem das qualidades espaciais da cidade”. (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 105). Nesse sentido, para compor uma narrativa desejável, o editor estabelece a página e o modo de exposição de cada imagem, de maneira a conduzir o receptor a uma determinada leitura e a formular um tipo específico de opinião sobre o tema. Busca-se persuadir o consumidor das imagens, fazendo com que determinadas noções sejam tomadas como verdadeiras.

Na narrativa visual, a legenda é um importante fio condutor da narrativa histórica, ou melhor, da interpretação que se pretende expor. São elas que definem o que deve ser visto e, o mais importante, como deve ser apreendido. Dessa forma, elas constituem uma verdadeira “pedagogia do olhar”. Segundo Lima e Carvalho (1997, p. 110),

[...] as legendas quase sempre agem reforçando um determinado sentido já presente na imagem. Elas conduzem o observador pelas fotografias, apontando em cada uma delas aquilo que deve ser retido e valorizado. Elas ajudam aproximando imagens, adjetivando o tema proposto; dando acabamento para as noções que se quer apresentar através da cidade fotografada. Elas são indispensáveis como recurso de instrumentalização pedagógica, e dão indicação da relevância desta função para os álbuns.

A reflexão sobre as legendas auxilia na percepção da intertextualidade presente nas imagens. Afinal, o sentido do texto escrito gera uma interpretação sobre outro texto: o visual. Nesse contexto, ganha força o aspecto narrativo da imagem o que, por sua vez, aumenta o nível de informação que se pode elencar a partir do conhecimento da imagem. Tal capacidade permite que a fotografia seja um importante instrumento de intervenção na sociedade, principalmente por parte daqueles que detêm os meios de produção de imagens. Ou seja: aqueles que possuem o poder de controlar o que deve ser visto, divulgado ou não.

Como bem recorda Ulpiano Menezes (2002), aqueles que estabelecem os objetos de observação, as normas culturais e sociais que devem ser levadas ao conhecimento da sociedade, são os que decidem o que deve ser visível ou passar para o campo da invisibilidade. Nos

capítulos seguintes, é nosso desejo lançar luzes sobre este jogo de “luz e sombra” no “negativo – positivo” que contou a história de construção da paisagem urbana de Goiânia, ao longo do tempo.

FOTOGRAFIA 3. Praça Cívica, Goiânia, 1950. – Ver Anexos



Fonte: O Popular (1950)

## CAPÍTULO 2 DA GÊNESE À MODERNIZAÇÃO: A CIDADE DE GOIÂNIA E AS CARACTERÍSTICAS DA URBANIZAÇÃO

*Goiânia, cidade linda, Que nos encanta e seduz. De dia não tem água  
De noite não tem luz.*

Monteiro Lobato

Em diálogo com a Geografia, a História aponta que é fundamental a compreensão da especificidade de cada tempo para investigarmos a produção do espaço urbano. Como este também é datado, impõe-se uma retrospectiva geográfica e histórica da fundação de Goiânia. Inaugurada em 1933, a capital de Goiás apresenta pontos de convergência com a interiorização da urbanização no Brasil.

O nascimento de Goiânia correlaciona-se, diretamente, com dois movimentos complementares: a chamada “Revolução de 1930”, que alçou Getúlio Vargas ao poder e, expressão de sua política migratória, a “Marcha para o Oeste”<sup>18</sup>. Conforme esclarece Pádua,

Em termos políticos, a Revolução de 1930 apontou para significativas modificações. Havia uma preocupação por parte do governo federal com os espaços vazios do território nacional, e a contrastante densidade populacional do país tomou maior importância durante a II Guerra Mundial, passando a fazer parte de projetos governamentais. Em decorrência, a “Marcha para o Oeste” – lema inaugurado em 1930 – tratava da concreta ocupação do Planalto Central, buscando ocupar áreas vazias do território e, ao mesmo tempo, articular meios de transporte, visando a abertura de escoadouros para a produção nacional. (PÁDUA, 2007, p. 626).

De acordo com Chaul (1988), o estado de Goiás entra a década de 1930 com uma economia e uma mentalidade “agropastoril”, marcados ainda pela dominação coronelista da família Caiado. Diante de um país que se modernizava e se urbanizava, a construção de uma nova capital representou a principal tentativa de desenvolver o estado. Neste processo, assumirá uma grande importância as ações do então interventor de Goiás, Pedro Ludovico. Para ele, a então capital – Vila Boa de Goiás – não oferecia mais as condições necessárias para se manter como capital do estado. Além das questões relativas à topografias, clima, ao abastecimento de

---

<sup>18</sup> Em verdade, a marcha migratória que tinha por objetivo ocupar os espaços vazios da região centro-oeste e que teria na construção de Goiânia o seu grande marco, é a “primeira” de uma série de três. A segunda, se daria na década de 1950 e culminaria, mais tarde, com a construção de Brasília. Já a terceira, ocorreu com a expansão do ensino superior, a partir dos governos do PT, já no século XXI, no bojo da criação de universidades e institutos federais de educação. Sobre o tema, ver: Pádua (2007) e PACHECO, Eliezer (Org.). 2011. Institutos Federais: uma revolução na educação profissional e tecnológica. São Paulo: Editora Moderna e Fundação Santilanna, 2011.

água e péssimas habitações, Ludovico “[...] baseou a mudança da capital em dois argumentos principais: o problema da saúde pública; a diminuição de 20% da população no período, enquanto a população do Estado duplicava”. (PÁDUA, 2007, p. 627).

Desta feita, como veremos a seguir, em 1933 escolheu-se um novo local para abrigar a nova capital de Goiás, “[...] situando-se na parte mais povoada do centro geográfico do estado, onde existiam terras férteis e planas, além de uma topografia apropriada para edificações” (PÁDUA, 2007, p. 627). O presente capítulo tem por objetivo retomar esse processo histórico de construção, inserindo-o no contexto regional e nacional do desenvolvimento socioeconômico de Goiás, entre 1930 e 1970. Esta reflexão servirá de subsídio para a problematização das imagens fotográficas do espaço urbano da nova capital.

## **2.1 Campininha das Flores: de cidade redentorista a bairro de Goiânia**

Localizada na região centro-sul de Goiás, Goiânia nasceu do projeto de transferência da capital do estado, o antigo município de Vila Boa de Goiás, atual “Cidade de Goiás”, para o município *Campininha das Flores*, hoje o bairro de “Campinas”, situado na região oeste da capital<sup>19</sup>. Fundado por padres redentoristas, em meados do século XIX, foi fundamental para a ocupação do espaço urbano que se transformaria na cidade Goiânia, após algumas décadas.

Segundo a historiografia regional, Campininha das Flores teve origem em 1810, a partir da ocupação da terra pelo alferes Joaquim Gomes da Silva Gerais que instalou uma fazenda no local. Como era usual à época, o proprietário doou uma porção de terras para a Igreja Católica dentro das quais se construiu uma igreja dedicada à Nossa Senhora da Conceição.

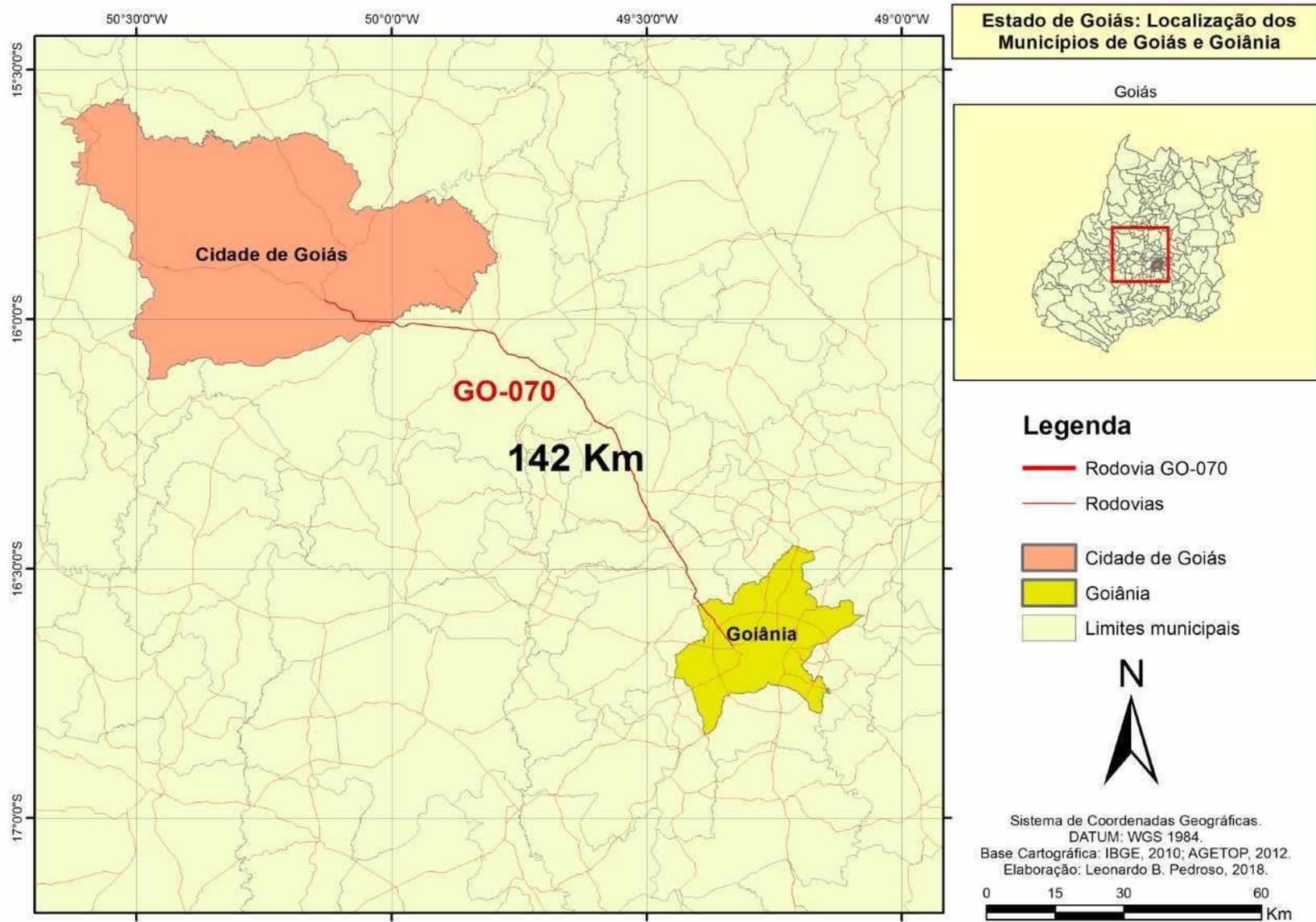
Seguiu-se à formação do patrimônio religioso a migração de famílias de São Paulo, Minas Gerais e de estrangeiros. Dentre estes contavam-se comerciantes, agricultores, criadores de gado e, ainda, mineradores provenientes da região de Pilar de Goiás (GO), pertencente à Mesorregião do centro goiano e microrregião de Ceres. (MOREIRA, 2014). Além dos que ficaram, o povoado também recebia viajantes e comerciantes que se dirigiam para Cidade de Goiás, situada a aproximadamente 142 quilômetros de distância.

Na localidade, os viajantes se alimentavam, descansavam e prosseguiram viagem. Como é recorrente na história do urbanismo, o município de Campininha das Flores surgiu em decorrência da condição de entreposto regional.

---

<sup>19</sup>Com o início da construção da cidade, o município se tornou bairro com o nome de Campinas. Atualmente abriga um intenso comércio popular nas avenidas 24 de Outubro, Anhanguera e ruas adjacentes. Mais de 74% dos impostos arrecadados com o comércio estão concentrados em Campinas.

MAPA 3. Estado de Goiás. Localização dos Municípios de “Cidade de Goiás” e “Goiânia”, 2018.



Fonte: IBGE, 2018.

A proximidade com os trilhos da estrada de ferro– de Araguari, Minas Gerais, distava aproximadamente 265 quilômetros –ajudou no desenvolvimento econômico e adensamento populacional. O fluxo de pessoas, mercadorias e a redução da distância com outros estados por meio da ferrovia, principalmente com relação às cidades do Triângulo Mineiro, contribuíram para a sedimentação do município.

A despeito da sua importância e proximidade com a linha férrea, em termos econômicos o local tinha uma produção agropecuária reduzida, uma situação muito comum no interior de Goiás entre o final do século XIX e início do XX. A agricultura e a pecuária não conseguiam alavancar as taxas populacionais que promovessem uma nucleação numerosa, passível de se denominar de urbanização.

Um dos fatores que começou a influenciar no desenvolvimento de Campininha das Flores, mas ainda em *tempos lentos*, conforme conceituação de Milton Santos (2002)<sup>20</sup>, foi a chegada das ordens religiosas. Segundo Daniele Godinho (2018), a chegada dos padres redentoristas, da Congregação do Santíssimo Redentor da Baviera, provenientes do sul da Alemanha, estimulou o crescimento populacional e urbano.

Anos depois, as irmãs franciscanas, também de origem alemã, se instalaram no município com o objetivo de construir uma instituição religiosa de ensino, o colégio Santa Clara. Instituição confessional, contribuiu ainda mais para o aumento populacional e o incremento urbano.

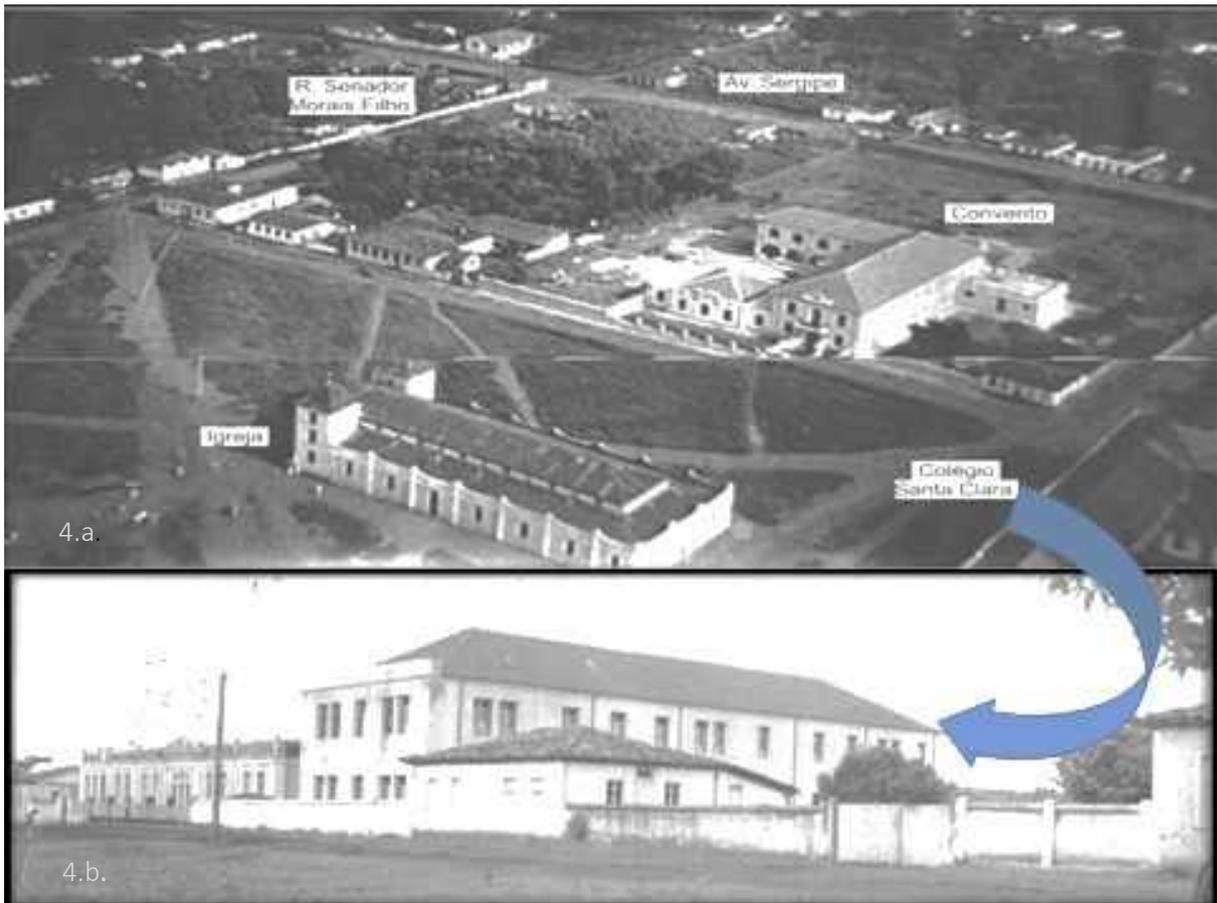
As *Fotografias 4.a e 4.b*, a seguir, nos permitem observar já bairro de Campinas em 1940 e o Colégio Santa Clara, em 1930. As imagens ajudam na identificação do espaço urbano de onde se originou a nova capital de Goiás com seus aspectos arquitetônicos.

Em termos formais, no primeiro plano, na parte superior, aparece uma vista panorâmica que apresenta as principais edificações da época: a Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro – a Matriz de Campinas – o convento e o Colégio Santa Clara. Essas construções ratificam o significado religioso para a localidade e indicam uma *ocupação rarefeita do sítio*. Essa constatação se confirma diretamente com a cronologia da história local já mencionada.

---

<sup>20</sup> De acordo com Santos (2002, p. 22), “[...] tempo rápido é o tempo das firmas, dos indivíduos e das instituições hegemônicas e tempo lento é o tempo das instituições, das firmas e dos homens hegemonzados. A economia pobre trabalha nas áreas onde as velocidades são lentas. Quem necessita de velocidades rápidas é a economia hegemônica, são as firmas.”

FOTOGRAFIA 4.a. Setor de Campinas, 1940. FOTOGRAFIA 4.b. Colégio Santa Clara, 1930.



Fonte: Adaptado de Godinho (2018, p. 32).

A Avenida Sergipe e a Rua Senador Morais Filho, nomeadas na parte superior da montagem, reuniam parte importante do comércio local. Sobre esse ponto é importante ressaltar que até os dias atuais Campinas é um importante bairro varejista de Goiânia. Nele se concentram lojas de tecido, confecção e moda em geral.

Ainda no primeiro plano da *Fotografia 4.a*, no canto direito superior, a edificação que servia de residência aos redentoristas, então conhecido como “conventão”, é atualmente ocupada pelo Centro Cultural Gustav Ritter, uma escola pública estadual, dedicada à música, dança e artes.

As construções apresentam o caráter de uma arquitetura colonial e uma baixa ocupação. Podemos mesmo afirmar, pela análise da imagem, que em meados de 1940, quando Goiânia estava sendo construída, o bairro não era muito adensado e mantinha uma ocupação mais lenta do espaço.

No lado esquerdo, na parte inferior e no primeiro plano da *Fotografia 4.b*, aparece o Colégio Santa Clara, fotografado em 1930. Fundado pelas irmãs franciscanas, foi a única

instituição de ensino de toda a região até o ano de 1933. A escola oferecia disciplinas como francês, desenho e evangelização de suas alunas, pois até o ano de 1960 havia a proibição de matrículas de meninos. Entre os anos de 1922 e 1967 o colégio manteve aberto um internato.

Retomando a discussão sobre a urbanização de Campininha das Flores, entre fins do século XIX e início do XX, a arquiteta Daniele Godinho assevera:

[...] a paisagem da cidade foi se alterando devagar. Vale o registro de que o conjunto urbano seguiu a ordem de qualquer cidade colonial brasileira, ou seja, em que se destacam edifícios religiosos, o urbano e o arquitetônico, com edifícios residenciais e comerciais constituindo a massa edificada sem grandes distinções e morfologicamente semelhantes. Naquele primeiro século de existência, Campinas era um povoado, com poucas pessoas e construções. Passou por momentos de estagnação, sem modificações significativas. A vinda dos padres redentoristas e, posteriormente, das irmãs franciscanas, foi um evento de significativa importância à pequena cidade. (GODINHO, D. 2018, p. 32).

Campininha das Flores alcançou sua emancipação política no ano de 1914, após longos embates políticos. No entanto, assistiria a outros, que levariam à uma mudança ainda mais significativa em sua história. Os debates em torno da transferência da capital goiana da Cidade de Goiás – antiga Vila Boa de Goiás – para um novo sítio, identificariam as terras campineiras como as mais propícias para alocar a nova sede administrativa.

Na condição de plataforma política do interventor Pedro Ludovico Teixeira, Goiânia começou a tomar forma em 1932, quando foi decretada a mudança da capital<sup>21</sup>. Já naquele ano foi nomeada uma comissão para definir os locais que atenderiam à construção da nova capital. Presidida por Dom Emanuel Gomes de Oliveira, bispo de Goiás, a comissão foi composta por pelo engenheiro urbanista João Argenta; pelo advogado Colemar Natal e Silva; pelo médico e diretor do Serviço Sanitário, Laudelino Gomes de Almeida<sup>22</sup>; pelo engenheiro do estado, Jerônimo Fleury Curado; pelos comerciantes Antônio Augusto de Santana e Gumercindo Ferreira e pelo coronel do Exército, Antônio Pirineus de Souza.

Segundo Chaul (1988), definiu-se que na busca pela nova localidade a comissão de notáveis considerasse os requisitos básicos para sustentar a nova capital: abundância de água,

---

<sup>21</sup> A mudança da capital foi contemplada pelo Decreto-Lei nº 2.737, de 20 de dezembro de 1932.

<sup>22</sup> A figura do médico Laudelino Gomes aparece no início do século XX, em registros documentais relativos à Cidade de Patos, hoje Patos de Minas, na região do Alto Paranaíba, em Minas Gerais. O núcleo urbano original de Patos também passou por um processo de urbanização que dialogava diretamente com os projetos de Paris e do Rio de Janeiro. Laudelino Gomes de Almeida, médico na localidade e então redator do Jornal O Trabalho, através do casamento, fez parte da elite local responsável pelo projeto urbanístico. Sobre o tema, ver: SILVA, Rosa Maria Ferreira da. *A república dos patos ou a construção da cidade republicana no sertão das Geraes*. Tese (Doutorado em História). Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2015, p. 178.

relativo conforto térmico, topografia adequada e proximidade com a estrada de ferro. Com base nestes critérios foram indicadas: Bonfim, atual Silvânia, a 83 km de Goiânia; Pires do Rio, localizada a 140 km de Goiânia; Ubatan, hoje distrito de Orizona, a 138 km de Goiânia e Campininha das Flores.

No intuito de edificar a nova capital, a comissão indicou uma subcomissão técnica que deveria analisar profundamente as quatro localidades indicadas<sup>23</sup>. A preocupação em alicerçar tecnicamente a escolha do local em que seria construída a cidade de Goiânia, se devia ao fato que a transferência da capital foi tema de intensos debates e disputas políticas. Tanto a população vilaboense criticava duramente a transferência quanto os políticos de oposição à Pedro Ludovico atacavam cada medida adotada no processo.

Em se tratando das localidades indicadas, no que concerne à *Bonfim*, a subcomissão destacava em seu favor a capacidade de terreno conseguir abrigar mais de 150 mil pessoas. Além das condições climáticas agradáveis, – 900 metros acima do nível do mar –, o Rio Vermelho e os ribeirões ofertariam água em abundância. *Pires do Rio* foi uma escolha descartada logo no início da análise. A subcomissão apontou que apesar de possuir um território favorável para uma capital e um dos maiores rios da região, o Rio Corumbá, a localidade já estava ocupada pela sede municipal. *Ubatan* foi bastante criticada pelo relatório da subcomissão. Apontou-se problemas como a falta de água e a dificuldade de resolver a questão do abastecimento, o que acabou por descartar a cidade como local propício para uma nova capital.

Ao final da análise da subcomissão, Campinas foi a cidade indicada como a mais conveniente, capaz de aglutinar as melhores condições geográficas e ambientais. Após a visita às localidades e os estudos realizados, a subcomissão emitiu um relatório descrevendo as condições o sítio que terminou por ser escolhido:

Situada numa extensa e vasta planura, na altitude de 700 (setecentos) metros sobre o nível do mar, circundada pelos rios 'Meia Ponte' e 'Anicuns' e o ribeirão "Cascavel", Campinas oferece todos os requisitos topográficos indispensáveis para a construção de uma linda cidade moderna e salubérrima. Depois de termos examinado atentamente a topografia local, dentro de um raio de 12 (doze) quilômetros, notamos que a posição mais apropriada para a construção da nova Capital se acha em rumo 130 (cento e trinta) graus de Campinas e a mais ou menos sete quilômetros de distância, num belíssimo planalto [...] Considerando que Campinas se acha situada no ponto cêntrico da parte mais povoada do Estado e a sua topografia das mais apropriadas e belas

<sup>23</sup> A subcomissão era composta pelos engenheiros J. Argenta; Jerônimo Curado Fleuri e pelo médico Laudelino de Almeida. Sobre o assunto, consultar: MONTEIRO, O. (1980).

para construção de uma cidade urbanamente moderna, entre um vasto perímetro de terras de ótimas culturas, todas cobertas com matas de superior qualidade e que enormemente facilitarão a construção da nova cidade [...]. (MONTEIRO, O. 1938, p. 42).

A despeito do estudo detalhado, realizado pela comissão de técnicos, quanto à hidrografia, a topografia e as condições ambientais das quatro localidades indicadas, Pedro Ludovico Teixeira convidou os urbanistas Armando Godoy e os engenheiros Benedito Neto de Velasco e Américo de Carvalho Ramos para uma visita a Campinas. O intuito era analisar o resultado do relatório apresentado pela subcomissão. A conclusão desses profissionais foi de que o município de Campinas possuía, de fato, as condições necessárias para sediar uma nova capital. (MONTEIRO, O. 1938, p. 48).

Após a verificação da viabilidade técnica e urbana, Campinas foi finalmente escolhida. A decisão apontada pela subcomissão técnica e corroborada pelos profissionais convidados por Pedro Ludovico, tornava unânime a decisão de que o município possuía os pré-requisitos para o desenvolvimento satisfatório de uma cidade importante.

Entretanto, logo após a definição da escolha do novo local para a instalação da capital de Goiás, o arquiteto-urbanista Atílio Corrêa criticou duramente a escolha de Campinas. Para o profissional, o sítio era distante da rodovia que trazia materiais de construção para Goiânia, o que dificultaria a construção da cidade e tornaria mais vagarosa sua edificação. Em sua opinião, Armando Godoy ambicionava ser contratado pelo Estado e desejava agradar Pedro Ludovico, ao concordar com o parecer da subcomissão.

Mesmo com a controvérsia de Corrêa, a cidade interiorana com ares bucólicos e com forte influência religiosa, deixaria de ser mais um município goiano para se tornar um importante setor da futura Goiânia. Em pouco tempo, Campininha das Flores se transformou em Campinas servindo de apoio para os primeiros trabalhadores que construíram a capital e, abrigando os primeiros estúdios e lojas de material fotográfico.

As disputas políticas entre os favoráveis à mudança da capital e os contrários à ela, permaneceram intensas. Comerciantes que possuíam seus negócios na cidade, famílias tradicionais e oligarquias ligadas à Cidade de Goiás, intensificavam seus ataques à Pedro Ludovico. Os opositores pressentiam que a mudança resultaria no isolamento da antiga capital e na estagnação da sua economia.

Em meio aos acirrados debates, o interventor continuou com o processo de transferência da capital. Na intenção de efetivar a transferência, em 18 de maio de 1933 Ludovico assinou o

Decreto nº 3.359. Já em seu primeiro artigo, o documento define que "[...] a região às margens do córrego 'Botafogo' [...] no município de Campinas, fica escolhida para nela ser edificada a futura capital". (MONTEIRO, 1938, p. 67). Dentre outras medidas o decreto previa o prazo de dois anos para a concretização da transferência. Ainda no campo da legislação, em continuidade ao projeto de construção de Goiânia, Iúri Godinho destaca que:

Em 2 de agosto de 1935 foi editado um dos mais importantes decretos-lei, o de número 327, para a vida estadual. Esse decreto determinava a criação do município de Goiânia, com sede na cidade com mesmo nome, assim como o estabelecimento da Comarca de Goiânia, que ficou subordinada ao Distrito de Campinas, por meio da fusão de Campinas, Hidrolândia e parte de territórios de Anápolis, Bela Vista e Trindade. Nesse momento, a cidade de Campinas passou à categoria de Distrito de Goiânia. Assim, Campinas torna-se o apoio à construção da nova capital. (GODINHO, I. 2018, p. 41).

Com a construção de Goiânia, Campinas passou por muitas transformações na sua estrutura urbana. Conseqüentemente, em sua paisagem. Um dos maiores impactos nesse sentido, foi a chegada de um grande contingente populacional de várias regiões do país. Além disso, constatou-se o aumento de construções para atender às novas demandas, surgidas com a construção de Goiânia, como hotéis, postos de combustíveis e casas comerciais. Segundo o historiador Alexandre Ribeiro Gonçalves:

Com a transferência definitiva da capital para Goiânia em 1937, as transformações tornaram-se ainda mais sensíveis. A Avenida 24 de Outubro passou a configurar-se como a principal via e artéria de ligação com a nova capital. Era a mais importante Avenida de Campinas. Ao mesmo tempo, caracterizava-se como um grande canteiro de obras, necessitando de infraestrutura [...]. Os postes de energia elétrica e iluminação apareciam em um dos lados e no meio da pista. Ao longo da avenida surgiam toscas edificações, verdadeiros casarões com telhados coloniais de quatro águas e telha francesa. Eram os primeiros estabelecimentos comerciais, postos de gasolina e residências. Até o final da década de 30, esta configuração não sofreu maiores transformações, a não ser por alguns edifícios que começaram a imprimir um certo *art déco* às fachadas. (GONÇALVES, 2002, p. 101).

Além da Avenida 24 de Outubro, a Avenida Anhanguera foi outra importante via de acesso entre as duas localidades, Goiânia-Campinas. Através dessas avenidas, materiais de construção eram carregados dos armazéns instalados em Campinas para as obras em Goiânia. Para além da circulação dos materiais básicos para a construção da infraestrutura da cidade, ocorria uma circulação intensa de trabalhadores entre o núcleo urbano do setor central e o antigo município redentorista.

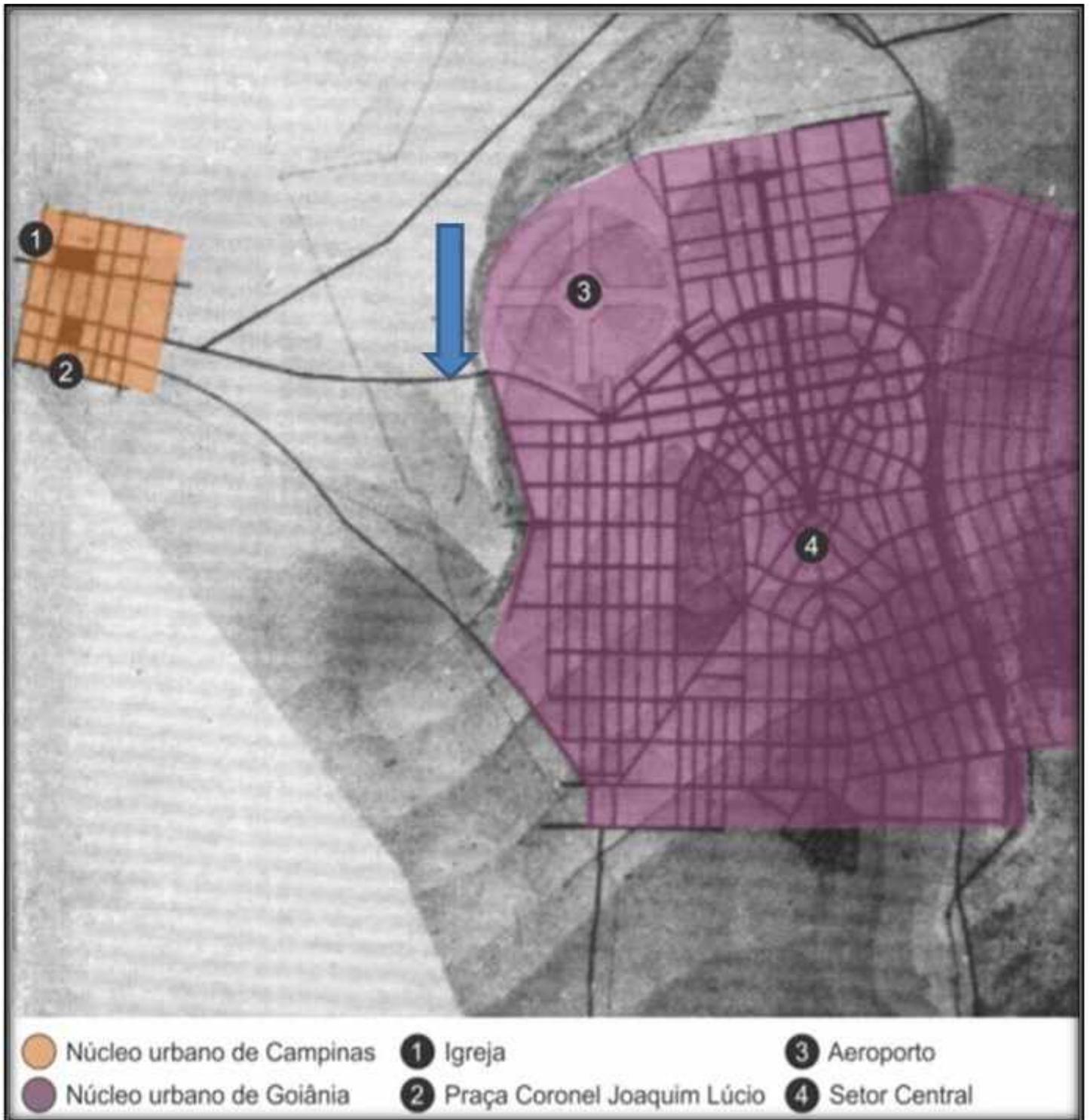
Muitas repartições públicas foram instaladas em Campinas, durante as obras da Praça Cívica, onde os órgãos estaduais seriam situados. Entre os exemplos podemos citar a Diretoria da Segurança Pública, que estava instalada no edifício da cadeia, localizada na Praça Joaquim Lúcio; a Diretoria Geral do Serviço Sanitário, instalada próxima à Igreja Matriz de Campinas; a Diretoria da Segurança que também se fixou na Praça Joaquim Lúcio. (MONTEIRO, O. 1938, p. 336-344).

A relativa proximidade entre Campinas e Goiânia está representada na *Figura 2*. Nela é possível perceber a distância entre as construções da Praça Cívica e o antigo município de Campinas. O caráter de contiguidade representado espacialmente entre as duas localidades, permite depreender o aspecto de continuidade – valorização do espaço – que viria com a consolidação do espaço urbano de Goiânia. Mas, também, a geração da especulação imobiliária que ocorreria nos "espaços vazios" entre os dois núcleos.

Para melhor identificação, *no lado esquerdo* da imagem, está identificada na cor laranja, o setor de Campinas com seu traçado retilíneo, ao passo que no lado direito encontra-se Goiânia, na cor lilás. Vale registrar que o traçado original permanece, mas com eixos que convergem para o núcleo central, com destaque para a Praça Cívica, localizada no Setor Central. Esse espaço, edificado como núcleo irradiador da cidade, também representava o espaço de exercício do poder estadual.

No núcleo urbano de Campinas estava localizada a Igreja Matriz de Campinas e a Praça Coronel Joaquim Lúcio. A igreja demarca uma herança do urbanismo colonial, que priorizava esse tipo de construção religiosa. Importa lembrar que desde a cidade medieval as catedrais são fundamentais nas relações sociais das cidades católicas e em volta desses templos uma série de espaços, dentre eles o do comércio foram ocupados. Na colonização da América latina, inclusive no Brasil, praça tangenciava tanto o poder religioso quanto o poder político, representado pelo edifício da Prefeitura.

FIGURA 2. Plano da Nova Capital do Estado de Goiás (Goiânia, 1933-1935). Arquiteto-urbanista Atílio Corrêa Lima.



Fonte: Adaptado de D. Godinho (2018, p. 43).

A Avenida Anhanguera concentrou, juntamente com as Avenidas Goiás, o setor de comércio. Já as avenidas Tocantins e Araguaia houve maior concentração de residenciais, isso até 1970. Em 1980 essas vias também passaram a receber uma maior quantidade de lojas comerciais, modificando o padrão de uso e ocupação no Setor Central.

A Praça Coronel Joaquim Lúcio, indicada na *Figura 2* pelo número 2, localizada na Avenida 24 de Outubro, aglutinou os principais hotéis do município: Hotel de Campinas, Palace Hotel, atualmente Biblioteca Municipal Cora Coralina; a Subprefeitura e o Fórum de Campinas, atualmente Loja de Atendimento Campinas da Prefeitura Municipal de Goiânia e 258ª Junta de Serviço Militar.

Em se tratando do traçado urbano de Campinas, Daniele Godinho aponta que o mesmo era [...] composto por uma malha reticulada com quadras e lotes regulares, que desprezava a topografia do terreno, sem afastamentos frontais e laterais, sem setorização específica em que casas e comércios compartilham indistintamente o espaço, sugerindo o desenvolvimento do núcleo no entorno do largo da igreja, corroborando um desenho urbano tradicional. (GODINHO, D., 2018, p. 43). Diferente de Goiânia, cuja proposta possuía uma forte inspiração francesa. Se observarmos o lado direito da *Figura 2*, veremos que na representação do *núcleo urbano de Goiânia* exibem-se dois setores planejados: o Setor Aeroporto e o Setor Central. O desenho urbano, marcado na cor lilás, demonstra o zoneamento proposto por Atílio Corrêa, com a utilização do desenho em forma de tabuleiro de xadrez. Nele identifica-se:

O Plano Diretor [que] organizava a cidade em cinco setores. O Setor Central mantinha as atividades administrativas ao redor da Praça Cívica e o comércio no percurso da Avenida Goiás, nas ruas paralelas e, principalmente, na Avenida Anhanguera (que ligava) ao núcleo urbano de Campinas, situado a aproximadamente cinco quilômetros da Avenida Goiás. Portanto, nos primeiros estudos e anteprojetos [...] neste setor (foram projetados) dois centros distintos: o administrativo e o comercial. O Setor Norte (destinado) as atividades industriais. O Setor Sul, destinado à localização da zona residencial e da Catedral, deveria apresentar amplos espaços ajardinados. [...] Os setores Leste e Oeste aparecem apenas em esboço [...]. (MANSO, 2001, p. 110-111).

A proposta de construir a cidade baseada em zonas, cada qual destinada a atividades específicas, buscava dotar a nova capital de mais funcionalidade e racionalidade. Para a arquiteta Tânia Daher, que se dispõe a pensar o projeto original da cidade,

[...] o sistema viário deveria permitir o escoamento da produção industrial de uma forma eficaz e rápida. A dimensão das vias obedeceria a uma hierarquia segundo a intensidade do tráfego e importância na comunicação entre os bairros. Essa rede se caracterizou pelas rotatórias, vias curvas e em forma de

grelha, vias em diagonal que se encontram em uma praça, um monumento ou um palácio. A rotatória é um espaço livre formado pelo encontro de várias vias públicas em um mesmo ponto. (DAHER, 2009, p. 87).

Destarte, ao se comparar o *núcleo urbano de Campinas e o núcleo urbano de Goiânia*, representados na *Figura 2*, percebe-se a diferença com relação ao traçado urbano. No caso de Campinas prevalece um desenho irregular e sem a previsão do zoneamento, ao contrário de Goiânia, herdeira do urbanismo moderno de Atílio Corrêa.

Outro elemento que chama a atenção é a Avenida Anhanguera, indicada na *Figura 2* pela seta em azul. Fundamental para a ligação do Setor Central com Campinas é mais uma entre as avenidas principais de Goiânia: Tocantins, Goiás e Araguaia. Foi a principal via de entrada de materiais de construção da nova capital e uma das primeiras a serem construídas. Anteriormente, essa avenida foi chamada de Leopoldo de Bulhões, uma via com aproximadamente 14 km de extensão, ligando a região leste e oeste da cidade, conectando-se às rodovias estaduais GO-060 e GO-070.

Campinas foi fundamental para a construção de Goiânia, pois forneceu todo o apoio logístico, como armazéns, lojas de materiais de construção, atacadistas, hospitais, escolas e hotéis. Além disso, a característica da presença redentorista permaneceu na religiosidade católica da nova capital.

## **2.2 Goiás nos trilhos do desenvolvimento**

A transferência da sede administrativa do estado significou para o governo de Goiás a adesão ao projeto de modernização econômica e uma sintonia com a política de ocupação do território nacional, sob o governo de Getúlio Vargas.

Antes da chamada “Marcha para o Oeste”, Goiás inseria-se do mercado nacional de trocas com o papel de exportador de produtos agrícolas para as demais regiões do centro-sul. Entretanto, as transformações econômicas promovidas sob o governo getulista, com o aumento da industrialização e a expansão do processo urbanização provocaram modificações significativas na economia regional.

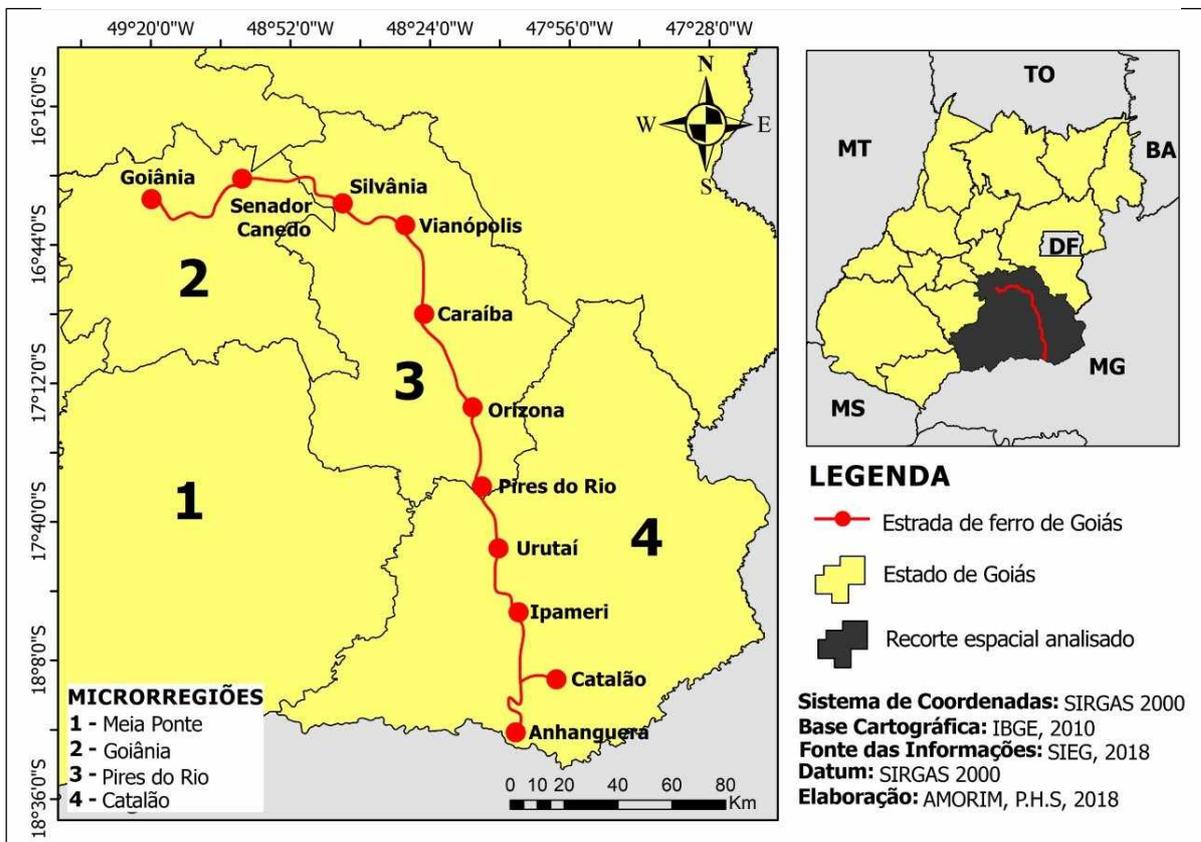
Conforme destaca o historiador Barsanufu Gomides Borges (1990), uma das exigências para a expansão do capital é a conquista de novas regiões. No caso do Brasil, a região Centro-Oeste responderia à esta necessidade uma vez que no início do século XX possuía um vasto

território pouco explorado pelo mercado. Com essa diretriz, a região foi ocupada e usada para consolidar o mercado interno ainda parcialmente desarticulado.

Ao realizar a incorporação de novos territórios, o capital representado pelas classes dominantes de caráter local, encontrou meios de reprodução. Para tanto se fez necessário a implementação de uma infraestrutura de transporte que permitiu ao Centro-Sul, região que concentrava o maior capital financeiro da época, conquistar a região Centro-Oeste com a consequente expansão da frente pioneira<sup>24</sup>.

A construção da Estrada de Ferro de Goiás, no início do século XX, foi possível devido alguns fatores estruturais: as forças políticas emergentes, o projeto de Estado brasileiro e os financiamentos estrangeiros como, por exemplo, os advindos da França. Os novos grupos políticos entendiam que a modernização nos meios de transportes de cargas era condição necessária para o desenvolvimento econômico de Goiás. Os trilhos ligavam aquela região aos maiores centros consumidores: Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

MAPA 4: Estrada de Ferro de Goiás, 2011.



Fonte: IBGE, 2011.

<sup>24</sup>“Frente pioneira” constitui-se de ambientes e espaços ainda não dominados pelo capital. Caracteriza-se pelo povoamento mais escasso, pelas formas tradicionais de produção e pela oferta de terras. Para aprofundar o tema consultar: J. Martins (2009).

Primeiro transporte de cargas moderno, do estado de Goiás, a locomotiva tornou viável a rápida exportação de produtos primários como arroz, charque, etc. Além de incrementar a circulação de produtos para outras localidades brasileiras, a ferrovia dinamizou as trocas comerciais intermunicipais, beneficiando principalmente as cidades cortadas por seus trilhos, localizadas ao sul e ao sudoeste do estado, conforme demonstra o *Mapa 4*.

Embora não tenha ocorrido um rápido processo de mecanização da produção agrícola, e a intensificação das relações de produção capitalistas, nas cidades próximas à ferrovia – indicadas também pelo *Mapa 4* – houve a substituição gradativa da agricultura de subsistência pela produção em larga escala, valorizando as terras. Para além do fluxo de mercadorias, a instalação da ferrovia serviu para a consolidação e a ampliação dos núcleos urbanos existentes que acompanhavam os trilhos. (CASTILHO, 2014).

Em outra perspectiva, Borges (2000) considera que a expansão da fronteira agropecuária, resultado da frente pioneira, sinalizou a inserção de Goiás no mercado nacional:

A interiorização da fronteira era fundamental para concretizar a centralização do poder político, criar um mercado interno e aumentar a produção de alimentos para atender a demanda das populações urbanas. Ou seja, o caráter arbitral das decisões do interventor (Pedro L. Teixeira), com relação à construção de Goiânia, apoiava-se tanto na política de conquista do Oeste, como nos interesses das novas forças econômicas e políticas emergentes no país. (BORGES, 2000, p. 74).

Vale ressaltar que a especulação fundiária foi uma característica marcante da história da ferrovia, especialmente porque a propriedade da terra e a economia agrária, adquiriram cada vez mais importância no processo de produção mercantil. Não obstante, ressalte-se também a modernização e urbanização das cidades goianas servidas pela linha férrea.

As novas forças das cidades localizadas ao Sul e ao Sudoeste Goiano detinham grande poder econômico, facilitado pelos trilhos da estrada de ferro. Esta particularidade instaria as reivindicações por uma maior participação nas decisões políticas. Contudo, o poder consolidado da família dos Caiado, que por longa data governava o estado de forma autoritária e centralizadora, era um obstáculo à ampliação da participação política e tomada de decisão dos novos grupos.

A respeito da família Caiado, importa lembrar que a mesma exerceu grande influência na história de Goiás. Apesar dos registros históricos indicarem a sua proeminência desde o período monárquico, o ápice de seu poder político se daria nos quadros da prática coronelista, característica do poder político exercido durante a República Velha. Fazendeiros, detentores

das instâncias locais do poder e de imenso “curral eleitoral”, os Caiado contaram com representantes e aliados em diferentes níveis da política nacional. Antônio José Caiado, o “Totó Caiado”, por exemplo, foi governador de Goiás, senador da República e patriarca de gerações de políticos que dominaram por muito tempo o cenário da política regional. Inclusive na atualidade, não se pode deixar de citar a trajetória política de Ronaldo Caiado, atualmente governador do estado, eleito em 2018 pelo Partido Democratas, o DEM.

De qualquer forma, a Revolução de 1930 promoveu um rearranjo de forças políticas no estado de Goiás, representando um forte golpe na liderança política dos Caiado. Sobreveio à eles a preponderância de novas forças, advindas dos grupos políticos originários das cidades em expansão. Alinhadas com o projeto de modernização de Vargas, apoiaram amplamente a transferência da capital, posto identificarem a então capital, Cidade de Goiás, dominada pelo mandonismo local e pelo poder da família dos Caiado.

Portanto, o panorama político que enquadrou o projeto de construção de Goiânia desenhava-se da seguinte forma: de um lado, posicionavam-se grupos do Sul e Sudeste, em defesa da modernização econômica, da mudança política e da participação novos grupos no centros de poder; de outro, os tradicionais grupos regionais, dominantes desde a Primeira República, defensores da permanência do *status quo* no cenário político e da manutenção do poder regional na antiga capital.

Havia em Goiás – cidade e capital –, serviços de força e luz, rede escolar completa, serviços básicos de higiene e saúde pública etc., o que a destacava em termos de desenvolvimento urbano. Porém, havia um universo de acontecimentos que dava a impressão de que a capital havia se estancado no tempo: sem o crescimento dos serviços urbanos citados, sem uma mentalidade que segue as transformações pelas quais passava o país, sem dar mostras de que o progresso de todo o Estado era uma preocupação e a modernidade uma meta. A capital de Goiás estava, enfim, distante do capital. (CHAUL, 2001, p. 169).

Na medida em que o desenvolvimento econômico das novas regiões aumentava, aumentava a distância política com a antiga capital de Goiás. Assim, atacar os líderes da política estadual tornou-se sinônimo de ofensiva à capital. Sem dúvida, este conturbado cenário político regional é mais um reflexo do cenário político nacional que alimentaria o movimento de 1930 e que, em Goiás, impactaria diretamente o poder dos Caiado.

Sobre o movimento, não é demais lembrar que a chamada “Revolução de 1930” foi responsável pelo rearranjo das forças políticas que dominavam o país desde o período monárquico mas que, durante a Primeira República foram preponderantes no jogo político.

Apoiando-se no poder de mando dos chefes políticos locais, através da prática do “voto de cabresto” foi possível dominar amplamente as instâncias de poder decisório em todos os níveis: do nacional ao municipal. Em âmbito nacional, o arranjo de forças assentou-se sobre a “Política dos Governadores” que alternou durante décadas a eleição de presidentes entre Minas Gerais e São Paulo. A prática, que dependia da aliança entre os demais estados e seu capital político – os “currais eleitorais” sob o jugo dos coronéis – foi posta em xeque pelo movimento de 1930. Levado ao poder pela força das armas, Getúlio Dorneles Vargas, então governador do Rio Grande do Sul, expressou o discurso político de modernização através de uma série de mudanças estruturais, dentre as quais se destaca uma nova organização espacial no país, provocada pelo incentivo à industrialização e urbanização<sup>25</sup>.

A despeito de não causar sérias mudanças sociais, o movimento de centralização do poder federal encimado por Vargas, retirou do poder certos grupos políticos ligados à oligarquias estaduais. Dentre estes estavam aqueles ligados à família dos Caiado ocasionando a derrubada do esquema político que os sustentava. Como corolário, Getúlio Vargas nomeou Pedro Ludovico Teixeira para o cargo de interventor federal no estado de Goiás.

Pedro Ludovico era um jovem intelectual, político, formado em Medicina, que aglutinou em torno de sua figura as forças dissidentes de grupos das regiões Sul e Sudoeste do estado de Goiás, que apoiavam a Revolução de 30. Uma de suas principais plataformas políticas contemplava a transferência da capital. Suas críticas a Vila Boa de Goiás eram corroboradas por discursos de antigos governadores como Miguel Lino de Campos (1827), Couto de Magalhães (1863) e Carlos P. Chagas (1930). Segundo esses políticos, a cidade de Goiás foi construída com padrões da arquitetura colonial, com ruas tortuosas, traçado urbano maleável e adaptável às necessidades da mineração no século XVIII.

Tanto Vila Boa quanto Pirenópolis e Corumbá, surgiram em decorrência das minas de ouro descobertas nos séculos XVII e XVIII. Conforme as minas eram descobertas, as cidades se moldaram aos ritmos do garimpo, ou seja: ruas e vias de circulação apareciam no intuito de possibilitar a extração do mineral. As casas e as ruas da vila expandiam conforme a direção dos veios de ouro, daí o caráter maleável do desenho urbano das cidades mineradoras.

---

<sup>25</sup>Representando o grupo opositor articulado em torno da “Aliança Liberal”, Vargas contou com o apoio do Exército e, em um contexto de crise social ocasionada pela Crise de 1929, conseguiu dar um golpe de Estado. Destituindo o presidente Washington Luiz, assumiu o comando de um governo provisório entre 1930-1934. A partir disso, houve uma mudança significativa na política nacional, marcada pela entrada de novas lideranças políticas de estados como Rio Grande do Sul, Paraíba e Rio de Janeiro.

Face ao discurso do novo e do moderno, Vila Boa de Goiás não oferecia condições para continuar a sediar a capital de um estado que se colocava sobre uma nova dinâmica territorial. Elementos novos, tais como o perfil dos ocupantes que abrigava, das condições topográficas, do clima e da escassez de recursos naturais, em especial a água, obstavam o projeto de Estado, colocado em prática por setores das classes dominantes, a partir de 1930.

A cidade que havia surgido em meados do século XVIII, devido às descobertas de jazidas de ouro na região do Centro-Oeste, assim como ocorreu em Minas Gerais e São Paulo, não obedeceu a um crescimento ordenado do espaço e apresentava uma ocupação urbana de forma "caótica". Pelo contrário, Vila Boa de Goiás foi construída com uma arquitetura vernacular, caracterizada como um modo de construir próprio do lugar, e com materiais populares. (COELHO, 2001). Em outras palavras, seus construtores empregaram materiais e recursos fornecidos pelo próprio local, um contraponto ao rigor das cidades planejadas do século XX.

Além das características do espaço urbano, também as condições geográficas de Vila Boa entravam na mira dos "mudancistas", os grupos que defendiam a mudança da capital. Dentre estas se destacam o terreno tortuoso, os limites geográficos da cidade, cercada pelos morros da Serra Dourada, e a pouca disponibilidade de espaço físico para o crescimento urbano.

Do ponto de vista político, transferir a capital significava principalmente o deslocamento definitivo do poder estadual. Afinal, as oligarquias tradicionais tinham na cidade de Vila Boa de Goiás o apoio político, econômico e social necessário à manutenção da autoridade. Dito de outra forma, em outra cidade os tradicionais grupos dominante não estariam acomodados no comando político.

Os "mudancistas", também chamados de situacionistas, devido ao seu alinhamento com a atual situação varguista, faziam parte do Partido Social Republicano, o PSR. Seus opositores, ligados à Coligação Libertadora Goiana formavam-se pelos "caiadistas" e dissidentes do próprio PSR. Nestes termos, a construção de Goiânia tornou-se o símbolo de um novo tempo. Erigir uma nova capital para Goiás, até então estado periférico no cenário macroeconômico brasileiro, significava ao mesmo tempo construir um símbolo da modernidade no sertão.

Em conformidade com o alinhamento à política de Vargas, o "novo tempo" de Goiás deveria ser conduzido pelos grupos do Sul e do Sudoeste Goiano sob a liderança do moderno e progressista Pedro Ludovico Teixeira. Afinado com a própria missão, no relatório oficial que enviou ao Presidente Getúlio Vargas, em 1939, entre muitos gráficos do crescimento econômico

do estado e justificativas das despesas administrativas, Ludovico refere-se à “Marcha para o Oeste” como um fator decisivo na efetivação da transferência da capital.

Parece, finalmente, que é soada a grande hora de Goiaz. As providências, já em franca execução, tendem a concretizar a Marcha para o Oeste. Hão de despertar o seu fabuloso potencial econômico, constituindo ao mesmo tempo, um passo decisivo na construção do imperialismo preconizado por Vossa Excelência – o imperialismo dentro das nossas fronteiras. (TEIXEIRA, 1939, p. 69).

O “imperialismo dentro de nossas fronteiras” relaciona-se com as prerrogativas da interiorização, a importância do movimento de ocupação das regiões de fronteira e da intensificação das funcionalidades de cada região para a economia nacional. Nesse sentido, enquanto projeto de interiorização do território, a Marcha para o Oeste condensou mitos integradores como nacionalidade, desenvolvimento e modernização. Empreendido na política do Estado Novo, o projeto era divulgado como um símbolo da brasilidade. Em seus discursos, Vargas propagava que o interior brasileiro guardava a verdadeira essência da identidade nacional e sua efetiva ocupação resolveria problemas sociais enfrentados nos grandes centros.

Para além de questões que envolveram a formação nacional, como representante de uma "nova" composição do Estado, Getúlio Vargas projetava a integração do território via industrialização e urbanização, o que diretamente influenciaria o estabelecimento de uma capital planejada a oeste do território nacional. Nesse sentido, a Marcha para o Oeste visava resolver a falta de terras no litoral brasileiro, criar colônias agrícolas e construir estradas que dinamizassem a economia entre o litoral e o interior do Brasil. No entanto, não se pode negligenciar neste processo a série de interesses imobiliários e de empresas ferroviárias ligadas à agricultura de exportação, no empenho à “Marcha para Oeste”.

De qualquer forma, no caso de Goiás, a ocupação do Oeste criou condições para que a economia regional passasse da pecuária de corte e da lavoura de subsistência para a agropecuária. Destarte, o estado assumiu um novo papel nas relações de produção capitalista, na nova divisão territorial do trabalho, principalmente após a interligação com os centros consumidores do país por meio da Estrada de Ferro de Goiás.

### **2.3 A construção de Goiânia: inspiração francesa e inglesa no Centro-Oeste**

Alinhada cronológica e ideologicamente com a Revolução de 1930, Goiânia foi planejada para inserir a região no ideário de modernização nacional.

Entre os estudiosos da história de Goiânia, como Palacin (1976), Chaul (1988; 2001; 2009), Estevam (2004) e L. Silva (2009), há consenso de que a construção da capital representou um divisor de águas na Geografia e na História Regional do estado de Goiás.

A relevância deve-se, em primeiro lugar, ao núcleo urbano de Goiânia, que obedecia à tendência do urbanismo moderno. Este fato inaugurava um momento histórico no Planalto Central: a criação de uma nova capital em uma cidade planejada. Esse novo núcleo urbano de poder, com a construção iniciada em 1933, não lembrava nem de longe a antiga capital do século XVIII. Em segundo lugar, Goiânia foi resultado da ocupação e dos investimentos do governo federal na região Centro-Oeste, possibilitada por Pedro Ludovico:

[...] contra a força de uma rotina de mais de duzentos anos; desaparelhado financeiramente, com um orçamento bastante inferior a uma dezena de milhas de contos de reis; arrostando a má vontade, a oposição [...] conseguimos levar a bom termo esse empreendimento, incontestavelmente o mais grandioso de quantos já foram tentados em todos os tempos da história política e administrativa de Goiaz. (TEIXEIRA, 1934, p. 27).

Os relatórios de prestação de contas das despesas públicas e da administração (1930 - 1939) e enviados ao Presidente Getúlio Vargas, descrevem uma cidade ausente dos conflitos sociais inerentes ao espaço urbano no capitalismo. Sob o prisma dos relatórios de Teixeira, Goiânia era certamente uma *cidade progressista* pois fadada ao progresso e à inserção no tempo dinâmico da modernidade:

Nascida em pleno descampado, projetada e edificada sob a mais rigorosa e atenta assistência técnica, dotada de todos os benefícios que a moderna ciência urbanista proporciona, Goiânia jamais sofrerá [referindo-se certamente a Vila Boa] os males das cidades velhas. Sua realização já é um fato concreto e o enorme potencial econômico do Estado, despertado nestes últimos anos, garantirá o seu desenvolvimento. (TEIXEIRA, 1934, p. 28).

Um olhar atento aos relatórios administrativos, descortina uma Goiânia “no meio do nada” e “do vazio geográfico”, fruto da luta do seu próprio fundador. De outro lado, nascida no bojo das transformações ocasionadas pela Marcha para o Oeste, a cidade é apropriada pelo discurso de Pedro Ludovico também como resposta política. Construí-la sob paradigmas modernos significou impulsionar o desenvolvimento do estado, emperrado pelos males simbolicamente inerentes as “velhas cidades”. Goiânia tornou-se, símbolo do *progresso: econômico e político*.

Por todos estes motivos, a cidade-capital desejada pelas forças mudancistas precisava ser construída tendo por referência o que havia de mais moderno na arquitetura e no urbanismo.

O traçado colonial, que lembrava o período de mineração da antiga capital, deveria ser drasticamente superado. Nesta direção, o urbanismo francês serviu de inspiração e modelo para pautar as novas intervenções urbanas. Para que possamos compreender os diálogos travados entre o traçado urbano de Goiânia e sua inspiração francesa, cabe tecer algumas considerações sobre o tema.

Ora, no final do século XIX e início do XX, teve lugar em França um movimento que pretendia repensar os problemas urbanos ligados às questões higienistas, à estrutura viária, às reservas ambientais, ao saneamento básico, aos planos de controle do crescimento urbano e notadamente, o embelezamento das cidades. Teorias do urbanismo moderno, que pensavam as cidades em suas próprias realidades e necessidades, começaram a ganhar campo na Europa e nas Américas do Sul e do Norte.

Este movimento reflete a própria história do urbanismo. Como disciplina autônoma, ensinada nas universidades, e como campo de atuação profissional, o urbanismo constituiu-se tardiamente, pois até o final da Primeira Guerra Mundial não tinha formado um corpo teórico e prático consistente. Aos engenheiros cabia o papel de discutir as intervenções na cidade e as questões higienistas, sanitaristas e estéticas, ao passo que o arquiteto não era considerado um profissional essencial no planejamento urbano.

Essa realidade mudou no transcorrer do século XX. Os arquitetos passaram a ter, cada vez mais, um papel de destaque no planejamento das cidades europeias e, gradativamente, adicionaram conhecimentos históricos e artísticos àquelas diretrizes já praticadas pelos engenheiros. O envolvimento dos conhecimentos da engenharia, da arquitetura e do urbanismo se constituiu como um aparato teórico imprescindível para se pensar as cidades.

Acrescenta-se ainda, o fato de que após a Revolução Industrial o desenvolvimento do urbanismo esteve intimamente ligado aos problemas ocasionados pelo adensamento das cidades. Centros europeus como Londres e Paris assistiram ao crescimento desordenado e acelerado de grandes proporções. As maiores consequências do crescimento populacional e urbano, sem planejamento, referem-se ao saneamento básico, à setorização das atividades fabris e comerciais e, principalmente, à questão da moradia para os novos habitantes que em grande número procuravam as cidades francesas e inglesas em busca de trabalho.

Malgrado os problemas que o urbanismo pretendia responder, a cidade também se apresentava como um espaço de reprodução das potencialidades criativas e produtivas do

homem moderno<sup>26</sup>. Entretanto, para que alcançasse sua plenitude, a *urbe* deveria ser planejada, administrada e organizada de modo racional. O ordenamento do espaço deveria favorecer o deslocamento rápido dos cidadãos, com vias de fluxos intensos e com traçado urbanístico que facilitasse a localização das áreas de comércio, serviços e lazer.

No pensamento urbanístico francês havia um forte apelo ao pragmatismo. Expressava-se na análise detalhada das condições geográficas, históricas, sociais e econômicas das cidades que passavam por remodelações. Nesse contexto, o planejamento deveria transformar as cidades para melhor, enfrentando os problemas decorrentes das desigualdades sócio espaciais. Imbuído do ideário francês, o arquiteto-urbanista Atílio Corrêa Lima chamou a atenção do interventor Pedro Ludovico, sendo escolhido para projetar a nova capital.

Profissional renomado no cenário nacional, Atílio Corrêa pertencia à empresa de construção P. Antunes Ribeiro e Cia., sediada no Rio de Janeiro. Esta empresa foi a principal construtora de edifícios que abrigaram a administração do estado de Goiás nas primeiras décadas de construção e de moradias planejadas. Além de realizar as construções idealizadas por Atílio Corrêa Lima e Armando de Godoy, os arquitetos responsáveis pelos planos do início de Goiânia, a empresa adquiriu muitas áreas valorizadas da nova capital. Infelizmente, não encontramos registros disponíveis sobre mais dados relativos à história da construtora.

Por outro lado, compreender a formação profissional de Atílio Corrêa contribui no entendimento da influência do urbanismo francês no planejamento de Goiânia. Sua trajetória profissional impressionava por alto grau de competência e currículo acadêmico construído no exterior. Graduado como arquiteto-urbanista pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1930 tornou-se o primeiro brasileiro a conseguir o diploma de urbanista pelo *Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris*<sup>27</sup>. Além do Plano de Urbanização de Goiânia, Atílio Corrêa elaborou importantes projetos como o Plano de Remodelação da Cidade de Recife e a Estação de Passageiros do Cais do Porto do Rio de Janeiro. Participou também de projetos paisagísticos e de obras de arquitetura. (DAHER, 2009).

É importante ressaltar que Atílio Corrêa foi um dos poucos arquitetos que à época se especializou em urbanismo, o que demonstra o seu alto grau de profissionalismo. A contratação

---

<sup>26</sup> Entende-se por homem moderno o indivíduo que assistiu às transformações advindas da técnica, da velocidade e as inovações científicas surgidas no final do século XIX.

<sup>27</sup> Considerado um dos maiores centros internacionais de referência em arquitetura e urbanismo do século XX. Durante décadas, formou profissionais comprometidos com as tendências modernas do planejamento urbano.

de Corrêa representava, para o governo de Pedro Ludovico, uma propaganda de sintonia de Goiás com o que havia de mais novo e moderno no urbanismo nacional.

Em virtude da formação acadêmica francesa, Atílio Corrêa teve forte influência da arquitetura recorrente em modelações e construções da capital estadunidense e europeias. Sua experiência anterior explica a escolha do estilo *Art déco*<sup>28</sup> para o desenho arquitetônico da nova capital. No entanto, o estilo arquitetônico escolhido por Corrêa embora conhecido foi pouco adotado na Europa dos anos 1920 e mais tarde nos Estados Unidos. No caso do Brasil, estados como São Paulo e Rio de Janeiro haviam utilizado o *Art déco* em algumas das suas construções. Em Goiás, a aplicação do *art déco* significava a mudança para os padrões urbanos dos anos de 1930.

Além das novas técnicas construtivas e de um novo mercado de trabalho, ligado a construção civil, deve-se ressaltar que o surgimento de Goiânia esteve principalmente atrelado às *funções de governo*. Desse modo,

A cidade com funções de governo possui uma compreensão diferente de cidades referenciais de lugar. As capitais se erguem para o capital são racionalizações administrativas e burocráticas do Estado que se compõe na lógica do capitalismo. São espaços que permitem organizar o jogo político, são palcos do aplauso oportunista de plantão, mas também perspectivas que se abrem rumo à modernidade [...]. Mesmo no início da cidade, o novo proporcionou conteúdo de técnicas que introduziram a modernidade de aspecto urbano. Criou-se um movimento formado pelo conjunto de realizações e materiais que foram sendo disponibilizados. (BARREIRA; DEUS; 2006, p. 79).

A modernidade do *Art déco*, a observância do plano de Atílio Corrêa influenciado pelo urbanismo francês e, posteriormente, de Armando de Godoy com influência do urbanismo inglês, fazem parte da constituição de uma cidade edificada para se tornar eixo do desenvolvimento regional.

#### **2.4. Formação do espaço urbano goiano entre os anos de 1933-1970**

Conforme o Decreto nº 3.547 de 6 de julho de 1933, a primeira formação urbana da nova capital ficou sobre a responsabilidade do arquiteto – urbanista, Atílio Corrêa Lima.<sup>29</sup> Iniciados os primeiros trabalhos de construção da cidade, em 24 de outubro de 1933,

<sup>28</sup> Estilo arquitetônico do séc. XX, surgido na França e que influenciou construções nos EUA, Inglaterra e Brasil. O tema será tratado com mais vagar, nos capítulos subsequentes. Sobre o *Art Decó*, consulte, dentre outras, as obras de: Campos (2003), Correia (2008) e Barthel (2015).

<sup>29</sup> Esse documento encontra-se no livro *Como nasceu Goiânia*, de Ofélia Sócrates do N. Monteiro (1980).

Pedro Ludovico Teixeira lançou a pedra fundamental de Goiânia. Naquela ocasião, o interventor já apontava a dificuldade do empreendimento, tendo em vista o orçamento público estadual. Sobre as dificuldades da construção da cidade, Atílio Corrêa revelou em entrevista concedida em 1942 ao jornal *Correio da Noite*:

Inúmeras foram as dificuldades que tivemos de vencer, os recursos financeiros eram ínfimos e os métodos de construção ainda primitivos. [...] Foi tremenda, a luta [...]. Em pleno sertão devíamos construir uma cidade. Três fatores deveríamos enfrentar: a dificuldade de obter material – ainda inexplorado na ocasião; o problema da mão de obra – deficiente, não adaptada aos métodos modernos de construir – e, finalmente, os transportes para o material vindo de fora. E como se não bastassem as dificuldades acima descritas, tivemos a luta política desencadeada pela oposição durante o período da propaganda eleitoral e a luta subterrânea de resistência passiva movida pelos interesses prejudicados na mudança do centro vital do Estado. (LIMA, 1942, p. 50).

Por certo, quando de sua contratação, Lima estava ciente das divergências políticas e dos enfrentamentos no governo para a efetivação da transferência da capital. Anos depois, compreenderia que estes embates dificultaram bastante a construção de Goiânia. No entanto, também aponta outro problema muito frequente no estado de Goiás naquele momento: a dificuldade de mão-de-obra especializada em construção civil. Cabe lembrar que devido a uma tradição agropecuária, os trabalhadores não estavam acostumados aos serviços da construção. Ocorreu a necessidade de realizar propagandas para atrair novos operários, que poderiam efetivamente realizar as obras.

No campo da oposição, a falta de recursos era uma das principais críticas à transferência da capital. Embora o interventor tenha utilizado sua influência junto a Getúlio Vargas e conseguido significativos empréstimos para a continuação das obras, a edificação da nova cidade se deu com grande dificuldade financeira. Esta situação foi apontada em relatos de muitos mestres-de-obras e engenheiros que participaram da construção.

Distinta de outras cidades, nascidas no entorno de igrejas e a partir de entrepostos comerciais, Goiânia foi edificada em torno da sede do poder administrativo. Na sua estrutura urbana, a sede administrativa é o elemento fundador da paisagem. Identificados na *Figura 3*, com os números 1 e 2 – "Palácio das Esmeraldas e Governo do Estado; Centro Cívico e Edifícios Federais e Estaduais", parecem indicar que todos os caminhos da cidade se encontram no centro administrativo: a Praça Cívica.



Na *Figura 3*, também identificamos o controle do planejamento urbano entre as décadas de 1930 e 1940. Naquele período, houve a preocupação do poder público em pautar o crescimento da cidade de Goiânia mediante os desenhos dos projetistas Atílio Corrêa e Armando de Godoy. Os setores planejados: Sul e Leste, do lado esquerdo; Central, Oeste e Norte, do lado direito; e no canto inferior, do lado direito, o setor de Campinas – a cidade-satélite – representam a primeira fase da urbanização de Goiânia. Naquela fase, a especulação imobiliária ainda não controlava a ocupação do solo.

A questão da centralidade da Praça Cívica, identificada pelos pontos demarcados com os números *1 e 2*, aponta para a questão simbólica do poder. Ao analisar o plano percebe-se que a Praça Cívica era de fato o espaço irradiador de poder. As principais vias de circulação – Av. Goiás, Tocantins, Araguaia, Rua 94 e demais – e os setores planejados estavam conectados à Praça.

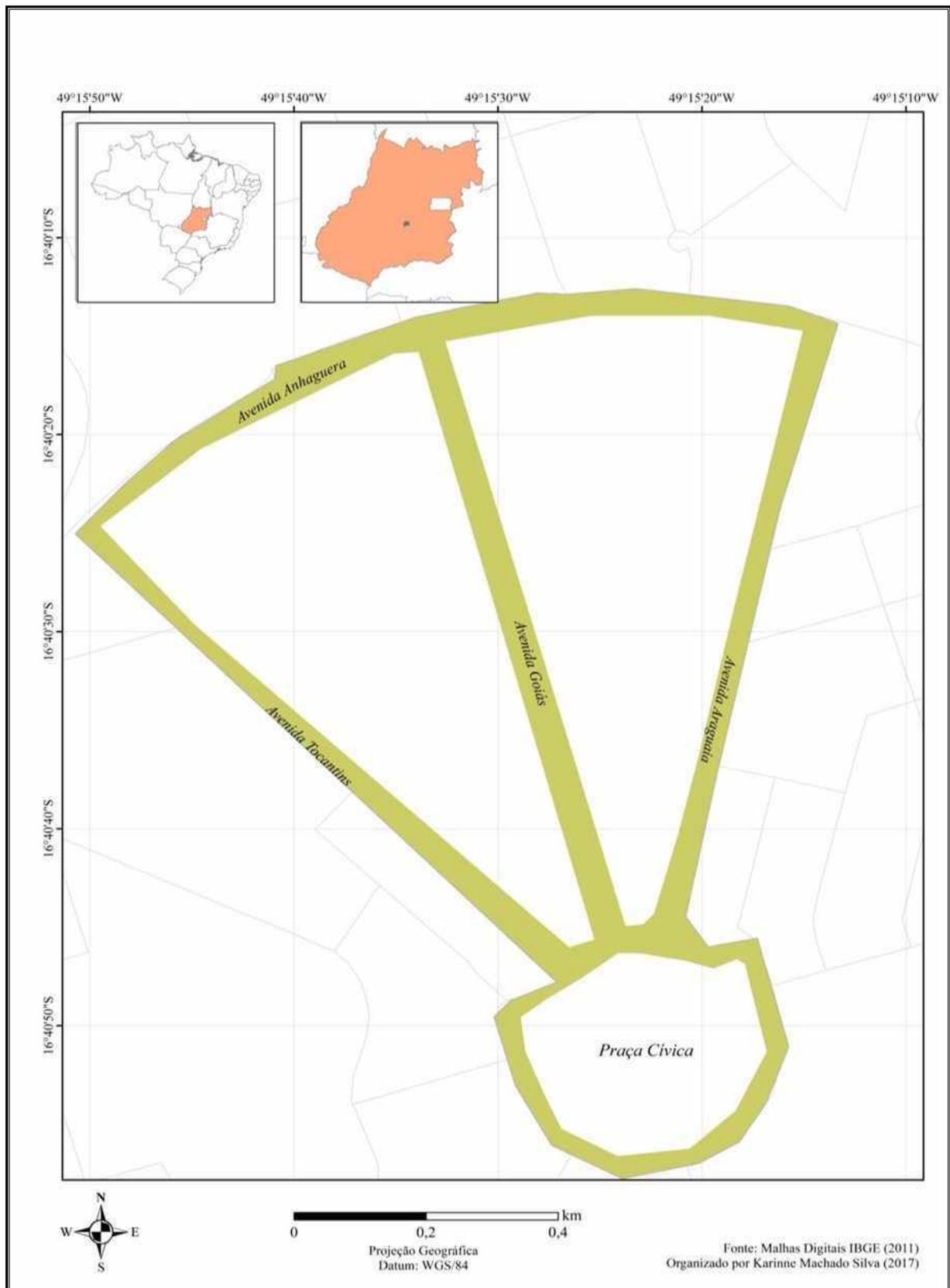
Em conformidade com os preceitos defendidos pelo Raymund Unwin (1863 -1940)<sup>30</sup>, defensor das “cidades jardim” e um dos principais urbanistas que influenciou o pensamento de Atílio Corrêa, o planejamento de Goiânia procurou aproveitar ao máximo as condições topográficas da cidade e agrupar os edifícios da administração em um Centro Cívico. Esse agrupamento arquitetônico valorizaria as construções públicas e forneceria maior destaque ao centro. Como Unwin considerava que todas as cidades deveriam ter seus espaços organizados de modo hierárquico, tendo no Centro Cívico o ponto mais privilegiado, os chamados centros secundários concentrariam atividades como lazer, educação e habitação (ACKEL, 2007).

Dessa maneira, as principais avenidas centrais, Araguaia, Tocantins e Goiás, conectam-se ao Centro Administrativo. Essas avenidas deveriam obedecer à linha do declive do terreno e possuir partes ajardinadas, conforme a representação da *Figura 4*, adiante. Segundo Manso (2001, p. 99), ao tratar das três principais avenidas que convergem para a Praça Cívica, ou seja, o Centro Administrativo Atílio Corrêa garantiu que o pitoresco fosse “[...] assegurado pela generosa arborização prevista para os passeios e canteiros centrais, enquanto o monumental é representado pelas esplanadas ao modo barroco francamente tratadas como verdadeiras *parkways*”. Havia, desse modo, o esforço de “conservar a cultura e a identidade do lugar”, no que tange às novas tendências do pensamento urbanístico francês.

---

<sup>30</sup> Raymund Unwin foi um urbanista britânico. Engenheiro formado em Oxford, uma de suas maiores realizações foi a proposta das *ciudades jardins*. O profissional defendia a criação de "subúrbios jardins" nos arredores das cidades, como forma de diminuir a especulação imobiliária e proporcionar melhores condições de vida para a classe trabalhadora. Sobre Unwin, ver: <<http://www.ebad.info/unwinraymond>>

FIGURA 4. Goiânia: Planta das principais avenidas da cidade, 2011.



Fonte: IBGE (2011).

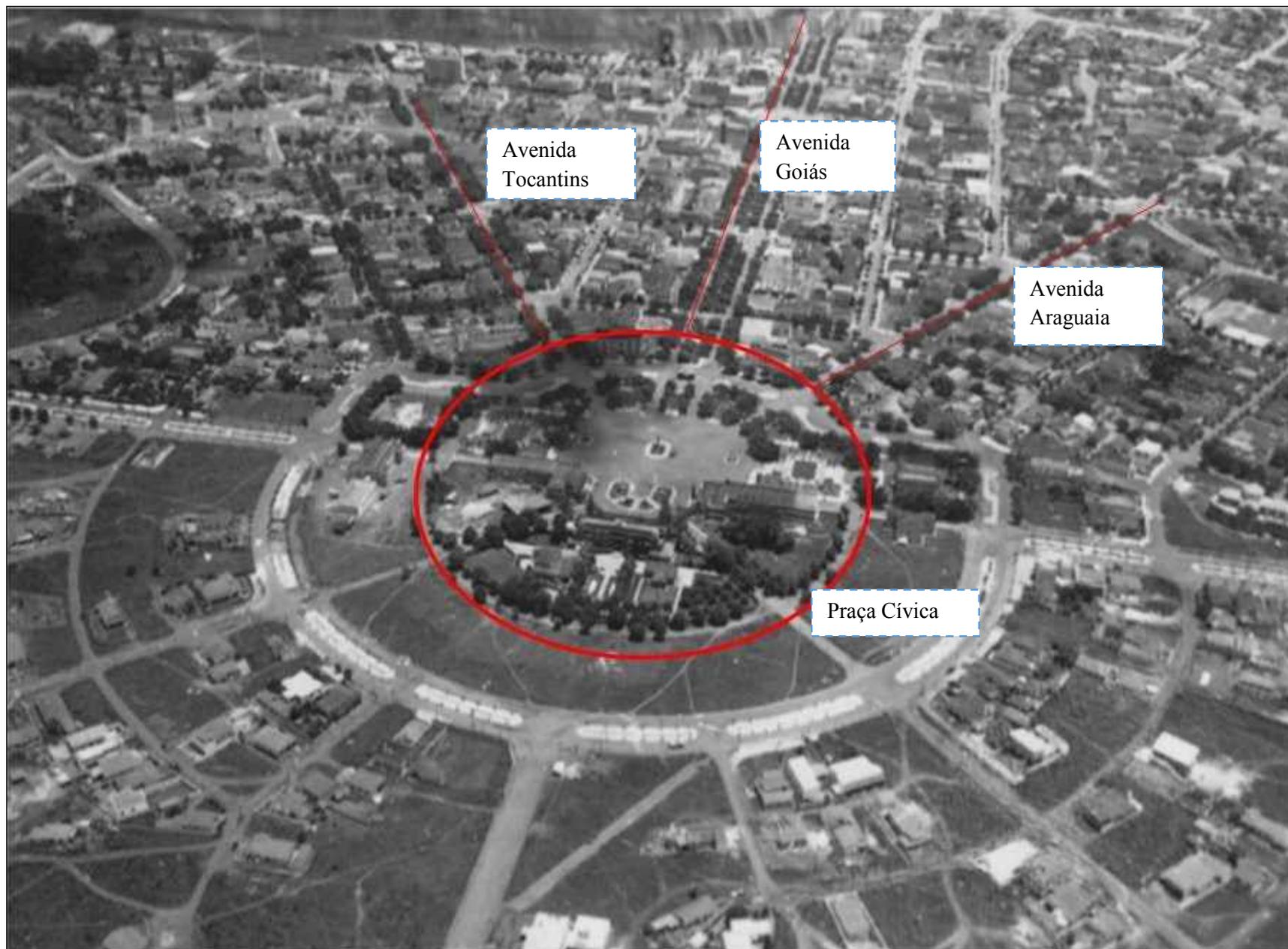
O desenho arquitetônico do Centro Cívico, com a praça em forma de ferradura e a convergência das três principais avenidas, expressam os princípios de uma cidade barroca. Por outro lado, a preocupação com o paisagismo, a arborização e as formas geométricas e simétricas das avenidas evidenciam a influência do urbanismo francês presente no plano de urbanização de 1938, realizado por Attílio Corrêa.

Com relação a esse plano, é notável a preocupação com a topografia, a necessidade de um desenho que favorecesse ao máximo o tráfego e o zoneamento. Inicialmente, foram necessários dois centros na cidade: um comercial e outro administrativo, os quais não poderiam ter intensa circulação de carros e deveriam concentrar os principais prédios da gestão pública. Ademais, foram previstos os anéis periféricos que possibilitariam a evacuação do trânsito.

Como se vê na *Figura 5*, na página a seguir, os desenhos do centro administrativo apresentam o desejo do arquiteto-urbanista de oferecer visibilidade e destaque ao núcleo de decisões políticas. Também observa-se um certo isolamento dos prédios administrativos, evitando que a agitação dos carros e da cidade dificultasse o trabalho dos órgãos públicos. (RIBEIRO, M. 2004).

Attílio Corrêa esteve atento aos princípios urbanísticos de sanitarianismo e da higienização, bem como os aspectos ligados ao lazer e aos códigos de controle do crescimento urbano, que ordenassem o uso e a ocupação do solo. Para ele, o traçado de uma cidade era um fator fundamental para se tornar uma sede administrativa plena de suas atividades e desenvolver ao máximo a economia e a política local. Há que se lembrar, ainda, de que com o melhor aproveitamento do traçado urbano, a cidade teria mais condição de oferecer elementos atrativos aos novos habitantes, como indústrias, moradias, lazer e arborização, justificando a preocupação com o desenho urbanístico de Goiânia.

FIGURA 5. Goiânia, Imagem aérea, 1957. Em vermelho: Praça Cívica (circulado); Avenidas principais (em traço) - da esquerda para a direita: Av. Tocantins; Av. Goiás, Av. Araguaia.



Fonte: Adaptado de skyscrapercity, pela autora (2018).

Na *Figura 5* podemos identificar o elo das avenidas Araguaia, Tocantins e Goiás com a Praça Cívica. Apesar de não estar evidenciada na imagem, a Avenida Anhanguera também é um eixo que conecta essas avenidas a região leste/oeste e conecta o Setor Central a Campinas (antigo núcleo da cidade). As ruas irradiam da Praça Cívica para os bairros Oeste, Sul e Setor Central.

Entre as primeiras décadas de Goiânia as avenidas Tocantins e Araguaia concentraram residenciais das camadas mais privilegiadas. Entretanto, com o aumento da ocupação no solo urbano essas avenidas passaram a receber cada vez mais lojas e rede de serviços. Atualmente as avenidas centrais continuam aglutinando um intenso comércio têxtil, de equipamentos eletrônicos, bancos, camelódromos, lojas em geral e restaurantes.

## 2.5. Surtos populacionais e a distorção do planejamento

A formação do espaço urbano é resultado de um jogo entre os diferentes agentes que atuam nas cidades. Interesses econômicos, políticos e sociais fazem parte de uma disputa que visa exercer o poder *na* e *sobre* a cidade. Desse modo, o espaço não é um elemento neutro ou imparcial, mas se constitui em um emaranhado de ambições. Conforme observa Milton Santos,

[...] Aí se juntam parceiros que se enfrentam segundo os grupos e filiações a que pertençam. Há os políticos, técnicos e funcionários que representam o GOVERNO [...] existem as EMPRESAS que agem através de investimentos na indústria, no comércio e nos serviços, com especial destaque para o capital ligado aos ramos imobiliário e da construção civil, cujas ações têm reflexos diretos no meio urbano. Por fim entra a POPULAÇÃO, fragmentada nos mais diversos grupos (vizinhança, filiação política e religiosa, profissão, parentesco, afinidades...). (SANTOS, 1988, p. 50, grifo do autor).

Ao considerar esse embate devemos ressaltar que os interesses da iniciativa privada, as necessidades da população e a atuação dos agentes sociais são intermediados, a princípio, pelo Estado. No caso de Goiânia, alicerçada em um projeto urbano moderno, a nova capital passou por importantes mudanças econômicas e de dinâmica populacional.

A configuração espacial, originalmente concebida no ano de 1933, vivenciou um vertiginoso crescimento urbano, acompanhado de correntes de migrações. Ao mesmo tempo, os agentes imobiliários acabaram interferindo nos rumos que a cidade tomaria.

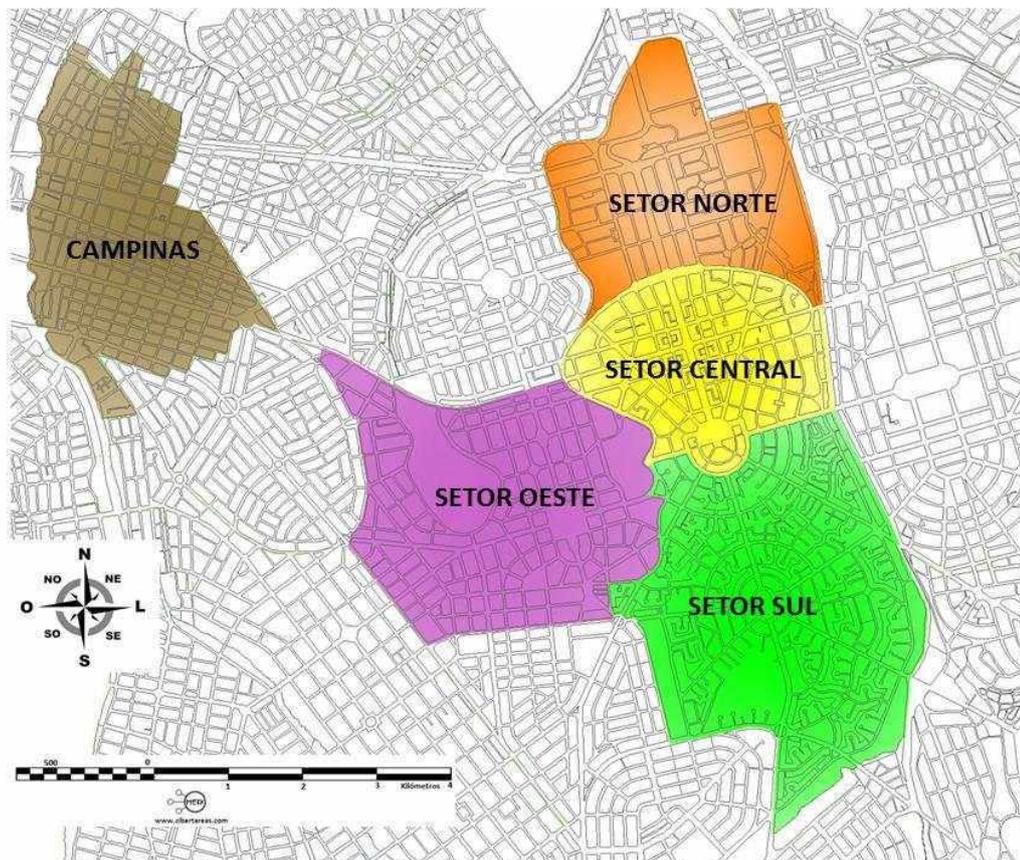
Na década de 1950, a cidade planejada para 50.000 mil habitantes já contava mais de 53 mil pessoas, distribuídas nos setores: central, norte, sul, oeste e cidades-satélite, conforme se observa no *Mapa 5*. No plano diretor da cidade, aprovado em 1938 e elaborado por Armando Godoy, constava apenas *uma* cidade satélite: Campinas.

A proposta de cidades-satélites fez parte do projeto urbanístico das cidades-jardins, como foi o caso de Goiânia. Correspondiam à bairros mais afastados dos setores centrais e que abrigariam o excedente populacional, ocasionado pela expansão urbana dos grandes centros. Segundo o superintendente de obras, Jerônimo Coimbra Bueno, da Construtora Coimbra Bueno, responsável pela construção de Goiânia,

Projetada a cidade em todos os seus contornos, o perímetro urbano ficará fixado para sempre. [...] A cidade teria, assim, garantida em toda a sua circunvizinhança, uma faixa de vegetação, suficiente para satisfazer à salubridade da vida. Atingida a população, para a qual a cidade está sendo planejada, o excesso de população, ou seja, a extensão da cidade, se fará em novos núcleos suburbanos que foram designados 'cidades-satélites', separadas e convenientemente afastadas do núcleo ora projetado. (Citado por ÁLVARES, 1942, p. 25).

Os estudos urbanísticos envolvendo a extensão da cidade não foram levados adiante nos planos que conduziram a construção de Goiânia, após a década de 1950. A única cidade-satélite identificada foi Campinas. O mapeamento aéreo para localizar regiões onde se localizariam as futuras cidades-satélites era muito difícil para os planejadores do espaço. A princípio, esses bairros seriam construídos distantes do cinturão verde, formado pelos vales dos Córregos Botafogo e Buritis.

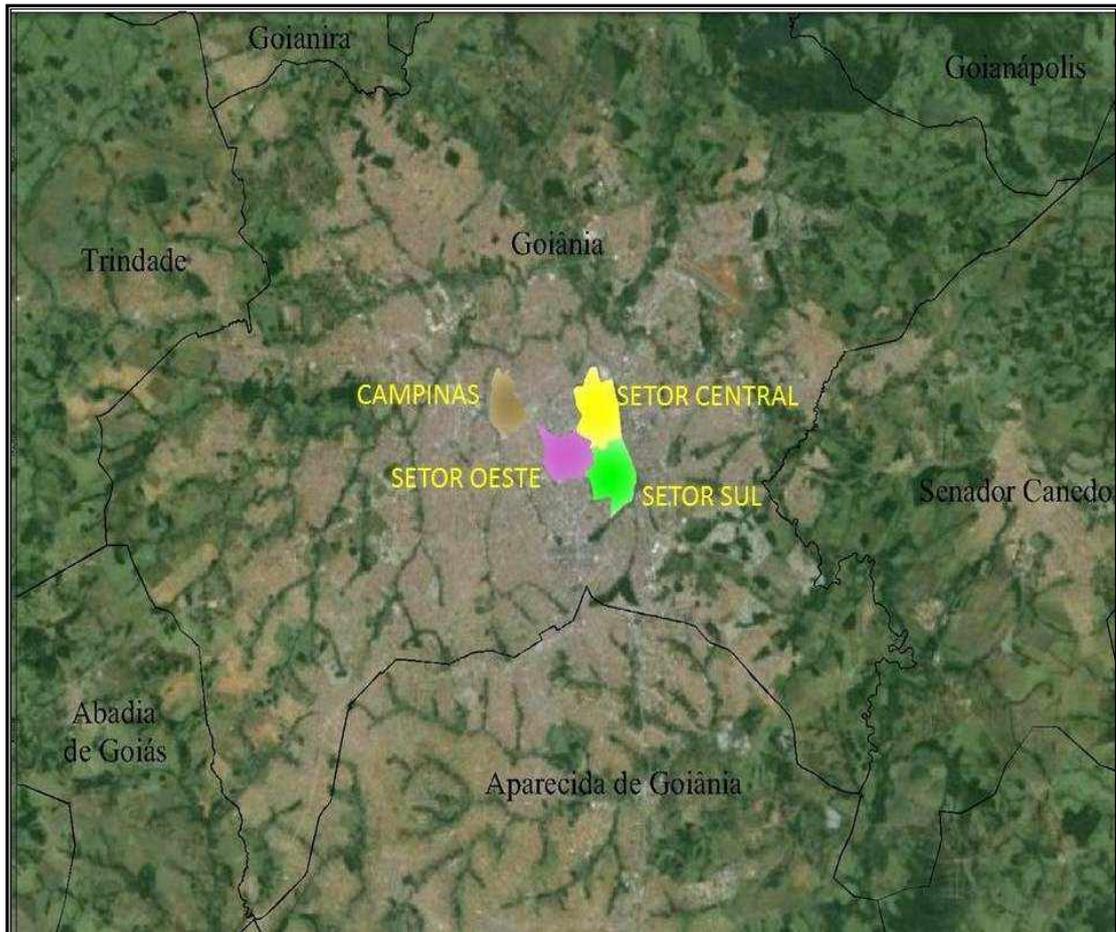
MAPA 5a. Goiânia, setores da cidade, 2017.



Fonte: Souza, F. (2017).

Entre as décadas de 1950 e 1960, o poder público foi pressionado pelos proprietários de terras, próximas à zona urbanizada, e por especuladores ligados às grandes imobiliárias – como o caso da Construtora Coimbra Bueno – para aumentar a venda de lotes. O resultado dessa pressão foi a "cidade [que] cresceu a partir de então em progressão geométrica, sofrendo uma explosão demográfica que descaracterizou o plano inicial" (RIBEIRO, M. 2004, p. 39).

MAPA 5b. Goiânia, setores da cidade, 2017.



Fonte: Souza, F. (2017).

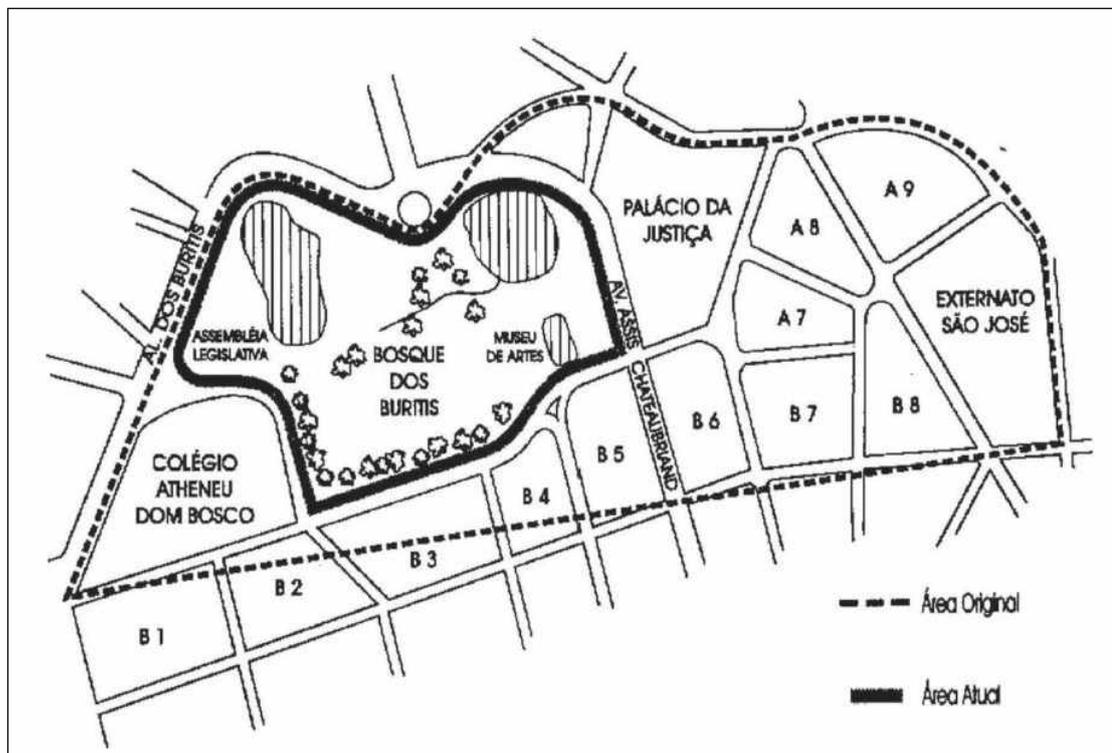
Os espaços de lazer, destinados ao convívio da população, são exemplos da diminuição da área pública em favor dos interesses de particulares. O Parque dos Buritis, localizado no setor oeste, região central de Goiânia, uma das primeiras áreas públicas de convivência e criada na década de 1930, teve seus limites diminuídos com a pressão do capital. Na disputa do que deveria ser destinado à população e o que poderia gerar riquezas para os agentes imobiliários, os habitantes foram prejudicados quanto ao direito ao lazer. Neste particular, a crítica de geógrafos regionais é que:

[...] Isto não deveria acontecer, pois a cidade não tem apenas o papel de produzir e circular riqueza. Tem também a função de proporcionar prazer aos

seus habitantes. Mesmo sendo planejados os espaços livres para atividades de lazer da população ao longo do tempo houve um conjunto de ações que acabaram por facilitar a alteração da destinação original dos bens públicos por instituições que poderiam ocupar locais diferentes. Verifica-se aí uma falta de compromisso com a cidade e falta de determinismo de algumas autoridades que não foram firmes o suficiente para não permitir a quebra de harmonia da cidade que foi pensada e planejada como um todo. (BARREIRA; DEUS, 2006, p. 86).

A questão posta acima pode ser observada no *Mapa 6*, que demonstra a grande diminuição nos limites do Parque dos Buritis. Este parque, localizado em uma parte extremamente valorizada da cidade, próximo à Praça Cívica, onde os lotes até os dias atuais são vendidos a altos valores.

MAPA 6: Alteração nos limites do Parque dos Buritis, Goiânia, 1996.



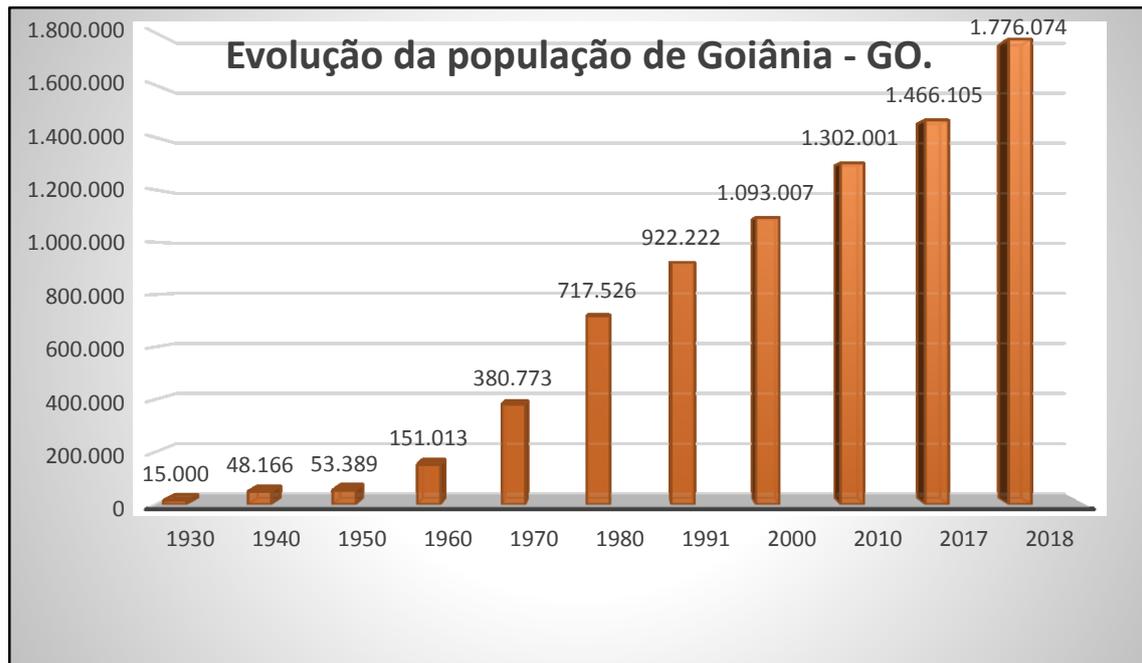
Fonte: BARREIRA; DEUS (2006, p. 84).

O historiador e arquiteto Alexandre Ribeiro Gonçalves (2002) afirma que o surgimento de novos bairros em Goiânia, ocorreu na formação da *cidade legal*, ou seja: estes bairros faziam parte de uma previsão aprovada pelo *Código de Edificação de Goiânia*, aprovado em 1947. Entretanto, mesmo amparados pela lei, os novos bairros não foram acompanhados pelo planejamento urbano e não foram inseridos em um crescimento citadino ordenado. Deste modo, a nova configuração urbana priorizou os loteamentos privados e os proprietários de terras localizadas no limite com a zona urbana da capital. Ainda segundo o pesquisador, a expansão

urbana "[...] é a corporificação do que melhor expressa o crescimento urbano de Goiânia entre 1950-1960: o 'desplanejamento' da cidade planejada". (2002, p. 148).

O surto populacional teve reflexos diretos na expansão desenfreada. Como podemos perceber no *Gráfico 1*, na medida em que chegavam novos habitantes, impulsionava-se o mercado imobiliário e forçava-se o crescimento urbano:

GRÁFICO 1. Goiânia, evolução da população, 1930 -2018.



Fonte: Dados demográficos do SIDRA (IBGE, 2018)

Diante do *Gráfico 1*, é possível depreender três fases principais de *boom* populacional, notadamente entre os anos de 1930-1950, 1950-1960 e 1970-2000. Percebemos que de década em década a população quase triplica e, mais especificamente no intervalo da década de 1930 a 1940 –lapso de tempo que correspondeu a uma intensa propaganda realizada pelo poder público –verificou-se um crescimento de 221% no fluxo de migrantes que ocuparam a cidade de Goiânia.

A cidade representada nos cartões postais e cartazes afixados nas cidades de São Paulo e Bahia, por exemplo, inclusive em estações de trem e rodoviárias, tornou Goiânia uma mercadoria. Nesta perspectiva,

[...] a cidade é uma mercadoria a ser vendida, num mercado extremamente competitivo [...]. Isto explicaria que o chamado *marketing urbano* se imponha cada vez mais como uma esfera específica e determinante do processo de planejamento e gestão das cidades. [...] a venda da cidade é, necessariamente, a venda daqueles atributos específicos que constituem, de uma maneira ou outra, insumos valorizados pelo capital. (VAINER, 2012, p. 8; 79).

No caso da nova capital de Goiás, os atributos valorizados na extensão da propaganda divulgada nos outros estados foram: a indústria nascente, empregos na construção civil, possibilidade de fácil aquisição de lotes urbanos e o potencial econômico da região. A oferta de lotes e empregos atraiu um grande contingente de migrantes para a cidade.

No recorte da presente pesquisa, entre 1930 e 1970, a população cresceu de 15.000 para 380.773 mil habitantes, o que representa 2.438% de aumento populacional. Num primeiro momento, o significativo adensamento urbano exigiu um número muito maior de moradias, o que foi organizado pelo poder público que controlava o parcelamento do solo e a venda. Depois da década de 1970, porém, o mercado imobiliário restrito e especulativo acabou controlando majoritariamente a comércio de lotes.

Em uma análise verticalizada, ao recortar as décadas de 1950 e 1960, identificamos um crescimento de 15.000 para 151.013 habitantes, conforme dados do IBGE. Esse crescimento ocasionou uma significativa ocupação do solo, com destaque para a década de 1950 na qual se apresentou um expressivo aumento de parcelamentos e lotes. Este fenômeno urbano pode ser acompanhado no *Quadro 1*, a seguir.

QUADRO 1. Evolução do parcelamento e lotes, Goiânia, 1930-1970.

Período	Parcelamento	Lotes
Década de 1930	6	14.660
Década de 1940	2	4.356
Década de 1950	160	118.558
Década 60	30	30.024
Década 70	24	22.444
<b>Total</b>	<b>222</b>	<b>190.042</b>

Fonte: Adaptado de Barreira; Deus (2006).

Assim, entre as décadas de 1950 e 1960,

[...] A população goianiense conquista maior poder aquisitivo e de consumo. Milhares de residências abandonando o fogão caipira, aderindo ao fogão a gás, produto que passa a ser vendido em grande escala. A geladeira é outro objeto de consumo que entraria com força nesta nova cena. Com esse ritmo cresceria também a venda de automotores [...]. Havia se instalado já em Goiânia grandes atacadistas, como a empresa J. Alves Veríssimo e o Tecidos Tita. [...] O primeiro aeroporto de Goiânia vinha se tornando inadequado com o crescimento da cidade [...] o novo aeroporto - que receberia a denominação oficial de Aeroporto Internacional Santa Genoveva - foi construído e inaugurado em junho de 1956. [...] Goiânia absorvia os positivos impactos da

nova capacidade de abastecimento energético da recém-criada Centrais Elétricas de Goiás (CELG) [...]. Registra-se, nesta primeira metade da década de 1950, um *boom* imobiliário. [...] A população crescera, do início para o meio da década, de 53 mil para cerca de 75 mil e somaria 153.505 pessoas em 1960, conforme o recenseamento oficial do IBGE. (ROCHA, 2003, p. 142-148)<sup>31</sup>.

Além da crescente densidade populacional, fatores endógenos como o aumento do consumo de eletrodomésticos, a ampliação no uso dos automóveis, a maior capacidade hidrelétrica para atender as recentes demandas, o incremento do mercado imobiliário com aparecimento de setores como Oeste, Aeroporto, Sul, Norte Ferroviário são indícios do crescimento urbano de Goiânia após o término de sua construção. A classe média proveniente antiga capital, Cidade de Goiás, e os grandes proprietários de terra dedicados ao setor agropecuário também dinamizaram a economia local.

Entretanto, ressaltamos que a explicação para o crescimento populacional e urbano, extrapolando os limites do planejado, pode ser explicado pelos seguintes fatores: a chegada da ferrovia em Goiânia, em 1950; a retomada da política de interiorização de Vargas entre 1951 e 1954) e a construção de Brasília, em 1960.

Desse modo, a primeira fase pode ser caracterizada por um processo ainda em andamento da urbanização brasileira, que atinge sua efetiva consolidação a partir de 1960, crescendo em nível populacional em aproximadamente quatro vezes. No período que compreende os anos de 1960-1970 houve um crescimento de 151.013 para 380.773 mil habitantes. Esse momento é caracterizado pela fase de "conclusão" da urbanização brasileira e a incipiente etapa de metropolização das cidades.

A fase demarcada entre 1970-2000 é caracterizada pela transformação do meio geográfico em meio *técnico-científico-informacional* definido por uma nova conjuntura da divisão territorial do trabalho. Vale destacar que em nosso período de reflexão, 1930-1970, a cidade de Goiânia cresceu dez vezes em nível populacional, o que de fato provocou a transformação no setor de infraestrutura que se coloca na produção do espaço urbano.

Mesmo tendo crescido de modo expressivo, como o *Gráfico 1* demonstra, Goiânia superou as dificuldades com infraestrutura, como as constantes quedas de energia, a falta de

---

<sup>31</sup> Das empresas citadas por Rocha (2003) destacamos que “J. Alves Veríssimo S/A Indústria Comércio e Importação”, é um atacadista, especializado em Alimentos e os “Tecidos Tita” uma das cem primeiras empresas do Centro-Oeste no ramo têxtil. Atualmente possui filiais em Uberlândia (MG) e Cuiabá (MT).

água e o baixo orçamento para as construções dos prédios administrativos. A construção civil e os setores de serviços expandiram e mudaram a fisionomia da cidade.

Apesar da pouca expressão, o transporte ferroviário foi fundamental para o escoamento de mercadorias e da produção local no momento em que a região expandia seu potencial econômico. O baixo custo, comparado ao transporte rodoviário, contribuiu de modo significativo para que Goiás se tornasse um estado competitivo no cenário econômico nacional.

A construção e a instalação dos trilhos da estrada de ferro ocorreram de forma irregular. A morosidade, as constantes interrupções nas obras, a falta de vontade política por parte dos grupos oligárquicos em Goiás – que não tinham interesse na ampliação da rede de transporte – e a falta de recursos financeiros, fizeram parte da história desse meio de transporte. Superadas as dificuldades, o transporte ferroviário realizou uma importante ligação interestadual. Assim, em 1950, a chegada dos trilhos da Estrada de Ferro mediante a Estação Ferroviária de Goiânia<sup>32</sup>,

[...] colocava a nova capital e uma vasta área do Estado em contato direto com os centros metropolitanos da economia do país. A ferrovia tornou-se não só a principal artéria de exportação de bens primários e de importação de manufaturados, como também a principal via de penetração de novas ideias e valores culturais da sociedade moderna [...]. (BORGES, 2000, p. 36).

De outro lado, é interessante pensar como o meio de transporte não alterou apenas o modo de comercialização de produtos, mas igualmente a entrada de novos hábitos e referências culturais, porquanto ocorreu uma maior dinamização no contato entre os goianienses e o restante do país. Contudo, somente após dois anos a Estação Ferroviária de Goiânia começou a receber as primeiras cargas de mercadorias e passageiros.

Até 1952, a “Goiás”, percorria com os seus trilhos, aproximadamente, 480 km, chegando ao seu ponto mais distante em Goiânia. No total, 30 estações serviam à Estrada, onde se destacavam as de Araguari, Amanhece, Arapira, Anhanguera, Goiandira (ponto de ligação com a Rede Mineira), Ipameri, Roncador, Pires do Rio, Engenheiro Balduino, Vianópolis, Leopoldo de Bulhões, Anápolis e Goiânia. Ao discorrer a respeito das alterações no comércio regional, provocadas pela chegada dos trilhos da estrada em território goiano, fica evidenciado o seu importante papel econômico. As cidades de Goiás, servidas pelos trilhos comerciais do estado e, controlando assim, o comércio regional. (RODRIGUEZ, 2011, p. 71).

---

<sup>32</sup>Anteriormente a sede da ferrovia encontrava-se em Araguari (MG), conforme previa o Decreto n. 5.394, de 18/10/1904. Segundo esse decreto o ponto inicial da Estrada de Ferro Goiás, seria na cidade de Araguari e, o seu terminal, na capital de Goiás (naquela época Vila Boa de Goiás).

Malgrado a implantação dos trilhos da estrada ter contribuído fortemente para a urbanização de cidades goianas, e para o processo de modernização econômica do estado, Barsanufio Gomide Borges (2000), tece sérias críticas ao tipo de modernização que ocorreu em Goiás. Segundo o historiador, ocorreu uma modernização de base conservadora, porque apesar do traçado arrojado da nova capital e do aumento nas vias de ligação com o Sudeste, especialmente com a Estrada de Ferro Goiás, Goiânia continuaria imersa no universo agrário. As relações de trabalho e o processo produtivo agrário não sofreram mudanças com a urbanização da capital, nem com a expansão da rede de transportes e comunicação.

A partir da década de 1960, com a construção de Brasília, ocorreu um aumento significativo da população de Goiás e, em especial, de Goiânia. A ampliação dos eixos rodoviários e a maior acessibilidade ao solo goiano foram fenômenos importantes nesse período. A construção de rodovias como a BR 060 (Anápolis-Brasília) e a BR 153 (Belém-Brasília) que penetrou o Pará, Maranhão, Tocantins e Goiás contribuíram para o florescimento socioeconômico e a expansão territorial tanto do Centro-Oeste quanto do Norte do país.

Como era esperado, nesse processo de interiorização da capital sucedeu-se um novo fluxo migratório, de pessoas a procura de trabalho, moradia e serviços públicos. Não somente em direção ao Planalto Central, mas também, em direção à, conforme vimos no *Gráfico 1*. Segundo Bernardes, L. Borges e R. Teixeira,

Não se pode negar que tal crescimento populacional, sobretudo, pela proximidade de Brasília, à época em construção, trouxe a Goiânia um cenário drástico, gerando uma cidade dispersa com problemas de infraestrutura. Porém, não podemos falar na ausência de planejamento. Pois, temos conhecimento de inúmeros projetos de planejamento da cidade, elaborado por profissionais competentes e de renome nacional, que foram “esquecidos” pelos gestores públicos. A resposta ao crescimento desorganizado da cidade encontra-se na relação do Estado com o capital imobiliário, cujas negociações beneficiam sobremaneira o capital imobiliário, cujos conteúdos abastecem os discursos políticos dos gestores. O movimento populacional, a chegada de novos moradores, a intensa urbanização traziam novas oportunidades, em sua maioria, substancializando as estratégias político-eleitoreira. Porém, amalgamando a fisionomia da cidade com o desenho de novos bairros em espaços nem sempre recomendados pelas leis urbanas de uso do solo e de risco ambiental. (BERNARDES; BORGES, L.; TEIXEIRA, R., 2017, p. 7-8).

O parcelamento e a venda de lotes de modo indiscriminado ocasionaram uma expansão urbana desordenada. A falta de obediência ao planejamento inicialmente proposto por Atílio Corrêa e Armando Godoy, teve como maior consequência o crescimento desordenado do

espaço urbano. Os limites previstos foram cada vez mais alterados e as construções avançaram pela vegetação do cerrado goiano.

Impõe-se considerar que, assim como ocorreu em outras capitais, Goiânia teve a participação maciça de investimentos particulares em sua construção. Ao contrário do que se pensa, a execução e acompanhamento das principais obras não foram realizados exclusivamente pelo poder público, mas pelo capital privado representado pelo setor imobiliário.

Este é um fato que pode ser constatado já no ano de 1938, quando os irmãos Coimbra Bueno, proprietários da Construtora Coimbra Bueno & Cia. Ltda., iniciaram sua participação na construção da cidade assumindo a Superintendência Geral de Obras da cidade. Deste modo, Goiânia teve seu planejamento conectado aos interesses imobiliários de indivíduos ligados ao Estado e ao poder econômico.

Segundo Roberto Lobato Corrêa (1995), existem vários agentes na produção do espaço urbano. Cada um deles procura fazer valer seus interesses na edificação do espaço. Entre estes encontram-se os *promotores imobiliários*, um conjunto de agentes que:

[...] realizam, parcialmente ou totalmente, as seguintes operações: incorporação; financiamento; estudo técnico; construção ou produção física do imóvel; e comercialização ou transformação do capital-mercadoria em capital-dinheiro, agora acrescido de lucro. [...] De fato, a ação dos promotores se faz correlacionada a: preço elevado da terra de auto status do bairro; acessibilidade, eficiência e segurança dos meios de transporte; amenidades naturais ou socialmente produzidas; e esgotamento dos terrenos para a construção e as condições físicas dos imóveis anteriormente produzidos. A atuação espacial dos promotores se faz de modo desigual criando e reforçando a segregação residencial que caracteriza a cidade capitalista. (CORRÊA, 1995, p. 10).

A Construtora Coimbra Bueno representou esses *promotores imobiliários*, na medida em que ao construir Goiânia, na condição de empresa contratada pelo poder público, também adquiriu grandes porções de lotes. Seus proprietários, os irmãos Coimbra Bueno, negociaram sítios em localidades próximas ao Setor Central, como o Setor Bueno, Aeroporto e Setor Coimbra. Devido à proximidade com a área central esses bairros foram atendidos com relação à infraestrutura, meios de transportes e equipamentos públicos. Isto acabou por valorizá-los mais que os bairros afastados, reforçando e aumentando a desigualdade social. Afinal, as camadas mais pobres da população carentes não tinham acesso a esses lotes, devido ao seu alto valor comercial.

É pertinente afirmar que também houve uma facilitação para a especulação imobiliária, por parte do poder público. A união de interesses políticos aos interesses do capital imobiliário, presente na reprodução do espaço urbano, fez com que os setores dotados de melhores equipamentos urbanos, como os setores Sul e Oeste, acabassem sendo ocupados pela elite econômica, donos de imobiliárias e famílias tradicionais.

A apropriação territorial obedeceu aos diferentes interesses de segmentos da sociedade. Aqueles grupos que detinham condições de investimento e capital, apropriaram-se dos melhores espaços, ao contrário daqueles que dentro de um processo de acumulação capitalista detinham apenas sua força de trabalho. Assim, desde a sua fundação, Goiânia apresentou uma lógica de desigualdade e exclusão social. O planejamento de bairros como setor Sul, Oeste e Central, visto no *Mapa 7*, adiante, conviveu com a falta de planejamento dos bairros mais populosos. O *Plano de Urbanização de 1938*, como os demais planos que o sucederam, não previa um crescimento populacional e territorial nas dimensões que a cidade cresceu. Se entre 1930 e 1970, dos 50 mil habitantes esperados a capital já saltara para 380.773 mil habitantes, no decênio 1975-1985, Goiânia alcançou *885 mil habitantes!*

Mesmo dentro de um mesmo segmento profissional a apropriação do solo foi diferenciada. Os profissionais com conhecimentos especializados, contratados pelas firmas responsáveis pela construção como a P. Antunes Ribeiro Cia. e a Coimbra Bueno & Cia. Ltda. instalaram-se em barracões provisórios, construídos pelas firmas e pelo Estado.

Desde o primeiro planejamento da cidade os trabalhadores, especialmente os da construção civil, foram excluídos. Isto porque, apesar de ser previsível a chegada de um grande contingente de pessoas para as obras, não foram projetados bairros que pudessem abrigar os operários. Coube a eles ocuparem os espaços marginalizados pelo plano piloto e resistir às constantes ameaças do governo de expulsá-los das áreas públicas.

Chega a ser contraditório que aqueles que foram contratados tanto pelo Estado, quanto pelas empreiteiras, para construir os edifícios e residências projetados por renomados profissionais, morassem em barracões nas margens do Córrego Botafogo, na região do Botafogo, e em casebres feitos com pau-a-pique<sup>33</sup>.

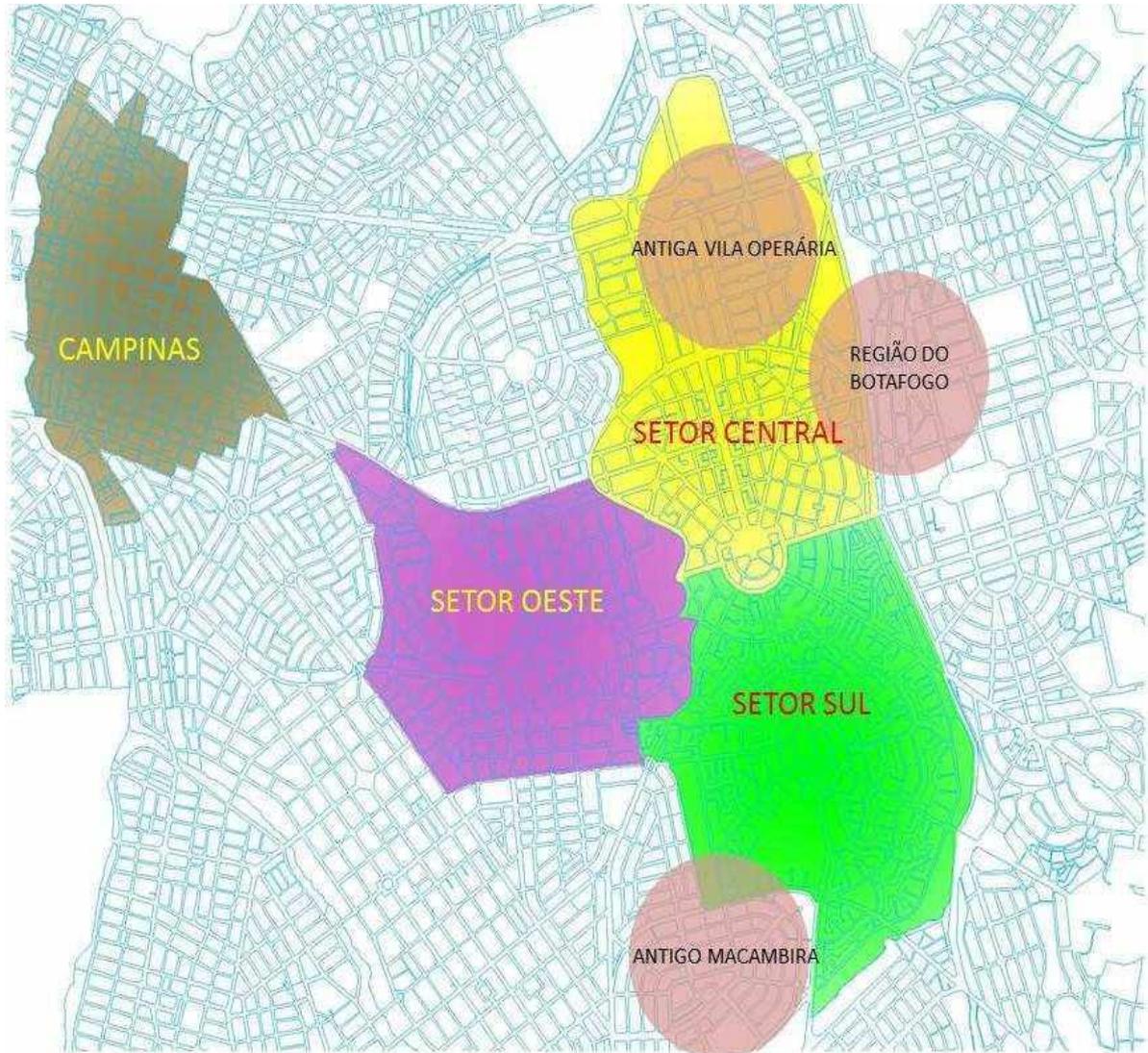
Já os migrantes atraídos pelas promessas de enriquecimento e doação de lotes, sem uma formação profissional definida, foram direcionados para as partes da cidade onde ainda não havia comércio e nem equipamentos urbanos. A maioria desses migrantes chegou a Goiânia

---

<sup>33</sup>Pau-a-pique eram habitações construídas de parede feita de ripas ou varas entrecruzadas e barro; taipa.

atraída pelas propagandas divulgadas em cartazes e anúncios pagos em jornais de outros estados pelo governo. (BERNARDES, 2009).

MAPA 7. Localização da Região Botafogo e antiga Vila Operária, Goiânia (GO).



Fonte: Souza, F. (2015).

Em livro publicado em 2015, *A Construção: cimento, ciúme e caos nos primeiros anos de Goiânia*, o jornalista Iúri Rincon Godinho considera que a cidade surgiu não no Setor Central, mas no local aonde foram instalados os primeiros operários. Ao descrever as suas moradias, o autor afirma que esses operários viviam em “[...] ranchos de capim e pequenas residências de madeira com apenas um cômodo, sem banheiro. Alguns comportavam cinco, seis operários por cômodo, sem água, luz e esgoto. Estavam expostos a epidemias [...]”. (GODINHO, 2013, p. 84).

A situação de moradia dos trabalhadores da construção civil, não somente no Córrego Botafogo, mas na atual Rua 24 e nas imediações da Avenida Anhanguera, no Setor Central, testemunham a precarização do trabalho nos primeiros anos de Goiânia. Além disso, evidencia a falta de área habitacional destinada aos trabalhadores que ergueram a cidade.

Assim, quando observamos *Mapa 7*, notamos que a vila operária e a região do Botafogo são muito próximas ao Centro Administrativo, o que indica a falta de preocupação no ordenamento territorial que receberia as classes menos favorecidas. Ou seja, expressa uma modernização voltada exclusiva e diretamente para as classes dominantes presentes naquele espaço.

Uma das justificativas para a falta de assistência e conforto para os trabalhadores foi apresentada já em 1938, pelo engenheiro Jerônimo Coimbra Bueno, responsável pelas obras. Para Bueno, a questão perpassava pelo baixo orçamento destinado à construção. Nesse sentido, argumenta que:

[...] só o alojamento para uma população operaria que já orça em mais de 1.000 pessoas (operários, suas famílias e agregados) num local inteiramente virgem, onde há 3 anos não existia uma única moradia, só esta parte a ser executada de acordo com as exigências mínimas de um padrão moderno e tolerável de vida exigiria quase tanto quanto se gastou com a totalidade das obras. A maioria dos ranchos operários custou menos de 100\$000 cada. As casas de madeira feitas com rapidez, sempre para satisfazer necessidade imediata de alojamento do *pessoal mais classificado das obras*, foram feitas com a mais restrita economia e constituem o mínimo abrigo que se poderia tolerar para viver. (Grifos nossos). (MONTEIRO, O. 1938, p. 480).

O “pessoal mais classificado das obras”, na realidade eram os profissionais especializados, contratados pelas empreiteiras, como arquitetos, engenheiros e mestres-de-obras, muitos de origem estrangeira. Vale destacar, conforme demonstram os documentos da época, a diferença de tratamento, salário, valorização dos profissionais especializados e os operários sem formação qualificada.

Além do crescimento urbano desordenado, e que segregou a população de acordo com o poder econômico, sobreveio outro interessante fenômeno: as diferentes concepções que orientaram o ordenamento urbano. Podemos inferir, nesse sentido, que a mudança de percepção dos profissionais responsáveis pela direção das obras, seus diferentes objetivos e ideário de cidade também contribuíram para a falta de controle na ocupação de Goiânia.

## 2.6. A cidade em cartaz: propagandas para povoar

O empenho de Atílio Corrêa Lima em fazer um desenho urbano que exteriorizasse uma modernidade arquitetônica, condições favoráveis para a atividade comercial, fluidez no zoneamento, organização espacial e ambiente favorável para o desenvolvimento populacional, podem ser notados no material de propaganda da época. Os cartazes e cartões-postais foram elaborados com o objetivo de tornar a cidade mais convidativa e atrair habitantes dispostos a colonizá-la.

Cartazes, anúncios em jornais e material fotográfico, lançados pelo governo do estado de Goiás, em parceria com a Construtora Coimbra Bueno, responsável pela edificação da cidade, foram distribuídos em estados como Bahia, Minas Gerais e São Paulo. As regiões brasileiras escolhidas para a inserção da propaganda, respondem pelo maior percentual da migração interna, corrido entre os anos de 1940 e 1970, com destaque para mineiros, maranhenses, baianos e paulistas. Certamente, o grande contingente de migrantes esteve relacionado à representação de Goiânia, veiculada através das propagandas.

A propaganda realizada pelo governo de Pedro Ludovico Teixeira, já no início da construção de Goiânia, pretendia provocar uma grande repercussão nacional. Como resultado, terminou por subsidiar a intensa ocupação territorial. Efetivamente, os cartazes espalhados nas rodoviárias do país, como a *Figura 6*, bem como os anúncios publicados nos jornais da época contribuíram para a atração de grandes contingentes populacionais.

Tal como salientam Marx e Engels, ao refletirem sobre as diferenças entre a cidade e o campo, “[...] a cidade é o resultado da concentração da população, dos instrumentos de produção, do capital, dos prazeres e das necessidades” (citado por PEREIRA, 2018, p. 37). Nessa perspectiva, a capital apresentada pelas propagandas de Pedro Ludovico respondia em “termos publicitários” às necessidades materiais e culturais daqueles que para ela migravam.

Com relação a esses elementos, identificar na peça publicitária de 1934, a referência ilustrativa a uma boa parte da representação material dos espaços sociais de Goiânia. Em desenhos que circundam o eixo central da peça, no qual se esboça o Plano Urbanístico de Goiânia de Atílio Corrêa, observam-se: a Secretaria do Estado e o Palácio do Governo; espaços de lazer e religiosidade: o Grande Hotel e o oratório; locais destinados à habitação: as casas modelos construídas para os funcionários públicos.

Nesta representação publicitária da cidade, também se veicula o aspecto paisagístico, representado pelas árvores ao redor do traçado urbano, disposto no centro da imagem. A arborização das cidades, na matriz de planejamento dos anos de 1930, era considerada essencial para qualificar o espaço urbano integrado ao meio ambiente do campo. Por outro lado, a proposta de unificar os benefícios do meio rural – ar limpo e temperatura agradável – com a capacidade produtiva da cidade, caracterizada pelas *ciudades-jardins*, esteve presente no planejamento de Goiânia.

Conforme destaca Ferrara (2008, p. 42), os ambiciosos e totalizantes projetos como os das cidades-jardins procuravam demonstrar que “[...] além de construção, a cidade pode ser a representação de um desejo e, mais do que isso, da apropriação e domínio do homem sobre o espaço social.”

Ainda de acordo com Ferrara (2008), a arquitetura não tem a função apenas de criar cidades funcionais, mas serve para criar cidades que os indivíduos possam viver e comunicar. Baseada nas leituras do arquiteto Rossi, a autora aponta a cidade como um ambiente comunicativo, que se concretiza enquanto imagem midiática capaz de acolher hábitos dos cidadãos, sociabilidades e interações. Nesse sentido, pode-se inferir que o material de propaganda produzido nos primeiros anos do século XX dava forma e concretude ao sonho da construção de uma nova capital.

A propaganda do domínio do homem sobre o meio geográfico abarca, assim, uma dimensão ao mesmo tempo utópica e realista, presente na construção do espaço urbano. Para Goiânia, no início de seu povoamento, a divulgação das realizações urbanísticas e do potencial da cidade foi fundamental. A ideia de progresso, de desenvolvimento e de civilização anunciados por diferentes meios, consolidaria a imagem de capital.

Por seu turno, para o Estado, interessava povoar rapidamente o extenso território, tendo em conta a transferência da capital. A ocupação efetiva do solo goianiense consagraria a figura do líder da transferência, o interventor e depois governador Pedro Ludovico Teixeira. Além disso, dinamizaria o comércio local e intermunicipal o que aumentaria as finanças estaduais.

Desta forma, cartazes como a *Figura 6*, instigam impõe refletir sobre a importância da imagem e da propaganda, para se pensar a construção do espaço urbano. Aspectos como embelezamento, arborização de avenidas e salubridade inerentes, à concepção das cidades-jardins, ocupavam lugar privilegiado no urbanismo praticado por Atílio Corrêa.

FIGURA 6. Cartaz de propaganda de Goiânia, 1934.

**NOVA CAPITAL DE GOYAZ**

SECRETARIA DO ESTADO

PALACIO DO GOV. G

MOTEL

RESIDENCIAS

GRANDE EMPREHEMENTO DO GOVERNADOR DE PEDRO LUDOVICO

ORGANISACAO DE A. CORREA LIMA

ORÇAO A CARGO DE COIMBRA BUENO E COMPANHIA LTDA

DIRECCAO CONSTRUCOES EMPREHO ES REUSALIBS

RIO DE JANEIRO

**ENRIQUEÇA 4 VEZES MAIS**

ADQUIRINDO LOTES NA NOVA CAPITAL

VENDAS GARANTIDAS PELO ESTADO-DEC. N.º 4941

EM 10 PRESTAÇÕES DE/DE 38\$ CADA

AGENTE GERAL DE VENDAS. DEP. DE PROPAG. E VENDAS DE TERRAS. NO CAPITAL DE GOYAZ — AGENTE LOCAL.

OS PAGAMENTOS SERÃO EFFECTUADOS NAS AGENCIAS DO BANCO HYPO

Fonte: MIS-GO (2018).

Consoante à esta perspectiva, o cartaz que em certo sentido “vendia” Goiânia, procurava expor ao máximo tais características. Segundo a concepção veiculada, a futura cidade correspondia aos ideias da *cidade* moderna: industrializada, lugar de atividades dinâmicas e com as benesses da arborização, água limpa e a vida saudável do campo, promovendo o bem-estar de sua população.

Podemos depreender da imagem, também uma veiculação do espaço como mercadoria. No caso específico do desenho urbano de Goiânia, destacamos, inclusive, a transformação da natureza em mercadoria de consumo, uma vez que as ilustrações escolhidas para compor os cartazes e cartões postais terminam por reforçar essa apropriação do meio natural. Apoiando-nos em Carlos (2015), observamos que na sociedade capitalista, o consumo do espaço passou a ser mercadoria e a ter valor de uso e de troca.

Em Goiânia, o desenvolvimento do capital financeiro se atrelou ao Estado, permitindo que o sistema imobiliário tivesse um papel preponderante na reprodução do espaço urbano. Na imagem do cartaz publicitário, do qual nos ocupamos, esta relação chega a ser explicitada, ainda que de forma subliminar: há uma clara identificação da construtora “Coimbra Bueno e Companhia Ltda.” no centro da imagem, com o governo estadual, identificado logo abaixo, e letras negritadas: “*Grande empreendimento do governador Dr. Pedro Ludovico*”. Vale lembrar que a presença da construtora no cartaz de divulgação, não é ocasional. A empresa detinha os melhores lotes da cidade e controlava, em grande medida, o parcelamento do solo. Ainda no que concerne à *Figura 6*, também importa registrar a referência ao nome de Atílio Corrêa, no cartaz identificado como A. Corrêa Lima, responsável pela “urbanização”. Naquela posição, ele *ratifica* o empreendimento, posto ser naquela época um profissional renomado, conhecido nacionalmente por seu traço moderno e arrojado.

Outra fonte documental interessante é o cartão postal veiculado em 1939, indicado a seguir na *Figura 7*. Composto com o objetivo de “apresentar Goiânia” ao receptor do cartão, é uma composição de *dezesseis* fotografias, correspondentes às seguintes locações: **1-** Paisagem do cerrado; **2-** Bosque dos Buritis, área destinada como parque; **3-** Prédio do Tribunal da Justiça, Praça Cívica; **4-** Imagem não identificada; **5-** Grande Hotel, principal hotel da cidade entre as décadas de 1930-1960, localizado na Av. Goiás, setor central; **6-** Prédio dos correios e telégrafos, localizado na Praça Cívica; **7-** Palácio das Esmeraldas, Praça Cívica; **8-** Ao fundo, o Palácio das Esmeraldas, sede do governo estadual, Praça Cívica; **9-** Residências planejadas, localizadas na Rua 20, setor central;

FIGURA 7. Goiânia, Cartão postal, Eduardo Bilemjian, 1939.



Fonte: Jornal O Popular, arquivado na SEPLAN e adaptado pela autora (2018).

**11-** Edifício da Secretaria Geral, localizado na Praça Cívica, onde funcionou, no ano de 1936, o escritório da direção das obras; **12-** Prédio da Delegacia Fiscal, na frente do edifício, operários da construção civil, localizado na Praça Cívica; **14-** Residências planejadas, localizadas na Rua 20, setor central; **16-** Construção do Grande Hotel, localizado na Av. Goiás, setor central.

As dezesseis fotografias estão dispostas em torno de um mapa, desenhado na parte superior. Na imagem do mapa também é possível identificar os nomes dos estados do sudeste brasileiro – notadamente São Paulo e Minas Gerais –, importantes tanto para a economia regional quanto para o imaginário social da época. Situar Goiás nos limites geográficos de tais estados significava aproximá-lo daqueles que representavam modelos de urbanização, desenvolvimento econômico e social do país.

Nesta peça observamos, mais uma vez, a associação entre o poder público e o privado, recorrente na construção de Goiânia. Sobre a inscrição *Fundador realizador: Governador Pedro Ludovico* segue, altaneira, a referência à construtora “Coimbra Bueno”. Essas imagens fotográficas, combinadas com o traçado do mapa e as indicações da Construtora Coimbra Bueno e do governo de Pedro Ludovico, corroboram nossa premissa de que a propaganda imagética tentou afirmar a concretude da cidade, antes mesmo dela ser efetivamente ocupada.

Conforme se depreende da *Figura 8*, o esforço de propagar uma ideia de cidade em desenvolvimento, também contou com vários anúncios no Jornal *O Estado de São Paulo*, em 1935 e 1937, impressos pela iniciativa da construtora responsável pela venda de lotes.

Entretanto, na *Figura 9*, a seguir, observa-se outra capa, do mesmo jornal, desta vez de 1939. Nela, identificamos o avião que fazia a conexão entre Goiânia – representada pela fotografia do Palácio das Esmeraldas –, com Anápolis, Uberlândia, Uberaba, Ribeirão Preto e Campinas. Além do transporte aéreo da VASP – Viação Aérea São Paulo, que em poucas horas realizaria o percurso –, a figura apresenta outros meios de transporte: o carro que realizaria em cinco dias o trajeto e o trem em dois dias.

O elemento figurativo *avião* e o trajeto que ligaria a nova capital a centros comerciais e populacionais de maior porte, simbolicamente demarcam a modernidade perseguida pelo poder público.



FIGURA 9. Capa do Jornal O Estado de S. Paulo, 1939.

# O ESTADO DE S. PAULO

ANNO LXV      DIRECTOR: LEO VAZ      JULIO MESQUITA (Director: 1894-1927)      REDACTOR-CHEFE: PINO BARRETO

S. PAULO — TERÇA-FEIRA, 24 DE OUTUBRO DE 1939      NUM. 21.582

## COMEMORANDO

*O 6º aniversário da fundação de*

# GOIANIA

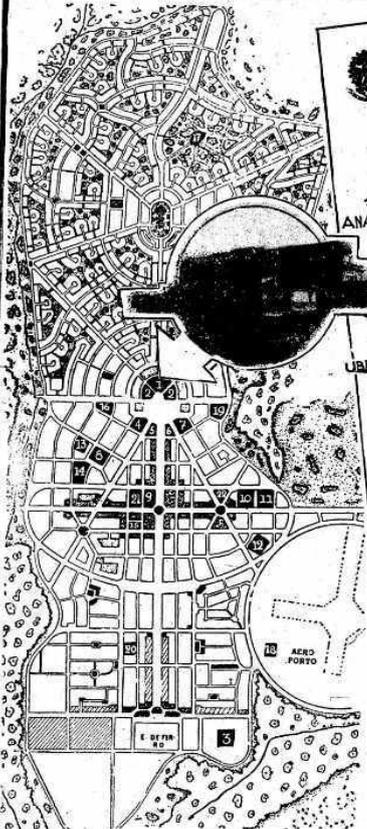


**Dr. PEDRO LUDOVICO TEIXEIRA,**  
filho de Dr. João Teixeira Alves e de d. Josefa Luísa de Almeida, nasceu na cidade de Goiás, a 22 de Outubro de 1889. Era seu curso secundário na tradicional Lices de Goiás e diplomou-se pela Faculdade de Medicina da Universidade de Rio de Janeiro, passando a exercer a sua profissão em Rio Verde, Estado de Goiás, onde teve destacada atuação pública.

Em 1928, foi honrado com a condecoração do Chefe do Governo Nacional, Presidente Getúlio Vargas, para o elevado posto de Interventor Federal em seu Estado, cargo que vem exercendo até hoje com notável brilhantismo.

Revelando seu espírito meco, quando assumiu o cargo, em 1931, procurou, através de seu trabalho, a mudança de sua capital com a construção de Goiânia, obra essencialmente de um pioneirismo entusiasmado e de uma vontade e de uma obra patriótica de dedicação e bondade. Modelos, a mais moderna da América do Sul, em pleno coração do Oeste brasileiro.

**MARCHEM PARA CESTE!**



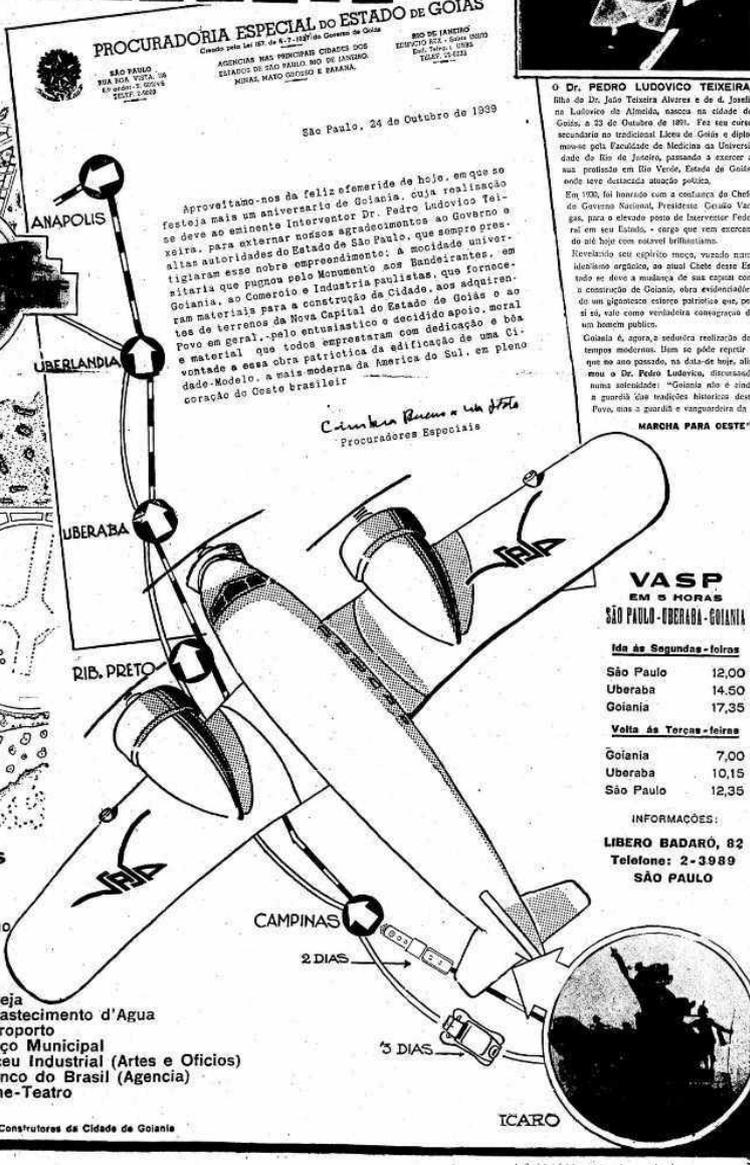
**CONSTRUÇÕES OFICIAIS**

- 1 - Palácio do Governo
- 2 - Secretaria de Estado
- 3 - Quartel da Polícia Militar
- 4 - Inspetoria Agrícola e do Trabalho
- 5 - Delegacia Fiscal
- 6 - Palácio da Justiça
- 7 - Correios e Telegrafos
- 8 - Ginásio do Estado
- 9 - Grande Hotel
- 10 - Piscina Pública
- 11 - Automovel Clube
- 12 - Santa Casa
- 13 - Escola Normal
- 14 - Grupo Escolar Modelo
- 15 - Mercado Municipal
- 16 - Igreja
- 17 - Abastecimento d'Água
- 18 - Aeroporto
- 19 - Paço Municipal
- 20 - Liceu Industrial (Artes e Ofícios)
- 21 - Banco do Brasil (Agência)
- 22 - Cine-Teatro

**PROCURADORIA ESPECIAL DO ESTADO DE GOIÁS**  
Criada pelo Lei nº 47 de 6-1-1937 do Governo de Goiás

SÃO PAULO, 24 de Outubro de 1939

*Colimbre Bueno e sua foto*  
Procuradores Especiais



**VASP**  
EM 5 HORAS  
SÃO PAULO - UBERABA - GOIANIA

Ida às Segundas-feiras	
São Paulo	12,00
Uberaba	14,50
Goiania	17,35
Volta às Terças-feiras	
Goiania	7,00
Uberaba	10,15
São Paulo	12,35

INFORMAÇÕES:  
**LIBERO BADARÓ, 82**  
Telefone: 2-3989  
**SÃO PAULO**

Informações: Colimbre Bueno & Cia, Ltda. Eng.º Civils, Construtores da Cidade de Goiânia

ICARO

Esta pretensão não passou despercebida ao geógrafo Pierre Monbeig que, ao refletir sobre as zonas de influência paulista, disse sobre sua viagem à Goiânia:

Enfin, un dernier mode de communication, plus moderne encore, semble pouvoir contribuer à donner à Goiania une fonction plus large que celle d'un simple centre administratif : l'avion. Déjà, chaque semaine, un trimoteur relie la ville à São Paulo, mais d'autres routes d'aviation commerciale sont à l'étude qui seront ouvertes cette année même, ou en 1940 [...]. (MONBEIG, 1939, p. 9)<sup>34</sup>.

A circulação e o contato com as demais regiões brasileiras era fundamental para o desenvolvimento da economia e para o povoamento do território. Neste sentido, é salutar lembrar que a cidade foi construída desafiando o cerrado goiano, em um território até então pouco povoado e que necessitava de inserir-se na dinâmica econômica de maneira mais expressiva.

Na *Figura 9*, as chamadas "construções oficiais", com vinte duas edificações listadas abaixo, à esquerda, aponta para a necessidade de comprovar, naquele momento, que Goiânia era um excelente investimento, já consolidada como capital. A presença do plano urbano, também no lado esquerdo da imagem, é outro símbolo da modernidade que acompanhou o discurso sobre Goiânia.

Retomando Monbeig (1939, p. 7) e seu olhar de estrangeiro sobre a paisagem da cidade, surpreende ao autor que a aventura moderna e civilizacional, representada por Goiânia, seja uma empreitada não apenas recente no Brasil, mas também “arbitrária”, ou seja, fruto do engenho e da vontade: “[...] La surprise est encore plus grande lorsque les silhouettes de «l'art moderne» de Goiânia, l'avant-poste de la civilisation, comme nous le disons au Brésil, semblent être une création récente et purement arbitraire”. (MONBEIG, 1939, p. 7)<sup>35</sup>.

A veiculação de propagandas, com o objetivo de povoar Goiânia, fazia parte das ações do *Departamento de Propaganda e Venda de Terras da Nova Capital*, criado pelo decreto 4739, em 1934. Segundo este documento, os compradores de lotes deveriam começar a construir no prazo de seis meses e terminar em mais seis meses. Caso isso não acontecesse, poderia ser cobrada uma multa de 20% sobre o valor do lote vendido. Em contrapartida, o governo prometia a isenção de impostos durante três meses (GODINHO, I., 2015, p. 116). Tendo em vista a falta

<sup>34</sup> “Finalmente, um último modo de comunicação, ainda mais moderno, parece poder contribuir para dar a Goiânia uma função mais ampla que a de um simples centro administrativo: o avião. Já, toda semana, um motor de três motores liga a cidade a São Paulo, mas outras rotas de aviação comercial estão sendo consideradas e serão abertas este ano, ou em 1940.” (Tradução nossa).

<sup>35</sup> “A surpresa é ainda maior quando as silhuetas da "arte moderna" de Goiânia, o posto avançado da civilização, como estamos dizendo no Brasil, parecem ser uma criação recente e puramente arbitrária”. (Tradução nossa).

de dinheiro para os investimentos necessários e a dificuldade de financiamento do governo federal, capitalizar para povoar passou a ser prioridade para o governo estadual.

O maior problema da busca frenética por vender os lotes, foi a falta de planejamento. Por um lado, o Estado abria ruas, avenidas, construía casas planejadas destinadas a funcionários públicos, levantava edifícios. Mas, por outro, não fornecia a estrutura necessária para o fornecimento de luz e água para os novos bairros.

Não obstante, a despeito dos percalços, a propaganda realizada pelo governo estadual e foi fundamental para o estado de Goiás. A chegada de um grande número de novos habitantes, alterou o panorama socioeconômico da região, transformando Goiânia "[...] em um polo de difusão econômico social, com importantes alterações no perfil regional e na construção dos lugares no espaço intraurbano da nova capital". (BARREIRA; DEUS, 2006, p. 88).

O crescimento da cidade e a conseqüente formação do seu espaço urbano, foram acompanhados pelos fotógrafos pioneiros e suas lentes atentas. Fotografar a sociedade goianiense, com seus migrantes advindos de muitas partes do país; suas ruas e avenidas que se expandiram vertiginosamente, fizeram parte de uma importante história da cultura visual em Goiás.

Conhecer a história de vida desses profissionais, as motivações que os levaram a migrar para a cidade de Goiânia, seus vínculos com o comércio de fotografia ou com o Estado, bem como as relações sociais que estabeleceram na sociedade goianiense contribui para um entendimento mais profundo das fotografias urbanas. Afinal, como nos ensinou Panofsky (1986), na análise iconográfica os sujeitos que produzem os artefatos fotográficos são parte importante da interpretação iconológica.

FOTOGRAFIA 5. Goiânia, vista panorâmica da Praça Cívica, 1942. – Ver Anexos



Fonte: MIS-GO (2018).

### CAPÍTULO 3

#### FOTÓGRAFOS PIONEIROS E O ANÚNCIO DE UMA PAISAGEM DA CIDADE MODERNA

*O olho não vê coisas, mas imagens de coisas que significam outras coisas.*  
Ítalo Calvino (1990).

A dinâmica de crescimento e circulação de materiais fotográficos em Goiânia, acompanhou o próprio ritmo de desenvolvimento da cidade. Neste sentido, a *Fotografia 5*, que abre o presente capítulo, é um exemplo da prática fotográfica. Por certo, podemos afirmar que trata-se de uma das fotografias mais representativas de Goiânia, no período de 1930-40.

A vista panorâmica, tendo como ponto de observação o Palácio das Esmeraldas, sede do governo estadual, conseguiu focar as três avenidas conectadas ao Centro Cívico: da esquerda para a direita, Tocantins, Goiás e Araguaia. O monumento luminária em formato de obelisco, em estilo *Art Déco*, no segundo plano; o edifício do Tribunal Regional Eleitoral (à esquerda); o edifício da antiga Delegacia Fiscal, à direita e o Grande Hotel, em terceiro plano, à direita, formam a verticalidade da cidade. O aspecto deserto do Setor Central é ainda mais acentuado no registro das pessoas que aparecem na foto, distantes entre si.

A *Fotografia 5* é apenas um exemplo dos muitos registros dos fotógrafos pioneiros. Compreender a formação, os estilos e a contribuição desses profissionais elucidam questões relativas à confecção de vistas urbanas, álbuns e cartões postais uma vez que a produção imagética do espaço urbano de Goiânia está diretamente relacionada aos sujeitos responsáveis pelas fotografias.

Em uma perspectiva crítica da pesquisa iconográfica, todo o circuito das imagens – produção, circulação e consumo – interessa ao pesquisador. Neste estudo não foi diferente. Ao ponderar a esfera da produção das imagens, foi necessária uma aproximação com os fotógrafos. Estes sujeitos possuem olhares sobre a realidade social, e modos individualizados de interpretá-la, que permitem a identificação de importantes processos geo-históricos.

Dito isso, é objetivo do presente capítulo abordar a paisagem urbana de Goiânia como objeto de interesse dos profissionais da fotografia, bem como o contexto no qual esse material documental foi produzido.

### 3.1. Fotógrafos e a invenção da imagem de Goiânia

Nossa análise acerca dos fotógrafos pioneiros e suas produções, teve por objetivo destacar a importância de seus trabalhos para a construção da visualidade de Goiânia e, ainda, para a circulação das imagens da cidade em seus primeiros anos de construção. Importa perceber as fotografias no contexto social e profissional de seus produtores para não negligenciarmos a gênese do ato fotográfico, porquanto:

Nós vemos a partir do que o fotógrafo vê. Nossa capacidade projetiva tem início nas projeções do fotógrafo. Por essa razão, o papel do fotógrafo é decisivo não só para a realidade ali expressa, mas também para a realidade que dali pode surgir. No entanto, o potencial comunicador dos fotógrafos parte de um referencial singular da fotografia, que reduz nossas interpretações errôneas ou abusivas da imagem [...]. (SILVA, K. 2012, p. 63).

O primeiro aspecto a considerar é que a maneira como cada fotógrafo se coloca na cidade, nos ajuda a compreender suas temáticas e os objetos fotografados. Desta forma, no processo de produção fotográfica, questões que aparentemente são de ordem técnica, como tomada da cena, enquadramento, perspectiva, contraste claro/escuro e etc., se revelam como princípios significativos da *visão* do fotógrafo sobre o viver urbano.

Por essa perspectiva, podemos apontar que os fotógrafos pioneiros seguiram as promessas dos anúncios e partiram em busca de trabalho, o que contribuiu para um olhar mais acurado da cidade. Antes de residirem em Goiânia, esses profissionais amalharam experiências em outros estúdios fotográficos e conviveram com cidades "consolidadas" no Brasil.

Corroborando essa afirmativa, foram identificados fotógrafos como Alois Feichtenberger, Sílvio Berto, João de Paula T. Filho e Eduardo Bilemjian, todos provenientes de São Paulo. A vivência em uma cidade como a metrópole paulistana, certamente contribuiu para que o olhar destes profissionais fosse mais apurado para perceber pontos de vistas acerca da nova capital e das intenções do Estado para representar os símbolos da modernidade. Os edifícios, as avenidas, os equipamentos urbanos, a arquitetura, o traçado mais significativo, estiveram presentes nas fotografias desses sujeitos.

Outro aspecto que também contribui para compreendermos a importância dos fotógrafos naquele contexto são as conexões sociais e políticas, que estabeleceram. Esta rede de contatos permitiu, por exemplo, o trânsito de Sílvio Berto e Hélio de Oliveira nas esferas de poder; a posterior atuação política de João de Paula Teixeira Filho e, ainda, a própria venda de

fotografias e a encomenda de trabalhos pelas instâncias administrativas, junto aos demais fotógrafos pioneiros.

Vale lembrar que o processo fotográfico era todo de responsabilidade dos fotógrafos, desde a apreensão das imagens, à revelação e à comercialização. Por este motivo, podemos inferir que esses profissionais foram agentes sociais capazes de apresentar a cidade para seus novos moradores e, também, para aqueles que não viviam nela os de fora, através de cartões-postais, álbuns e anúncios dos cartazes afixados em outros estados.

Todos os fotógrafos que apresentamos anteriormente foram essenciais para a construção de referências históricas de Goiânia. Mas, ainda, atuaram integrados a um novo contexto do sertão brasileiro, impactado pela interiorização da modernidade capitalista nos anos de 1930-60. Os profissionais que relacionamos, terminaram por enquadrar o espaço goiano como parte *da urbanização do país*. Essa representação da materialidade urbana foi feita, aceita e legitimada pelo poder público por meio do incentivo, sobretudo financeiro, da produção das imagens, atrelando o olhar fotográfico aos interesses do Estado.

Além das considerações que correlacionam a obra – a fotografia –, ao contexto, a análise contemplada neste capítulo procurou demonstrar que o Setor Central de Goiânia foi o principal espaço de registro, escolhido pelos fotógrafos. Esta parte da cidade foi fundamental para os idealizadores dos planos urbano de Goiânia e se apresentou como um setor idealizado, contemplado pelo planejamento e delineado pelo desejo de modernidade almejado pelo poder público. Como lembra Roberto Lobato Corrêa:

A área central constitui-se no foco principal não apenas da cidade, mas também de sua hinterlândia. Nela concentram-se as principais atividades comerciais, de serviço, da gestão pública e privada, e os terminais de transportes inter-regionais e intraurbanos. Ela se destaca na paisagem da cidade pela sua verticalização. (CORRÊA, R., 1995, p. 9).

Destarte, a escolha do setor Central de Goiânia como paisagem idealizada e tão fotografada, confirma nossa leitura de que Goiânia também foi edificada como uma *representação* e, enquanto tal, foi erigida sobre uma tríade que anelava: os fotógrafos, a cidade e o discurso oficial. Dito de outra forma: sobre a materialidade concreta da cidade que era erguida, sob a tração dos carros de bois e do braço operário, as lentes fotográficas registraram uma *cidade inventada* que correspondia ao desejo de modernidade veiculado pelo discurso do Estado, consubstanciado tanto na figura de Pedro Ludovico quanto na de Getúlio Vargas.

### 3.2. História da fotografia regional: autor, obra e contexto

O recorte metodológico feito para esta pesquisa, direciona a análise para as fotografias profissionais em detrimento das fotografias amadoras, posto serem representações com elevada qualidade técnica e um apuro estético capaz de deixar plasmadas nas imagens as intenções subjetivas dos sujeitos que as produziram. No exercício da profissão, os fotógrafos pioneiros são responsáveis pela produção, circulação e divulgação das fotografias. Na maioria das vezes, seu exercício se deu em parceria com o poder público, cioso de uma determinada visualidade da cidade.

Por outro lado, na busca por identificar as primeiras décadas da fotografia na nova capital, concordamos com Rosana Monteiro ao afirmar que:

Assim como ocorreu em outros lugares, a produção de retratos também foi predominante em Goiânia nesse período. Além do trabalho em estúdios, que eram bastante modestos e possuíam laboratórios precários, os fotógrafos dedicaram-se a fotos externas, como de casamentos, formaturas, batizados, mortes, fazendo, às vezes, pequenas viagens para cidades vizinhas. Além do retrato, o retoque, a fotopintura e a fotomontagem estavam entre as técnicas dominantes. (MONTEIRO, R. 2008, p. 90).

Desse modo, a vida social goianiense nascia acompanhada pelas lentes fotográficas. Além disso, os estúdios seguiram a mesma lógica de outros estabelecimentos comerciais nos anos iniciais de Goiânia: superaram precariedades como a falta de água e dificuldades com as frequentes quedas de energia. A despeito desses obstáculos, havia um significativo desenvolvimento de técnicas como a fotopintura (utilização de tinta e retoques nas fotografias) e fotomontagem (união de uma ou mais fotos em uma única imagem), o que indica o grau de aperfeiçoamento dos profissionais que foram de mudança para a nova capital.

Dentre outros, fotógrafos pioneiros como Hélio de Oliveira, Alois Feichtenberger, Sílvio Berto, Eduardo Bilemjian, João de Paula T. Filho – o conhecido Paratéca – integram o estado maior da história fotográfica de Goiás. Sem a dedicação desses profissionais e o sobrepujamento dos embaraços, como a dificuldade de comprar equipamentos fotográficos e a falta de água para revelar as fotos, não haveria o acervo documental guardado nos arquivos públicos. Além disso, entendemos como Felon, Cruz e Teixeira que:

[...] em nossas análises, (quando) perguntamos que as produziu (as fotos), quando, onde e em quais circunstâncias, não estamos buscando simples autoria, nem meras datas, ou contextos já dados, lhe são, portanto, anteriores ou exteriores. Estamos considerando que elas expressam sujeitos históricos, inseridos ativamente numa complexa rede de relações e acontecimentos e num

intricado jogo de pressões e limites que é preciso problematizar. (FENELON; CRUZ; PEIXOTO, 2004, p. 10).

A investigação científica precisa considerar a esfera da produção como parte constituinte de uma determinada esfera social. Ao fazê-lo, o "discurso plástico", a fotografia, é inserido numa problematização acadêmica que objetiva pensar a narrativa sobre a cidade que esse tipo de discurso articula. Ou seja, perceber além da linguagem fotográfica e de sua narratividade, significa identificar quais sujeitos e sobre quais condições foram produzidas as visualidades da cidade.

O campo de trabalho dos fotógrafos pioneiros de Goiânia, conectou-se diretamente ao crescimento da cidade. As preocupações técnicas e estéticas estiveram impregnadas das suas concepções de vida urbana. Portanto, seria reducionista tratar apenas de suas produções dissociadas dos significados sócio-políticos e culturais que ambientaram a vivência desses profissionais na cidade.

Neste horizonte, é preciso considerar estes materiais iconográficos enquanto narrativas, perseguindo assim, quem fala, como fala e para quem fala, com o intuito de compreender o que se está produzindo em termos de sentidos e significados sobre o tempo no qual as fotos foram fabricadas. (SIMÃO, 2015, p. 17).

Compreendemos o território como um espaço que foi apropriado e ocupado por um grupo social. Essa ocupação cria, entre aqueles que ocupam o mesmo espaço, identidades e enraizamento (SOUZA, M., 2001). Logo, a cidade e sua forma são pontos de reflexão. Tempo e espaço são incorporados à materialidade da *urbe*. As demandas, as exigências de um determinado contexto, os embates, as condições de existência, o nível técnico, a presença de investidores, especuladores, interesses econômicos e políticos são partes integrantes da formação das cidades. Deste modo,

[...] a cidade se constrói na sua totalidade, isto significa que todos os seus componentes fazem parte da constituição de um fato. A cidade resulta do progresso da razão humana. Isto é, a cidade e qualquer fato urbano são por natureza coletiva. A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade. No decorrer da existência de vida das pessoas a cidade muda de fisionomia. Ao mesmo tempo em que se observa a forma na qual o urbano se estabelece, a cidade como agrupamento, pode ser explicada com base naquelas funções que os usuários queriam exercer. (BARREIRA; DEUS; 2006, p. 71).

A função administrativa foi mais presente na constituição territorial de Goiânia e fotografia urbana apresentou de modo contundente esse papel. A leitura visual da nova capital indica a atribuição de significados aos edifícios públicos administrativos e da gestão estadual.

Nesse sentido, trata-se de uma leitura específica que pretende “dar a ler” aos habitantes e demais observadores das imagens, a finalidade de Goiânia. Assim, podemos inferir que a fotografia dos pioneiros, em Goiânia, teve a capacidade de constituir uma *legibilidade* e uma *imaginabilidade* do território, conforme expresso por Kevin Lynch (1980).

Lamentavelmente, a história da fotografia em Goiás ainda não conta com muitos registros escritos e estudos acadêmicos. No esforço de preencher essa lacuna e preservar o patrimônio visual, o *Museu da Imagem e do Som de Goiás, MIS-GO*, teve a iniciativa de desenvolver, a partir do ano 2000 o projeto *Cadernos de Fotografia*. Segundo Tânia Mendonça, os principais objetivos dos *Cadernos de Fotográficos* foram:

Constituir um acervo da obra dos primeiros fotógrafos da cidade [...];  
Reconstruir historicamente a técnica e processos fotográficos, as atividades profissionais e o envolvimento no contexto social dos primeiros fotógrafos;  
Promover a aquisição de documentos fotográficos por doação, negociação ou compra; Pesquisar a obra dos primeiros fotógrafos e divulgá-las por meio dos Cadernos de Fotografia do MIS e de eventuais exposições. (MENDONÇA, 2001, p. 177).

O primeiro volume, *Páginas da Memória*, buscou o resgate das fotografias do início da construção de Goiânia, especialmente a década de 1940. As avenidas centrais da cidade – Goiás, Araguaia e Tocantins – delinearão o eixo central do plano urbanístico e foram os pontos de maior destaque no catálogo.

Já 2002, o volume 3 intitulado *Pioneiros da Fotografia em Goiânia* privilegiou a produção visual e iconográfica dos anos 1933-50. Nele foram identificados doze fotógrafos pioneiros, suas histórias de vida e suas produções fotográficas. Sobre a biografia destes profissionais, o catálogo registra que muitos migraram para a nova capital motivados pelas possibilidades de progresso e ascensão na carreira.

No editorial do catálogo, Figueiredo (2002) destaca que durante o Estado Novo investiu-se na propaganda da nova capital do Centro-Oeste, conforme a política de “colonização” do interior brasileiro. Segundo os organizadores da obra, de modo geral a produção fotográfica na cidade de Goiânia era composta por diferentes tipos de imagens e apresentadas com um teor específico naquele momento histórico.

Predominantemente à produção de retratos de pessoas ou de grupos familiares em estúdios modestos, se comparados às grandes “oficinas fotográficas” que surgiram no Rio de Janeiro e em São Paulo [...]. Por outro lado, a construção da nova capital no contexto de uma política desenvolvimentista favorecia o aproveitamento de imagens significativas na propaganda oficial: construção de avenidas e edifícios, o surgimento da vida urbana no ambiente inóspito do

cerrado goiano, documentação de festividades e de eventos sociopolíticos. Assim, os fotógrafos pioneiros dedicavam-se à produção de retratos e de 'vistas' externas, mas também a um tipo de fotodocumentação. [...]. (FIGUEIREDO, 2002, p. 8).

A relevância da produção visual abrangeu tanto aspectos da política e do urbanismo, quanto o desenvolvimento da técnica fotográfica. É importante frisar que o pioneirismo fotográfico em Goiânia aglutinou técnicas e experiência profissional com diferentes opções estéticas. Recursos como retoque utilizando pintura à mão, fotomontagem e cartões-postais foram recorrentes entre os profissionais que atuaram até a década de 1960. Mesmo dentro de estúdios improvisados em suas residências, e as quedas frequentes de energia, aqueles pioneiros conseguiram compor fotografias de significativa riqueza visual.

Em nosso percurso investigativo, foi possível identificar os principais fotógrafos pioneiros da cidade. Estes, inclusive, deixariam suas marcas individuais na produção fotográfica regional. Entretanto, alguns produziram conjuntos de imagens com autoria, assinadas ou carimbadas. A partir da identificação dos fotógrafos com maior número de fotos, selecionamos seis profissionais que retrataram, sobretudo o Setor Central Goiânia, cujas imagens compõem o objeto de pesquisa deste trabalho. Nossos resultados e seleção (marcada em amarelo), estão expostos no *Quadro 2*, a seguir.

QUADRO 2. Fotógrafos Pioneiros de Goiânia, 1930 – 1970.

<b>Fotógrafo</b>	<b>Nascimento - Falecimento</b>	<b>Chegada em Goiânia</b>
Antônio Pereira da Silva	1897-1977	1933
Aldorando Neves	1919- ?	1935
Eduardo Bilemjian	1907-1991	1935
Alois Feichtenberger	1908-1986	1936
Sílvio Berto	1908-2002	1936
Priscila Barbosa da Silva	1908-2007	1937
João de Paula Teixeira Filho - Paratéca	1905-1995	1938
Haroutium Berberian	1905-1981	1940
Luiz Pucci	1919-1978	1945
Benito Mussolini Bianchi	1923-	1946
Henrik Hipolit Baranowski	1909-1980	1947
Hélio de Oliveira <sup>36</sup>	1929 -	1935/1950

Fonte: Adaptado pela autora com base em Tito (2008).

<sup>36</sup> À época da presente pesquisa, Hélio de Oliveira estava vivo e residindo em Goiânia. Não conseguimos encontrar informações atualizadas sobre Aldorando Neves e Benito Mussolini Bianchi.

Importa lembrar que o conhecimento da trajetória dos pioneiros, permite compreender melhor a produção visual das imagens que formaram a visualidade documental do espaço geográfico de Goiânia, bem como a conformação do seu espaço urbano. Desta forma, a análise das imagens produzidas por estes sujeitos poderá explicar melhor as relações entre as visualidades produzidas e o projeto de Estado brasileiro que procurava levar a “modernidade” ao sertão.

### 3.2.1. Priscila Barbosa da Silva: primeira fotógrafa de Goiânia

Embora não integre o quadro de fotógrafos pioneiros com produção de vistas urbanas de Goiânia, Priscila Barbosa da Silva (1910 -2006) teve um papel significativo no cenário fotográfico de Goiás. Ela foi a primeira fotógrafa de Goiânia e uma das precursoras do ofício fotográfico, em um momento marcadamente masculino da profissão.

O marido de Priscila, o fotógrafo ambulante Jaulino Marques, perdera a visão prematuramente, em meados de 1937. Naquele momento, o marido lhe ensina as técnicas da fotografia e, desta forma, ambos abrem um estúdio localizado no setor Campinas. Sobre o aprendizado com o marido que havia perdido a visão, a fotógrafa esclarece:

Ele me ensinou a abrir tripé, a armar ele, depois passou a mão por cima, porque ele não enxergava, para ver se estava nivelado ou se tava solto, se tava certo. Me ensinou colocar a máquina no tripé, eu coloquei a máquina, ele me ensinou a focalizar. (MUSEU, 2002, n.p.).

Repetindo a história de outros estabelecimentos, durante as primeiras décadas da cidade, o estúdio do casal – que fazia parte de sua residência – além da produção de fotografias também revendia materiais fotográficos. Segundo Rosana Hório Monteiro (2009), além da experiência adquirida com o marido, Priscila Barbosa obteve muita informação a partir da leitura da revista Kodak, que chegava a Goiânia vinda de São Paulo para revendedores de seus produtos.

O retoque e a fotopintura também foram técnicas utilizadas por Priscila. Com lápis próprios fazia correções nos próprios negativos e pintava algumas fotos. Ela iniciou na fotopintura de forma autodidata. Comprou um estojo de aquarela, próprio para colorir fotos, e se arriscou a pintar. Sua atenção voltava-se para os detalhes das roupas, as flores, geralmente presentes nos cenários, a maquiagem. (MONTEIRO, R. 2009, p. 617).

As grandes marcas de Priscila foram a pintura nas fotografia se o tratamento dado aos detalhes da foto, conforme se observa na *Fotografia 6*. A maquiagem feita nas imagens procurava dotá-las de maior beleza, destacar elementos como flores e rostos dos retratados.

Todavia, apesar do pleno domínio da técnica da pintura a mão, a profissional não obteve grande expressividade no cenário da fotografia durante seus anos de atuação.

Cabe lembrar que apesar de não ter adotado o sobrenome do marido, Priscila Barbosa da Silva ficou conhecida como "Priscila Marques". Além disso, era também conhecida como a "*mulher do Jaulino*", de certa forma "desnomeando-a" para reconhecê-la, apenas, como apêndice ou na dependência do marido, a despeito do seu profissionalismo e competência. O trabalho de Priscila como fotógrafa teve lugar entre 1933 e 1970. Foi reconhecido, oficialmente, porém, apenas em 2002, momento em que recebeu uma homenagem do então prefeito de Goiânia, Pedro Wilson.

FOTOGRAFIA 6. Ruth e Esther Marques. Fotopintura de Priscila Barbosa da Silva, Goiânia, 1938.



Fonte: Acervo do MIS-GO (2018).

A fotopintura foi muito importante à época e bastante procurada. Sobre esta proeminência, a equipe responsável pela produção do Caderno “*Pioneiros da Fotografia em Goiânia*”, explica que:

A técnica fotográfica não era suficiente, entretanto, para responder à expectativa de um 'bom' retrato pela clientela predominante. Isso explica não só a presença de técnicas remanescentes da pintura ainda presentes entre os fotógrafos pioneiros, como o retoque e o 'colorido à mão', mas também o uso do termo 'ateliê fotográfico', por alguns profissionais. Salientamos também que os pioneiros já designavam comercialmente seus estabelecimentos como 'Fotos', admitindo implicitamente a autonomia da fotografia em relação à pintura. (MUSEU, 2002, n.p.).

A historiadora Keith Valéria Tito (2008), afirma que as duas técnicas mais recorrentes foram a fotomontagem e a pintura a mão. Desse modo, a importância das fotografias entre as décadas de 1930-70, não está apenas no valor histórico, mas também no valor estético para a história da fotografia regional.

### 3.2.2. *Eduardo Bilemjian: os primeiros registros imagéticos da cidade*

Os primeiros fotógrafos que se aventuraram em solo goiano, foram para Goiânia como outros trabalhadores: na esperança de encontrar melhores oportunidades de trabalho e de renda. Esta expectativa foi compartilhada no bojo de um imaginário de mudança e modernização que se construía, naquele momento, acerca do sertão e de Goiânia.

Fotógrafos de muitas partes do país, alguns com experiência fora do Brasil – como Eduardo Bilemjian, Alois Feichtenberger e Haroutim Berberian– trouxeram em suas malas novas técnicas, materiais e olhares sobre o espaço. Com seus ateliês, concretizaram desejos: da sociedade goianiense de exibir sua vida social. Do, Estado, de atestar sua competência técnica mediante o registro fotográfico.

Segundo o levantamento histórico do MIS-GO os primeiros registros de Goiânia foram de autoria do fotógrafo armênio Eduardo Bilemjian (1907 -1991), no ano de 1935. Dentre outros eventos sociais e políticos, suas fotos retrataram o primeiro carnaval realizado no Jóquei Clube<sup>37</sup>, o primeiro desfile da cidade, o primeiro balé ocorrido no Palácio das Esmeraldas, o primeiro decreto assinado pelo governo de Pedro Ludovico, dentre outros eventos sociais e políticos.

---

<sup>37</sup> O Jóquei Clube de Goiás, localizado no Setor Central de Goiânia, na Avenida Anhanguera, sediou durante as décadas de 1940-1980 os maiores eventos sociais da cidade.

Antes de se mudar para Goiânia, no ano de 1935, em 1923 o fotógrafo havia imigrado da Armênia para São Paulo. Uma vez na nova capital, instalou-se primeiro no setor Campinas, da mesma maneira que outros fotógrafos pioneiros, pois lá se concentravam as lojas, o setor de serviços e a infraestrutura que os demais setores ainda não possuíam.

Sobre as razões que levaram à transferência para Goiânia, sua esposa Liberta Bilemjian, esclareceu em entrevista para o MIS-GO: "[...] Na estação da Luz ele (Bilemjian) viu um cartaz, 'mudança da nova capital', então disse, 'é pra lá que nós vamos', sem saber como era". (MUSEU, 2000, n.p.). Bilemjian foi um dos muitos fotógrafos pioneiros que se deslocaram para Goiânia, em busca de trabalho, confiantes nas promessas dos anúncios espalhados em diversos pontos do país.

Na entrevista concedida ao MIS-GO, Liberta Bilemjian também registrou a importância assumida pelo então município Campinas como base de apoio logístico para Goiânia, bem como a precariedade das primeiras construções: “[...] Era Campinas só que tinha (condições de infraestrutura), Goiânia não tinha nada, era só uns barracões que até o Pedro Ludovico (interventor federal na época) morava neles”. (MUSEU, 2000, n.p.).

Superando adversidades, como a falta de energia elétrica e o rarefeito comércio de produtos fotográficos, Eduardo Bilemjian inaugurou já no ano de sua chegada o *Goiânia Foto*, localizado na zona oeste da capital. Um dos primeiros ateliês profissionais, anexo ao qual funcionava a loja de produtos para fotografia, o estúdio de Bilemjian representou um marco na história da fotografia regional.

Vale lembrar que a escolha da Avenida 24 de Outubro, para instalação do estúdio *Goiânia Foto*, não foi gratuita.

A Avenida 24 de Outubro passou a configurar-se como a principal via e artéria de ligação com a nova capital. Era a mais importante Avenida de Campinas. Ao mesmo tempo, caracterizava-se como um grande canteiro de obras, necessitando de infraestrutura. [...] Os postes de energia elétrica e iluminação apareciam em um dos lados e no meio da pista. Ao longo da avenida surgiam toscas edificações, verdadeiros casarões com telhados coloniais de quatro águas e telha francesa. Eram os primeiros estabelecimentos comerciais, postos de gasolina e residências. (GONÇALVES, 2002, p. 102).

A localização do estúdio em Campinas, setor dotado de infraestrutura, com comércio desenvolvido, oferta de serviços e bastante habitado, certamente cooperou para a atração do público consumidor e contribuiu com os registros urbanos. Nesse sentido, anelaram-se materialidade urbana e representação, projetando futuros fluxos para aquela região.

Com a construção dos edifícios da administração pública, situados na Praça Cívica, no Setor central de Goiânia, o Setor Campinas tornou-se fundamental. Ainda segundo Gonçalves (2002), o setor tinha uma pequena indústria de base que dispunha de serralheria, marcenaria, metalurgia e cerâmica, dentre outros. Portanto, aglutinava um intenso comércio e toda uma estrutura de cidade mais desenvolvida do interior de Goiás.

O trabalho desenvolvido por Eduardo Bilemjian, como o da maioria dos fotógrafos pioneiros, expressou uma relação estreita com o Estado. Esta constatação nos indica a necessidade, sobretudo do governo de Goiás, de retratar os eventos políticos bem como aqueles que (re)significavam o espaço urbano em construção. Sobre estas relações, Liberta Bilemjian assevera:

Não, ele não queria ser fotógrafo, queria fazer outra coisa, como o estado (de Goiás) era pobre demais naquela ocasião, eu acho que era o estado mais pobre do Brasil, não tinha dinheiro, as fotografias que ele tirava mais era para o estado, e também custava a receber [...] na hora de receber o trabalho era difícil demais. Ele [Eduardo Bilemjian] fez vistas (urbanas) até ofereceu ao Pedro Ludovico (interventor federal de Goiás) para pagar material só [...] não deu, assim mesmo ele fez muitas fotografias da época. (MUSEU, 2002, n.p.).

A entrevista indica um paradoxo. A afirmativa que o governo do estado não pagava regularmente pelas fotos e raramente financiava trabalhos fotográficos de vistas urbanas, contrasta com a produção visual e a grande atração de fotógrafos por Goiás. Todavia, mesmo com percalços de ordem econômica, fotógrafos e Estado estavam se relacionavam intimamente, numa trama sócio-política que revela o valor e o símbolo na manutenção da produção fotográfica.

Segundo Iúri Godinho (2013, p. 210), embora Pedro Ludovico não tenha oferecido nenhum cardo público a Bilemjian, o responsável pela propaganda do governo, Câmara Filho, eventualmente o procurava para a compra de fotos. Especialmente aquelas de cunho foto jornalístico.

A produção fotográfica conectada ao jornalismo iniciada pelo fotógrafo armênio é uma parte importante da história da fotografia regional, e do interior do país, no início do século XX. Esse tipo de produção, específica da imprensa, tem suas particularidades, conforme destaca Barthes:

A fotografia de imprensa é uma mensagem. A totalidade dessa mensagem é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação do jornal, o grupo de técnicos, dentre os quais uns batem a foto, outros a escolhem, a compõem, a tratam, e outros enfim a intitulam, preparam uma legenda para ela e a comentam. O meio

receptor é o público que lê o jornal. E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou, mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes, de que a foto é o centro, mas de que os contornos são constituídos pelo texto, título, legenda, paginação, e, de maneira mais abstrata, mas não menos "informante", pelo próprio nome do jornal (pois este nome constitui um saber que pode fazer infletir fortemente a leitura da mensagem propriamente dita). (BARTHES, 1984, n.p.).

A *Figura 10*, a seguir, exemplifica o trabalho de Eduardo Bilemjian no campo inicial do fotojornalismo brasileiro. Confeccionada em 1939, no formato de um cartão postal de fim de ano, possui elementos representativos do centro administrativo. Na parte superior da imagem, da esquerda para a direita vemos: fotomontagem do estádio Serra Dourada/Palácio das Esmeraldas; galeria de ligação entre as secretarias do governo e o Palácio das Esmeraldas; Palácio das Esmeraldas; fotomontagem do Palácio das Esmeraldas com o Grande Hotel; Palácio das Esmeraldas; busto do interventor Pedro Ludovico Teixeira e Secretaria da Administração Pública, com um avião. Na parte inferior da esquerda para a direita, observa-se o *hall* do Palácio das Esmeraldas e três casas modelos.

FIGURA 10. Cartão de Boas Festas, Goiânia, 1939. Fotomontagem de Eduardo Bilemjian.



Fonte: MIS – GO (2018).

Os símbolos presentes no cartão reafirmam o processo de modernidade que o Estado procurava instalar em um fragmento do sertão brasileiro. Na composição das imagens Bilemjian destaca as três instâncias do poder executivo – municipal, estadual e federal –, além de incorporar símbolos que representavam a ideia de integração entre a região e a nação, como, por exemplo, o avião. É interessante notar mesmo seis anos após o estabelecimento da cidade de Goiânia, ainda se fazia necessário reforçar que se tratava de uma representação da *Nova capital de Goiaz*.

O primeiro jornal a receber as fotos do Eduardo Bilemjian foi *O Popular*. O periódico, fundado em 1938, foi o precursor do jornalismo escrito e televisivo goiano. Seu fundador, Jaime Câmara, apoiado por Joaquim Câmara Filho, construiu o grupo de comunicação de maior alcance da região Centro-Oeste. Importa registrar, ainda, que a primeira tipografia do jornal já funcionava na antiga capital de Goiás, atualmente Cidade de Goiás, antecedendo a construção da nova capital.

Antes situado em uma sede modesta perto do Córrego Botafogo, depois instalado em um prédio em estilo *art déco* em plena Avenida Goiás – o primeiro prédio particular da avenida e um dos primeiros edifícios com mais de dois pavimentos construídos na nova capital e que hoje é um patrimônio histórico, o jornal *O Popular* foi um marco para a cidade que nascia. Em breve, os serviços da gráfica, a única que existia em Goiânia até então passaram a ser demandados por clientes de outros estados. [...] Em 1961, a Rádio Anhanguera, hoje Rádio Daqui, foi incorporada ao grupo. Dois anos depois, em 1963, o empresário deu um passo ousado, apostando na nova mídia que conquistava o público nacional: a televisão. Surgia a TV Anhanguera, que nasceu dois anos antes da própria Rede Globo, da qual se tornaria afiliada e retransmissora em Goiás, incluindo o território que hoje compreende o Tocantins. (BORGES, R. 2018, n.p.).

O jornal *O Popular* permanece em destaque na atualidade, sendo ainda o jornal impresso de maior tiragem no estado de Goiás. Adaptando-se à era digital, sua versão online conta com uma base de 457 mil leitores. Além dos jornais impressos e digital, também alcança a mídia televisiva através da TV Anhanguera, afiliada da Rede Globo<sup>38</sup>. Entretanto, uma das grandes críticas feitas ao jornal é o fato de seu permanecer, até a atualidade, alinhado com os interesses dos governos estaduais.

### 3.2.3. *Silvio Berto: o fotógrafo da elite goianiense*

O fotógrafo italiano Silvio Berto (1908-2002) destacou-se entre os pioneiros da arte fotográfica, na história regional, por dominar as técnicas de retoque, de pintura da fotografia e

<sup>38</sup>Além da edição do Jornal *O Popular*, o grupo Jaime Câmara tem as publicações: *Jornal Daqui*, *Jornal do Tocantinse* e a Revista *Ludovica*. Sobre o Grupo e suas publicações, ver: <<http://qa.opopular.com.br/pdf/midiakit-opopular-impresso-v4.pdf>>

pelo senso estético. Sua produção, porém, não ficou restrita às fotos. Além de fotógrafo e desenhista possuía dotes musicais notáveis, tornando-o frequentador assíduo dos saraus e reuniões sociais da emergente Goiânia dos anos de 1940. (NUNES, 2001, p. 116).

Natural da Itália, ainda criança Berto migrou com os pais para o Brasil, por volta de 1913. Sua família se dedicou à agricultura cafeeira, em São Paulo. Todavia, aos 13 anos Berto demonstrou aptidão para a fotografia e aprendeu o ofício sendo discípulo do mestre italiano Campanini, que morava na cidade de Matão.

Após o aprendizado, mudou-se para São Paulo onde iniciou sua vida profissional “(...) nos cinemas Paramount e Santa Helena, desenhando e montando diapositivos na propaganda cinematográfica. Trabalhou também como auxiliar em estúdios fotográficos, até montar seu próprio estúdio na Praça da Sé”. (NUNES, 2001, p. 112). Afora os bons lucros e a clientela formada, Berto deixou a cidade de São Paulo em 1934, fugindo da concorrência acirrada mas também em vista de seu temperamento aventureiro. Sobre estas andanças, sua a viúva, Marta Berto, esclareceu que se tratavam de uma espécie de “turnê” em busca de contatos e de clientela. Em entrevista concedida ao MIS-GO, explica:

[...] Parece que foi uma amiga, residente em Uberlândia, que sugeriu a ele [Berto] que fizesse uma turnê [...] e a ideia foi se avolumando e ele resolveu fazer uma turnê. Tivemos o menino, depois veio pra Goiás, depois foi pra Mato Grosso e, foi assim que ele veio pra Goiás. [...] Bom, ele chegou aqui em Goiânia em 1937, parece. Agora, antes disso ele estava viajando [...] [para o] Triângulo Mineiro. Ele fez uma boa clientela no Triângulo Mineiro, nessas cidades que a gente passava, né. E ele ficou vários anos fazendo isso [...]. (MUSEU, 2000, n.p.).

Sílvio Berto chegou em Goiânia no ano de 1936. Instalou-se, inicialmente, no Setor de Campinas, mas, em 1942 transferiu-se para o Setor Central. Como no caso de outros profissionais, ele escolheria inicialmente o Setor de Campinas pelo fato de, na época, possuir as melhores condições urbanas e abrigar a vida cultural nascente.

Entre 1936 e 1973, o fotógrafo produziu vistas urbanas que construíram a memória visual dos primeiros anos da nova capital, além de confeccionar retratos de pessoas ilustres da sociedade goianiense. Destarte, foi um dos fotógrafos mais influentes e com uma das produções mais ricas da história da fotografia regional. Além dos detalhes, também era uma produção *cara*, conforme esclarece Nunes:

Não havia, tanto nas cidades do interior em que Berto elaborou álbuns comemorativos, quanto na fase inicial do desenvolvimento de Goiânia, condições para o barateamento de vistas ou álbuns pela produção em caráter

industrial, nem do envolvimento dos setores gráficos, editorial e de vendas. Tratava-se de uma produção artesanal. Os álbuns eram individuais, com as fotografias feitas e retocadas por Berto, que também fazia as inscrições, desenhos e molduras. (NUNES, 2001, p. 125).

Acrescenta o autor, que havia um caráter político e “oficial” na elaboração dos álbuns comemorativos oferecidos por Berto, inclusive em outras cidades como Rio Verde e Catalão. Esta característica aproxima sua produção, do ponto de vista das intenções, à do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo que, no fim do século XIX, produziu álbuns da cidade de São Paulo<sup>39</sup>.

Ao lado da produção de álbuns de cidades do interior, Berto manteve uma grande produção de fotografias de estúdio na capital de Goiânia, como por exemplo, o *Álbum histórico do município de Goiânia*, encomendado pela Prefeitura em 1942. Com capa gravada em ouro, o álbum reúne uma coletânea de fotos da cidade, desde a abertura de suas primeiras ruas, em 1933 até o chamado “batismo cultural”, em 1942<sup>40</sup>.

Sobre a produção de vistas urbanas de Goiânia, Jordão Nunes (2001) argumenta que Berto se inspirou nos cartões postais e na foto documentação praticada em São Paulo, cidade na qual começara sua carreira.

Por outro lado, com notória habilidade para o retoque nas chapas de vidro, utilizadas por volta de 1930, e para pinturas nos retratos, Sílvio Berto tornou-se um fotógrafo disputado por um público desejoso de imagens que não denunciasses as imperfeições do corpo e colocassem em evidência o que havia de belo em suas fisionomias. Tratava-se, é claro, de um público que podia pagar e como tal, era explicitamente indicado nos slogans publicitários que Berto fazia de si e do seu estúdio. Nas páginas da “Revista Oeste, lê-se: “Foto ‘Berto’: o fotógrafo da elite de Goiânia e desta revista.” (NUNES, 2001, p. 118, Grifo nosso).

A decisão de vincular seu nome a um público de elite por certo correlacionava-se à própria vida social de Berto. Assíduo frequentador de saraus, convidado *habitué* das festas promovidas pela alta sociedade goianiense e diretor do primeiro cinema da capital, o Cine Campinas, o fotógrafo construiu uma extensa rede de relações que lhe permitiram cultivar um público abastado e ligado aos centros de poder.

---

<sup>39</sup>Importante fotógrafo da cidade de São Paulo registrou as principais vistas da cidade no final do século XIX e início do século XX.

<sup>40</sup> O *Álbum Histórico do Município de Goiânia*, ficou à mostra no Museu Zoroastro Artiaga, em Goiânia.

Na mesma direção, Sílvio Berto foi um dos fotógrafos colaboradores da *Revista Oeste*, que circulou de julho de 1942 a dezembro de 1944. Esta revista foi um dos instrumentos mais eficazes para disseminação do ideário do Estado Novo em Goiás. Os recursos visuais utilizados pelos editores da revista foram muitos: fotografias que procuraram evidenciar instituições oficiais, retratos de Getúlio Vargas ao lado de Pedro Ludovico, fotomontagens de símbolos como a bandeira e o brasão nacional, além de artigos de escritores que representavam ideais de progresso, desenvolvimentismo e nacionalismo.

Conforme registrou o segundo volume dos *Cadernos de Fotografia*, publicados pelo MIS-GO em 2001, as fotos de Berto, em sua maioria, são retratos de personalidades da sociedade goianiense e do meio político. Durante os 37 anos de carreira, o profissional documentou a vida social e o desenvolvimento urbano da nova capital. Com um estudo muito bem equipado e com a melhor estrutura nas primeiras décadas de Goiânia, Berto prestou serviços para o governo estadual na produção de vistas urbanas e, também, produzindo álbuns encomendados.

Com relações ainda mais fortes do que aquelas estabelecidas por Eduardo Bilemjioan, Sílvio Berto estreita os laços entre a fotografia e as intenções do governo. Forma específica de discurso, a fotografia registrou e fez veicular as imaterialidades que se relacionavam com a leitura do espaço urbano em construção. No caso de Berto, sua proximidade e comprometimento com o governo estadual, e seus próprios compromissos políticos, lhe permitiram expressar aquelas imaterialidades inclusive em fotos de interior, como é caso da fotografia icônica que produziu do governador Pedro Ludovico.

Ao ser chamado para produzir um quadro do governador Pedro Ludovico e, ainda, retratos de sua esposa, D. Gercina Borges, Sílvio Berto afirma-se como o fotógrafo da elite e das esferas do poder político. O registro fotográfico de Pedro Ludovico Teixeira apresenta um aspecto interessante para uma análise iconográfica: se expressa através de uma linguagem de metonímia. Neste caso, a fotografia lê a pintura que, por sua vez lê o sujeito.

Montada simetricamente em uma das salas do Palácio das Esmeraldas, sede do governo estadual, a foto retrata em primeiro plano, à direita, o *governador*, sendo pintado por Almeida Carvalho, que aparece de costas, na foto. Numa tela *em construção*, o governador é pintado com o olhar fixo à frente, tendo sobre o ombro direito um busto que representa o Presidente Getúlio Vargas: uma alusão clara ao alinhamento de Ludovico com Vargas e com o projeto do Estado Novo.

FOTOGRAFIA 7. Pedro Ludovico, Goiânia, 1942. Foto de Sílvio Berto.



Fonte: MIS-GO (2018).

Todavia, a fotografia produzida por Berto também retrata *o homem*. Em segundo plano, à esquerda, abaixo de índio estilizado – gravado em vidro jateado – Pedro Ludovico, civilizadamente vestido, muito à vontade e sorridente, observa com o olhe ao longe, voltado para a esquerda, certamente o passado de um sertão que *ele transformou*. O que Sílvio Berto registrou, imaterialmente, foi o *legado de Pedro Ludovico*: a própria Goiânia, forjada pelo *homem que a contempla*, no meio de um sertão “incivilizado”. No canto inferior, do lado esquerdo da fotografia, segue, discretamente, a assinatura do mestre: *Sílvio Berto*.

#### 3.2.4. Alois Feichtenberger: fotógrafo do paradoxal

O austríaco Alois Feichtenberger (1908 -1986) migrou para o Brasil no ano de 1925, dirigindo-se para a cidade de São Paulo. Ainda na juventude, partiu em uma expedição pelo Pantanal mato-grossense, evento que marcou sua paixão pela fotografia de lugares pitorescos e nunca antes fotografados. Após essa viagem, à procura de novas paisagens naturais, viajou por estados como Paraná, Minas Gerais e Mato Grosso. Chegando à Goiânia em meados de 1936,

foi imediatamente contratado por Joaquim Câmara Filho, então chefe do Departamento de Divulgação e Expansão Econômica, para registrar as obras na cidade. (MUSEU, 2002).

Um dos aspectos mais curiosos da construção de Goiânia, amplamente captada por Feichtenberger, corresponde ao paradoxo *moderno e arcaico*. Nesse sentido, entre os fotógrafos pioneiros ele foi o profissional que melhor conseguiu sintetizar elementos fundamentais para entender o processo paradoxal pelo qual se construía a nova cidade, símbolo da modernidade no sertão. Em outras palavras, não obstante a fundação de Goiânia ser orientada por um planejamento urbano, suas edificações não seguiram somente as técnicas modernas de construção. As dificuldades encontradas por seus idealizadores e construtores, impuseram a adaptação de recursos, inclusive arcaicos e “antigos”. Na *Fotografia 8*, por exemplo, Feichtenberger registrou, em meio a construção do *novo*, o uso de *carros de boi*:

FOTOGRAFIA 8. Carro de bois na construção da Praça Cívica. Goiânia, 1933. Foto de Alois Feichtenberger.



Fonte: MIS-GO (2018).

Do ponto de vista técnico, as fotografias de Feichtenberger demonstram uma preocupação permanente com o rigor. O fotógrafo observava cuidadosamente, a escolha do melhor ângulo e do momento que mais favorecesse a iluminação da cena retratada. Segundo estudos recentes, ele “[...] esperava, às vezes, horas e horas por uma luz ou um enquadramento

certo – esperava a motivação, esperava acontecer o que tinha imaginado”. (MUSEU, 2002, n.p.).

Em uma entrevista concedida aos pesquisadores do MIS-GO, seu filho, Kurt Feichtenberger, revelou que em algumas ocasiões o profissional irritou os clientes: “[...] Ele ficava o dia inteiro esperando a luz chegar ao lugar certo. 'Não, hoje não está bom. Vamos esperar até a tarde, a luz vai mudar de lado, até chegar o lado que a gente precisa aqui...' Ele era paciente". (MUSEU, 2002, n.p.).

O domínio da técnica da fotografia em preto e branco, o controle da luminosidade e a dedicação à fotografia fizeram de Feichtenberger o mais reconhecido entre os fotógrafos pioneiros. Todavia, no cruzamento de informações sobre esses artistas e seus acervos é possível afirmar que, inclusive Alois Feichtenberger, os profissionais que atuaram em Goiânia entre os anos de 1930 e 1970, estiveram comprometidos em exprimir os anseios e necessidades das camadas sociais dominantes. Para tanto, traduziram visualmente os acontecimentos ligados à construção do espaço urbano, a partir de um discurso oficial do poder público e focaram os *espaços luminosos*, em evidência na dinâmica capitalista, em detrimento dos *espaços opacos*, os espaços condicionados à marginalidade sistêmica. (SANTOS, 2001).

No entanto, no caso de Feichtenberger, que estava às expensas do Estado, inclusive com um laboratório instalado nas dependências do Palácio do governo, um olhar muito pessoal traduziu a *modernidade* em suas fotografias. Diferente dos demais, este fotógrafo registrou os paradoxos e as contradições inerentes à construção da modernidade no sertão, expressa pela obra de Goiânia. Ao tomarmos como exemplo a *Fotografia 8*, é mister registrar que se trata, é claro, de uma fotografia rigorosamente montada e não de um registro instantâneo de um cotidiano fugaz. Pelo contrário, há, ali, toda uma intencionalidade registrada pela câmara do fotógrafo. Conforme questiona Talarico (2013),

[...] porque tanta produção para se realizar a foto? Porque não apenas registrar o transporte de materiais de construção, com o carro carregado e os carreiros e animais em movimento? Um carro de bois é, usualmente, composto por 4 ou 5 juntas, dependendo da carga. Um segundo cabeçalho foi alinhado à frente do primeiro, o que se comprova também pela presença dos dois carreiros. Por que razão? Seja para se ter uma ideia de grandiosidade dos trabalhos, para uma melhor perspectiva do prédio, ou ainda, por alguma outra razão estética, o que importa é avaliar de que maneira esta escolha reflete numa melhor representação do progresso e modernidade. (TALARICO, 2013, p. 3-4).

Suas fotografias, dentre as quais se destacam aquelas que registraram a construção dos edifícios da Praça Cívica com carros de boi, constituem uma emblemática memória visual da

cidade. A sequência de fotos da qual a *Fotografia 8* é exemplo, registraram o contraponto entre o carro de boi, um dos maiores símbolos do mundo rural, e a modernidade dos prédios planejados do centro administrativo. Sua intenção, ali expressa, e que é também a intenção de seus empregadores, pois tratava-se de um *trabalho remunerado*, era demarcar uma *modernidade possível*, ou seja: dentro dos limites da *tradição*. Ainda conforme Talarico (2013),

[...] Parece pertinente avaliar que se buscava uma “foto unária” para a ideia de “modernidade possível” (termo que empresto de Alexandre Ribeiro Gonçalves), em que o carro de bois é elemento de acomodação a uma modernidade que não rompe com a tradição. Porque não estão presentes na imagem os trabalhadores, os mestres de obras, nem mesmo os engenheiros? A cena está limpa como os reclames das modernas revistas. O produto “Goiânia” é apresentado para os seus referentes. (TALARICO, 2013, p. 4).

A fotografia do profissional Alois Feichtenberger revela, portanto, a relação entre a tradição e a modernidade que era viável naquele contexto histórico do surgimento de Goiânia. Neste sentido, é importante destacar que cidade foi a primeira capital planejada na região Centro-Oeste, que as dificuldades financeiras e de contratação de mão-de-obra qualificada eram colossais. Recorrer ao que já era utilizado, com baixo custo foi uma das saídas para driblar tais obstáculos.

### 3.2.5. Hélio de Oliveira: o primeiro fotojornalista de Goiânia

Outro importante expoente da fotografia regional foi Hélio de Oliveira (1929-), um dos principais fotógrafos da época. Iniciou sua carreira na cidade de Uberlândia, Minas Gerais, nos anos de 1940. Semelhante aos outros profissionais, não possuía formação acadêmica. Ao ingressar no Jornalismo, já na cidade de Goiânia, em meados dos anos 1950, confeccionou cartões postais para venda em bancas de jornal. Realizou trabalhos fotográficos para o maior periódico da época, o jornal *O Popular* e acompanhava governadores durante viagens no estado de Goiás. Destarte, conseguiu formar um acervo oficial significativo.

Segundo o escritor regionalista Bariani Ortêncio (2000), o repórter fotográfico Hélio de Oliveira registrou as inaugurações dos edifícios da administração pública da Praça Cívica, as primeiras residências, eventos religiosos e políticos, trabalhando tanto na capital quanto no interior de Goiás. Também registrou uma série de corridas peculiares, inclusive a corrida “de a pé” e as paradas oficiais e estudantis.

Da mesma forma, foram constantes temas de registro as atividades políticas de agentes do executivo como: Pedro Ludovico Teixeira entre 1935 e 1945, quando período de sua gestão

como governador e interventor; do prefeito Venerando de Freitas, entre 1935 e 1945, nomeado por Pedro Ludovico; e depois, eleito democraticamente para o período 1951-1955. Outras importantes autoridades políticas foram acompanhadas pelo profissional, como o governador Mauro Borges, que sofreu as consequências do Golpe Militar de 1964.

Em entrevista ao MIS-GO, o próprio Hélio de Oliveira esclareceu sobre sua condição de fotógrafo oficial:

Eu quando comecei a trabalhar, estava no jornal (O Popular), trabalhava pra Dr. Pedro (Pedro Ludovico Teixeira). Comecei a trabalhar, o Dr. Pedro vendia as fotografias para o Estado e recebia, através de recibo. [...] Eu continuei a mesma coisa, eu praticamente era fotógrafo oficial do Estado [...]. O Estado não tinha esse serviço fotográfico organizado [...]. Depois começaram a aparecer outros fotógrafos, contrataram outros fotógrafos, cada um fazia um serviço e tal. (MUSEU, 2002, n.p.).

Hélio também revela que realizou inúmeras imagens de Goiânia por conta própria, pagando material com recursos pessoais e arquivando dezenas de imagens. Neste arquivo pessoal, guardou fotos de eventos esportivo – um tema recorrente em sua produção –, edificações de empresas, órgãos públicos, agências do Estado e paisagens urbanas. Segundo o site do fotógrafo, “*Hélio de Oliveira: Acervo Fotográfico*”, seu acervo conta com mais de 100 mil imagens<sup>41</sup>.

Dentre os trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre os fotógrafos pioneiros de Goiânia, a dissertação “*Memória e identidade de um bairro: Campinas sob as lentes de Hélio de Oliveira*”, da historiadora Keith Valéria Tito (2008), contribuiu sobremaneira para retratar a história desse fotógrafo. Em entrevista à pesquisadora, o pioneiro explicou, inclusive, sua relação com o Jornal *O Popular*:

[...] E depois, O Popular precisou de um fotógrafo. Tornou-se um jornal... Era bissemanal e tornou-se um jornal diário. Aí fizeram uma espécie de... num é concurso não... Chamaram os fotógrafos, cada fez suas fotos e eu consegui! É. Uma seleção e fui contratado pelo jornal em fins de 1950-51. Começo de 51 e... Como Goiânia não tinha nenhum fotógrafo, repórter fotográfico, tinham os fotógrafos lá do Popular, mas *free lance* né. (TITO, 2008, p. 161).

Ainda segundo o fotógrafo:

[...] Era na minha casa (seu laboratório). Aí, quando eu fui para O Popular, eu fazia as fotografias, mas continuava na minha casa, porque O Popular não tinha nada, não tinha máquina, não tinha laboratório, tudo meu (risos). Outra coisa [...] eu fui guardando negativos. (TITO, 2008, p. 161).

<sup>41</sup> Veja: <<http://www.heliodeoliveira.com.br>>

Sua extensa produção foi resumida nos dois volumes da obra *Eu vi Goiânia Crescer*, publicados. O primeiro volume, publicado em 2008, conta com 80 fotografias divididas em 188 páginas que buscaram expor as mudanças em Goiânia e Goiás entre as décadas de 1950-1960. O segundo volume, editado em 2012, também retratou as décadas de 1950-1960.

Vale lembrar que, entre os fotógrafos pioneiros, Hélio de Oliveira foi o único que conseguiu publicar livros e periódicos com fotografias de Goiânia, além de guardar uma grande quantidade de negativos da época em que trabalhou para o primeiro jornal de maior edição da cidade, *O Popular*. Na entrevista concedida à Tito (2008), ele confirma, ainda, a cessão de 570 fotos de Goiânia para o jornal.

Em termos quantitativos, a produção de Hélio foi mais expressiva entre os anos de 1950 e 1970. Seus registros acompanharam as inúmeras transformações na malha urbana de Goiânia, bem como a série de eventos políticos nos primeiros anos da nova capital. Outro aspecto relevante é a qualidade técnica de suas fotografias e o domínio de elementos como a iluminação da foto e enquadramento. Como exemplo, apresentamos a *Fotografia 9*, que retrata a Avenida Goiás em 1950. Com o monumento do relógio ao fundo e vista parcial da alameda, é rigorosamente delimitada pelo alinhamento das árvores e ainda, compondo a cena, o registro do convívio social goianiense.

FOTOGRAFIA 9. Av. Goiás, Goiânia, 1950. Foto de Hélio de Oliveira.



O momento registrado na *Fotografia 9*, é um instante perpetuado no tempo. As “gentes”, pessoas que calmamente usufruem das sombras das árvores, são figuras humanas usuais, de um cotidiano corriqueiro. Do lado esquerdo, três ou quatro homens sentados, mais ao fundo dois homens conversando, aparentemente com um terceiro, apoiado em uma bicicleta. Do lado direito, duas mulheres também conversam, ladeadas por um cão e uma criança descalça. Apesar da modernidade e dos ícones do progresso, a sociabilidade retratada lembra, sobremaneira, a convivência nas cidades do interior, se “proseia” tranquilamente sob as árvores, protegidos do sol e da circulação intensa de carros e transeuntes.

### 3.2.6. João de Paula Teixeira Filho: o Paratéca

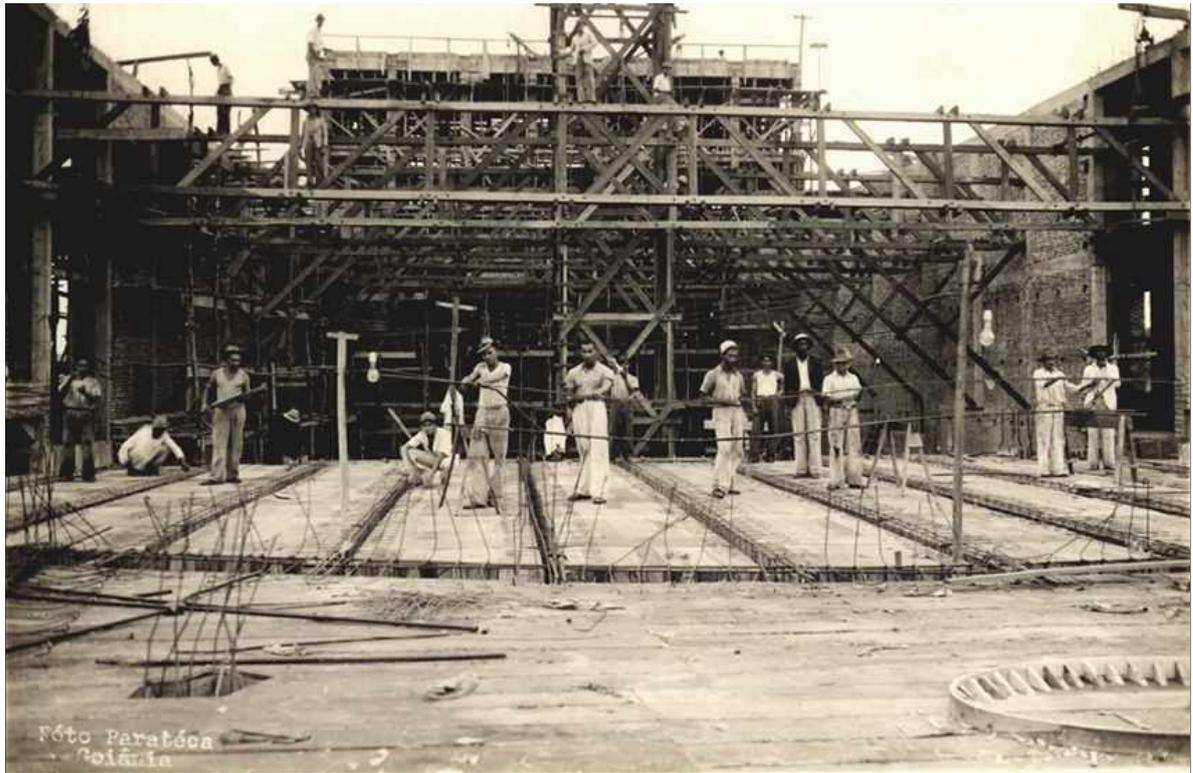
Natural da cidade de Ibiá, em Minas Gerais, João de Paula foi mais conhecido como Paratéca. Aperfeiçoou sua técnica fotográfica em São Paulo e, em 1938, recebeu um convite do jornalista Câmara Filho e se mudou para Goiânia. Logo após sua chegada, aceitou um cargo na Delegacia, à época denominada “Chefatura de Polícia”, no setor de identificação. Em verdade, foi o primeiro fotógrafo nomeado pelo estado de Goiás, e designado para um cargo público. Vale registrar que na década de 1940, foi construída uma sede para a Delegacia, na Praça Cívica, juntamente com outros departamentos estaduais e da municipalidade. No novo prédio, foi instalado um laboratório fotográfico e um salão para retratos. (MUSEU, 2002, n.p.).

Paratéca foi um dos profissionais mais detalhistas e com maior rigor na composição. Com domínio da técnica de enquadramento e controle da profundidade de campo, retratou em seus trabalhos o labor no processo de construção dos objetos urbanos, que seriam os símbolos da modernidade capitalista imposta ao território.

A *Fotografia 10*, feita em 1941 é um exemplo da produção de Paratéca. Na imagem, os operários aparecem em segundo plano, de roupas claras, alguns com casacos, em poses estudadas para o registro fotográfico. Não se trata, portanto, da captura de um instante do cotidiano e, sim, da encenação do mesmo. Todavia, perpetua para o futuro a imagem de sujeitos que, até então, não tinham sido privilegiados pelas lentes dos fotógrafos: os operários que ergueram Goiânia.

A fotografia é marcada pelos eixos verticais e horizontais, tendo como ponto central a torre do Teatro de Goiânia, um dos maiores monumentos em estilo *Art Déco*. Este elemento fornece estabilidade e organização à imagem, mesmo com tantos materiais de construção espalhados pela cena. Os elementos figurativos, homens e os elementos materiais, integram, enfim, numa caótica harmonia.

FOTOGRAFIA 10. Operários do Teatro. Av. Tocantins, Goiânia, 1941. Fotografia de de Paratéca.



Fonte: MIS-GO (2018).

Para além da composição estudada e criteriosamente projetada, a *Fotografia 10* revela um dado relevante acerca das condições de trabalho impostas aos operários que edificaram a cidade: a falta de equipamentos mínimos de segurança. Os cinco operários que despontam na parte de cima da laje do Teatro Goiânia, não utilizam nenhum sistema, mesmo que rudimentar, de salvaguarda. A imagem, corrobora os relatos históricos de antigos trabalhadores: as condições eram precárias e os contratantes pouco ou nada faziam para alterá-la.

A atividade profissional do fotógrafo João de Paula durou até meados de 1940. Diferente dos demais colegas de profissão, Paratéca se dedicou à vida política e abandonou precocemente a fotografia<sup>42</sup>. Filiado ao PTB – o Partido Trabalhista Brasileiro – foi eleito vereador por quatro mandatos e, em 1954 para o cargo de Prefeito de Goiânia para o exercício de 1955 -1959. Sua produção fotográfica, malgrado não ser tão extensa como a de outros fotógrafos, como Hélio de Oliveira, tem relevância histórica e cultural na composição do pioneirismo fotográfico no sertão goiano.

<sup>42</sup> Já na carreira política, Paratéca foi um dos fundadores da *Fundação de Abrigo aos Menores Abandonados* – Fundação FAMA –; integrou a maçonaria, participou de eventos ligados ao esporte e às artes

### 3.3. As representações sociais dentro da paisagem urbana

Etimologicamente "representação" significa tornar presente, expor, trazer a memória. Como léxico, "[...] provém da forma latina ‘*repraesentare*’ – fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma ideia, por intermédio da presença de um objeto". (MAKOWIECKY, 2003, p. 3). A partir desses sentidos, podemos inferir que a fotografia tem o poder de veicular representações.

Na Geografia, o conceito de representação norteia as discussões que envolvem outro conceito, igualmente importante e complexo: o de *identidade*. Compreender os processos sociais e culturais pelos quais os sujeitos constroem uma identidade com o espaço habitado, perpassa, portanto, as suas representações. Nesta seara, o campo do conhecimento geográfico é construído mediante a compreensão dos modos pelos quais as sociedades e os indivíduos exprimem em imagens suas impressões sobre o espaço vivenciado. Do ponto de vista cultural, o estudo das representações exprime os valores dos sujeitos, seus hábitos e experiências espaciais. Percebidos como coletividade, cabe perceber como as sociedades se representam, em imagens e discursos, ou são representadas pelos demais grupos que constroem determinadas identidades territoriais. (ALMEIDA, 1998).

O estudo das representações no campo geográfico, possibilitou discutir questões acerca do imaginário e da subjetividade. Dentre outros temas, foi possível abordar a relação entre território e sociedade considerando-se o sentimento de pertença dos indivíduos. Neste particular, também Almeida observa:

[...] os lugares vividos [...] são também espaços imaginários. Os lugares vividos são frutos das relações tecidas entre os homens e o meio e os sentimentos de pertencimento; sentimentos que correspondem às práticas e as aspirações, estando estas relações codificadas por signos que lhes dão sentido. Entre os espaços da vida próximos ao distante e apenas imaginado, todos os territórios vividos e ou pensados o são através de categorias que refletem situações da experiência relacional de vida. Portanto, pela reconstituição das tramas do imaginário espacial compreende-se como se instalam e desenvolvem os gêneros de vida sobre os territórios e as práticas que resultam destes. (ALMEIDA, 1998, p. 34).

É importante ressaltar que o viés mais “culturalista” dos estudos voltados para essa temática, qual seja, da tradução consciente ou mesmo inconsciente da mentalidade coletiva, não foi o caminho metodológico tomado na presente pesquisa. A opção teórico-metodológica foi

apreender a imagem fotográfica como modo de representação dos fenômenos sociais materialmente produzidos.

Nesse sentido, entendemos que a paisagem urbana fotografada pode ser compreendida como uma representação social. Segundo Le Goff (1976), essa categoria consiste em uma interpretação mental de uma realidade exterior, observada e abstraída. Entretanto, não se deve considerar essa compreensão da realidade como uma simples transposição entre o real vivido e o campo do imaginário. A busca de uma definição do que é real, mediante as manifestações imateriais, estaria eivada de criatividade e subjetividade.

No caso das fotografias analisadas, a discussão de Le Goff, traçada no campo da História, contribui para esclarecer o papel inventivo dos fotógrafos pioneiros de Goiânia, na leitura da realidade da cidade. Essa intervenção pessoal e singular responde ao gosto estético e a visão de mundo desses profissionais. Mas, também, conforme dito anteriormente, também se alinha com as representações urdidas pelo discurso oficial do Estado.

Para o sociólogo Bourdieu (1998), as representações mentais envolvem atos de apreciação, de conhecimento e reconhecimento e constituem um campo onde os agentes sociais investem seus interesses e sua bagagem cultural. Ao aprofundar o tema, percebemos que, a rigor, as sociedades apresentam instâncias de representações que sintetizam as lutas sociais e, também, os *jogos de poder*. Esta abordagem acrescenta uma crítica importante: os interesses implícitos daqueles que produzem leituras, interpretações, discursos verbais ou imagéticos a partir da realidade. Conforme Pesavento, “[...] ou seja, no domínio da representação, as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto. Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um ‘outro’ ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente”. (PESAVENTO, 2002, p. 15).

Para Carlo Ginzburg (2001), o termo "representação", possui uma grande ambiguidade conceitual. Isto ocorre porque, se por um lado, significa a realidade representada, ou seja, vale-se de uma ausência; por outro lado, torna visível essa realidade, isto é, insinua uma presença que teve sua existência no passado. Para este historiador, os estudiosos das Ciências Humanas não devem se ocupar em discutir se o termo significa ausência ou presença de acontecimentos pretéritos. Ao contrário, acredita que este debate é pouco produtivo pois acredita que a imagem é simultaneamente presença e sucedâneo de algo que já não existe.

Nossa perspectiva teórica e metodológica vai ao encontro da concepção proposta por Ginzburg. Compreendemos que a fotografia evoca uma ausência, ou seja, *o tempo pretérito*, e

ao mesmo tempo, substitui a realidade retratada. Deste modo, para o presente trabalho assumimos o pressuposto de que as fotografias são *representações*.

Por outro lado, a percepção ambiental dos fotógrafos pioneiros igualmente contribuiu na identificação, na diferenciação do espaço e na desconstrução da ideia que a cidade é um todo homogêneo. Neste sentido, nossa pesquisa compartilha de uma perspectiva geográfica e visual na qual entende-se que:

[...] para aprender a informação do espaço, é necessário fragmentá-lo, transformando-o em lugar informado. É necessário ultrapassar aquela totalidade homogênea do espaço para descobrir seus lugares nos quais a informação se concretiza, na medida em que produz aprendizado e comportamentos traduzidos nos seus signos: usos e hábitos. No lugar, o espaço se concretiza na e pela informação que agasalha. (FERRARA, 1993, p. 153).

Dentro da perspectiva geográfica em que transita a presente pesquisa, considera-se um equívoco tratar o espaço urbano como uma totalidade universal. A generalidade transforma as informações em abstrações vazias de experiência e sentido. Por isso, é necessário perceber as particularidades contidas nos distintos lugares que formam o espaço da cidade. Nesse sentido, a fotografia urbana auxilia na identificação desses lugares e também no entendimento acerca da maneira com que determinados espaços se transformaram em lugares carregados de signos e símbolos.

A ruptura da opacidade do espaço requer, assim, alicerçar-se no entendimento da paisagem como produto social e histórico. Deste modo, ela revela sua dinâmica a partir da visibilidade e materialidade contida em suas formas. A conectividade e sobreposição dos fatores ambientais e sociais, resultam em paisagens repletas de significados e que devem ser entendidas dentro de seus contextos de produção. É, pois, por este ângulo que pretendemos no próximo capítulo, analisar a relação existente entre a construção imagética de Goiânia e a utilização da iconografia pelo Estado, no projeto de modernização do território goiano.

FOTOGRAFIA 11. Vista panorâmica de Goiânia, 1950. Fotografia de “Foto Postal Colombo”. – Ver Anexos



Fonte: MIS-GO (2018)

## CAPÍTULO 4

### A DINÂMICA DA PAISAGEM NA FOTOGRAFIA: GOIÂNIA, O SETOR CENTRAL E A IMPOSIÇÃO DO MODERNO

*O sujeito da História é incontestavelmente a Cidade.*

Henri Lefebvre

As mudanças ocorridas durante a formação de um espaço urbano se dão em diferentes níveis e direções. Tanto se articulam com as transformações que se dão em nível global quanto em nível mais localizado e particular.

Em nossa pesquisa, ao elegermos o espaço urbano original de Goiânia como lócus de reflexão, reconhecemos que dimensões como a política, a economia, a sociedade e a cultura se interconectam em nível local, influenciando e sendo influenciadas umas pelas outras. Da mesma forma, também dialogam com as transformações mais amplas, reelaborando-as e (re) significando-as de acordo com as suas próprias especificidades. Todavia, para refletir acerca daquelas transformações através de suas fotografias, é mister, primeiramente, discutir conceitualmente sobre a *paisagem urbana* e sobre a *cidade*.

#### **4.1. A paisagem urbana e a *forma da cidade***

Semelhante a um caleidoscópio, a paisagem é capaz de apreender formas do passado e do presente da *urbe*. Nesse sentido, é possível vislumbrar a importância da paisagem urbana como foco de uma estética da cidade. Para melhor compreendermos esta inflexão, cabe considerar o conceito operatório *cidade*.

Diante da pertinência da discussão, ao fazer um balanço da contribuição epistemológica e metodológica do historiador das cidades, Bernard Lepetit (2001), Heliana Angotti Salgueiro (2001) afirma que a muralha é um dos mitos fundadores da cidade. Esta reforçava a característica da *função urbana* administrativa das cidades. Na mesma direção, Louis Bergeron, em mesa redonda organizada em 1979, cujos resultados foram impressos na obra acima citada, também reflete acerca da representação da muralha para delimitar o espaço simbólico da cidade:

*Louis Bergeron.* Eu diria que as novas representações parecem eliminar lentamente certos elementos das antigas (cidades), a começar pelas muralhas. Embora esta desapareça seu aspecto concreto e construído, o conceito prolonga-se nas diferentes formas de limite, isto é, na persistência da preocupação em definir-se rigorosamente em relação ao resto do espaço e da

sociedade, em manter sob aspectos tangíveis o princípio de hierarquização social e de organização política e econômica que é essencial à sociedade urbana [...]. É, por exemplo, o limite fiscal, a definição administrativa da cidade como zona de aglomeração contínua, homogênea e solidária; é também todo o problema da parte da aglomeração que permanece cuidadosamente construída, conservada, provida de equipamentos e de infraestrutura que vão continuar a defini-la em relação aos novos subúrbios [...]. (LEPETIT, 2001, p. 285).

Ao longo da história ocidental permanece a referência da muralha. No Antigo Regime, entre os séculos XVII e XVIII, as fortificações representavam a força e grandeza dos governos aristocráticos. Ao final daquele período histórico, desapareceram fisicamente as muralhas. Porém, a cidade permaneceu como símbolo do poder da nobreza e mais tarde, da burguesia.

No debate travado com Lepetit, observa-se que tão importante quanto definir as características de uma cidade é mister identificar sua *função urbana*. Na perspectiva assumida pela presente pesquisa, acredita-se que discutir essa função agrega contribuições ao debate acadêmico que tem por foco a formação do espaço urbano. Desta maneira, retoma-se a definição de cidade de forma mais dinâmica e menos engessada:

Os geógrafos modificam sua abordagem. Num primeiro momento, no âmbito da definição antiga da cidade, a função administrativa confere dignidade de honra, um poder cultural, social. Num segundo momento, conserva-se a importância da administração, mas exprime-se isso no vocabulário novo. O equipamento administrativo fornecerá à cidade um meio de se desenvolver, um meio de aumentar sua riqueza, de se povoar. (LEPETIT, 2001, p. 294).

No caso de Goiânia, a função administrativa foi estabelecida desde os primeiros anos de sua fundação, inclusive como justificativa para a sua edificação. Na condição de capital, tanto sua ocupação quanto seu desenvolvimento econômico estiveram alicerçados no poder estadual.

Em outra perspectiva, a cidade é discutida por Kevin Lynch (1980) considerando a sua qualidade visual. Partindo das cidades norte-americanas, o pesquisador elege a *legibilidade* como uma das principais características das paisagens urbanas. Para o autor, “[...] a capacidade de ser apreendida como um modelo correlato de símbolos identificáveis, uma cidade legível seria aquela em que os marcos ou vias fossem facilmente reconhecíveis [...]” (LYNCH, 1980, p. 3).

Sob este ponto de vista, a orientação do indivíduo na *urbe* dependeria da imagem ambiental criada por ele, tendo por referência a experiência no ambiente e o seu quadro de lembranças. Como, sociologicamente, para sobreviverem os homens necessitam se orientar e

interpretar o meio físico, de modo a sentir segurança, somente pela legibilidade os indivíduos criariam o sentimento de pertencimento ao lugar.

De acordo com Lynch, ao mesmo tempo em que a imagem da cidade é construída de modo individual e subjetivo, ela também é elaborada a partir de referenciais comuns, coletivos. Deste modo, a imagem que possuímos da cidade a partir de sua paisagem, é compartilhada com os demais habitantes e se constitui, no final, como uma imagem coletiva.

Em decorrência direta da legibilidade, as chamadas "imagens públicas", ou seja, aquelas encontradas na mentalidade de uma coletividade, "[...] constituem áreas consensuais que se pode esperar provenientes da interação de uma única realidade física, de uma cultura comum e de uma natureza fisiológica básica". (LYNCH, 1980, p. 8). Diante desta leitura, monumentos, espaços de lazer, patrimônios, "lugares de memória", podem ser considerados, segundo nosso entendimento, como imagens públicas.

Outra característica importante, para compreendermos a forma da cidade, é a *imaginabilidade*. Significa a "[...] alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente úteis do ambiente". (LYNCH, 1980, p. 11). Em outro sentido, a imaginabilidade pode ser comparada à *visibilidade*.

Entende-se como parte da *imaginabilidade*, a capacidade de um objeto distinguir-se, tornar-se atraente ao olhar do observador por suas particularidades. O mesmo se dá com a cidade pois, ainda conforme Lynch "[...] uma cidade altamente 'imaginável' [...] (evidente, legível ou visível), pareceria bem formada, distinta, digna de nota; convidaria o olho e o ouvido a uma atenção e participação maiores. O domínio sensorial de tal espaço não seria apenas simplificado [...]. (LYNCH, 1980, p. 11).

O observador familiarizado com uma cidade *legível*, é capaz de absorver de modo mais aprazível e contínuo, as mudanças no seu ambiente visual. O sucesso da sua orientação no espaço, depende da clareza que os objetos que compõe a cidade, possuem. Neste aspecto, devemos ressaltar a importância da orientação como um elemento de identidade, entre o urbano e o indivíduo. Nesse sentido, Lynch esclarece que:

Uma cidade é uma organização mutável e polivalente, um espaço com muitas funções, erguido por muitas mãos num período de tempo relativamente rápido. [...] Existem, porém, algumas funções fundamentais, que as formas da cidade podem expressar: circulação, usos principais do espaço urbano, pontos focais chaves. Esperanças, os prazeres e o senso comunitário podem concretizar-se. Acima de tudo, se o ambiente for visivelmente organizado e nitidamente

identificado, o cidadão poderá impregná-lo de seus próprios significados e relações. (LYNCH, 1980, p. 102).

Destarte, além da sua materialidade, a cidade tem uma *forma* eficiente, um *design* que ajuda seus habitantes a se localizarem, a significarem suas experiências e a se adaptarem mais rapidamente às mudanças do ambiente.

Tal perspectiva amplia conceitualmente o que se entende por paisagem, uma vez que para Lynch a cidade deve ser apreendida a partir do seu desenho, das suas formas, da sua configuração ambiental e física. Ao considerar estes aspectos presentes no espaço, observa-se que a paisagem pode ser entendida como a manifestação visual do *design* da cidade. Essa manifestação é construída e reconstruída segundo as mudanças econômicas, sociais, históricas. Expressa, especialmente, uma grande importância geográfica pois através de seu estudo é possível identificar como os indivíduos, os grupos dominantes, o Estado e os agentes públicos interferem no ambiente urbano.

Ocupando-se dessas reflexões, a Geografia Cultural apresenta definições instigantes sobre a paisagem, as quais contribuem para se pensar o aspecto visível que envolve a cultura, a vivência e as dinâmicas de cada território. Na concepção dessa matriz teórica, a paisagem é modelada pelas forças naturais e humanas, buscando manter a unidade entre o que é da natureza e o que é socialmente construído. Nesta linha de raciocínio, a superfície terrestre, ou seja, a *paisagem*, comporta três âmbitos:

[...] a) fenômenos espaciais, materiais e perceptíveis, com suas dimensões, forma, qualidade material, estrutura e organização interna; b) o entrelaçado de relações que existem entre eles e que somente em pequena parte é acessível à percepção imediata. Pode estar relacionado com fatos externos, mas sempre tem características espaciais ou locais; c) (uma) sucessão temporal que dá razão ao presente e se projeta sobre o futuro. (BOBEK; SCHMITHÜSEN, 2004, p. 76).

Esses três âmbitos existem em uma estrutura e funcionamento, baseados nas leis físicas, biológicas e espirituais que lhe são integradas. Nesse sentido, o homem tem grande potencial para atuar de modo consciente e racional na transformação do meio. Os autores Bobek e Schmithüsen (2004) consideram que o mundo biológico, não-humano, também possui a capacidade de modificar a paisagem, mas em grau muito menor que a ação dos grupos humanos.

O poder de intervenção humana deve-se à grande autonomia, maior que de outros organismos. Incorporada nesta relação da humanidade com as outras formas de vida, podemos considerar a paisagem "[...] (como) um sistema dinâmico, com estrutura espacial. A natureza

contribui com uma infraestrutura que, apesar do homem, permanece" (BOBEK; SCHMITHÜSEN, 2004, p. 83).

Sob outros viés, Sauer (2004, p. 23) define a paisagem como uma [...] área composta por uma associação distinta de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais". Desta forma, "[...] a paisagem tem uma identidade que é baseada na constituição reconhecível, limites e relações genéricas com outras paisagens, que constituem um sistema geral. Sua estrutura e função são determinadas por formas integrantes e dependentes".

Ainda conforme Sauer (2004), a partir dos recursos naturais que o homem encontra à sua disposição e de suas referências culturais, ele transforma o meio físico. Entre a paisagem natural, ou seja, aquela que independente da presença humana, e a paisagem cultural existe o fator *tempo*. A maneira como os homens modificam os elementos naturais e a relação orgânica entre eles configuraria, assim, a paisagem.

Nessa perspectiva, "cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural, o resultado". (SAUER, 2004, p. 23). A paisagem, pensada dentro dessa relação dinâmica é desenvolvida com a passagem do tempo a partir da cultura. Com o aparecimento de novas culturas, antigas paisagens mesclam-se às novas ou são substituídas, coexistindo, deste modo, diferentes camadas culturais e temporais em uma mesma paisagem.

Em uma abordagem de caráter mais morfológico, a urbanista e arquiteta Paula Landim (2004) apresenta a cidade nas suas estruturas morfológica e volumétrica. Ou seja, com suas edificações, espaços livres, arruamentos e parcelamento do solo. Para ela, a cidade se apresenta aos sentidos a partir de sua paisagem. Nesse sentido, afirma:

A paisagem urbana representa a cidade, e assim torna-se possível conhecer a cidade por meio de sua paisagem, pois, enquanto a cidade se configura como linguagem, a paisagem urbana apresenta-se estabelecendo relações entre o modo de representar, no caso, a paisagem urbana, e o objeto a ser representado, no caso, a cidade. Considera-se então a paisagem urbana a porção ou a face da estrutura urbana que se revela aos nossos sentidos. Ou seja, a estrutura urbana somente pode ser dada a conhecer por meio da sua paisagem, pois somente esse elemento pode ser percebido pelas nossas sensações espaciais. (LAMDIM, 2004, p. 36).

Na constituição da paisagem, além dos elementos de ordem material e concreta, como ruas, avenidas, praças, solo, edifícios e etc., há que destacar os elementos de dimensão abstrata e subjetiva. Nos usos que os indivíduos fazem do espaço estão implícitos a imagem, a criação

mental e social da cidade. Logo, a maneira como os indivíduos interagem e se integram na paisagem da cidade revela o modo como elas são imaginadas. (Id. Ibid., p. 29).

No campo da Geografia Cultural, a materialidade e a incorporeidade da paisagem urbana, relacionam-se à atribuição de valores pelos habitantes da cidade sobre o espaço. Dentro dessa corrente de pensamento, a paisagem seria o resultado da interação dialética entre o homem e o meio ambiente. As transformações advindas da arquitetura seriam, pois, um dos resultados desse processo.

A interação do fator antrópico com a natureza é dinâmica: transforma-se, dependendo do contexto histórico e geográfico. Por este motivo, os modos de produção, a história, a cultura, o nível tecnológico e técnico, a divisão social do trabalho, são refletidos na construção da paisagem. A mudança nessas esferas, espelhadas nas formas da cidade, conduz à ideia de que "[...] as cidades constroem-se, mudam e diversificam-se por dois vetores: o espacial, que corresponde ao território; e o temporal, que corresponde à história. (LANDIM, 2004, p. 31).

Na perspectiva de Landim (2004) a paisagem é uma imagem refletida da cidade e o espaço um "campo de trabalho da paisagem", ou seja, ambas as categorias integradas ao real. De outro lado, importa lembrar que antes de Landim, em 1994 a também arquiteta e urbanista Maria Ângela Leite, já considerava que:

A paisagem é resultado do equilíbrio entre múltiplas forças e processos temporais e espaciais. Em certa medida, a paisagem é um reflexo da visão social do sistema produtivo e suas formas transformam-se ou desaparecem sempre que as teorias, filosofias e necessidades que as criaram não são mais reais [...]. Aos muitos lugares e elementos que compõem uma paisagem são atribuídos valores específicos que mudam constantemente acompanhando a evolução dos padrões culturais. Estes estão, por sua vez, fortemente enraizados nos processos naturais de cada lugar ou região, isto é, a natureza e cultura juntas, como processos interagentes, conferem forma e individualidade aos lugares. (LEITE, 1994, p. 7).

Portanto, para Leite (1994) e Landim (2004) o conceito de paisagem precisa ser pensado dentro das noções de tempo e espaço. As particularidades do contexto histórico e social de uma época, exprimem as escolhas específicas relativas à arquitetura, ao urbanismo, às políticas públicas, ao parcelamento do solo, à distribuição das classes sociais e aos usos dos espaços nas cidades.

Entretanto, para Milton Santos, (2014), o espaço e a paisagem são fenômenos que devem ser analisados de modo independente. A simbiose entre espaço-paisagem é contraposta pela proposta analítica que coloca espaço de um lado e paisagem de outro.

Em *A Natureza do Espaço*, Santos (2014, p. 103) estabelece a distinção epistemológica entre espaço e paisagem. Segundo ele, essas categorias não são sinônimas, pois: "[...] a paisagem é o conjunto de formas que num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são as formas mais a vida que as anima". Apesar de distingui-los, nota-se uma forte relação entre eles. Isso se dá porque não existe configuração de uma paisagem sem a dinâmica – a materialidade – do espaço e vice-versa.

No decorrer de suas reflexões Santos ainda oferece mais destaque para a categoria espaço, dando a ela mais movimento e dinâmica. Ao mesmo tempo, esvazia a categoria paisagem. Ao refletir sobre a paisagem o autor a identifica como uma porção da configuração territorial, caracterizada pelos elementos naturais e artificiais. Em contrapartida, compreende que o espaço é transformado constantemente porque é um sistema de valores e, através do seu uso adquire uma função, que é sempre atual.

Ainda de acordo com Santos (2014), o estabelecimento dos usos do espaço tem origem nas demandas apresentadas pela sociedade. Novas ações se sobrepõem a uma antiga situação, novos valores surgem em detrimento de outros e provocam novas sínteses espaciais, em uma relação dialética.

Ainda em Santos, a materialidade da paisagem, caracterizada pelas *formas-objetos*, não é capaz de, por si mesma, significar algo. Contudo, no momento em que o homem atribui valores, portanto, usa as formas – casas, ruas, floresta e etc.– estas adquirem *forma conteúdo*. A sociedade, portanto, age sobre o espaço e não sobre os objetos materialmente dados.

[...] a questão a colocar é a própria natureza do espaço, formado, de um lado, pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo e, de outro, animado pelas ações atuais que hoje lhe atribuem um dinamismo e uma funcionalidade. Paisagem e sociedade são variáveis complementares cuja síntese, sempre por refazer, é dada pelo espaço humano. [...] Em cada momento, em última análise, a sociedade está agindo sobre ela própria, e jamais sobre a materialidade exclusivamente. A dialética, pois, não é entre sociedade e paisagem, mas entre sociedade e espaço. E vice-versa. (SANTOS, 2014, p. 106-110).

Os atributos fisiológicos e ambientais igualmente influenciam nas transformações da paisagem. A Natureza, enquanto um dado concreto que existe *a priori*, anterior à presença humana, vai sendo modificada ao longo do tempo pelas ações do homem. Entretanto, coexistem dois movimentos nesse sentido: no primeiro, o homem se adapta ao ambiente a partir das

condições que ele encontra; no segundo, ele próprio transforma e adapta o meio físico segundo suas necessidades.

Nos dois casos, ou de transformação da Natureza pelo homem ou de adaptação das condições físicas, existe uma inter-relação homem/meio ambiente. O universo de possibilidades que surgem desta interação – estilos de moradia, espaços de lazer, transportes, vias de comunicação e etc. – fazem com que a cidade passe constantemente por modificações, para melhor atender as necessidades dos indivíduos.

Diante do exposto, é pertinente concluir que a paisagem urbana é fruto da complexa interação entre Natureza e Sociedade. Esta interação consegue imprimir suas marcas no espaço habitado. De outro modo, entendemos que essas marcas são ações que os indivíduos vão realizando ao longo do tempo, no intuito de viver melhor em seu habitat, de vivenciar a cidade, solucionar problemas ambientais e urbanos, relacionar-se com o ambiente e com os demais indivíduos. Além da paisagem guardar os arranjos humanos na passagem do tempo, ela também guarda as aspirações, os sonhos e os desejos da sociedade que ocupa e transforma o espaço. É, pois, dentro desta perspectiva que pensamos o *processo* de construção da paisagem urbana de Goiânia.

#### **4.2. Goiânia: uma paisagem em construção**

Há uma associação entre o desenho de uma cidade atrativa e o conceito geográfico de paisagem. Apesar da polissemia do termo e das diferentes correntes teóricas que discutem sua definição, impõe-se afirmar que existe na ideia de “paisagem” uma dimensão de arte pictural, herdada do Renascimento. É justamente esta dimensão artística, que auxilia na compreensão da arquitetura, presente na paisagem urbana, como representação de um imaginário ou de um ideal urbano.

Entre os séculos XIV e XVI, os pintores europeus destacaram da natureza elementos que serviram de inspiração para temas relacionados ao homem. Os pássaros, os jardins, as plantas e os animais foram tomados como objetos estéticos e, a partir de então, alguns artistas passaram a utilizar aspectos naturais para a representação artística da paisagem. Desta forma, “[...] a paisagem daria lugar às figurações simbólicas, alegóricas, ou às paisagens decorativas, apenas servindo de pano de fundo ao tema cultural antropomórfico”. (MAXIMIANO, 2004, p. 85).

Ao retratarem uma paisagem, os renascentistas definiam um cenário para as representações. Nesse sentido, a pintura e, mais tarde, a fotografia se apropriaram das paisagens como tema de inúmeras produções com o objetivo de materializar visualmente a relação homem-meio.

Nesta direção, por exemplo, ao incluir o elemento figurativo *janela* nas telas, os pintores do Renascimento inauguraram uma nova forma de observação. Assim, o olhar da figura retratada, para o espaço exterior, possibilitou a criação da paisagem enquanto objeto retratado na percepção visual. (MENEZES, 2002).

A mudança no universo da pintura, que incorporou a janela como ponto central a partir do qual o observador observaria o mundo circundante, foi fundamental para constituir um campo de considerações epistemológicas acerca da paisagem. Isto se deve à subjetividade inerente à apreciação da paisagem:

Com efeito, apropriação estética é fundamental na constituição da paisagem. Entenda-se o estético como se referindo não à beleza, mas ao universo mais amplo, complexo e rico da percepção [...], os sentidos são a principal ponte de comunicação entre o sujeito e o mundo externo. Por isso, as condições de “legibilidade” e “imaginabilidade” da paisagem [...] ou sua capacidade de preencher uma expectativa formal [...] constituem fatores importantes na apropriação estética. (MENEZES, 2002, p. 32).

Compreende-se que a percepção visual é imprescindível para que a paisagem faça parte do universo cultural dos indivíduos. Afirmar as características da subjetividade e da interpessoalidade, relativas à percepção do observador ou de sua fruição, não exclui o reconhecimento da materialidade produzida pela paisagem. Pelo contrário, ela se torna uma referência para a Geografia por concretizar as relações estabelecidas pelo homem com o espaço, mediadas pelas interconexões econômicas e socioculturais, construídas ao longo do tempo.

O desenho da nova capital de Goiás e a relação complexa que se estabelece entre seu projeto arquitetônico e a paisagem natural do cerrado, são um exemplo concreto de uma nova materialidade produzida na paisagem. Ocorre ali a intervenção humana numa paisagem natural, tipicamente do cerrado goiano, transformando-a numa paisagem urbana, com forte influência do urbanismo francês e norte-americano, e que encontrou no estilo *Art Déco* a expressão da modernidade que se perseguia. A nova paisagem, forjada no sertão goiano dialogava com as contradições socioculturais do seu tempo e, também, com suas projeções de futuro.

O projeto de urbanização assinado por Atílio Corrêa em 1933, ambicionava, portanto, criar uma paisagem de cidade que melhor expressasse o ideal de progresso e modernidade. Não

por acaso, era fundamental divulgar a imagem de Goiânia - capital que anunciasse um futuro promissor e atraísse novos habitantes, capturados pela expectativa de um porvir grandioso. Dentro deste projeto, o tratamento de avenidas-parques do Setor Central, os jardins geométricos espalhados pelos canteiros centrais, o Palácio das Esmeraldas – a sede administrativa – e o estilo decorativo do *Art Déco* espalhado pela paisagem urbana da nova cidade, são fortes indícios daquela ambição.

#### 4.2.1. *Art Déco genuinamente brasileiro*

Conhecido também como “Estilo 1925”, o *Art Déco* foi apresentado pela primeira vez na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em 1925, na França. Contando com novos materiais e técnicas, foi caracterizado por linhas retas, traçado sóbrio sem muitos adereços e forte tendência à horizontalidade que procurava provocar, sobretudo, a sensação de monumentalidade (COELHO, 1997). Além das fachadas de edifícios, inclusive os institucionais, o *Art Déco* marcou o design de interiores, a pintura em vitrais, o mobiliário, as luminárias, os portões e as ornamentações de portarias de Goiânia.

O contexto histórico no qual o estilo surgiu, marcaria profundamente suas características arquitetônicas. Acontecimentos como a Revolução Russa, a Segunda Guerra Mundial, o nazifascismo e a Crise de 1929 provocaram na sociedade europeia o sentimento de mudança drástica no modo de vida. Existia no imaginário coletivo uma ânsia pela modernidade, mesmo que, naquele momento, os indivíduos ainda não dimensionassem o que era, de fato, “ser moderno”.

Outro aspecto pertinente refere-se à união da arte e com a dinâmica do estilo, ou seja, a junção de conceitos das Belas Artes da Arte Industrial em um só desenho. Por consequência, demonstrou-se um alto grau de mudança nos materiais de construção ao se utilizar o aço, o ferro, o vidro e o pó de mármore, por exemplo.

Mesmo com poucos estudos dedicados ao assunto, e por não ter encontrado seu reconhecimento, o *Art Déco* marcou profundamente a arquitetura, o mobiliário e o design brasileiro do século XX. No caso da arquitetura, o movimento levaria para o campo também referências ligadas à velocidade.<sup>43</sup>

Todavia, alguns pesquisadores não reconhecem o termo como apropriado para nomear esse movimento. Autores da área da arquitetura defendem, inclusive, que o *Art Déco* não pode

---

<sup>43</sup> Devido aos modelos figurativos estilizados que deram forma aos elementos geométricos abstratos ou formas curvas aerodinâmicas a noção de velocidade foi uma das inspirações do *Déco*.

ser visto propriamente como um movimento, pois não forneceu arcabouço teórico para manifestações claras e publicações consistentes, a exemplo do modernismo. Declara-se que se trata, muito mais, de uma mistura de outros estilos como o clássico, o moderno e o eclético.

No Brasil, *Art Déco* foi incorporado ao cenário da arquitetura em meados da década de 1930, marcando diversas paisagens brasileiras com desenhos de cinemas, teatros, emissoras de rádios, estações ferroviárias e monumentos. Cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia e, em menor medida, Recife, apresentam um significativo número de construções e de patrimônios relacionados a esse estilo arquitetônico.

O estilo foi adotado no Brasil quando a população da cidade superou a do campo, num momento em o país experimentava um processo de modernização, concomitante ao surgimento de indústrias e da consolidação da República, a partir da ascensão de Getúlio Vargas em 1930. Destarte, percebe-se, pelo momento histórico, que a adoção do *Art Déco* esteve intimamente ligada a significativas transformações sociais.

O período varguista, sobretudo durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945), utilizou este estilo arquitetônico como expressão da modernidade que perseguia através de uma série de intervenções urbanas. Além disso, era considerado como mais um meio para sintonizar o Brasil com as tendências europeias e estadunidenses, em voga na década de 1930. Além do *Art Déco*, o governo de Vargas aproximou-se da modernidade de vanguarda, da arquitetura classicizante de influência fascista e do neoclássico.

Os novos edifícios em *Art Déco* construídos em São Paulo, durante o Estado Novo, por exemplo, são reflexos de um governo que a despeito de ter mantido instituições liberais e de propagar a urbanização e a industrialização como *slogan*, foi caracterizado pelo conservadorismo e forte autoritarismo.

Guardadas as devidas proporções e distinções, Goiânia também abrigou esse modelo arquitetônico como uma das premissas do discurso de uma modernização, que então disputava espaço com a estrutura conservadora. No entanto, neste caso, a modernização e a urbanização da cidade não representaram mudanças significativas nas relações sociais, ou entre o Estado e a sociedade.

Apesar de afirmar, na plataforma política, que o governo do estado de Goiás rompia com a política coronelista, praticada pelas oligarquias caiadistas destituídas com a Revolução de 1930, Pedro Ludovico adotava as mesmas condutas autoritárias e mandonistas.

No planejamento de Goiânia, realizado por Atílio Corrêa é importante destacar que a opção pelo *Art Déco* como estilo arquitetônico, não se baseou unicamente numa escolha estética. Longe disso, indicava um viés político na medida em que refletia a necessidade de construir avenidas e edifícios monumentais, imponentes, e que remetessem à grandeza do poder. Portanto, havia uma demanda urgente de modernidade e de modernização industrial, tanto por parte do governo, quanto de setores da sociedade. Assim, as capitais desejavam ter a mesma aparência da capital federal – à época, o Rio de Janeiro – buscando, ainda, semelhanças com o estilo das metrópoles mundiais<sup>44</sup>.

O contexto de transformação dos espaços urbanos incluiu um novo sistema de construção, o concreto armado, mais resistente e mais barato, permitindo erigir um novo tipo de edifício. Conforme Hugo Segawa (2002), a necessidade de funcionalidade, eficiência, e economia em projetos arquitetônicos, própria dos anos 1930, durante o processo de urbanização das cidades, contribuiu para que o *Déco* fosse apropriado pelos arquitetos e urbanistas como uma possibilidade de construir, ao mesmo tempo, edifícios com aspecto moderno e que não demandassem grandes investimentos.

No caso de Goiânia, o exemplo mais marcante do *Art Déco* está tanto no desenho do núcleo urbano proposto por Atílio Corrêa em 1933 – mostrado na *Figura 11* –, com destaque para a grande praça administrativa, quanto na arquitetura dos prédios públicos. Nesse sentido, a paisagem urbana projetada por Corrêa, vai ao encontro do que observam estudiosos do urbanismo de que o *Déco* conciliou duas tradições distintas: a moderna e a formal. Conforme destaca Telma de Barros Correia, estas podem ser observadas em Goiânia:

[no] programa, materiais e abolição de ornamentação figurativa das superfícies externas em alvenaria [pela] sua lógica de composição submetida a procedimentos da arquitetura *beaux-arts* (na) adoção de regras referentes à simetria e à hierarquia, pela ênfase conferida ao acesso principal, e pela repartição da fachada em base, corpo e coroamento, seja pela simplificação de elementos da linguagem clássica, como colunas, óculos, frontões etc. – e submeter-se a uma elaboração formal de cunho *déco*. (CORREIA, 2008, n.p.).

Na perspectiva moderna de Atílio Corrêa, há separação no planejamento urbano de Goiânia, com sistemas independentes, áreas divididas por zonas, predominância de áreas verdes e do sistema viário, modelo próximo à cidade industrial de Tony Garnier<sup>45</sup>.

<sup>44</sup>A cidade do Rio de Janeiro foi considerada a “Capital *Art Déco* da América Latina” e possui o maior monumento *Art Déco* do mundo: a estátua do Cristo Redentor. O Cristo, que mede 38 metros de altura, o que corresponde a um edifício de 14 andares, recebe milhares de turistas todos os anos.

<sup>45</sup>Tony Garnier (1868-1948) foi um importante arquiteto e urbanista que defendia o ideal de cidade moderna. Para ele o futuro da arquitetura estava em pensar a cidade industrial a partir do concreto, do ferro e do vidro.

FIGURA 11. Plano de Attílio Corrêa Lima para Goiânia, desenvolvido entre 1933 e 1935.



Fonte: Caixeta e Arruda (2016).

Corrêa se preocupou com a funcionalidade, propondo a divisão da cidade de Goiânia em zonas<sup>46</sup>, cada qual destinada a determinadas atividades. Sobre este aspecto, é importante destacar que:

O Plano Diretor organizava a cidade em cinco setores. O Setor Central mantinha as atividades administrativas ao redor da Praça Cívica e o comércio no percurso da Avenida Goiás, nas ruas paralelas e, principalmente, na Avenida Anhanguera [...]. Portanto, nos primeiros estudos e anteprojetos dos planos urbanístico e arquitetônico foram projetados neste setor dois centros distintos: o administrativo e o comercial. O Setor Norte, situado abaixo da Avenida Paranaíba e próximo à construção da estrada de ferro, possuía um traçado mais regular. As ruas deste setor se cortavam quase sempre em ângulo reto de modo a beneficiar as atividades industriais. O Setor Sul, destinado à localização da zona residencial [...] deveria apresentar amplos espaços ajardinados. (MANSO, 2001, p. 110).

No setor Central de Goiânia foram dispostos a Secretaria geral, o Palácio do Governo e o Grande Hotel, edifícios construídos por Atílio Corrêa, que apresentam aspectos semelhantes e indicam uma unidade compositiva na paisagem urbana. Essa composição pode ser notada na *Figura 12*, em que a Praça Cívica aparece na forma de ferradura, aglutinando os principais edifícios administrativos em torno da praça e, no contorno da parte externa, o encontro das principais avenidas da cidade.

A unidade compositiva também pode ser identificada na estrutura arquitetônica dos edifícios que obedecem ao estilo *Art Déco*. Atílio Corrêa se preocupou em dotar as fachadas dos edifícios de uma forte simetria. Para marcar o centro do volume arquitetônico, o urbanista utilizou um elemento vertical, com destaque para a monumentalidade e o equilíbrio.

As linhas retas, o caráter sóbrio em que a horizontalidade é tomada como símbolo do poder, o escalonamento no jogo de volumes e a composição volumétrica integrando formas geométricas marcam o conjunto arquitetônico construído por esse profissional, conforme ilustram as fotografias a seguir. Por se tratar da tradição formal, podemos apontar a perspectiva monumental dos prédios administrativos e a simbologia dos edifícios “(...) construídos nos principais pontos da cidade: no centro de negócios e das grandes funções comerciais e terciárias, no centro administrativo e na praça principal.” (MANSO, 2001, p. 144).

---

<sup>46</sup>“As zonas pensadas por Atílio pretendiam dividir a cidade Reabilitação em edifícios e monumentos *art déco* – métodos de avaliação dos bairros comercial, industrial, administrativo, residencial, áreas verdes, aeroporto, estação ferroviária”. (MANSO, 2001, p. 90).

FOTOGRAFIA 12. Antigo Departamento Estadual de Informação, atual Museu Goiano Zoroastro Artiaga. Praça Cívica, Goiânia.



Fonte: Curta Mais (2015).

FOTOGRAFIA 13. Antiga Chefatura de Polícia, atual Procuradoria Geral do Estado. Praça Cívica, Goiânia.



Curta Mais (2015).

FOTOGRAFIA 14. Edifício do Tribunal Regional Eleitoral. Praça Cívica, Goiânia.



Fonte: Curta Mais (2015).

FOTOGRAFIA 15. Edifício da antiga Secretaria Geral, atual Centro Cultural Marieta Telles Machado. Praça Cívica, Setor Central de Goiânia.



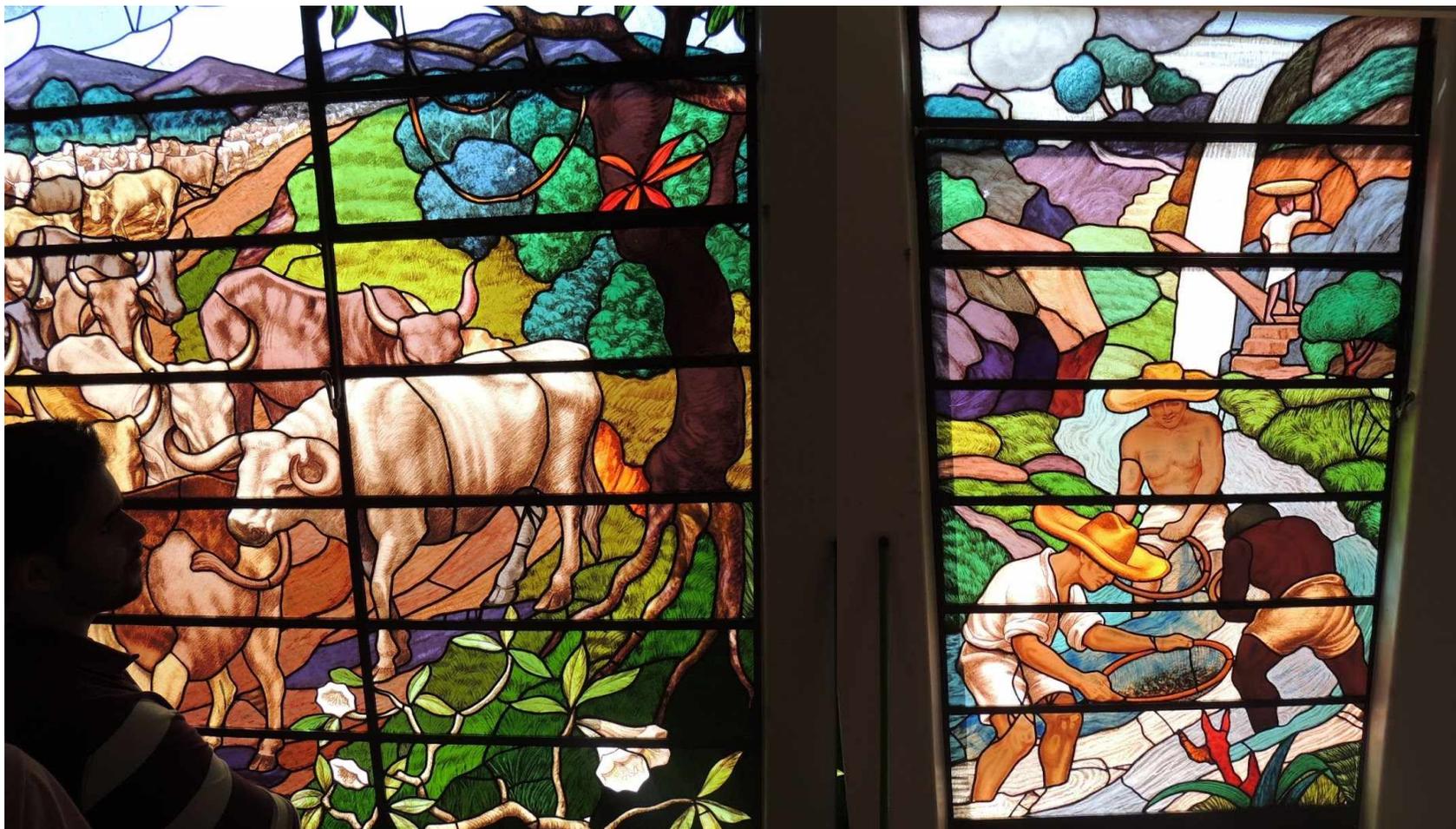
Fonte: Curta Mais (2015).

FOTOGRAFIA 16. Fachada principal do Palácio das Esmeraldas. Praça Cívica, Setor Central de Goiânia.



Fonte: HSI Incorporadora (2016).

FOTOGRAFIA 17. Vitrais do segundo andar: detalhe. Palácio das Esmeraldas. Praça Cívica, Setor Central de Goiânia.



Fonte: HSI Incorporadora (2016).

Importa destacar, ainda, que a Praça Cívica é considerada o principal elemento do traçado urbano de Goiânia. Este traçado foi tombado pelo Iphan, em dezembro de 2002 e, dentro dele se insere o conjunto de bens imóveis que compõe a Praça Cívica.

O Conjunto é formado pelo coreto, fontes luminosas, obeliscos com luminárias, Fórum e Tribunal de Justiça (atual Procuradoria Geral do Estado), Departamento Estadual de Informação (atual Museu Zoroastro Artiaga), Palácio das Esmeraldas, Delegacia Fiscal (futura sede do Iphan/GO), Chefatura de Polícia (atual Subsecretaria Estadual de Cultura), Secretaria Geral (atual Centro Cultural Marieta Telles) e Tribunal Regional Eleitoral, Residência de Pedro Ludovico (atual Museu Pedro Ludovico) e a Torre do Relógio. Estes dois últimos não se encontram diretamente na Praça, mas em sua poligonal de entorno. (IPHAN, 2014).

Dentre os exemplos escolhidos, exibidos na sequência de fotografias 12 a 15, observa-se uma simetria rigorosa e a utilização recorrente dos elementos característicos do *Déco*. Destacamos ainda, na fachada do Antigo Departamento Estadual de Informação, atual Museu Goiano Zoroastro Artiaga, representado na *Fotografia 12*, que, além do calçamento de desenhos geométricos, o edifício apresenta intrincados detalhes geométricos na composição da entrada principal.

FOTOGRAFIA 18. Fachada do atual Museu Goiano Zoroastro Artiaga. Detalhe.



Fonte: Iphan (2014).

Simetria rigorosa, colunas, corredores, adornos geométricos e cores quentes, igualmente marcariam a sede do governo estadual, alocada no Palácio das Esmeraldas, cuja fachada central está representada na *Fotografia 16*. Como destaca Manso,

[...] O acesso centralizado é feito através de *hall* ou galerias, valorizando a utilização de uma esquina; o tratamento volumétrico tem a predominância de cheios sobre os vazios, com a utilização de varandas semi embutidas e com a apresentação de superfícies aerodinâmicas [...] ausência de ornamentação figurativa [...] preocupação com a economia e a racionalidade construtiva [...]. (MANSO, 2001, p. 156).

A proposta também se utiliza da funcionalidade de um corredor frontal com o propósito de criar uma ligação entre o Palácio e os edifícios laterais.

FOTOGRAFIA 19. Corredor frontal do Palácio das Esmeraldas, 2010. Fotografia de Alan Bailão.



Fonte: Adaptado pela autora, a partir de Bailão (2010).

O estilo *Art Déco* foi integralmente utilizado na composição do Palácio. Pode ser observado do calçamento e jardins geométricos às platibandas. Não obstante, este suntuoso edifício de três pavimentos, construído com o propósito de demarcar na paisagem urbana a imponência do poder político, possui uma impressionante riqueza de detalhes. Além de pisos em mármore de Carrara, assoalhos de madeira de lei e lustres elegantes, a pintura externa é revestida por uma massa colorida, preparada com pó de pedra verde, material fosforescente e pequenos pedaços de garrafa verde. A ideia é inserir na paisagem urbana uma referência cromática ao bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, o *Anhanguera*, levado a desbravar o sertão de Goiás caçando *esmeraldas*. Assim, simbolicamente, Goiânia torna-se o tesouro

perseguido por Anhanguera, representada exatamente ali: no centro de poder da Praça Cívica. Esta ideia é tão mais eloquente quando se observa o Palácio à noite, como mostra a *Fotografia 20*.

FOTOGRAFIA 20. Palácio das Esmeraldas com iluminação noturna. Praça Cívica, Setor Central de



Fonte: HSI Incorporadora (2016).

Os vitrais, outra característica do *Déco*, pode ser visto nos pavimentos superiores. Nas *Fotografia 16, 19 e 20*, são perceptíveis na parte externa, rigorosamente alinhados acima das colunas frontais, demarcando simetricamente as duas metades do edifício. Estes vitrais foram construídos em meados de 1936, por um artista russo de nome Conrado Sorgenitch, radicado em São Paulo. Segundo Iúri Godinho (2015), Sorgenitch tinha grande experiência em projetos semelhantes, pois já havia produzido os vitrais do Mercado de São Paulo, do Palácio das Indústrias e da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, todos situados na capital paulista.

Os vitrais do Palácio das Esmeraldas, são uma narrativa visual que se expressa a leitura histórica que as elites, ora representadas no Palácio das Esmeraldas, fazem de si e do seu passado. Ali, incluem-se tanto os índios, habitantes originais da terra, mas também os bandeirantes que, *ajudados pelos índios*, caminham para “frente”, apontando destemidamente para o *futuro*.

FOTOGRAFIA 21. Vitral do primeiro andar. Palácio das Esmeraldas.



Fonte: Costa (2009).

A narrativa visual apresenta dois importantes ciclos econômicos do estado de Goiás. À direita, ao retratar mineradores com suas bateias no rio, identifica-se a atividade da mineração ocorrida em Goiás no século XVIII. Seu apogeu, entre 1722 e 1772, alçou municípios como a Cidade de Goiás, Cavalcante e Pirenópolis como importantes centros para a economia mineradora e para o povoamento regional. A pecuária, principal atividade econômica após a mineração, também é retratada nos vitrais. A pecuária bovina garantiu a recuperação econômica de Goiás, após a decadência dos metais preciosos no final do século XVIII.

O estilo *Art Decó* pontuaria, ainda, outros espaços da paisagem urbana de Goiânia, mesmo assim integrando a unidade compositiva proposta na arquitetura da cidade. Dentre outros, destacamos alguns dos elementos da Avenida Goiás:

FOTOGRAFIA 22. Canteiro Central da Avenida Goiás. Em destaque: Luminária e Torre do relógio, 2010.



Fonte: HSI Incorporadora (2016).

E, ainda, a fachada do Teatro Goiânia, localizado na Avenida Tocantins. Projetado pelo arquiteto Jorge Félix, foi inaugurado em 12 de junho de 1942.

FOTOGRAFIA 23. Teatro Goiânia, 2015.



Fonte: Curte Mais (2015).

Diante dos exemplos acima, vê-se que havia uma clara preocupação em elaborar um plano urbanístico atento às prerrogativas do urbanismo moderno. Goiânia representou um projeto ousado, sobretudo se confrontado com o contexto urbano do Centro-Oeste, nas décadas de 1930 e 1940. Não somente profissionais renomados participaram da construção da nova cidade, mas sua construção anatomizou um discurso político nacional: a integração e modernização do Planalto Central.

Quanto à esta fase da história brasileira, não se pode negligenciar o fato de que o governo Vargas, e mais especialmente durante a ditadura do Estado Novo, preocupou-se em se legitimar não somente pelo discurso veiculado através da publicidade e do controle dos meios de comunicação. Mas, também, por meio de um discurso estético que encontrou nos monumentos e na arquitetura os elementos principais de sua difusão.

Concebidos para expressar o poder exercido “modernamente” pelo governo de Goiás alinhado com a modernização proposta por Vargas, os edifícios públicos da Praça Cívica, projetados na década de 1930, não por acaso obedeceram ao estilo *Art Déco*. Incrustados na

paisagem urbana de Goiânia cumpriam a dupla função de ser espaço e expressão do poder político. Como observa Coelho, a escolha se deveu

[...] não por uma questão de modismo, ou de opção [...], mas por uma questão de ser o *déco* o modelo arquitetônico que nesse momento mais se prestava à representação do poder autoritário do governo Vargas e de seus representantes estaduais ‘em Goiás, no caso, Pedro Ludovico Teixeira’, impostos por uma interventoria ditatorial. (COELHO, 2002, p. 108).

Finalmente, importa lembrar que em Goiânia, o estilo *Déco* apresentou tanto elementos da arquitetura moderna – principalmente pela abolição de ornamentação, geometrização e linhas sóbrias – quanto aspectos clássicos, como o uso de colunas e frontões. Porém, nem todos os projetos pensados por Atílio Corrêa foram executados conforme sua vontade, dado que muitos sofreram alterações antes e durante a execução. Fatores como economia de materiais, poucos recursos financeiros e interesses imobiliários acabaram por interferir significativamente no plano urbanístico do arquiteto. Essa situação causou contrariedades e foi motivo de queixas por parte do profissional

Todavia, o processo de construção de Goiânia permanece no *tempo*, reatualizando seu próprio discurso funcional. A capital *moderna*, epítome do progresso e do futuro, expressaria na sua paisagem urbana, nos anos subsequentes ao fim da era Vargas, um estilo igualmente “ruptor”: o *modernismo*.

#### **4.3. O Modernismo para além do *Art Déco***

É ponto pacífico na historiografia goiana que o estilo *Art Déco* representou um novo momento urbanístico e arquitetônico na história da capital. Foi um momento de ruptura com a arquitetura vernacular e colonial, praticadas na antiga sede administrativa do estado. Entretanto, a modernidade afirmada na estruturação do espaço urbano não se relaciona unicamente com essa tendência arquitetônica.

Entre 1950 e 1960, o modernismo configurou-se como mais uma novidade em terras goianas. A noção de modernidade urbana deixava de centrar-se exclusivamente no *Déco* e se ampliava para mais uma possibilidade de materiais de construção e desenhos residenciais.

Em sintonia com o que ocorria em centros culturais como São Paulo e Rio de Janeiro, arquitetos com formação na região Sudeste projetaram residências em Goiânia, seguindo os preceitos definidos pelo Movimento Modernista.

Esse movimento lançou novas discussões estéticas na arte, na poesia, na literatura e nas expressões culturais na década de 1920. Alcançou o âmbito da arquitetura anos mais tarde, nas décadas de 1930 e 1940, quando modificou o olhar sobre a cidade e a moradia urbana. Uma das maiores referências do movimento foi o arquiteto Lúcio Costa (1902 -1998), à época diretor da Escola Nacional de Belas Artes e responsável por uma das obras mais representativas do movimento: a nova sede do Ministério da Educação e Saúde, construído no Rio de Janeiro entre 1936 e 1943. Em se tratando de Goiânia, Eurípedes da Silva Neto, observa:

A capital [Goiânia] torna-se o ponto central do Modernismo no Estado. Fatores como a ferrovia construída em 1951, as políticas desenvolvimentistas de Getúlio Vargas e Pedro Ludovico, a pavimentação de rodovias e abertura de novas ligações viárias e o fornecimento contínuo de energia acabaram por prepará-la materialmente para receber o movimento moderno. (SILVA NETO, 2010, p. 11).

Sem dúvida, houve um longo processo histórico e social que possibilitou o surgimento de mais uma fase de ruptura no modo de construir e morar em Goiás. Se anteriormente a arquitetura característica da Cidade de Goiás foi rechaçada, como um modelo ultrapassado que não respondia aos anseios dos novos grupos dirigentes, a partir da década de 1950 o *Art Déco* também já não anunciava mais o moderno. Entenda-se como *moderno* a capacidade de o contexto local goianiense sintonizar-se cultural e socialmente com o que ocorria nos grandes centros do país e do mundo.

Buscando inspiração no Movimento Moderno, o arquiteto Eurico Calixto de Godói foi o primeiro e o mais expressivo modernista de Goiás<sup>47</sup>. Durante sua formação, trabalhou com nomes conhecidos nacionalmente como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Ao chegar em Goiânia, no início de 1950, trabalhou simultaneamente na direção do Departamento de Viação e Obras Públicas do Estado – DVOP – e em seu escritório particular de arquitetura. Seus desenhos trouxeram para Goiânia as referências conceituais de arquitetos como Lúcio Costa e Le Corbusier.

Eurico Godói realizou importantes projetos públicos, tais como a sede do Banco do Estado de Goiás em 1961; e a Assembleia Legislativa do Estado em 1963, representadas a seguir, nas *Fotografias 24 e 25*. Ambas as construções sinalizavam o processo de verticalização iniciado na década de 1960 e que marcaria definitivamente a paisagem urbana de Goiânia:

---

<sup>47</sup>Entre outros modernistas que exerceram atividade em Goiás encontram-se os nomes Elder Rocha Lima, Domingos Roriz, Ariel Costa Campos, Raul Filó, Luiz Osório Leão e Silas Varizo.

[...] Goiânia cresce em todos os sentidos. Cresce também para cima, com prédios que estão sendo construídos no centro da cidade. Dos edifícios que embelezam a Capital de Goiás, os estabelecimentos de crédito se colocam em lugar de destaque, entre eles o Banco do Estado de Goiás, [...] de rara beleza arquitetônica. A construção do edifício do BEG, amplamente noticiada na imprensa da época, iniciou-se em setembro de 1959 e culminou na inauguração em setembro de 1964 [...]. O edifício pode ser considerado um símbolo do início do processo de verticalização de Goiânia. Essa consideração é possível de estabelecer, porque o edifício do BEG passou a ser um fato arquitetônico marcante desse período. O edifício marcou a paisagem urbana tanto pelo estilo modernista do arquiteto Eurico Godoy quanto pela verticalização inicial da cidade. (MEDEIROS, 2010, p. 230-231).

O edifício do Banco do Estado de Goiás – o BEG –, foi o primeiro a ocupar toda a extensão do terreno. O local escolhido para a construção do banco, na esquina da Avenida Anhanguera com a Avenida Goiás, no setor Central, uma importante via do núcleo urbano, aumentou ainda mais a representatividade do edifício.

FOTOGRAFIA 24. Edifício do Banco do Estado de Goiás, 1990.



Fonte: Oliveira; Caixeta (2015, n.p.).

O edifício apresentado na *Fotografia 24*, é um exemplo da arquitetura modernista impressa na paisagem urbana de Goiânia. O estilo, vem marcado pelo uso de formas simples, a presença forte de materiais como o aço, o concreto e o vidro na fachada e, ainda, o recurso

abundante de janelas horizontais contínuas em toda a edificação, com a intenção de diminuir a ornamentação, considerada desnecessária.

A *Fotografia 25*, por sua vez, registra a fachada do edifício destinado à Assembleia Legislativa de Goiás. A estrutura leve, parece estar descolada do piso, sustida por colunas finas e delicadas. As pessoas podem transitar livremente por baixo do edifício, sem obstáculo. O uso das janelas contínuas, do telhado oculto por platibandas e a simplicidade das formas ainda marcam a estrutura do edifício.

FOTOGRAFIA 25. Edifício da Assembleia Legislativa de Goiás. Aspectos da fachada. Goiânia, 2018.



Fonte: Correio Web (2018).

Ainda segundo Silva Neto (2010), a influência de Eurico Godói pode ser notada também no plantio das palmeiras de guariroba, na Avenida Goiás, a principal avenida que corta o eixo Norte de Goiânia. A opção por uma planta nativa da região faz parte de uma tendência do modernismo, ou seja, a utilização de materiais e elementos paisagísticos que se relacionem com as características do próprio lugar. Havia a preocupação dos desenhistas e dos arquitetos vinculados a essa corrente arquitetônica, de uma maior interação entre as construções e o espaço circundante.

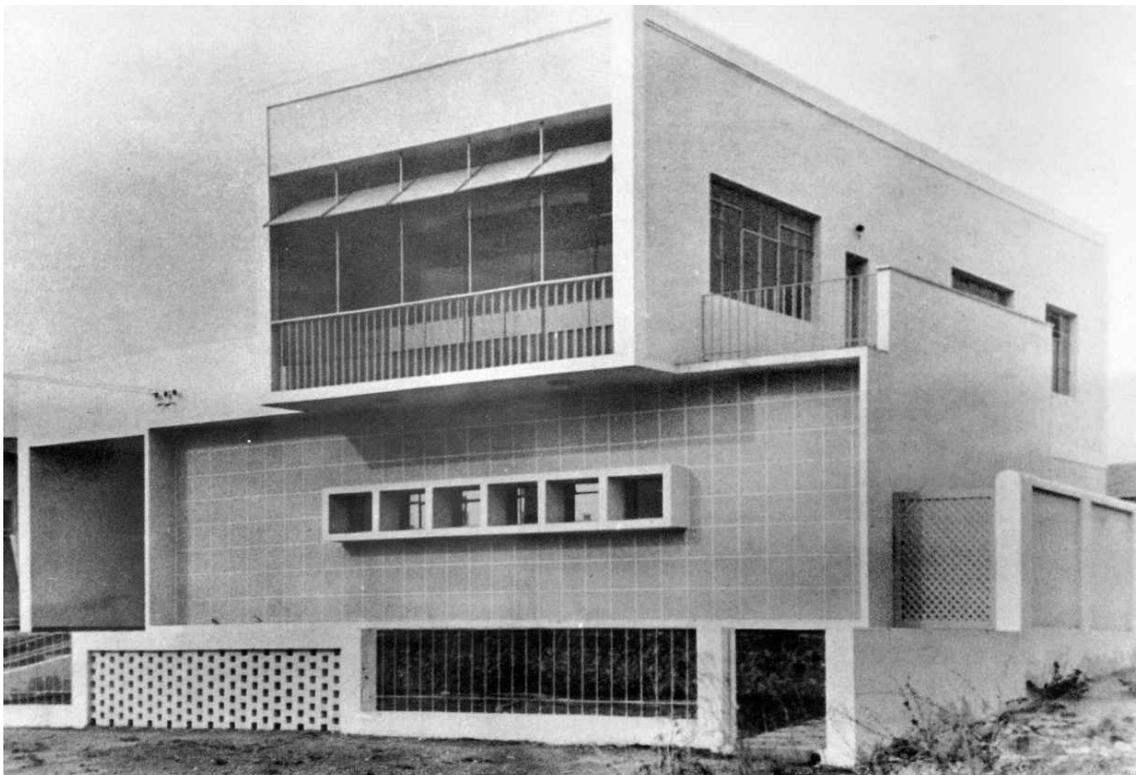
Outro projeto importante e de grande envergadura, foi o da Praça Universitária, localizada no setor universitário da região leste, cercada pelos edifícios da Pontifícia

Universidade Católica de Goiás, PUC-GO. O desenho funcional com a utilização de rótulas permite, mesmo nos dias atuais, que o tráfego tenha fluidez inclusive em horários de maior pico (SILVA NETO, 2010).

Construções como o Instituto de Previdência e Assistência Social, as Centrais Elétricas de Goiás, o Departamento de Estradas de Rodagem de Goiás e as Faculdades de Filosofia, de Direito e de Educação da Universidade Federal de Goiás foram outros exemplares do Movimento Modernista em Goiânia, cidade que acabaria por se tornar irradiadora e incentivadora das novas tendências para as demais regiões do estado.

As residências construídas por Eurico Godói demonstram sua importância no cenário arquitetônico de Goiânia<sup>48</sup>. Contudo, apenas as camadas com maior poder aquisitivo encomendaram projetos modernistas. O valor dos projetos ainda era muito alto e não havia se formado uma cultura que valorizasse o trabalho de engenheiros, arquitetos e urbanistas. Usualmente, em Goiás, as casas eram construídas por mestres de obras, pedreiros e serventes.

FOTOGRAFIA 26. Casa modernista construída pelo arquiteto Eurico Godói, Alameda das Rosas, Goiânia, s/d.



Fonte: Melo (2015)

<sup>48</sup>A primeira casa modernista foi construída na Rua 10 eq. com a Rua 91, no Centro, propriedade de Dorival e Tereza Barcelar. Para maiores informações das casas modernistas (VAZ; ZARATE, 2005, n.p.).

Malgrado terem sido construídos poucos exemplares, as *Fotografias 26 e 27*, são exemplos de residências projetadas por Eurico Godói. Construídas com os princípios de planta e fachadas livres, ou seja, espaços flexíveis e que poderiam ser moldados de diferentes modos pelos usuários, são modelos de uma valiosa fase urbanística de Goiânia.

De acordo com Vaz e Zárate (2005), essas construções se constituíram moradias pouco compartimentadas, que privilegiavam a integração e fluidez entre os ambientes. Foram marcadas quase sempre pela “[...] organização em níveis, articulados por pequenas escadas e a acentuada horizontalidade [e pela] utilização cuidadosa dos materiais, como madeira, vidro, pedras, elementos cerâmicos e o trabalho de acabamento”. (VAZ; ZÁRATE, 2005, n.p.).

FOTOGRAFIA 27. Casa Bariani Ortêncio. Residência projetada pelo arquiteto Eurico Godói, localizada na Rua 82 no Setor Sul, Goiânia, 2012.



Fonte: Mundim (2012).

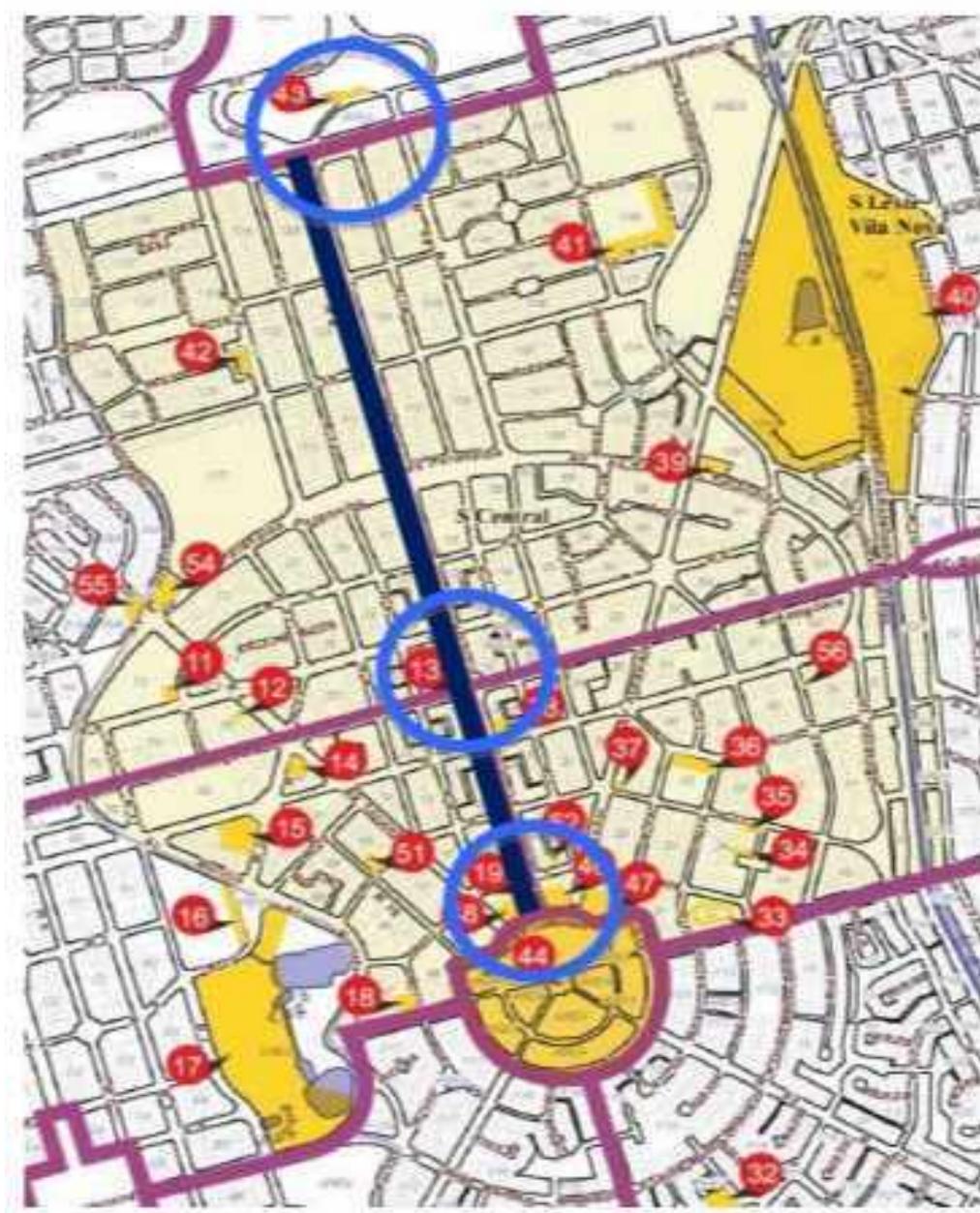
#### **4.4. A paisagem urbana do Setor Central de Goiânia: lócus privilegiado da fotografia**

Dentro de uma mesma cidade, tempos distintos coexistem. As edificações, erguidas em épocas e estilos arquitetônicos diferentes, são exemplos incisivo da sobreposição das temporalidades, do passado/presente nas cidades. Prédios construídos em um passado distante convivem com construções contemporâneas. Materiais de construção civil, cores utilizadas nas paredes dos edifícios e ornamentos extintos, dividem espaço com as novas tendências do mercado imobiliário. Esta realidade urbana, que ao mesmo tempo é refletida pelas paisagens urbanas, não é incomum nas cidades brasileiras.

As camadas do tempo presentes na *urbe*, indicam que demandas foram apresentadas pela sociedade em seus estágios históricos. São, por isso mesmo, indícios dos avanços técnicos, tecnológicos e dos usos do espaço pelos indivíduos, que habitam e habitaram a cidade.

Entretanto, na mesma condição de “índícios”, os documentos fotográficos fornecem registros visuais inestimáveis para o acompanhamento daquelas transformações e do processo que forjou a paisagem urbana do passado ao presente. O Setor Central de Goiânia é, nesse sentido, o *locus* que elegemos para uma observação *no tempo*. Dentre a gama de possibilidades reflexivas, optamos por pensar, a partir do Setor Central, dois temas instigantes na paisagem de Goiânia: sua verticalização e sua memória urbana. Para tanto, nos propomos a refletir considerando um de seus grandes monumentos: a Avenida Goiás.

FIGURA 12. Delimitação do Núcleo Inicial de Goiânia.



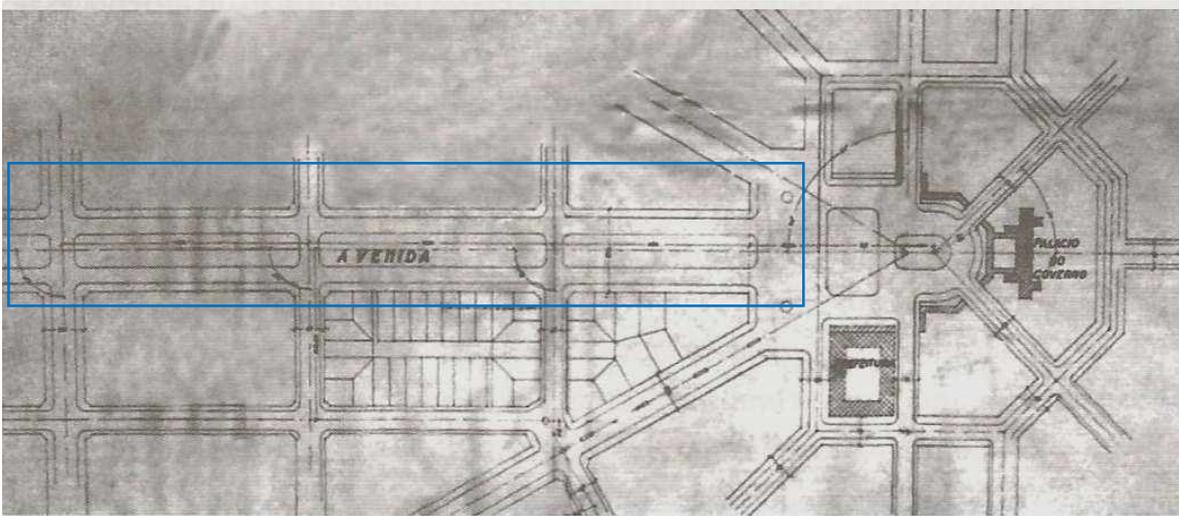
Fonte: Oliveira (2015, p. 46).

O Setor Central corresponde ao Núcleo Urbano inicial, planejado para Goiânia por Atílio Corrêa de Lima. Na *Figura 12*, observa-se o traçado da Avenida Goiás, marcado em azul escuro. A antiga “Avenida Pedro Ludovico”<sup>49</sup>, artéria principal do projeto, nasce na Estação Ferroviária (numeração 43, circulada em azul claro), estendendo-se até o Coreto da Praça Cívica (numeração 44, circulada em azul claro), passando pela Praça do Bandeirante (numeração 13, circulada em azul claro). O projeto de Atílio Corrêa, inspirado na proposta das cidades jardins, previa uma “monumental e pitoresca avenida-jardim”, cujo tráfego destinava a levar as pessoas até o Centro Administrativo. Conforme Oliveira (2015):

Originalmente, o eixo de 1.762 metros, formado pela Avenida Goiás, iniciava-se no ponto focal localizado no Centro Administrativo, passando pelos cruzamentos com as avenidas Anhanguera e Paranaíba, respectivamente, até chegar ao seu ponto final na área da Estação Ferroviária. Apresenta uma largura de cinquenta e três metros, com o canteiro central variando de onze metros a quatorze metros, por setenta metros a duzentos e setenta metros de comprimento, além de passeios laterais que vão de seis a sete metros (OLIVEIRA, 2015, p. 46).

Segundo o próprio arquiteto, a Avenida Pedro Ludovico era um grande “jardim linear”, o que justificaria sua “largura excepcional” e o seu percentual grandiloquente de ajardinamento: 45% da área era “[...] ajardinada e ‘convenientemente arborizada’, garantindo o referido aspecto monumental e pitoresco. (OLIVEIRA, 2015, p. 47). A visão de Atílio nasceria, primeiramente assim, em projeto criteriosamente desenhado e apresentado ao governador Pedro Ludovico:

FIGURA 13. Projeto da Avenida Pedro Ludovico. Projeto de Atílio Corrêa Lima, 1933.



Fonte: Oliveira (2015, p. 47).

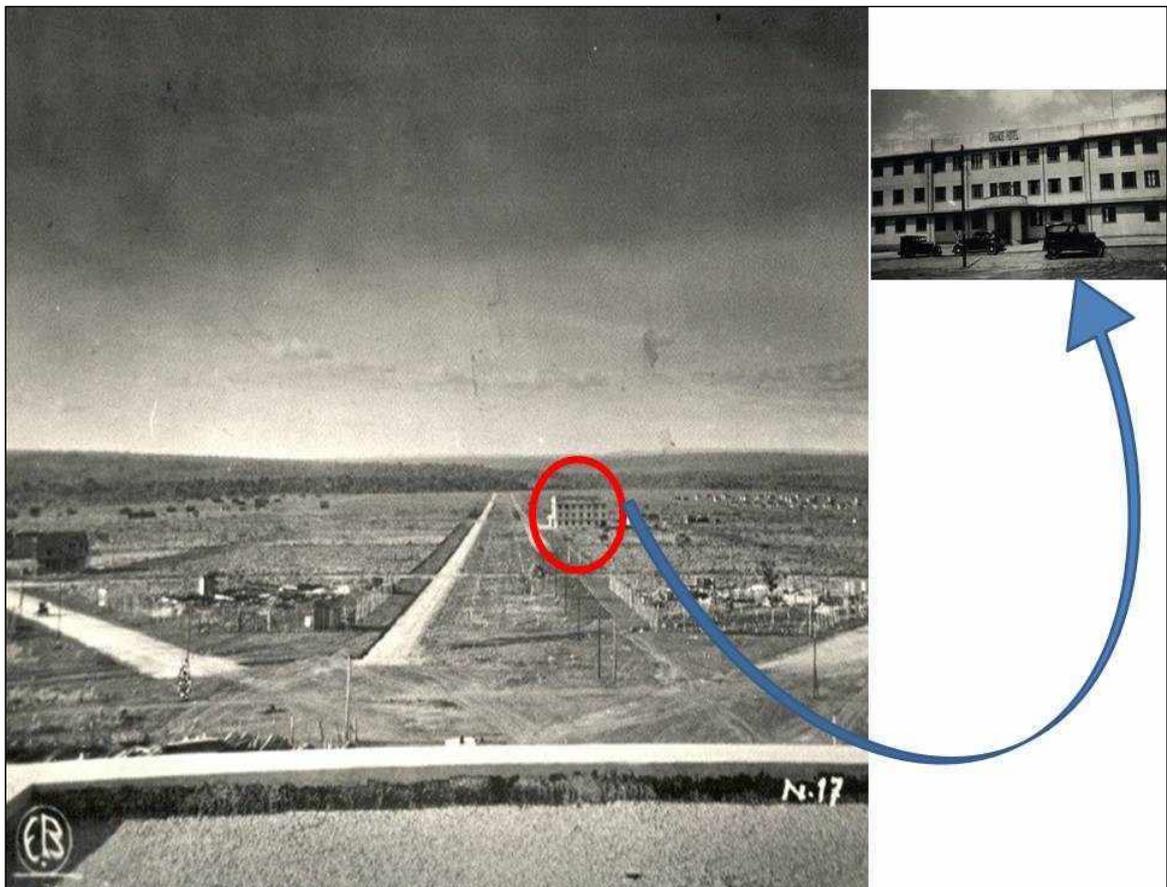
<sup>49</sup> O nome da Avenida foi alterado já em 1935, através do Decreto Estadual n. 657 de 26 de dezembro de 1935.

Do ponto de vista formal e simbólico, a Avenida Goiás é a principal das três vias que convergem na Praça Cívica, no núcleo central de Goiânia. Ainda conforme Oliveira, isto ocorre:

[...] em virtude do seu superdimensionamento, do seu trânsito inicial leve, do tratamento formal e paisagístico [...] por fim, da localização de diversos monumentos [Coreto, Relógio e estátua do Anhanguera ao longo de seu itinerário, funcionando como referenciais na malha urbana, além de sua destinação originária, voltada para o lazer, demonstrações e festas cívicas. (OLIVEIRA, 2015, p. 48).

Saindo da prancheta para a realidade concreta, no solo seco do cerrado goiano, o nascedouro da Avenida Goiás, com sua fiação, calçamento, meio-fio, circulação e edificação, foi registrado em 1933 pela lente determinada do fotógrafo pioneiro, Eduardo Bilemjian. A imagem panorâmica, tirada de uma das lajes do Palácio das Esmeraldas, na época ainda em construção, foi feita com o ângulo aberto e baseada num construto horizontal, mostrando a direção norte da cidade.

FOTOGRAFIA 28. Vista de Goiânia. Ao centro, em segundo plano, Avenida Goiaz. Ao fundo, em terceiro plano, à direita, o Grande Hotel. Fotografia de Eduardo Bilemjian, 1933.



Fonte: Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura de Goiânia. Adaptado pela autora (2017).

O olhar de Bilemjian registrou a abertura das três principais avenidas, previstas no plano urbanístico de Atílio Corrêa para o núcleo primitivo do Setor Central. Postes de iluminação em madeira e o traçado longilíneo da Goiás, estendem-se “a perder de vista”, dando mostras de uma cidade que está *em construção*. Todavia, no meio deste processo, um elemento *praticamente pronto*, chama a atenção na paisagem urbana que se edifica: o edifício do Grande Hotel<sup>50</sup>.

Inaugurado no mesmo ano em que Eduardo Bilemjian produziu a fotografia acima, o prédio do Grande Hotel foi um esforço de construção estimulado pelo governo do estado, inclusive por razões políticas. Primeiro hotel de Goiânia, e certamente uma das construções mais representativas do estilo *art déco*, abrigou importantes visitantes que se hospedaram nele, para participação em eventos políticos e sociais, como o “Batismo Cultural” que ocorreria cinco anos depois, em 1942. Além dos já esperados correligionários políticos, partidários do governo varguista, o hotel também hospedou intelectuais e figuras ilustres como Monteiro Lobato.

FOTOGRAFIA 29. Goiânia Grande Hotel. Fotografia de Silvio Berto, 1937.



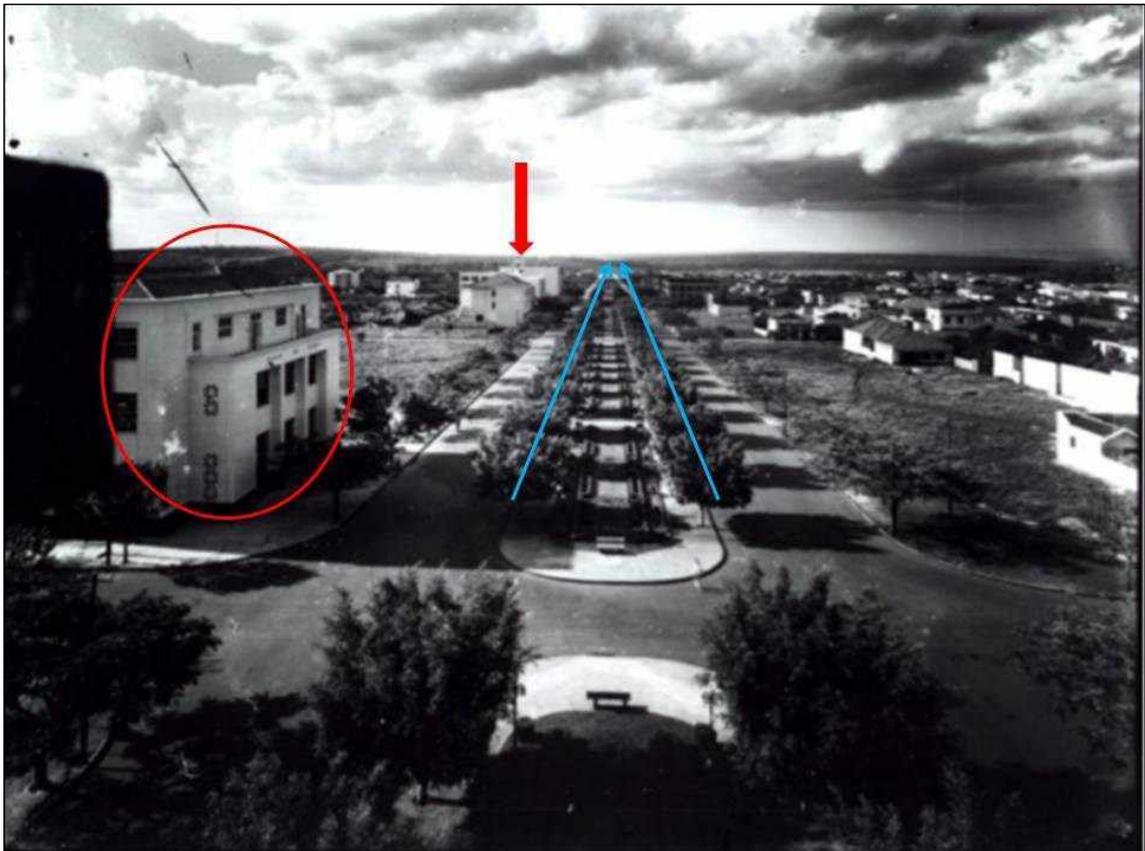
Fonte: MIS – GO (2018).

<sup>50</sup> Atualmente, o edifício abriga um museu e um centro cultural, onde funciona a Biblioteca Municipal Infantil e Juvenil, da Prefeitura de Goiânia. Mesmo depois de reformas e restauração, seu projeto original foi preservado na fachada. Além disso, ainda permanece com seus 60 quartos e o tom rosa que colore as paredes ainda é a mesma desde 1937.

A despeito da recorrente falta d'água e de luz, o Grande Hotel foi inscrito no vasto canteiro de obras, que era Goiânia. Era um local de pouso para aqueles que vinham admirar a obra civilizatória que se erguia, à fórceps, no “meio do nada”. Hotel de luxo, *de e para* as elites que vinham “de fora”, foi prontamente registrado pelas lentes de Sílvio Berto, não por acaso o “fotógrafo das elites”.

Ao longo dos anos, Goiânia foi tomando forma e ocupando os espaços até então planejados. Na década de 1940, o processo de verticalização já se observa na paisagem urbana, na medida em que os prédios são erguidos. Em 1945, Sílvio Berto também registraria a Avenida Goiás. Na *Fotografia 30*, Berto registrou a simbólica avenida possivelmente de cima da Torre do Relógio, monumento bastante utilizado para esse tipo de registro.

FOTOGRAFIA 30. Avenida Goiás, Goiânia. Fotografia de Sílvio Berto, 1945.



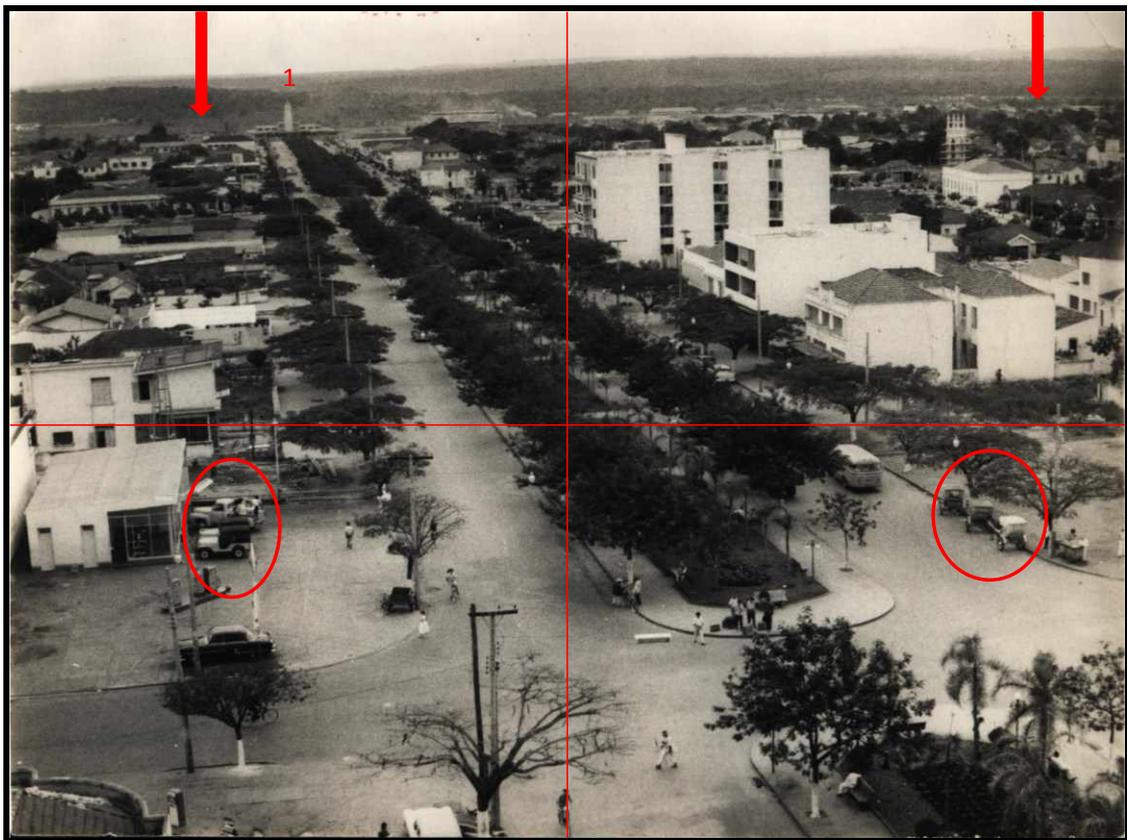
Fonte: MIS-GO (2018). Adaptado pela autora.

A avenida projetada por Atílio Corrêa, já apresenta um belo aspecto estético. Para registrá-la, o fotógrafo utilizou o construto horizontal-vertical. A verticalidade é marcada pelas edificações, principalmente as que aparecem marcadas pela cor vermelha, e a horizontalidade demarcada pelo terreno plano. A contiguidade, demonstrada na figura de cor azul, aponta para

uma cidade na direção norte e que romperia os limites geográficos em uma linha contínua. Esse recurso fotográfico é útil em uma construção visual que sugere grandeza, ordenamento e estabilidade do espaço.

A verticalidade que se desenha na paisagem urbana, é ainda mais marcante na *Fotografia 31*. Em um curto espaço de tempo, observamos a presença maior de construções de pequeno, médio porte e de automóveis, já indicando o adensamento populacional e a própria verticalização da cidade.

FOTOGRAFIA 31. Avenida Goiás, Goiânia. Década de 1950



Fonte: Adaptado pela autora a partir de Caixeta; Arruda 016). O número 1 corresponde à Estação Ferroviária.

O antigo e o moderno, o arcaico e o novo, foram igualmente registrados na *Fotografia 31*. De um lado, os carros, símbolos da modernidade que Goiânia representava. De outro, as charretes, herança cultural não apenas da capital que se erguia, mas de todo um Brasil que se modernizava. A partir da década de 1950, alinhando-se ao discurso desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, Goiânia “cresce” em todos os sentidos, extrapolando os limites previstos pelo projeto de Atílio Corrêa, mas também erguendo-se rumo ao céu. Uma nova onda moderna, expressou-se na construção de edifícios e na intensa especulação imobiliária. A Avenida Goiás,

marco e símbolo da própria capital, não ficaria incólume à vertiginosa verticalização com a chegada dos feéricos anos de 1960:

Durante os anos de 1960, vários jornais noticiam, entusiasticamente, as novas edificações em altura que surgiam na Avenida Goiás, sendo a maioria deles destinados a abrigar instituições bancárias. Ainda em março de 1958, o jornal Folha de Goiaz informa sobre a conclusão das obras do edifício-sede do Banco de Crédito Real de Minas Gerais, anunciado como o maior da região, “um acontecimento marcante na vida do Estado”. A construção situa-se nas imediações da Praça do Bandeirante, na Avenida Goiás, e conta com subsolo e nove pavimentos. O projeto é de autoria do engenheiro Sandoval Soares de Azevedo Filho, chefe do Departamento de Engenharia do referido banco em Belo Horizonte. (OLIVEIRA, 2015, p. 59 -60).

A *Fotografia 32*, a seguir, registrada por Hélio de Oliveira apresenta a Avenida Goiás em 1969, quando o seu processo de verticalização se encontra plenamente consolidado.

FOTOGRAFIA 32. Avenida Goiás, Goiânia. Fotografia de Hélio de Oliveira, 1969.



Fonte: Oliveira, H. (2012, p. 43).

Por outro lado, se observada ao longo do tempo, sempre de um mesmo ângulo de registro fotográfico, a Avenida Goiás nos oferece uma eloquente narrativa visual acerca da sua construção e transformação, como veremos a seguir.

FOTOGRAFIA 33. Avenida "Pedro Ludovico" [Goiás], em segundo plano, à frente, sendo construída. Fotografia de Eduardo Bilemjian, 1933.



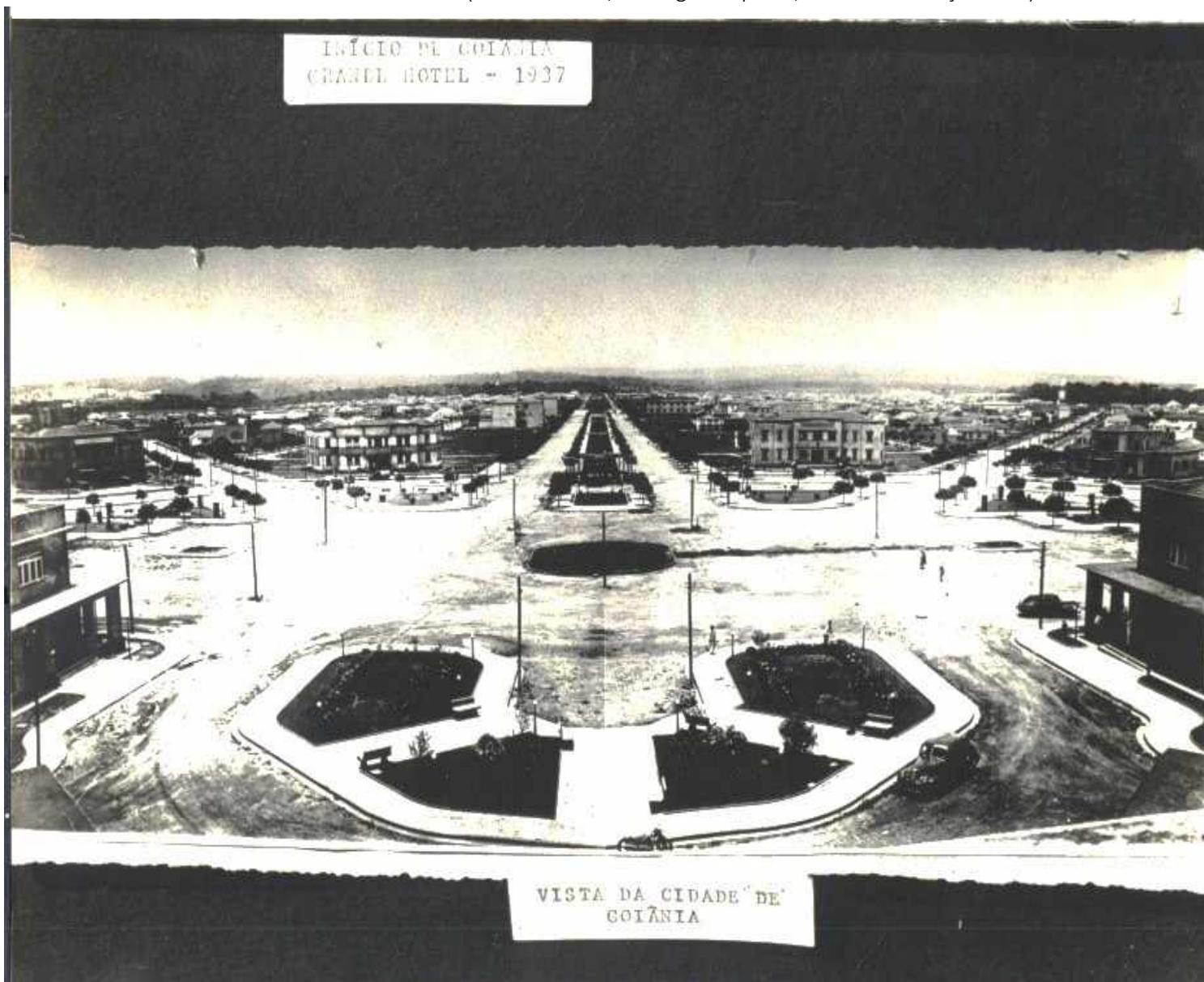
Fonte: MIS-GO (2018).

FOTOGRAFIA 34. Avenida Pedro Ludovico (Av. Goiás) em segundo plano, à frente. 1934.



Fonte: O Popular (2017).

FOTOGRAFIA 35. Vista de Goiânia. (Avenida Goiás, em segundo plano, à frente da Praça Cívica). 1937.



Fonte: SEPLAN (2017).

FOTOGRAFIA 36. Avenida Goiás, em segundo plano, à frente da Praça Cívica. Goiânia, 1940.



FOTOGRAFIA 37. Avenida Goiás, em segundo plano, à frente da Praça Cívica. Década de 1950.



Fonte: O Popular (2017).

FOTOGRAFIA 38. Avenida Goiás, em segundo plano, à frente. Década de 1970.



Fonte: Goiânia Antiga (2016).

FOTOGRAFIA 39. Avenida Goiás e Praça Cívica ao entardecer. Goiânia. Fotografia de Fernando Leite, 2014.



Fonte: Jornal Opção (2014)

Esta trama urbana, tecida de forma múltipla ao longo do tempo, conferiu uma singularidade à paisagem de Goiânia, pois ela não se deu de forma paulatina. Ao contrário, foi drasticamente modificada. Em princípio, no lugar do cerrado subiram as construções. Entre a vegetação quase intocada, os carros de bois abriram vias e forjaram avenidas que timidamente imitaram as avenidas parisienses, abertas sob a batuta do Barão de Haussmann<sup>51</sup>. No espaço antes habitado por animais silvestres, passaram a transitar os automóveis. E, em meio à uma transformação violenta, misturou-se a população rural e a urbana, transformando seus hábitos e modos de viver, no compasso de mudança da própria paisagem.

Posteriormente, a paisagem desde fins da década de 1960, a verticalidade da cidade já se apresenta como realidade urbana, principalmente ao longo da Av. Goiás. Edificações totalmente distintas do estilo *Déco* tomaram conta da paisagem do setor Central. Em termos de ocupação do espaço, levanta-se uma sombra de concreto.

Todavia, embora em processo de constante transformação, desde a sua inserção como corolário simbólico da “Marcha para o Oeste”, a nova cidade foi assentada sobre as velhas práticas de ocupação do solo. Também Goiânia se ergueria reproduzindo a segregação social e do espaço. Por este motivo, cabe olhar um pouco mais detidamente sobre os “outros”: os espaços ocultos da paisagem principal, na qual habitaram os trabalhadores e trabalhadoras que, efetivamente, construíram a nova capital de Goiás. É o que nos propomos, a seguir.

#### **4.5 Os sentidos e as funções de uma cidade inventada através da imagem: os descompassos do planejamento**

Na condição de obra humana, a cidade não existe apenas na sua materialidade física, palpável e visível. Na construção de uma nova cidade, a imaginação antecede o concreto. Desse modo, ela é um construto mental, uma realização do imaginário de uma época, de uma classe e de uma proposta político-ideológica.

Em se tratando de Goiânia, conforme já analisado, a ideia da transferência da capital – a antiga Vila Boa de Goiás – vinculou-se ao fortalecimento político de novas grupos emergentes no cenário regional, apoiados por Getúlio Vargas. Arelada à ideia de ruptura política,

---

<sup>51</sup> Conforme observa R. Silva (2013, p. 415), “[...] o precursor das intervenções na urbe e, conseqüentemente, do que passou a se entender por “urbanismo”, foi Georges-Eugène Haussmann, o engenheiro que transformou Paris na cidade mais imponente da Europa, arquétipo do urbanismo oitocentista. [...] As reformas de Paris tiveram lugar entre 1853 e 1870”. A proposta de Haussmann serviria como modelo para uma série de outros projetos de intervenção urbana, inclusive no Brasil. Em nosso país são exemplos as intervenções feitas no Rio de Janeiro pelo Prefeito Pereira Passos, mas, também, no interior, como é o caso da Cidade de Patos, em Minas Gerais.

representada pela ascensão de Vargas, e com o apoio das novas oligarquias, a construção da cidade esteve conectada ao imaginário de modernidade arquitetônica e urbana.

Ao analisar a cidade de Goiânia, apreendida pelas lentes dos fotógrafos, ficou evidente que devido que a concretização dos planos urbanísticos para toda a cidade foi inviável. Os sonhos e projetos, então considerados modernos, não se estenderam para totalidade do espaço urbano. No recorte espacial, de uma imagem positiva da cidade, o setor Central foi a parte selecionada para representar a cidade desejada e planejada pelo poder público.

Podemos considerar, assim, que a centralidade representada nas fotos foi revestida de uma função de metonímia, isto é: esse setor deveria refletir para todo o restante da cidade o ideário de modernidade. Nesse sentido, dentro do território urbano, o setor central reuniu serviços, a atividade comercial e administrativa, configurando-se como uma espécie de “território alcançável”, conforme considera Everaldo Costa:

Um centro ou as áreas centrais perfazem-se como territórios “chegáveis” e verdadeiramente “alcançáveis” pelos agentes, atores ou sujeitos ligados, de alguma maneira, ao que tratamos por zona homogênea valorizada do território urbano. Na realidade, essa zona agrega uma paisagem urbana que, na perspectiva dos fluxos, guarda o funcionamento interno da economia urbana, tomada em sentido mais amplo, para além do uso residencial. (COSTA, 2011, n.p.).

Cabe ressaltar que essa noção de um “centro”, com alto poder de concentração de serviços e circulação, não pode preceder à discussão da produção social do que denominamos *centro*. Pois, de acordo com Flávio Villaça:

[...] nenhuma área é ou não é centro; como fruto de um processo - movimento - torna-se centro. No social, nada é; tudo torna-se ou deixa de ser. Nenhuma área é (ou não é) centro; torna-se ou deixa de ser centro. [...] Um ponto dado não é, em si e a priori, centro de um círculo, nem vértice de um triângulo, a não ser que haja (e somente quando houver) o círculo ou o triângulo. [...] Uma capela pode preexistir em relação ao centro de uma cidade, mas ela somente se tornará centro ou parte do centro se e quando surgir uma cidade [...] em torno dela que faça dela seu centro, isto é, se vier a existir algo do que ela se torne centro. Isso, entretanto, ocorrerá somente se e quando a cidade efetivamente vier a existir e, caso isso ocorra, o centro não será mais um ponto do mapa ou do território; será um conjunto vivo de instituições sociais e de cruzamento de fluxos de uma cidade real. (VILLAÇA, 2001, p.238).

No caso de Goiânia, o setor central foi se constituindo, aos poucos, como epicentro da cidade. Em torno dele os bairros planejados, e aqueles não previstos, foram surgindo e remodelando a cidade. Do ponto de vista imobiliário, as partes planejadas do território urbano,

permaneceram valorizadas, com seu valor simbólico agregado. Para tanto, também contribuiriam os fotógrafos que, ao apontarem suas lentes para o Setor Central, destacaram o embelezamento dos jardins, inspirados no urbanismo francês; os equipamentos urbanos com detalhes em *Art Déco*; os edifícios modernos, com sua força irradiante, capaz de verter imaginariamente sobre o restante de Goiânia, a mesma expectativa do planejamento urbanístico.

Entretanto, fora no eixo planejado, uma outra Goiânia igualmente nascia. Aos trabalhadores da construção civil, para quem o Setor Central era apenas espaço de trabalho, não houve planejamento, nem previsão de moradias. Contraface do moderno que se erguia, não foram objeto, inclusive, de um esforço fotográfico<sup>52</sup>.

No entanto, devemos considerar as partes não fotografadas como “extra quadros”. Em certo sentido, o elemento ausente do enquadramento, mas, nem por isso, menos real. Em verdade, *margeia* as imagens amplamente divulgadas de Goiânia, ao longo das primeiras décadas da nova capital, e que ainda permanecem como sua referência visual. Esse exercício de reflexão, pesquisa e de investigação, permite observar uma cidade contraditória, que identifica na geografia dos bairros a desigualdade social.

A segregação social e espacial é uma realidade nas cidades pós-industriais. Nos bairros, as diferenças sociais são ainda mais notáveis porque assumem funções, modelos construtivos, topografia e elementos simbólicos que os identificam frente às demais partes da cidade.

Em diferentes áreas que formam a cidade, podemos notar que existem graus distintos de atratividade, de fornecimento de serviços públicos, de mobilidade urbana, de circulação, de acesso a serviços e bens de consumo. Alguns bairros são escolhidos para serem atendidos e passam por intervenções. Outros permanecem excluídos e marginalizados pelo poder público (VILLAÇA, 2001). Considerando ainda a leitura de Villaça (2001, p. 238), sem dúvida houve segregação urbana em Goiânia dada a " [...] separação crescente entre zonas de moradias reservadas às camadas sociais mais privilegiadas e zonas de moradia mais populares, mutuamente correlacionadas."

A paisagem visível, captada pelas fotografias urbanas da nova capital, não incorporou as fotografias das zonas mais populares e não planejadas. Esses lugares foram sistematicamente excluídos do registro imagético, assim como das ações empreendidas pela gestão da cidade.

---

<sup>52</sup> Na condição de zonas privilegiadas foram identificados os setores: Central, Campinas, Sul, Oeste e Aeroporto, por exemplo. Em outras partes, zonas significativamente menos privilegiadas como a região do Botafogo, Bairro Popular, Macambira, setor Norte e setor dos Funcionários.

Como é recorrente, a estética da cidade planejada, desejada e informada pelos saberes especializados não admitiu a inserção do contraditório e do que fugiu ao controle dos planejadores.

Não obstante, a lógica positiva da cidade fotografada e reconhecida foi refutada pelo fotógrafo Alois Feichtenberger, que apresentamos no capítulo anterior. Feichtenberger se tornou uma exceção entre os profissionais da época, porque apesar de estar às expensas do poder público, foi o único fotógrafo, profissional, dentre os pioneiros, que documentou os espaços e personagens que não coincidiam com a visão hegemônica da cidade.

FOTOGRAFIA 40. Cabana (Trabalhadores construindo suas moradas). Goiânia, 1936. Fotografia de Alois Feichtenberger.



Fonte: MIS –GO (2018).

Os trabalhadores que ergueram Goiânia, viviam nos arredores do imenso canteiro de obras. Suas moradias, eram erguidas por eles mesmos, em forma de cabanas de pau a pique, cobertas com folhas de palmeira de guariroba, como mostra a *Fotografia 40*. Atraídos pelo trabalho e pela promessa de um novo futuro, levas de imigrantes deslocaram-se até a capital em construção, levando suas famílias e seus sonhos de mudança.



Fonte: MIS –GO (2018).

Do ponto de vista formal, a *Fotografia 41* revela o arranjo de uma pequena contiguidade parcial, proposta pela linha diagonal dos barracões de palha, no lado esquerdo da imagem. Apesar de ser uma contiguidade relativamente reduzida a cinco ranchos, o elemento habitação se mostra como uma das preocupações do fotógrafo na composição da cena. Existe também uma desorganização visual, provocada pela diferença de tamanhos, formas e posicionamento dos elementos figurativos. O construto horizontal-vertical, marcado pela árvore de galhos retorcidos, ao centro, reforçado pela bancada improvisada, não garante equilíbrio à imagem. Não há uma harmonia na organização dos objetos na cena, ao contrário, eles se sobrepõem.

Além disso, as personagens que se encontram no primeiro plano estão em posições distintas, em pé, sentadas e uma criança aparece agachada, o que aumenta o grau de desorganização. Os pequenos e médios objetos, como os que se encontram em cima da bancada, os talheres nas mãos das crianças, a bacia encaixada na árvore e outros que estão sobrepostos, configuram o espaço geográfico marcado pelo signo da precariedade.

Para além da composição formal, a *Fotografia 41* revela não apenas o caráter das habitações em que viviam os trabalhadores de Goiânia e suas famílias, mas também o seu próprio cotidiano. Se voltarmos o olhar para o primeiro plano, da esquerda para direita, observamos a mulher que lava roupas dentro do balde pequeno, de alumínio, colocado sobre uma bancada, feita com troncos de madeira. Não havia água disponível o que, certamente,

impunha que o assentamento estivesse próximo a um córrego ou leito de rio. Mais ao centro, um galho retorcido, serve de suporte para a bacia, onde certamente a mulher coloca as roupas para enxágue. Abaixo, três crianças se alimentam, a céu aberto, equilibrando pratos e comida sobre as pernas, sentadas em tamboretas ou no chão batido, ao lado da mãe que trabalha. Não havia mesas, mobiliário, talheres, água, esgoto, energia elétrica. O lugar “fora de lugar”, longe do planejamento e das vistas era a antítese da Goiânia que se construía e de tudo o que ela simbolizava.

O ponto que exerce atração no olho, é o ângulo inferior esquerdo do campo visual. Portanto, a mulher que faz pose com seu balde e os objetos que a cercam, acabam por fornecer sentido e dar coerência aos outros elementos que formam a mensagem fotográfica. O que parece está em jogo, em conformidade com as próprias intenções do fotógrafo, é a vida diária dos moradores daquele local.

A fotografia insere o tema principal, qual seja, a condição de moradia dos operários dentro de um contexto urbano, que possibilita a identificação dos elementos que ajudam a dar significado a ele: o tipo de terreno e a topografia, a atividade doméstica e as condições de vida da população retratada. É uma fotografia com contextualização urbana. Por meio dela, é possível inferir informações acerca do cotidiano das famílias dos trabalhadores e a infraestrutura ofertada ou não pelo Estado.

É intrigante o olhar do menino para a câmara. Aliás, o único que encara o fotógrafo. O restante das personagens permanece imparcial, ignorando, aparentemente aguardando o momento do *clic*. Continuam seus afazeres sem se preocuparem com a presença de Feichtenberger que, naquele instante, elabora uma *segunda realidade*— categoria que já abordamos. A *primeira realidade*, ou seja, o local de moradia e suas condições de infraestrutura serviram de contexto figurativo para a imagem eternizada na foto.

Segundo nossa investigação, a *Fotografia 41* feita na vila de operários localizada no córrego Botafogo, região leste da cidade de Goiânia, em 1937. Segundo Genilda d’Arc Bernardes (2009), o Estado construiu alojamentos improvisados à margem direita do córrego para abrigar a grande quantidade de operários que desembarcam na cidade à procura de trabalho no ramo da construção civil. Entretanto,

O espaço planejado para a cidade se estendia até a margem esquerda do Córrego Botafogo, sendo, portanto proibidas as construções do outro lado. Assim o córrego se transforma num divisor espacial e de classes sociais. Na margem direita, originalmente reservada para módulos de chácaras, os

trabalhadores construíam suas casas, dando origem à Vila Nova: ranchos de capim, casas de madeiras, barracões de depósito. [...] Os relatos dos moradores da margem direita do Botafogo permitem reproduzir uma radiografia do cotidiano vivenciado nos alojamentos e barracões. Descrevem um cenário pouco confortável, dadas as condições ambientais – quente e úmido –, com péssimas condições de higiene, camas feitas de forquilha e tábuas, instaladas próximas uma das outras, favorecendo a proliferação de doenças, piolhos, pulgas, muriçocas e outros insetos, situação que os obrigava a ficar ao redor de fogueiras até que o sono chegasse de vez. As condições sanitárias eram as mais rudimentares possíveis. Não existia rede de esgoto, as águas escorriam por entre os barracões, através de reguinhos improvisados. Os sanitários consistiam em casinhas, com um simples buraco cavado no chão, facilitando a proliferação de insetos e a contaminação do solo. Os banhos, quase sempre eram realizados nas águas do Botafogo. Alimentavam-se muito mal, geralmente sua comida era composta de arroz e verduras da época e muito raramente de carne, que ficava reservada para o fim de semana. No início da construção, a maioria deles levava marmitta pronta para o trabalho. Possivelmente, foram eles os primeiros boias-frias, de Goiás. (BERNARDES, 2009, p. 42-43).

Esse local demarcou os limites do planejamento urbano da cidade. A população alocada nessa fronteira sofreu com a falta de assistência por parte do poder público. Na entrevista do operário pioneiro Francisco Higino, concedida também à Bernardes (2009), confirmamos a leitura possibilitada pelas lentes de Feichtenberger:

Chegamos e fomos morar numas casinhas muito ruim, de capim, lá na beira do córrego Botafogo. Não tinha conforto, não. Era muito triste. Aqueles estrangeiros, de pouca conversa com nós, morava melhor. Casinha mais arrumadinha, salário melhor. Ou a gente concordava ou ia embora. Eu tava muito cansado de viajar. A vida era dura. E a gente tinha de ajudar uns aos outros. Assim que eles iam chegando, a gente entrava de sociedade, fazia o barraco pra um e pra outro [...] O Estado não entrava com nada. O material, o pessoal tinha que conseguir por conta própria mesmo. (BERNARDES, 2009, p. 43).

As fotografias de Feichtenberger são imprescindíveis para uma nova perspectiva sobre a construção de Goiânia. Suas imagens nos possibilitam desvendar o modo de vida das camadas mais pobres e a desconstruir o ideário de progresso-civilizatório-harmonioso defendido pelo poder público e veiculado através das fotografias.

Também Feichtenberger deixaria para a posteridade o registro de transeuntes no único monumento erguido na Goiânia planejada e que homenageou os operários que a construíram: *o Monumento ao Trabalhador*:

FOTOGRAFIA 42. Praça do Trabalhador. Goiânia, 1961. Fotografia de Alois Feichtenberger.



Fonte: MIS-GO (2018).

O monumento e sua localização, possuem, como de resto, toda uma função simbólica. Erguido diante da Estação Ferroviária, exatamente onde tinha início o projeto da Avenida Goiás, indica o local de chegada dos trabalhadores: trazidos até o sertão goiano através do *trem*, a poderosa representação capitalista do “progresso”. O monumento foi inaugurado em 1959 e respondia, através das interconexões globais, ao movimento dos trabalhadores em âmbito internacional.

O painel foi um trabalho executado em três frentes: o traçado urbanístico do local, a obra arquitetônica e a confecção do mural. Da primeira parte se encarregou Farid Helou, um engenheiro reconhecido e cedido pelo Estado; o arquiteto Elder Rocha Lima projetou o monumento em si, com uma estrutura central, com cavaletes de concreto, cujas linhas lembravam a Catedral de Brasília; já Clóvis Graciano deu vida a dois mosaicos, inseridos nos cavaletes: o do lado esquerdo chamou-se “A Luta dos Trabalhadores” e o da direita, “O Mundo do Trabalho”. Feitos com pastilha italiana, que ficava apoiada na base de concreto, eles tinham quase 15 metros de extensão e 1,5 metro de tamanho. Bem à altura dos olhos, eram como uma exposição permanente, uma galeria a céu aberto em um importante ponto de passagem da capital — a obra se

situava no encontro das avenidas Goiás e Independência, em frente à antiga Estação Ferroviária. (DIAS, 2016, n.p.).

No processo de radicalização que tomou lugar no Brasil, na década de 1960 e que levaria à Ditadura Civil Militar de 1964, o Monumento foi vandalizado por membros do “CCC” – Comando de Caça aos Comunistas. Em 1969, membros do Comando cobriram o monumento de piche. Posteriormente, nos chamados “anos de chumbo”, o monumento teve suas pastilhas arrancadas. Em enfim, foi definitivamente derrubado, em 1986, com a justificativa das obras de prolongamento da Avenida Goiás. O monumento aos trabalhadores e os seus significados dentro da memória urbana de Goiânia, foi finalmente extirpado da sua paisagem.

Contudo, o pensar geográfico impõe considerar as territorialidades em todas as suas interconexões, conforme o dissemos na abertura do presente capítulo. Por este motivo, concordamos com Costa (2010) ao lembrar que a reflexão geográfica deve “[...] tramitar, então, da paisagem como visível da concreticidade do mundo, aos embates políticos por territórios e territorialidades urbanas; embates que trazem em seu bojo os sentidos da resignificação das cidades”. (COSTA, 2010, n.p.).

Em nossa problematização geo-histórica, colocada sobre a construção da paisagem urbana de Goiânia através dos seus registros fotográficos, constatamos que são muito raras imagens como as do acampamento dos operários e dos bairros populares. A parcimônia desses registros, sem dúvida dificultou sobremaneira a discussão de outro tipo de fotografia e de outra visibilidade que não aquela elaborada pela maioria das fotografias urbanas e conforme as expectativas dos discursos oficiais. Nesse sentido, a incômoda perguntada do leitor operário de Bertold Brecht, permanece como eco daqueles que ergueram Goiânia e que, como sujeitos, também nos exigem o seu reconhecimento. Afinal, *quem construiu a Tebas das sete portas?*

Se tomamos apenas as fotografias que reafirmaram o projeto de modernização do governo Vargas e a expressão de sua modernidade, a nova capital de Goiás, a resposta seria, univocamente: Pedro Ludovico.

Todavia, o processo de pesquisa guarda surpresas e revela aspectos instigantes acerca do passado e dos seus próprios sujeitos. Se o futuro que se desenhou após 1964 recusou a memória dos trabalhadores na paisagem urbana de Goiânia, o jornal situacionista *O Popular*, deixaria para a posteridade, impressa em fotografia e texto, a resposta à pergunta de Brecht:

FOTOGRAFIA 43. Praça cívica de Goiânia, 1934. Publicada do Jornal O Popular, 1938. Ano original da foto: 1935.



**AS OBRAS DE GOIÂNIA SERVIRAM DE ESCOLA E DE APRENDIZADO AO BRASILEIRO DO OESTE**

Registraram-se, nos escritórios dos engenheiros das obras, de 4 a 5 mil operários, desde meados de 1934 até fins de 1938. A realização de Goiânia também prestou esse valioso benefício aos nossos patrícios oesteanos: foi uma verdadeira escola de obreiros, pedreiros, carpinteiros, marceneiros, pintores, eletricitas, etc. e centenas de oficiais, ajudantes, aprendizes tiveram, nas obras da Nova Capital, o ensêjo de adquirir conhecimento e de se tornarem uteis ao seu Estado, num meio que era tão fálho desses recursos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história do território brasileiro e da sua formação, inseridas em subcampos da ciência geográfica e da ciência histórica, se encontram em destaque na produção científica do período contemporâneo. Nestas pesquisas, percebe-se a necessidade do resgate historiográfico para a compreensão da dinâmica de formação de parcelas significativas desse território.

Assim, partimos do pressuposto de que a dinâmica territorial existente no presente não é um reflexo linear e transposto do passado. Mas, representa os embates de classes, as resistências, os projetos vencidos e vencedores, a influência local, regional e nacional das projeções territoriais. Ou seja: o presente é o fragmento resultante de complexas relações, embates e interações construídos no passado. Compreender este processo, sobretudo na ciência geográfica, foi fundamental para a estruturação da presente tese, que buscou nas fotografias as representações sobre o espaço urbano da cidade de Goiânia.

A utilização de uma “nova” abordagem sobre o urbano, baseada na fotografia, possibilitou refletir sobre um padrão de construção revelando as concepções de produção das imagens. Estas, por sua vez, demonstraram que os fotógrafos se preocuparam muito mais em fotografar a cidade, suas ruas, avenidas e mobiliário do que as moradias populares, por exemplo. Segundo nosso entendimento, o registro fotográfico deste elemento urbano – as moradias populares – poderia revelar as contradições socioespaciais existentes entre as camadas mais privilegiadas e a classe operária. Entretanto, manteve-se mais distanciada dos registros da dinâmica da cidade.

É importante pontuar que a tese da presente pesquisa sustentava-se no enunciado de que a produção visual de Goiânia, entre os anos de 1930-1970, esteve articulada à exibição da modernidade que, por sua vez, inseria-se na consolidação da integração territorial ocorrida no governo de Getúlio Vargas.

No decorrer da pesquisa, esse enunciado demonstrou consistência teórica e metodológica. Isso porque as imagens guardadas nos arquivos públicos, principalmente no Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO), apontaram para a articulação do discurso político sobre a cidade e suas representações imagéticas.

Deste modo, após a análise dos dados geográficos e históricos pode-se corroborar a tese apresentada e defendida neste trabalho. Os arquivos que guardam a memória visual de Goiânia apresentaram, mediante suas fotografias, uma capital que mesmo contendo aspectos interioranos (uso de carro de bois, carroças etc.) era exibida para "os de fora", através das

matérias veiculadas em outros estados (como São Paulo e Bahia) e os "de dentro" pelo Jornal *O Popular*, como cidade moderna, em sintonia com o urbanismo e a arquitetura internacional.

A análise iconográfica e iconológica da seleção das cento e setenta e cinco (175) imagens coletadas no MIS-GO, presentes no arquivo pessoal da autora, em sites da internet e no Arquivo Público da Secretaria do Planejamento e Orçamento de Goiânia (SEPLAN), mostram que houve um padrão visual mais relevante: vistas panorâmicas, ângulos abertos, perspectiva horizontal com eixos verticais e elementos figurativos harmônicos.

Essa constatação possibilita afirmar que os fotógrafos pioneiros procuraram propagar uma visualidade positiva da cidade. Isto pode ser afirmado porque a maneira como os elementos formais da imagem (edifícios, automóveis, objetos, indivíduos, ruas, jardins, etc.) apresentados, contribuíram para determinado entendimento da cidade.

Fotografias com maior organização da cena retratada, uso mais evidente da iluminação, escolha de monumentos, edifícios planejados, avenidas arborizadas e com ângulos que favorecem a criação de perspectivas mais amplas do espaço, sugerem uma determinada concepção de cidade.

Neste sentido, cenas construídas de modo a abranger o espaço urbano nos limites do seu planejamento, a apresentação da *urbe* como organizada, disciplinada e com mobiliário urbano adequado a uma capital moderna, procuraram desenhar uma cidade em expansão.

Ao abordar a história urbana de Goiânia, foi possível identificar que a Cidade de Goiás (antiga Goiás Velho) era vista como a antítese dos tempos, sinônimo de atraso, lugar desolador, sem perspectiva de avanço, o grande *sertão* como destacado na literatura sobre a formação histórica do Brasil.

A pesquisa revelou que a construção visual do crescimento de Goiânia coadunou-se com a afirmação de poder do governo estadual, liderado por Pedro Ludovico Teixeira que buscava ligar-se à imagem de Getúlio Vargas. Diferentes jornais publicaram matérias ilustradas pelos retratos de Ludovico e Vargas, juntos, acompanhados de discursos ufanistas sobre o Centro-Oeste e, principalmente, sobre Goiânia. A Marcha para Oeste foi o fio condutor desta relação política e imagética, que articulou o representante do poder estadual e o presidente da República. Sobre este pano de fundo, Goiânia surge como um símbolo do novo, dotada de infraestrutura e em franco desenvolvimento.

A hipótese preliminar do presente trabalho foi a de que os fotógrafos pioneiros, ao fotografarem Goiânia, enquadraram suas cenas de forma a excluir as partes da cidade que não dialogavam com o discurso de modernidade e do planejamento urbano. Essa hipótese também

foi corroborada, pois ao selecionar apenas o perímetro central e dotado de equipamentos urbanos, esses profissionais procuravam ter na agência do Estado um consumidor para seus trabalhos. Averiguou-se, ainda nessa linha de raciocínio, que apesar de muitos fotógrafos procurarem o governo para vender suas cenas urbanas, na maioria das vezes não obtinham êxito.

A negativa de compra das fotografias pelo Estado e a baixa lucratividade nas vendas, revelou que o desenvolvimento da técnica fotográfica regional e a formação de um expressivo acervo documental ocorreram, sobretudo, a partir do livre exercício visual dos fotógrafos pioneiros e do apreço destes pela cidade. Em depoimentos, asseveram que mesmo frente à recusa do governo em pagar por álbuns da cidade, ou pelas fotografias urbanas, continuavam realizando os registros visuais por conta própria.

Essa constatação esclareceu uma das questões apresentadas no início do trabalho, sobre as relações estabelecidas entre os fotógrafos pioneiros e o Estado. Neste sentido, pode-se afirmar que houve dois tipos de relações: a primeira, comercial, de compra do material fotográfico, ainda que em menor proporção do que o desejado pelos profissionais. Já a segunda relação foi pautada pelo serviço público. Alguns fotógrafos foram servidores do governo, em diferentes cargos e em diferentes épocas.

A descoberta de que muitos fotógrafos foram contratados como funcionários públicos, evidencia um determinado enquadramento do olhar e explica a grande quantidade de fotografias dos investimentos públicos, contrapondo-se à ocultação dos bairros não planejados.

Vale lembrar que os setores urbanos não previstos no planejamento original de Goiânia, resultaram de invasões de áreas públicas por parte das camadas mais populares. Inclusive, os documentos revelaram que os trabalhadores da construção civil acabaram ocupando setores como o Bairro Popular e o Macambira, por não conseguirem pagar aluguel e moradias nos setores dotados de melhor infraestrutura e equipamentos urbanos. Este aspecto da pesquisa desvela a exclusão socioespacial, que segregou a população de menor poder aquisitivo.

As imagens das partes da cidade ocupadas pela população mais pobre, foram mantidas longe das lentes fotográficas e da preocupação do poder público. A imagem que se propagava da cidade e, conseqüentemente, das políticas públicas voltadas para os espaços urbanos, era seletiva. Como tal, as partes não planejadas não eram fotografadas e nem apresentadas a todos.

Nossa investigação revelou que o único fotógrafo a se preocupar em registrar o que fugia da idealização e que fazia parte do cotidiano da maioria da população, foi Alois Feichtenberger. As raras imagens que não correspondem ao padrão visual do Setor Central de Goiânia, encontradas nos arquivos consultados, são de sua autoria.

As fotos de acampamentos dos trabalhadores, das moradias improvisadas, dos barracões que serviram para guardar os materiais das obras públicas e da primeira feira da cidade, são resultado da singularidade do profissional Feichtenberger. Seu trabalho elucida a cidade que, por ser informal, ficou relegada a *invisibilidade* nas demais produções fotográficas.

A cidade fotografada constituiu-se como uma *urbe* cenográfica, plasticamente elaborada para propagandar as realizações do governo estadual. A análise da presente tese verificou que a fotografia serviu para documentar visualmente a “eficácia do poder público na cidade” e, nesta condição, como mecanismo de exclusão visual das partes que não correspondiam às pretensões políticas dos governantes ou que fugiam do seu controle.

Em se tratando do circuito social da imagem, a pesquisa revelou que as fotografias de Goiânia, produzidas nos primeiros anos da década de 1930 até 1970 tinham como destino o consumo do grande público, mediante sua publicação no Jornal *O Popular*. Neste periódico, as fotos eram atraentes e positivas, principalmente aquelas que retratavam o traçado planejado por Atílio Corrêa Lima e Armando Godoy.

A função de propaganda esteve explícita na divulgação, dentre outros, dos edifícios em *Art Déco*, das avenidas arborizadas e ampliadas, do desenho urbano inspirado no urbanismo francês e inglês, dos eventos políticos. Houve a preocupação de se criar um ambiente moderno, o que pôde ser observado na utilização recorrente de enquadramentos horizontais, vistas panorâmicas e elementos figurativos retratados de modo a fornecer uma imagem aprazível.

O Jornal *O Popular*, por ser um instrumento de informação que apoiava o grupo que esteve no governo entre 1933 e 1970, publicou em abundância matérias ufanistas sobre Goiânia, principalmente em edições comemorativas de aniversários da cidade. Nestas publicações as fotografias cumpriam o objetivo de confirmar visualmente ao grande público, o progresso e o desenvolvimento da cidade.

Em muitas edições do jornal os editores utilizaram-se do retrato do interventor Pedro Ludovico Teixeira ao lado de Getúlio Vargas, dividindo espaço com símbolos nacionais como a bandeira, o brasão da República e, ainda, fotografias das “realizações” do governo estadual. Este tipo de montagem, buscava destacar a sintonia entre o governo estadual e o federal, ao mesmo tempo transmitindo uma mensagem: Goiânia estava em consonância com o movimento nacionalista e patriótico, desencadeado por Vargas.

A construção de Goiânia é parte integrante de um projeto territorial, engendrado pelo Estado a partir da década de 1930 e que refletiu diretamente na estruturação de um espaço

urbano, diferente daquele que se conhecia no passado. No tempo pretérito, a antiga capital havia sido fundada sobre a economia mineradora: ruas abertas seguindo a descoberta dos veios de ouro; edifícios públicos em estilo colonial, denunciando décadas de existência. Assim, no contexto de negação do passado, os elementos que reforçavam o moderno e a modernização foram colocados como centrais: símbolos do processo de consolidação do capitalismo monopolista, do progresso, do sentido de uma “evolução” que sempre iria para o polo positivo.

Destarte, o resgate histórico sobre o processo de formação do espaço urbano da cidade de Goiânia, demonstrou que este se inseriu em grandes projetos de expansão territorial, implementados pelo Estado, como a *Marcha para Oeste*. Através das imagens, foi possível compreender o tipo de figuração que se projetava para a capital, que se instalava no interior brasileiro. O entrelaçamento destas fontes possibilitou, assim, denominar não a cidade em si, mas a imagem que se produzia e reproduzia dela, como uma cidade inventada.

Na contemporaneidade, as fotos pesquisadas sofreram uma resignificação histórica. Se no passado corroboraram o discurso dos governantes e tornaram a cidade de Goiânia uma paisagem de *urbe* moderna, no presente essas fotografias se tornaram guardiãs de uma memória histórica.

Diante das questões levantadas neste trabalho, destacamos novas perspectivas como a de resgate de outras representações. Como dito anteriormente, Alois Feichtenberger (1908-1986) instituiu uma linguagem fotográfica díspare dos outros pioneiros, que exerceram a profissão de fotógrafo em Goiânia. Suas imagens revelam representações de outra capital, que se distancia daquela que teve como parâmetro o *Art Déco*. Ao romperem com a cidade idealizada, suas fotos lançaram a possibilidade de tornar *visível* o que nos outros registros permanece *invisível*.

Finalmente, entendemos que as contribuições mais importantes do presente trabalho consistem em subsidiar outros, que têm como temática a cidade e a imagem, destacadamente, a fotografia urbana. As metodologias utilizadas aqui foram construídas a partir do diálogo interdisciplinar com áreas científicas como a Geografia, a Cultura Visual, a Iconologia, a Sociologia e a História. Nossa opção indica, pois, um avanço no campo geográfico e na interdisciplinaridade mediante a sua relação com as demais áreas do conhecimento social.

Além do tratamento teórico e interpretativo das imagens urbanas, acreditamos que nossa pesquisa poderá ajudar na composição de novos acervos, especialmente digitais. Para tanto, procuramos utilizar ferramentas e programas de informática compatíveis com o Windows, como *Microsoft Office Picture Manager*, *Paint*, *PowerPoint* e *Photoshop*, promovendo uma

ampliação qualitativa na abordagem da documentação visual. Devemos salientar, ainda, que essas ferramentas nos auxiliaram na identificação de elementos figurativos, equipamentos urbanos e apreensão da lógica da cidade pela imagem.

Esperamos, ao final desta trajetória, ter contribuído para o desenvolvimento da pesquisa histórico-geográfica e na produção do conhecimento científico das cidades, tendo a fotografia como fonte, não apenas como ilustração. Entretanto, no que concerne à representação oficial de Goiânia, ou de qualquer outro espaço urbano, é importante ter claro que são modos de representar os espaços. E, não raro, quase sempre excludentes.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. *Revista da Faculdade de Letras. Geo 1 série*, v. XIV, Porto, p. 77-97, 1998.
- ACKEL, Luiz G. Montans. Atílio Corrêa Lima: uma trajetória para a modernidade. 2007. 341 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ALMEIDA, Maria Geralda de. Em busca do poético do sertão. *Espaço e cultura*, UERJ, n. 6, jul./dez de 1998. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3581/2501>> Acesso em 7 jun. 2017.
- ALMEIDA, Maria Geralda de. Em busca do poético no sertão: um estudo de representações. In: *Geografia: leituras culturais*. RATTIS, Alesandro. (Org.). Goiânia: Alternativa, 2003.
- ALMEIDA, Maria Geralda de. Uma leitura etnogeográfica do Brasil sertanejo. In: SERPA, A., (Org.). *Espaços culturais: vivências, imaginações e representações* (online). Salvador: EDUFBA, 2008, p. 313-336 Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/bk/pdf/serpa-9788523211899-15.pdf>> Acesso em 20 ago. 2017.
- ÁLVARES, Geraldo Teixeira. *A luta na epopéia de Goiânia: documentos históricos, técnicos e descritivos*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1942.
- ANDREOTTI, Giuliana. Paisagens do espírito: a encenação da alma. *Ateliê Geográfico*, Goiânia, v. 4, n. 4, p. 264-280, dez. 2010. Disponível em: <[http://pos.anhanguera.edu.br/wp-content/uploads/2015/07/cap\\_03\\_2002.pdf](http://pos.anhanguera.edu.br/wp-content/uploads/2015/07/cap_03_2002.pdf)>. Acesso em 12 ago. 2017.
- ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2012.
- ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2012.
- ARAÚJO, Márcia; ALMEIDA, Maria Geralda de. A paisagem do núcleo pioneiro de Goiânia: uma interface entre patrimônio e a metrópole contemporânea. *R. RA'E GA*, Curitiba, n. 14, p. 205-215, 2007. Disponível em: <<file:///C:/Users/Cliente/Downloads/10150-45044-2-PB.pdf>>. Acesso: 09 maio 2016.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas (SP): Editora Papirus, 1993. <https://doi.org/10.5380/raega.v14i0.10150>
- BABEK, Hans; SCHMITHÜSEN, Josef. A paisagem e o sistema lógico da Geografia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- BAILÃO, Alan. Fotos de Goiânia. Postado em 3 jun. 2010. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/alanbailao/4669516322/in/photostream>> Acesso em 18 dez. 2018.
- BACKSO, B. *Enciclopédia 5*. Anthropos – Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.
- BARREIRA, Aluizio Antunes; DEUS, João Batista de. Goiânia: da utopia à construção do lugar. *Boletim Goiano de Geografia*. Goiânia (GO), v. 26, n. 1 p. 69-91 jan./jun. 2006.
- BARTHEL, Stela Gláucia Alves. *Vestígios do Art Déco na cidade do Recife (1919-1961): abordagem arqueológica de um estilo arquitetônico*. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Programa de Pós-graduação em Arqueologia, Universidade Federal de

- Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/14975/tese.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: 23 jan. 2017.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia, 1959. *Revista FACOM*. São Paulo, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>. Acesso em 12 maio 2017.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNARDES, Genilda d’Arc. O cotidiano dos trabalhadores da construção de Goiânia: O mundo do trabalho e extratrabalho. *Revista UFG*. Ano XI, n. 6, Jun. 2009 Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48230>> Acesso em 3 fev. 2016.
- BERNARDES, Genilda d’Arc; BORGES, Leandro Bernardes; TEIXEIRA, Ricardo Antônio Gonçalves. Repensando Goiânia da construção aos dias atuais. *Baru*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 4-24, jan./jul., 2017. <https://doi.org/10.18224/baru.v3i1.5827>
- BORGES, Barsanufu Gomides. *O despertar dos dormentes: estudo sobre a Estrada de Ferro de Goiás e seu papel nas transformações das estruturas regionais, 1909-1922*. Goiânia: Editora UFG: 1990.
- BOBEK, Hans, SCHMITHÜSEN, Josef. A paisagem e o sistema lógico da geografia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny. *Paisagem, tempo e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004, p. 75-83.
- BORGES, Barsanufu Gomides. *Goiás nos quadros da economia nacional: 1930-1960*. Goiânia: Editora UFG, 2000.
- BORGES, Rogério. Jaime Câmara: com os olhos no futuro. *O Popular*. [Versão Online]. Postado em 29 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.opopular.com.br/noticias/80-anos/jaime-c%C3%A2mara-1.1492220>> Acesso em 18 dez. 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A, 1989.
- CAIXETA, Eline Maria Moura P.; ARRUDA, Ângelo Marcos. Goiânia e Angélica: duas cidades modernas no Centro-Oeste. *Arquitextos*. [Revista Digital Vitruvius]. Publicado em 17 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6179>> Acesso em 12 dez. 2018.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Vitor José Baptis. *O Art Decó e a construção do imaginário moderno: um estudo da linguagem arquitetônica*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O Espaço Urbano: novos escritos sobre a cidade*. FFLCH: São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://gesp.fflch.usp.br/sites/gesp.fflch.usp.br/files/Espaco\\_urbano.pdf](http://gesp.fflch.usp.br/sites/gesp.fflch.usp.br/files/Espaco_urbano.pdf)>.
- CASTILHO, Dênis. *Modernização territorial e redes técnicas em Goiás*. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- CAZZETA, Valéria. O status de realidade das fotografias aéreas verticais no contexto dos estudos geográficos. *Pró-Posições - Revista Quadrimestral da faculdade de Educação*, Campinas, v. 20, n. 3, p. 62-86, set./dez., 2009. Disponível em:

- <[http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/2718/art\\_https://doi.org/10.1590/S0103-73072009000300006](http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/2718/art_https://doi.org/10.1590/S0103-73072009000300006)  
CAZETTA\_O\_status\_de\_realidade\_das\_fotografias\_aereas\_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 12 mar. 2017.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- CHAUL, Nasr Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Editora UFG, 1988.
- CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora UFG, 2001.
- CHAUL, Nasr Fayad. Goiânia: a capital do sertão. Dossiê cidades planejadas na hinterlândia. *Revista UFG*, Goiânia, ano XI, n. 6, Jun. 2009. Disponível em: <[http://www.proec.ufg.br/revista\\_ufg/junho2009/goiania](http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2009/goiania)>. Acesso em: 20 mar. 2010.
- COELHO, Gustavo Neiva. A Art Dêco e a política modernizadora na fundação de Goiânia. In: BOTELHO, Tarcísio R. (Org.). *Goiânia: Cidade pensada*. Goiânia: Editora UFG, 2002.
- COELHO, Gustavo Neiva. *A Modernidade do Art Déco na construção de Goiânia*. Goiânia: Edição do Autor, 1997.
- COELHO, Gustavo Neiva. *Arquitetura da mineração em Goiás*. Goiânia: Editora UCG, 1996.
- COELHO, Gustavo Neiva. *O espaço urbano em Vila Boa: entre o erudito e o vernacular*. Goiânia: Editora UCG, 2001.
- CORRÊA, Roberto Lobato. *Região e organização espacial*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- CORREIA, Telma de Barros. Art déco e indústria - Brasil, décadas de 1930 e 1940. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 16, n. 2, jul./dez. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142008000200003#tx01](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000200003#tx01)>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- COSTA, Everaldo Batista da. Geografia urbana aplicada: possibilidades, utopias e metodologia. In: XII Simburb. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9601/1/Artigo\\_EveraldoCosta\\_SIMPURB\\_2011.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9601/1/Artigo_EveraldoCosta_SIMPURB_2011.pdf)> Acesso em 14 dez. 2018.
- COSTA, Maria de F. Tardin. Cidade-mercadoria, comunicação e consumo. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, 16. ed., v. 3, n. 8, p. 145-160, 2010. Disponível em: <<file:///C:/Users/Cliente/Downloads/cidade%20mercadoria%20consumo.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- COSTA, Marcelo. Vitrais do Palácio das Esmeraldas. *A hora do Galo*. Postado em 23 maio 2009. Disponível em: <<http://ahoradogalo.blogspot.com/2009/05/>> Acesso em 18 dez. 2018.
- CORREIO Web. Concurso – Assembleia Legislativa de Goiás. Postado em 1 nov. 2018. Disponível em: <[http://imgsapp.concursos.correioweb.com.br/app/noticia\\_137279516236/2018/11/01/38749/20181031183514825809a.jpg](http://imgsapp.concursos.correioweb.com.br/app/noticia_137279516236/2018/11/01/38749/20181031183514825809a.jpg)> Acesso em 15 dez. 2018.
- CURTA MAIS. *Construções que provam que Goiânia é a capital Art Decó do Brasil*. Postado em 23 nov. 2015. Disponível em: <<http://www.curtamais.com.br/goiania/20-construcoes-que-provam-que-goiania-e-a-capital-art-deco-do-brasil>> Acesso em 14 dez. 2018.
- DAHER, Tânia. O projeto original de Goiânia. *Revista UFG*. Ano XI, n. 6, jun. 2009. Disponível em: <[https://www.proec.ufg.br/up/694/o/06\\_projetooriginal.pdf](https://www.proec.ufg.br/up/694/o/06_projetooriginal.pdf)> Acesso em 14 jan. 2018.

- DIAS, Elder. Goiânia e sua (falta de) memória: a saga para reconstruir o Monumento ao Trabalhador. *Jornal Opção* (Online). Postado em 01 maio 2016. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/goiania-e-sua-falta-de-memoria-saga-para-reconstruir-o-monumento-ao-trabalhador-64949>> Acesso em 27 fev. 2018.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2 ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas (SP): Papirus, 1998.
- ESTEVAM, Luís. *O tempo da transformação*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2004.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- FECÉ, José Luis. Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. *Contracampo*, Niterói, n. 2, jan./jun., 1998. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/367/170>>.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Org.). *Desafios da imagem*. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas (SP): Papirus, 1998.
- FENELON, Dea; CRUZ, Heloísa F.; PEIXOTO, Maria do Rosário. Introdução. In: ALMEIDA, Paulo et al. (Org.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'água, 2004, p. 5-13.
- FERRARA, Lucrécia. *Olhar periférico*. Informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo: Edusp, 1993.
- FERRARA, Lucrécia. Cidade: meio, mídia e mediação. *Revista Matrizes*, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <<file:///C:/Users/KARINNE/Downloads/38191-44943-1-PB.pdf>>.
- FIGUEIREDO, Stela Horta. Introdução. Cadernos de Fotografia do MIS - V. 1 - Páginas da Memória - Goiânia. Goiânia: Grafopel Gráfica e Editora, 2000 (Publicação seriada do Museu da Imagem do Som - Goiás).
- FIGUEIREDO, Stela Horta. Introdução. Cadernos de Fotografia. V. 2 - O fotógrafo Silvio Berto. Goiânia: Grafopel Gráfica e Editora, 2001 (Publicação seriada do Museu da Imagem do Som - Goiás).
- FIGUEIREDO, Stela Horta. Introdução. Cadernos de Fotografia do MIS. V. 3. Pioneiros da Fotografia em Goiânia. Goiânia: Grafopel Gráfica e Editora, 2002 (Publicação seriada do Museu da Imagem do Som - Goiás).
- FLORES, Teresa Mendes. A paisagem pitoresca e o daguerreótipo no pensamento geográfico de Alexander Von Humboldt. *Ponto de Acesso*, Salvador, v. 10, n. 3, p. 4-20, dez. 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/20928>>. Acesso em 20 out. 2017. <https://doi.org/10.9771/rpa.v10i3.20928>
- FREITAS, L. C. B. F. de. *Poder e Paixão – a saga dos Caiado*. Goiânia: Cãnone, 2009 (v. 1 e 2).
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>> Acesso em 10 maio. 2018.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- GINZBURG, C. Representação: A palavra, a ideia, a coisa. In: \_\_\_\_\_. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.
- GODINHO, Daniele Severino de Souza. *Comércio e memória urbana: um estudo do bairro de Campinas em Goiânia*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.
- GODINHO, Iúri Rincon. *A construção: cimento, ciúme e caos nos primeiros anos de Goiânia*. Goiânia: Revolução eBook, 2015.
- GOIÂNIA ANTIGA. Imagens. *Profile Facebook*. Postado em: 30 jan. 2016. Disponível em:  
<<https://www.facebook.com/341979389305855/photos/a.341989659304828.1073741828.341979389305855/349415311895596/?type=3&theater>> Acesso em 13 jan. 2019.
- GOLDMAN, L. (1956). *Dialética e Cultura*. 2 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *A construção do espaço urbano de Goiânia (1933-1968)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.
- GRANDE, Ivan Oliveira de; BOAVENTURA, Deusa Maria Rodrigues. Contradições no centro tradicional de Goiânia: usos e transformações no espaço da praça cívica e Avenida Goiás. *Revista PerCursos*. Florianópolis, v. 16, n. 30, p. 74 – 98. jan./abr. 2015. <https://doi.org/10.5965/1984724616302015074>
- HOBBSBAWN, Eric. *A era do capital (1848 – 1875)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- HOBBSBAWN, Eric. *A era dos impérios (1875 -1914)*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HOBBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. (1914 -1991)*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HSI INCORPORADORA. *Arquitetura do mundo: Goiânia*. Postado em 18 fev. 2016.
- IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Monumentos e Espaços Públicos Tombados - Goiânia (GO). *Conjuntos urbanos tombados*. 2014. Disponível em:< <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1486>> Acesso em 24 fev. 2019.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Ed. Papyrus, 2007.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê Editorial, 1999.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos de fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LE GOFF, J. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. *Destruição ou desconstrução?* São Paulo: Hucitec, 1994.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- LEPETIT, Bernard. O espelho da cidade: um debate sobre o discurso dos antigos geógrafos. In: \_\_\_\_\_. *Por uma nova história urbana*. Organização de Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: Edusp, 2001.
- LIMA, Atílio Corrêa. ... E assim nasceu uma linda cidade no sertão. *Correio da Noite*. Rio de Janeiro, 4 de julho de 1942, p. 50.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- LANDIM, Paula da Cruz. *Desenho de paisagem urbana: as cidades do interior paulista*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade. Da razão urbana à lógica de consumo Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.
- LÖWY, M. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. 9 ed., São Paulo: Cortez, 2009.
- MACIEL FILHO, Carlos Cesar Menezes; GRAÇAS, Rogério Freire. A estética Art Déco e a arquitetura estatal era Vargas em Aracaju. *Ciências Humanas e Sociais Unit*, Aracaju, v. 2, n. 2, p. 99-123, out. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/index.php/cadernohumanas/article/view/1561/956>>. Acesso: 26 jan. 2017.
- MAKOWIECKY, Sandra. Representação - a palavra, a ideia, a coisa. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, Florianópolis, n. 57, p. 2-25, dez. 2003. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/2181-15890-1-PB.pdf> Acesso em 14 maio 2018.
- MANSO, Celina F. A. *Goiânia: uma concepção urbana moderna e contemporânea: um certo olhar*. Goiânia: Edição do Autor, 2001.
- MARTINS, Célia. *A imagem fotográfica como uma forma de comunicação e construção estética: apontamentos sobre a fotografia vencedora do World Press Photo*, 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/martins-celia-2013-imagem-fotografica-como-uma-forma-de-comunicacao.pdf>>. Acesso em 28 maio 2018.
- MARTINS, José de S. *Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: Fotografia e História: Interfaces. Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em: <file:///C:/Users/KARINNE/Downloads/Mauad+Fotografia+e+Hist+%C2%A6ria.pdf>. Acesso em 2 jun. 2018.
- MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica*, 2013. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/rbhm/ed04/dossie/01.pdf>>. Acesso em 2 jun. 2018. <https://doi.org/10.26664/issn.2238-5126.2220134056>
- MAXIMIANO, L. A. Considerações sobre o conceito de paisagem. *Revista RA E GA*, Curitiba, n. 8, p. 83-91, 2004. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/raega/article/view/3391/2719>>. <https://doi.org/10.5380/raega.v8i0.3391>
- MEDEIROS, Wilson de Araújo. *Goiânia metrópole: Sonho, Vigília e Despertar (1933/1973)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.
- MELO, Lucas Jordano de. *Residência na Alameda das Rosas*. Postado em: 24 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/93256055@N00/19792356648>> Acesso em 2 jan. 2018.
- MENDONÇA, Tânia. *Museu da imagem e do som de Goiás: um olhar museológico sobre os acervos áudio visuais*. Monografia (Especialização em Museologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.). *Paisagem e Turismo*. São Paulo: Contexto, 2002.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>
- MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado. *Cadernos Cedes*, ano XXI, n. 54, ago. 2001, p. 28-40. <https://doi.org/10.1590/S0101-32622001000200004>

- MITCHELL, Willian John Thomas. *Teoría de la imagen: edadesnsayos sobre representación verbal y visual*. Madrid – Espanha: Ediciones Akal, 2009.
- MONBEIG, Pierre. O estudo geográfico das cidades. *Cidades*. v. 1, n. 2, 2004, p. 277-314. Disponível em: <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/revistacidades/article/view/481>> Acesso em 14 dez. 2018
- MONBEIG, Pierre. “Un voyage de São Paulo à Goiânia, essai sur les zônes d’influence pauliste”. *Bulletim de l’Association des Geographes Français*, n. 118, p. 6-10, janeiro 1939. <https://doi.org/10.3406/bagf.1939.7023>
- MONTEIRO, Ofélia S. do Nascimento. *Como nasceu Goiânia*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938.
- MONTEIRO, Rosana Hório. *Descobertas múltiplas*. A fotografia no Brasil (1824 - 1833). Campinas (SP): Mercado das Letras, Fapesp, 2001.
- MONTEIRO, Rosana Hório. A fotografia em Goiânia nas primeiras décadas do século XX. *Revista UFG*, Goiânia, ano X, n. 5, dez. 2008, p. 88-107. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48212/23570>>. Acesso em 22 jul. 2018.
- MONTEIRO, Rosana Hório. Priscila Barbosa da Silva (1910-2006): uma pioneira da fotografia em Goiânia (GO). In: II ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM. *Anais...* 12 a 14 maio de 2009, Londrina-PR, p. 610 -619. Disponível em: <[http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Monteiro\\_Rosana%20Horio.pdf](http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Monteiro_Rosana%20Horio.pdf)> Acesso em 19 jan. 2019.
- MOREIRA, Antônio. *Campinas 1810: nasce no cerrado a mãe de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2014.
- MOYSES, Aristides. *Cidade, segregação urbana e planejamento*. Goiânia: Editora UCG, 2005.
- MUNDIM, Naldo. *Casa Bariani Ortêncio*. Postado em 9 set. 2012. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/naldomundim/8240306865>> Acesso em 10 jan. 2018.
- MUSEU da Imagem e do Som de Goiás. *Cadernos de fotografia do MIS*, v. 3. Pioneiros da fotografia em Goiânia. Goiânia: Grafopel Gráfica e Editora, 2002 (Publicação seriada do Museu da Imagem e do Som de Goiás).
- MUSEU da Imagem e do Som de Goiás. *Cadernos de Fotografia*. V. 2 - O fotógrafo Silvio Berto. Goiânia: Grafopel Gráfica e Editora, 2001 (Publicação seriada do Museu da Imagem do Som de Goiás).
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Houry. *Projeto História*. São Paulo, n. 10, p. 7-28, Dez/1993.
- NUNES, Jordão Horta. O pioneiro Sílvio Berto: fotografia e sociabilidade. <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>> *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 4, n. 1, jan./jul. 2001, p. 107-143. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-26-encontro/gt-23/gt01-15/4333-jhnunes-o-pioneiro/file>>.
- OLIVEIRA, Adão Francisco, Metrôpoles e metropolização no Brasil: o caso de Goiânia. *Sociedade e Cultura* [online], v. 16, n. 1, jan./jun. 2013, pp. 153 -167. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/pdf/703/70329744015.pdf> > Acesso em 10 mar. 2019. <https://doi.org/10.5216/sec.v16i1.28218>
- OLIVEIRA, Hélio. *Av. Goiás*. Goiânia, 1950. Fotografia. Suporte em papel e digital. Disponível em: < <http://www.heliodeoliveira.com.br/#acervo>> Acesso em 12 dez. 2018.
- OLIVEIRA, Hélio de. *Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60*. Goiânia: Ed. do Autor, 2008.
- OLIVEIRA, Hélio de. *Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60*. Goiânia: Ed. do Autor, 2012.

- OLIVEIRA, Irina Alencar de. *Avenida Goiás: lugar, monumento e memória*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Goiás, 2015, 178 p. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Irina%20Alencar%20de%20Oliveira%20-%202015.pdf> Acesso em 14 dez. 2018.
- OLIVEIRA, Marcel Steiner Giglio de. *Arquitetura em São Paulo na era Vargas: o art déco e a arquitetura fascista nos edifícios públicos (1930-1945)*. 2008, 139 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo, Paulo, 2008.
- OLIVEIRA, Simone B. Camargo de; CAIXETA, Eline M. M. Pereira. *Eurico Godoi: A Construção da cultura moderna em Goiânia*. 4º Seminário Ibero-Americano Arquitetura e Documentação Belo Horizonte, de 25 a 27 de novembro de 2015. Disponível em: <http://www.forumpatrimonio.com.br/arqdoc2015/artigos/pdf/122.pdf>. Acesso em 15 set. 2018.
- O POPULAR. 80 anos. Acervo Histórico Digitalizado. <https://www.opopular.com.br/noticias/80-anos>
- ORTÊNCIO, Bariani. *Sertão Sem Fim*: Contos. 2 ed. Goiânia: Ed. da UFG, 2000.
- PÁDUA, Andréia Aparecida Silva de. A sobrevida da marcha para o oeste. *Estudos*, Goiânia, v. 34, n. 7/8, p. 623-643, jul./ago. 2007.
- PALACÍN, L. *A Fundação de Goiânia e o desenvolvimento de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1976.
- PANOFSKY, E. "Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: \_\_\_\_\_. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 1986, p. 47-65.
- PENA, Rodolfo F. Alves. "Metropolização". *Brasil Escola*. Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/metropolizacao.htm>. Acesso em 10 de marco de 2019.
- PEREIRA, Jesus Marmanillo. As cidades na perspectiva do materialismo histórico: Marx, Engels e as cidades industriais. *Sociabilidades Urbanas – Revista de Antropologia e Sociologia*, v.2, n.4, p. 35-50, março de 2018.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- REIS Jr., Dante F. C. Aspectos históricos da fotografia e realizações em Geografia. In: STEINKE, Valdir Adilson; REIS JR., Dante Flávio Reis; COSTA, Everaldo Batista (Org.). *Geografia e Fotografia: Apontamentos teóricos e metodológicos*. Brasília: Laboratório de Geoiconografia e Multimídias - LAGIM, UnB, 2014.
- RELATÓRIO apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas dd. Chefe do Governo Provisório, e ao povo goiano, pelo Dr. Pedro Ludovico Teixeira, Interventor Federal neste Estado, 1930-1933. Goiás, 1934.
- RIBEIRO, Maria Eliana Jubé. *Goiânia: os planos, a cidade e o sistema de áreas verdes*. Goiânia: Ed. da UCG, 2004.
- RIBEIRO, Roberto Souza. *Geografia e Imagem: a foto-sequência como metodologia participativa no 9º ano do Ensino Fundamental de Geografia*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/122679/323924.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- RIBEIRO, Suzana Barretto. *Percursos do olhar na fotografia oficial e amadora: Campinas (1900-1915)*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2003.

- ROCHA, Hélio. *Sete décadas de Goiânia*. Goiânia, GO: Contato Comunicação, 2003.
- RODRIGUEZ, Hélio Suevo. A importância da estrada de ferro para o estado de Goiás. *Revista UFG*, Goiânia, ano XIII, n. 11, p. 69-74, Dezembro 2011.
- SALLES, Felipe. *Breve história da fotografia*. Arquivo em PDF, publicado online em 2004. Disponível em: <[http://www.miniweb.com.br/Artes/artigos/Hist%F3ria\\_fotografia.pdf](http://www.miniweb.com.br/Artes/artigos/Hist%F3ria_fotografia.pdf)> Acesso em 12 dez. 2018.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. Apresentação. In: LEPETIT, Bernard. *Por uma nova história urbana*. Organização de Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: Edusp, 2001.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova: da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. 3ª edição. São Paulo: HUCITEC, 1986.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo – razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2014.
- SEEMANN, Jorn. Arte, conhecimento geógrafo e leitura de imagens. *Pró- Posições - Revista Quadrimestral da faculdade de Educação*, Campinas, v. 20, n. 3, p. 30-43, set./dez., 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-73072009000300004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072009000300004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>. <https://doi.org/10.1590/S0103-73072009000300004>
- SEWAGA, Hugo. *Arquitetos do Brasil (1900-1990)*. São Paulo: Edusp, 2002.
- SILVA, Antônio Moreira; GALLI, Ubirajara. *Campininha das Flores e sua história*. Goiânia: Editora Scala, 2010.
- SILVA, G. G. da; MELLO, M. de. A Revolução de 1930 e o discurso da ruptura: Goiânia e a Marcha para o Oeste. *Cordis: Revoluções, Cultura e Política na América Latina*, São Paulo, n. 11, p. 57-89, jul./dez. 2013.
- SILVA, Karinne Machado. *Álbuns da cidade de Goiânia: visualidade documental (1933-1940)*. Goiânia: Ed. PUC Goiás/Kelps, 2012.
- SILVA, Luís Sérgio Duarte. *Relações Cidade-Campo: fronteiras*. Goiânia: Editora UFG, 2000.
- SILVA, Luís Sérgio Duarte; CHAUL, Nasser. *História Política de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2009.
- SILVA, Rosa Maria Ferreira. Cidade e Urbanização, Progresso e Civilização. Reflexões sobre a cidade oitocentista no sertão das Gerais, (Patos de Minas, 1868 -1933). *História e Perspectivas*, Uberlândia (49): 407-438, jul./dez. 2013, p. 415-416.
- SILVA NETO, Eurípedes Afonso da. *Goiânia casa moderna: 1950, 1960, 1970*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade de Brasília, 2010. Disponível em: <<http://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-115220/goiania-casa-moderna-1950-1960-1970>> Acesso em 14 nov. 2018.
- SIMÃO, Pâmela Aparecida Vieira. *Cidade e fotografia: espaços e histórias na produção do fotógrafo Ângelo Naguezzini*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.
- SOUZA, Fábio de. *Goiânia, setores da cidade*. [Mapa]. Suporte digital. Base de pesquisa: Google Maps. Uberlândia, UFU, 2017.
- SOUZA, Fábio de. *Localização da Região Botafogo e antiga Vila Operária, Goiânia (GO)*. Suporte digital. Base de pesquisa: Google Maps. Uberlândia, UFU, 2015.
- SOUZA, Marcelo José Lopes de. O território: sobre espaço e poder. Autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. (Orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, tempo e cultura* (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p.12-74.

TALARICO, Guilherme. O fotógrafo Alois Feichtenberger na construção de Goiânia (1936): imagens alegóricas da modernidade. *Colóquio Walter Benjamin e as imagens da História*, 2013. Disponível em: <[https://www.academia.edu/11559433/O\\_fot%C3%B3grafo\\_Alois\\_Feichtenberger\\_na\\_constru%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Goi%C3%A2nia\\_1936\\_imagens\\_aleg%C3%B3ricas\\_da\\_modernidade](https://www.academia.edu/11559433/O_fot%C3%B3grafo_Alois_Feichtenberger_na_constru%C3%A7%C3%A3o_de_Goi%C3%A2nia_1936_imagens_aleg%C3%B3ricas_da_modernidade)> Acesso em 12 dez. 2018.

TALARICO, Guilherme. (2018). *Do acervo à fotobiografia: flagrantes da vida de Alois Feichtenberger (1908-1986)*. (Tese de doutorado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

TEIXEIRA, Pedro Ludovico. *Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas, Chefe do Governo Provisório, e ao povo goiano, pelo Dr. Pedro Ludovico Teixeira, Interventor Federal neste Estado, 1930-1933*. Goiás, 1934.

TITO, Keih Valéria. *Memória e identidade de um bairro: Campinas sob as lentes de Hélio de Oliveira*. 2008. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

THOMAZ, Tatiana dos Santos. Geografia e fotografia: relação entre paisagem, espaço e imagem. *Espaço & Geografia*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 517-549, 2012. Disponível em: <<http://www.lsie.unb.br/espacoegeografia/index.php/espacoegeografia/article/view/197/165>>.

VAINER, Carlos B. Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento urbano. In: \_\_\_\_\_. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ: Vozes 2000.

VALVA, Milena D' Ayala. A permanência e a transformação das cidades. Goiânia e o tombamento de seu traçado viário. *Revista Spacios*, Caracas - Venezuela, v. 38, n. 16, p. 14 Disponível em: <<http://www.revistaespacios.com/a17v38n16/17381615.html#uno>>.

VARGAS, Lucas Gabriel Corrêa; MELLO, Márcia Metran. A utilização de ornamentos do movimento art déco, em fachadas na cidade de Anápolis, GO. In: Seminário Internacional de Arquitetura, Tecnologia e Projeto. *Anais...Goiânia, GO*, 2015, p. 441 - 452. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/4657-Texto%20do%20artigo-13630-1-10-20150716.pdf>> Acesso em 22 jan. 2019.

VAZ, Maria Diva A. Coelho; ZÁRATE, Maria Heloísa Veloso. A Experiência moderna no cerrado goiano. *Revista Arquitectos*, n. 67, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/06.067/399>>.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Depoimento oral e fotografia na reconstrução da memória histórico-sociológica: reflexões de pesquisa. *Boletim do Centro de Memória da Unicamp*. v. 3, n. 5, Campinas, jan./jun., 1991.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Imagem e Memória. In: ETIENNE, Samain. (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

VILLAÇA, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo, Studio Nobel, 2001.

VILLAFANE, Justo. *Introducción a la Teoría de la Imagen*. Madrid:Edicioncs Pirámide, 2006.

WALKER, John A.; CHAPLIN, Sarah. *Una Introducción a la Cultura Visual*. Barcelona: Ediciones OCTAEDRO, S.L, 2002.

WALKER, John; CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester University Press: Manchester; New York, 1997.

ARQUIVOS CONSULTADOS

*Acervos Físicos em Goiânia:*

Museu da Imagem e do Som de Goiás

Secretaria Municipal de Planejamento

Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura

*Acervos Digitais:*

Jornal O Popular: <https://www.opopular.com.br/noticias/80-anos>

Repositório Digital do Jornal O Estado de São Paulo: Disponível através da Plataforma Digital do Arquivo Público do Estado de São Paulo/ Jornais e Revistas:  
<<http://www.arquivoestado.sp.gov.br>>

## ANEXOS

---

## **Anexo 1. Fotografias de Abertura - Comentários**

**Fotografia 1:** Imagem panorâmica de uma das principais avenidas da cidade. Juntamente com as avenidas Goiás, Araguaia e Anhanguera integra o perímetro planejado dos primeiros anos de Goiânia. Ao fundo da imagem vê-se a Praça Cívica com suas edificações iniciais. Identifica-se o pouco fluxo de automóveis e a desertificação do espaço na direção sul da cidade.

**Fotografia 2:** Imagem panorâmica, tirada de cima da passarela do Palácio das Esmeraldas (Palácio do Governo), Praça Cívica. Nela é possível perceber a direção norte-sul, ou seja, a Avenida Goiás que inicia-se no Centro Administrativo (Setor Central) e termina na Estação Ferroviária (Setor Central). O Relógio em estilo *art déco* ainda nos dias atuais é um dos monumentos mais marcantes da paisagens do Centro. Ele aparece na maioria das fotos da Avenida Goiás e está relacionado ao aspecto monumental da avenida. O Obelisco, também em estilo *déco*, foi substituído pelo monumento das Três Raças. O Batismo Cultural foi bastante divulgado através de fotografias produzidas pelos profissionais pioneiros, neste evento houve a presença de personalidades da época, políticos do cenário nacional e local, inclusive, convidados como Monteiro Lobato e Getúlio Vargas.

**Fotografia 3:** Imagem panorâmica, representa um outro ângulo visual do Batismo Cultural – apresentado na Fotografia 2.

**Fotografia 5:** Imagem panorâmica da Praça Cívica, nela é possível perceber o traçado de parte importante do Setor Central. Chama a atenção a desertificação do espaço e as linhas horizontais das avenidas (Araguaia, Goiás, Tocantins) contidas no planejamento elaborado por Atílio Correia Lima e Armando Godoy. Além disso, podemos identificar as principais construções da administração pública. Os monumentos do Relógio, do Obelisco e o alinhamento da Avenida Goiás, juntamente com a arborização, demarcam a horizontalidade da imagem.

**Fotografia 11:** Imagem aérea com a perspectiva do Setor Central. Na foto é possível ver o crescimento de Goiânia na década de 1950. Ainda podemos identificar o traçado do Centro que irradiava da Praça Cívica. Nesta foto é possível caracterizar a verticalização da cidade após o final da década de 1950. Além disso, identificamos a permanência do traçado planejado pelos principais urbanistas e arquitetos que atuaram em Goiânia nos primeiros anos.