

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

BRUNNA STÉPHANE PAINS SANTOS

A (RE)CRIAÇÃO DO ESPAÇO NA METRÓPOLE
UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO NO CENTRO DE GOIÂNIA

Goiânia
2010

BRUNNA STÉPHANE PAINS SANTOS

A (RE)CRIAÇÃO DO ESPAÇO NA METRÓPOLE
UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO NO CENTRO DE GOIÂNIA

Projeto Experimental apresentado ao Curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Professora Ms. Ana Rita Vidica Fernandes.

Goiânia
2010

BRUNNA STÉPHANE PAINS SANTOS

**A RECRIAÇÃO DO ESPAÇO NA METRÓPOLE:
UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO NO CENTRO DE GOIÂNIA**

Monografia defendida no curso de Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Bacharel, aprovada em _____ de _____ de _____ 2010, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Ana Rita Vidica Fernandes - UFG
Presidente da Banca

Prof^a. Laura de Castro Boletti - UFG

*Ao meu avô,
um eterno flâneur pelas ruas de Goiânia.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha irmã, dona de mim e maior dos amores, mãe e pai, pela entrega infinita, desregrada. Aos meus amigos Lucas e Thaísa, que me provam todos os dias que distância não é ausência e apoiaram a idéia desde o início. Às minhas indispensáveis Lorena e Patrícia, pela amizade sincera e atemporal. Ao meu amigo Guilherme, pelo otimismo, sintonia e apoio, que ultrapassam a dimensão das palavras e chegam à fisicalidade. À querida Ana Rita, por estar sempre presente, disponível, prestativa, interessada e curiosa. Ao Grande Hotel, por acolher a iniciativa, permitindo que o projeto acontecesse em um espaço histórico e memorial, de perfeito alinhamento com suas diretrizes. Finalmente, ao Museu da Imagem e Som de Goiás – MIS, pela disponibilidade e por acreditar na causa, confiando-me tão valiosos objetos, sem os quais minhas palavras e ideias não teriam sentido.

RESUMO

O início da fotografia remete diretamente à idéia de cidade. Por razões diversas, esta foi o principal alvo da câmera fotográfica durante muito tempo. Os retratos documentam a história das cidades, constituem sua imagem na temporalidade e são referenciais para a sociedade, sendo portanto, operadores de memória daquelas. A memória, atributo comum a todo cidadão em relação a seu lugar de origem, pode ser também matéria prima para a criação artística. O artista, neste sentido, busca em suas próprias lembranças, vestígios de informações para expressar suas idéias. As poéticas contemporâneas enxergam no espaço da urbe uma riqueza e diversidade cultural que a faz objeto de estudo, ateliê e palco para manifestações artísticas. Muitos artistas se utilizam de materiais de arquivo, atribuindo-lhes um novo significado de acordo com o seu ponto de vista e os apresentam à sociedade de forma diferenciada. A partir destes conceitos, foi construída a exposição Lembrança e esquecimento: memórias de Goiânia.

Palavras-chave: fotografia; cidade; memória; intervenção urbana.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
LISTA DE IMAGENS	12
CAPÍTULO 1	
FOTOGRAFIA E CIDADE	13
1.1 O retrato da cidade pela fotografia: do século XIX aos dias de hoje	14
1.2 Museu da Imagem e Som de Goiás: primeiras impressões e breve histórico	18
1.3 O acervo fotográfico do MIS.....	20
1.4 Goiânia em imagens	21
CAPÍTULO 2	
FOTOGRAFIA E MEMÓRIA	26
2.1 A cidade como casa de memória	27
2.2 A reminiscência a partir da fotografia	29
2.3 A fotografia urbana e a construção de realidades	31
CAPÍTULO 3	
FOTOGRAFIA E INTERVENÇÃO URBANA	35
3.1 A cidade como museu e palco para a interatividade artística.....	36
3.2 A fotografia – documento objeto de poéticas contemporâneas.....	38
3.3 A intervenção urbana fruto da interatividade artística	42
3.4 Uma proposta de intervenção no centro de Goiânia	44
3.5 Surpresa, recordação e saudade: as reações do público à Lembrança e esquecimento – Memórias de Goiânia	52
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
ANEXOS	67

Anexo 1 – Ofício ao Museu da Imagem e Som de Goiás.....	68
Anexo 2 – Ofício à Secretaria de Cultura de Goiânia.....	69
Anexo 3 – Release para a imprensa	70
Anexo 4 – Lembrança e esquecimento: registros e impressões	71
Anexo 5 – Lembrança e esquecimento: documentação fotográfica	78



Introdução

Minha relação com o espaço sempre foi algo particular, intimista, explícita no prazer do detalhismo e nas sensações que o mundo me oferece tão solícitamente. Me proporciona o reconhecer de lugares. O compreender de fisionomias dotadas de aromas e cores; e a percepção do modo como diferentes atores que habitam o mesmo lugar se dão, contribuindo igualmente para o equilíbrio do todo. O espaço é o diálogo entre realidade, imaginação e lembrança, em eterno complemento entre si.

E se espaço e lembrança andam juntos, o passado é intersecção, como índice de um e matéria-prima do outro. Cidades e cidadãos respiram passado; e cada curva, rua, poste, árvore, traz à tona recordações. Signos que sozinhos não significam muito, mas na dinâmica da cidade são resquícios diretos das realidades já vividas ali.

Desde o primeiro dos tempos, as imagens são importantes representações do mundo real, assumindo uma diversidade de papéis que vai desde a extensão da própria espiritualidade nas grandes civilizações da Antiguidade, passa pela função de expressar visões pessoais do mundo com a pintura, até a possibilidade de tornar-se objeto artístico, através da fotografia na atualidade.

A sociedade necessita e, como alguns autores citam, até mesmo depende das imagens, enquanto códigos de representação do real. A invenção da fotografia acendeu ainda mais este cenário por reafirmar, e desta vez não só para uma elite (a exemplo da pintura) a imagem como bem de consumo.

Talvez o caráter mais fascinante da técnica não seja o consagrado ato de aprisionar algo que se gosta para si, mas o de tomar conhecimento, visualizar lugares que não se conhece. Neste sentido, a fotografia é ainda democrática, por permitir-nos idealizar algo distante.

Quando falo de lugares, me refiro especificamente às cidades. E uma cidade, por assim dizer, não é constituída apenas por seu patrimônio arquitetônico, mas por uma infinidade de cheiros, cores, pessoas, culturas. É, portanto, um emaranhado de referenciais dispostos em uma dinâmica própria. Cada cidade é única. Ao longo de sua história, a fotografia não só mostrou, como apontou estes aspectos de diferentes cidades, evidenciando suas singularidades.

O produto direto deste processo de representação é o lugar que as cidades habitam no imaginário popular. A partir desta informação e de conceitos, como arte

contemporânea, intervenção urbana, memória e paisagem urbana, este projeto foi edificado. A cidade escolhida, Goiânia, cuja beleza está exatamente em sua simplicidade, ganha ares de espaço de exposição no estudo que segue.

A proposta parte da relação íntima entre cidade e fotografia. Os pensamentos de Walter Benjamin e Philippe Dubois são apresentados no Capítulo 1, para teorizar sobre o que há de prático e de simbólico no ato de fotografar. Para discutir a prática e o significado da fotografia de arquitetura, esta parte do texto recorre aos pontos de vista de Fabris, Ângelo e Souza e Carvalho e Lima.

No Capítulo 2, principalmente a partir da visão de Hallbwachs, a memória é desdobrada e conceituada em seus diversos desdobramentos. É abordada ainda a relação da memória com a cultura, da qual a fotografia é peça fundamental.

A apropriação de operadores de memória pelas poéticas contemporâneas é apresentada no Capítulo 3, que tem como frente a concepção da fotografia enquanto arte. A cidade é apresentada como um território a ser explorado, a exemplo dos projetos apresentados por Brissac e Rennó. Neste capítulo, é conceituada a intervenção urbana e apresentada a idéia e o desenvolvimento da exposição Lembrança e Esquecimento: Memórias de Goiânia, produto direto da pesquisa. Também são destacados nesta parte do texto os estudos de recepção, que têm como premissa o pensamento de Shaeffer. A partir dos registros da exposição em questão, são analisadas as percepções do público.

Neste projeto, mesclam-se às teorias, minhas próprias memórias, vestígios de onde retirei inspiração e informações para a construção do discurso, como pode ser percebido no decorrer dos três capítulos.

No decorrer do trabalho, ainda, inúmeros livros foram folheados e paisagens, urbanas ou não, foram vistas. As publicações dos fotógrafos foram essenciais para agregar conhecimento e para a construção da idéia de fotografia enquanto prática. A partir daí, é trilhado um caminho de possibilidades de uso da imagem fotográfica para a expressão subjetiva.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01	Vista geral da Avenida Goiás.....	23
Imagem 02	Avenida Anhanguera	24
Imagem 03	Rua do Lazer	25
Imagem 04	Carro de boi em frente ao Palácio das Esmeraldas.....	46
Imagem 05	Grande Hotel.....	46
Imagem 06	Hotel Dom Bosco	47
Imagem 07	Corrida na Praça do Bandeirante.....	48
Imagem 08	Festa do Divino	48
Imagem 09	Avenida Tocantins	49
Imagem 10	Avenida Goiás.....	49
Imagem 11	Avenida Goiás.....	50
Imagem 12	Lembrança e Esquecimento: vista de cima	52
Imagem 13	Senhora contempla fotografia.....	53
Imagem 14	Olhar de quem vê de fora	54
Imagem 15	Tentativa de localização	55
Imagem 16	Emoção.....	56
Imagem 17	Funcionários do Grande Hotel	57
Imagem 18	Jovens também contemplam fotografias antigas	58
Imagem 19	Um assunto comum entre estranhos	59
Imagem 20	Café na Avenida Goiás	60
Imagem 21	Livro de visitas	78
Imagem 22	Crianças na exposição.....	79
Imagem 23	Senhor visualizando fotos.....	80
Imagem 24	Concentração.....	80
Imagem 25	Reconhecimento	81
Imagem 26	Mulheres tentam reconhecer lugar da tomada	82
Imagem 27	Senhor se sente em casa	83
Imagem 28	Caminho interrompido.....	84



***Fotografia
e Cidade***

FOTOGRAFIA E CIDADE

1.1 O retrato da cidade pela fotografia: do século XIX aos dias de hoje

Cartões postais sempre ocuparam um lugar importante, como uma referência recorrente da infância. Na minha família, havia o costume de trazer as imagens de viagens e assim, durante muito tempo, conheci e de alguma forma me senti nas cidades retratadas, o que despertava a vontade de verificar, pessoalmente, se tudo aquilo era verdade.

Tempos depois, algumas viagens tornaram-se realidade. Sobre essas, pude comparar os retratos com as cidades reais. Em alguns casos, tive certa decepção ao ver que embora tudo o que estivesse nos cartões existisse de fato, as construções não eram tão vistosas nem as cores tão vivas. Veio, então, a percepção de uma espécie de maquiagem da realidade, a fim de torná-la mais atraente. Entretanto, ainda que hoje existam outros meios de representação, que me ofereçam uma diversidade maior de interpretações, me pego em ritual de contemplação de postais de cidades ainda desconhecidas. Enquanto não as conheço, esta é a visão que guardo na memória.

Cidade e fotografia andam juntas desde o nascimento da segunda. O hábito e a verdadeira paixão dos fotógrafos pelas cidades, citada por Vasquez (2003, p. 109) gerou ao mundo uma infinidade de registros, o que fez da urbe um objeto de idealização, reflexão e pensamento.

Muitos fatores influenciaram para que o espaço urbano figurasse como assunto entre as primeiras experiências fotográficas. Criada oficialmente em 1839¹, a fotografia é fruto da Revolução Industrial e trouxe a carga de inovação e modernidade de um advento inédito, capaz de reproduzir com perfeição a realidade. Tendo em vista a escassez de recursos tecnológicos, o processo exigia um longo período de exposição, motivo pelo qual a arquitetura tornou-se um tema freqüente nas imagens. Além do atributo de estaticidade, outros aspectos foram determinantes para a prática da fotografia de arquitetura. Esta possui grande importância social,

¹ A invenção foi atribuída ao francês Louis Jacques Mande Daguerre, que após intenso trabalho de pesquisa, apresentou a fotografia à Academia Francesa de Ciências e Belas Artes, em 1839 e requereu sua patente como inventor da técnica. *Pequena história da fotografia*

pois é a extensão da diversidade cultural de determinado grupo, refletindo espacialmente os significados simbólicos da mesma (CARVALHO e WOLFF, 1991, p. 131).

Segundo Carvalho e Wolff, uma prática recorrente da arquitetura é o diálogo com seu passado, ponto de referência e pesquisa para o conhecimento da sociedade. Até a invenção da fotografia, o arquivo deste passado era constituído por desenhos e projetos urbanísticos, formando um patrimônio a ser explorado por profissionais e estudiosos da área. Embora a transcrição destes registros caminhasse para uma vertente que buscava o realismo, não expressava a arquitetura com a veracidade e riqueza de detalhes necessária. Nesse aspecto, a invenção da fotografia supriu uma necessidade de representação da mesma:

Fotografia e arquitetura iriam interagir e estabelecer relações, a princípio ditadas pela acolhida ao invento, não como forma de expressão artística, mas como recurso inédito e fascinante, que tornava possível a reprodução do edifício sem a intermediação do artista. (CARVALHO e WOLF, 1991, p. 143)

Os autores discorrem também sobre a concepção e veiculação das paisagens urbanas, produto da relação entre as duas ciências. O conceito refere-se à dinâmica dos diversos elementos que compõem os espaços das cidades, como edifícios, vegetação, veículos, entre outros. A partir do contato dos retratos com a sociedade, em forma de álbuns, postais e revistas, principalmente, as imagens das cidades eram construídas no imaginário popular.

Em conformidade com este pensamento, Ângelo e Souza expõem a capacidade da fotografia de construir discursos e explicam o processo de contemplação da imagem pelo espectador, segundo os quais o indivíduo media a informação recebida com suas percepções anteriores para enfim, idealizar, comparar, refletir e repensar a imagem vista, edificando sua própria visão daquele lugar:

De fato, não se fica inerte diante de uma fotografia; de alguma forma ela faz seu assunto repensar a própria imagem. Neste caso, serve de suporte para criar aquilo que se quer ser: os postais, dizendo silenciosamente: “assim é Paris, ou Brasília, ou o Rio de Janeiro. A partir daí, cada cidadão constrói, mesmo que inconscientemente, a imagem que se quer ter. (ÂNGELO e SOUZA, 2008, p. 162).

Dessa forma, ao longo do tempo, o trabalho dos fotógrafos assumiu um papel importante para a formação da memória social. As paisagens urbanas atuaram como instrumento concreto no processo de reconstrução do passado e ajudaram a contar as histórias das cidades². A foto, que a princípio era vista apenas como o resultado do esforço mecânico do fotógrafo, passou a ser compreendida pelo viés da subjetividade do mesmo. Por conseguinte, o indivíduo manipulador da câmera poderia ser identificado como criador, pelo trabalho mental que desempenhava, ao recortar o objeto no tempo e no espaço segundo suas preferências. (BENJAMIN, 1993, p. 116)

Philippe Dubois (2004) também afirma que o ato fotográfico vai muito além do apertar de um botão, é na verdade, uma *imagem-ato*, que compreende desde o trabalho do fotógrafo e o momento do recorte até a contemplação. Dubois considera ainda a fotografia como pragmática, na medida em que esta é indissociável do processo que a constitui:

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um saber e de um saber fazer, uma representação de papel que se olha em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em *trabalho* algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, ao mesmo tempo e consubstancialmente uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse ato não se limita trivialmente ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. (DUBOIS, 2004, p. 15)

Para o autor, a foto é resultado da sensibilidade do fotógrafo, cujo aspecto primordial é a conexão direta com a realidade, atuando inicialmente apenas como cópia para enfim, ser reconhecida por sua capacidade de atribuir significados à realidade fotografada, ao que chama de “transformação do real”.

Levando em consideração o poder da fotografia de colocar fatos e detalhes em evidência, a cidade oitocentista foi retratada segundo os interesses de uma sociedade que embora tivesse raízes tradicionalistas, queria ser vista como moderna. Por este motivo, no século XIX há a predominância de vistas panorâmicas,

² Carvalho e Lima realizaram importante trabalho na área, ao analisarem álbuns da cidade de São Paulo, de autoria de Militão de Augusto de Azevedo, do período de 1887 a 1954. As fotografias foram caracterizadas de acordo com aspectos comuns, com relação ao cenário, personagens, cores, entre outros aspectos.

o que consolida no imaginário popular a idéia de uma cidade organizada, harmônica e funcional:

“Nos limites bidimensionais da fotografia, na qual a realidade é sempre criação, a cidade constituía-se como referencial de idealização do real através do alcance, implícito ou explícito, de um padrão urbano que promovesse o contraponto entre o desejo de um mundo tecnológico e moderno, acompanhado de reminiscências de um mundo tradicional e bucólico”. (SANTOS, 2004, p. 39)

No Brasil, a temática da cidade também é frequente nas imagens, se fazendo presente desde meados da invenção da fotografia. Segundo Santos e Wolff, a princípio o objetivo não era o registro da arquitetura enquanto tal, mas a representação do poder simbólico de determinadas construções, quase sempre inseridas em vistas gerais. Uma prática recorrente era o uso da câmera para registrar o estágio de obras civis, vez que as fotos constituíam um material mais concreto no que tange a critérios de comprovação dos fatos, quando comparada a diários e relatórios.

Somente a partir da criação do Serviço de Patrimônio Histórico Nacional - SPHAN, em 1937, a importância da documentação dos registros foi disseminada, por sua relevância para a construção da memória social brasileira. A iniciativa deu origem a grande parte das imagens urbanas hoje localizadas em acervos de todo o país.

A partir de 1960, a fotografia de cidade estabelece uma relação de proximidade com a arte contemporânea, pela percepção do espaço urbano como manancial de relações sociais e práticas culturais. Assim, por sua infinidade de signos e representações simbólicas, a cidade passou a ter seus personagens e dimensões explorados, levando-a a assumir os papéis de objeto, ateliê artístico e espaço de exposição. Segundo Santos, esta vertente é consolidada de 1970 em diante, com o início do intervencionismo urbano, que atribui à cidade a função de palco para manifestações artísticas.

Dessa forma, ainda que as fotografias de cidade não tenham sido geradas em reconhecimento da importância da mesma a ponto de tornar-se objeto fotográfico, mas por outras necessidades diversas, as imagens permitiram às pessoas a formação de opiniões sobre diferentes locais, retratando-os não só em sua fisionomia, como apontando suas dinâmicas e narrativas. Logo, eternizou lugares

que não mais existem e democratizou o acesso e a possibilidade de idealizá-los, ao contribuir para a construção de um patrimônio visual que tende ao infinito.

1.2 Museu da Imagem e Som de Goiás: primeiras impressões e breve histórico

Algumas instituições são portadoras do patrimônio visual construído, atuando como verdadeiros pontos de memória. Neste contexto, destaca-se o Museu da Imagem e do Som de Goiás, pela diversidade e facilidade de acesso a seu acervo de produtos culturais, de grande relevância histórica para o Estado.

Não é possível falar do MIS sem referir-me à sua exterioridade. A instituição, que já esteve em Campinas e no Museu Zoroastro Artiaga, funciona desde 1999 no Centro Cultural Marieta Teles, uma pequena e delicada edificação que abriga, entre outras salas, uma biblioteca e um cinema. O prédio está situado na praça cívica de Goiânia, um lugar cheio de história que possui valor simbólico para toda a população.³

Dessa forma, quando me dirigi à instituição, já com a idéia deste projeto na cabeça, atentei-me aos detalhes e ao conjunto espacial do museu, tanto em seu caráter externo quanto interno. A primeira impressão, de silêncio e cuidado comum a todos os museus ganhou um ar diferente quando tive acesso ao acervo fotográfico. Ao visualizar imagens de uma Goiânia que não vivi, percebi que, diferente dos demais museus que já havia visitado, ali não havia uma narrativa construída, mas o espaço para uma interpretação subjetiva.

No MIS, há a autonomia de posse dos objetos museológicos e de uma inserção dos mesmos na sociedade, no meu caso, de forma artística. Assim, diante da possibilidade de ter em mãos amostras concretas de fatos que minha memória não alcança, simplesmente porque não vivi tais momentos, percebi a dimensão e a importância social da instituição, ao democratizar o acesso a memória, fazendo-a uma possibilidade real a todo cidadão que tenha interesse e responsabilidade.

De acordo com Mendonça (2001), os museus da imagem e som no Brasil são resultado de uma vertente de reconhecimento da relevância do patrimônio imaterial para o país, com a finalidade de catalogação, preservação e demais ações que protejam obras de caráter audiovisual. Estas peças falam por si só, ou seja,

³ Informações obtidas no site do MIS.

possuem significado individual e não mais poderiam ser taxadas como arquivo ou complemento de outras.

De forma geral, estas instituições nasceram tardiamente. Somente a partir da década de 1970 tem-se a mobilização e criação das mesmas, sendo as unidades São Paulo e Rio de Janeiro pioneiras. O objetivo era a musealização de fotos, vídeos e sons, a fim de estabelecer um diálogo com a sociedade a partir de ações de comunicação como exposições, disponibilização de acervo para pesquisas, entre outros. Desde sua criação, os museus enfrentaram dificuldades diversas, principalmente com relação à modernização dos processos de catalogação dos objetos, bem como quanto à formação de profissionais qualificados, tendo em vista o fato de a graduação em Museologia ser uma prática relativamente recente no Brasil, que ganhou força apenas nos últimos cinco anos⁴.

Mendonça traça uma trajetória da unidade do museu em Goiás, instalada no ano de 1988, como extensão da Secretaria de Cultura, por iniciativa do Governo do Estado. De acordo com a autora, no início, o museu resumia-se a uma pequena sala em um prédio do bairro de Campinas, região de grande valor histórico para a cidade de Goiânia. O trabalho de aquisição de peças e de produção de documentários nos primeiros anos de vida, através de diversos projetos, resultou em um aumento significativo nos acervos da instituição. No entanto, apesar das ações desenvolvidas e dos projetos em andamento, o MIS foi fechado ao público em 1996, quando foi transferido para uma sala do Museu Zoroastro Artiaga.

Nos anos seguintes, ainda que inacessível aos visitantes, foram realizadas diversas ações de conservação do acervo e de continuidade dos projetos, além do investimento na qualificação de seus funcionários, através de cursos específicos para a manipulação e recuperação dos materiais. Outra frente de trabalho foi a coleta de dados para a catalogação das peças, bem como a modernização do acervo. Neste processo, os álbuns foram digitalizados e os arquivos de som e vídeo passados para as formas de CD e DVD, respectivamente.

Em 1999 o MIS foi reaberto ao público, passando a ocupar cinco salas do Centro Cultural Marieta Teles Machado, com vinculação direta à Diretoria de Patrimônio Artístico Nacional da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira. O resultado da reestruturação pode ser percebido pelo movimento do

⁴ Em Goiânia, o curso surge em 2009, oferecido pela Universidade Federal de Goiás.

museu, procurado principalmente pela comunidade acadêmica, com freqüente visita de graduandos de cursos de ciências humanas e música.

O MIS tem suas realizações explícitas nos principais meios de comunicação da cidade, o que promove maior conhecimento do público sobre a existência e ações desenvolvidas pelo museu, que conta a história da cidade e é, portanto, referencial de memória para a população.

1.3 O acervo fotográfico do MIS

Para o arquivo desta memória, o Museu da Imagem e Som de Goiás conta hoje com um acervo de mais de 150.000 peças, entre fotografias, livros, vídeos, entre outros. A maior parte é fruto de doações de famílias tradicionais e de instituições durante os primeiros anos de vida da instituição, que, como Mendonça (2001) citou, diferentemente de organizações semelhantes, não possuía um acervo inicial.

As fotografias foram tiradas com diferentes propósitos, dando origem a registros tanto de paisagens urbanas, quanto do cotidiano da população. Os fotógrafos, vindos principalmente de outras regiões do Brasil e até mesmo de outros países, chegavam à cidade por acreditarem na oportunidade de crescimento profissional, já que a área era pouco explorada.

O museu possui duas formas de organizar as coleções, sendo a primeira referente aos autores e a segunda, aos doadores dos acervos. Ao chegarem, as peças passam pelo processo de musealização, que inclui o tratamento, arquivamento, coleta de dados e digitalização das imagens. Em seguida, são catalogadas em um banco dados para enfim, serem disponibilizadas ao público⁵.

Somente de Goiânia, 880 fotografias estão catalogadas no banco de dados do MIS, sendo os principais fotógrafos Hélio de Oliveira⁶, Alois Feichtemberger⁷,

⁵ Informações disponibilizadas por Debora Correa, funcionária do MIS, em conversa no dia 01/10/2010.

⁶ Hélio de Oliveira – Buriti Alegre, Goiás. (1935). Primeiro fotógrafo do Jornal O Popular e fotógrafo oficial dos governos de Pedro Ludovico, José Feliciano Ferreira, Mauro Borges Teixeira, Meira Mattos, Marechal Ribas Júnior e Otávio Lage.

⁷ Alois Feichtemberger - Steyr, Áustria. (1908-1986). Chega à Goiás em 1935, contratado para fotografar as obras de Goiânia. Registrou o período da construção e do desenvolvimento da cidade.

Eduardo Bilemjian⁸ e Silvio Berto⁹. Para Mosciaro e Silva (2007) as imagens, grande parte tiradas em estúdio, remetem ao modo como as famílias tradicionais viviam, além de retratarem acontecimentos sociais importantes da época, como casamentos, eventos políticos e outros. Muitos registros referenciam também à dinâmica urbana goianiense, ao mostrarem o nascimento da cidade, com destaque para a realização de obras civis e a construção das primeiras casas e edifícios.

1.4 Goiânia em imagens

Como muitas cidades, Goiânia foi inspiração para o trabalho de artistas, tendo suas faces retratadas em diferentes linguagens. Desde sua criação, em 1933, a cidade é motivo de fascínio por parte da população, que enxergava na mudança da capital a possibilidade de projetar-se no âmbito do progresso e da inovação. Neste processo, a fotografia foi fundamental, como instrumento para a construção da idealizada imagem de cidade moderna. Assim, a capital foi conhecida com o auxílio do registro e veiculação de paisagens urbanas por intuitos diversos, como a elaboração de anúncios publicitários, postais e mesmo o acompanhamento de seu crescimento.

Pode-se dizer que o acervo fotográfico de Goiânia remete diretamente aos três momentos identificados na sua história, sendo o primeiro referente a seu caráter tradicionalista, o segundo à sua consolidação como cidade moderna e o terceiro ligado à sua inscrição na pós-modernidade, citados por Oliveira (2003). Assim, as imagens urbanas documentaram as mudanças sociais e representaram o emaranhado de significados que compõem a cidade, contribuindo para a formação de uma espécie de museu imaginário que constitui a memória da população.

O centro, área retratada com maior frequência pela fotografia, mantém uma relação de proximidade e pertencimento com os habitantes. Uma das primeiras áreas construídas, a região abriga e irradia o poder político, possuindo um dos maiores acervos em Art Déco do país. Além disso, nesta área estão situados edifícios de grande valor simbólico, pelo papel que desempenharam no passado,

⁸ Eduardo Bilemjian – Ainta, Armênia. (1907 – 1991). Sabia da importância histórica da fotografia e por isso, enfatizou os acontecimentos e a construção de Goiânia.

⁹ Berto – Milão, Itália. (1908 – 2002). Chegou em Goiânia em 1936. Dedicou-se às imagens de estúdio e ao registro do cotidiano.

como o Grande Hotel (primeiro hotel da cidade), Café Central (primeiro café e local de interação), entre outros. A relação entre a região e o cidadão pode ser percebida neste artigo da Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia, citado por Fontanezi (2004, p. 49):

Nessa época, observa-se que o espírito e os costumes provincianos da população estão bem claros. As pessoas circulavam pela avenida e se mostravam tranqüilas reunidas em bate-papo informais ou simplesmente sentadas nos bancos, usufruindo da proposta de Atilio que conseguiu captar os anseios e costumes da população, lançando no cenário da avenida bancos, baixas luminárias de ferro e jardim, que enfatizavam o caráter de praça – ‘lazer’.

As imagens fotográficas construíam discursos a partir de sua composição. Assim, o aspecto bucólico da cidade pode ser visto na imagem 1, na qual é possível perceber a intenção do fotógrafo de retratá-la em perspectiva, mostrando o máximo possível de sua extensão. Nesta paisagem urbana de vista panorâmica, as construções são apenas elementos de uma dinâmica maior. Goiânia está representada como uma cidade limpa, moderna e organizada, através de aspectos como a simetria das ruas e dos jardins.



Imagem 1
Vista geral da Avenida Goiás. Década de 1940.
Autor desconhecido.
Goiânia – GO.
Fonte: Acervo MIS GO.

Em oposição à imagem 1, a imagem 2, remanescente da década de 1950, pertence a um momento em que a fotografia de arquitetura adquire certa maturidade, destacando a representação de edifícios isolados. A imagem demonstra a interação entre os aspectos naturais e urbanos, bem como o desenvolvimento do comércio local, explícito na quantidade de estabelecimentos e na presença de veículos e pessoas. Como na imagem 1, a foto também utiliza-se da perspectiva, porém desta vez em menor escala, para representar a sensação de continuidade da rua e dos demais elementos presentes.



Imagem 2. Avenida Anhanguera. Década de 1950.
Silvio Berto.
Goiânia – GO.
Fonte: Acervo MIS-GO

A imagem 3 pertence à fase pós-moderna de Goiânia, tendo como principal assunto de registro o cotidiano urbano. Na foto, é possível perceber a ênfase nos detalhes, vestimentas e a sensação de movimento dos pedestres. Outro fator importante é a presença da cor, o que possibilitou a representação do visível de forma mais realista. A maior quantidade de pessoas, nesta imagem, em comparação às demais, evidencia a valorização da cidade não só em sua vertente arquitetônica, mas também na dimensão humana.



Imagem 3. Rua do Lazer - Goiânia – GO . 1983
Autor desconhecido
Fonte: Acervo MIS-GO

As imagens apresentadas caracterizam-se pela capacidade de contar a história da cidade, trazer lembranças e incentivar a reflexão. Fica claro que as fotografias comprovam a possibilidade de interpretá-las a partir de sua composição e dos seus elementos em uma lógica em que cada aspecto remete a um significado, inserido em um discurso próprio.

Assim, as fotos permitem ao leitor a representação de Goiânia nas dimensões física e social. A fisionomia da cidade não mais é o único aspecto importante da imagem. Quando vejo estas fotos, construo a visão de uma cidade que não vivi, com a possibilidade de transportar-me ao passado e pensar a vida dos personagens das imagens, que a mim se associa à simplicidade e calma comum às pequenas cidades de interior. Esta mesma memória pessoal, somada às demais visões deste conceito no âmbito da diversidade em que pode ser estudado, é tema para o próximo capítulo.



Fotografia e Memória

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

2.1 A cidade como casa de memória

Temáticas recorrentes no discurso de diversos historiadores, as concepções de cidade e memória misturam-se e contaminam-se, em um emaranhado de tempo e cultura. A cidade é abrigo e matéria-prima para a memória, esta intrínseca nos componentes físicos e imateriais, ou seja, na cultura local daquela.

A memória pode ser compreendida por pontos de vista variáveis, que em comum a enxergam pelo viés da representação mental no presente de fatos passados.

Para o conhecimento e reconstrução destes fatos, a história tem na documentação escrita sua principal e mais confiável fonte de acesso aos acontecimentos sociais relevantes, por sua forma fixa, ou seja, permanente ao longo do tempo. Dessa forma, apenas alguns fatos, considerados importantes, eram armazenados no âmbito histórico e reproduzidos à sociedade. Entretanto, a nova história caracteriza-se pela valorização do cotidiano de pessoas comuns, buscando o enriquecimento de detalhes sobre os acontecimentos. Para isso, a ciência utiliza-se de fontes alternativas à escrita e a memória passa a ser importante aliada no processo de obtenção de dados. Neste sentido, os discursos orais são recursos históricos importantes, pois ilustram e propiciam a formação de parâmetros mais reais acerca das realidades vividas (PRINS, 1992).

A oralidade contribui para que a tradição sobreviva à ação do tempo, com a transmissão de fatos marcantes ou mesmo de recordações pessoais, fazendo-as atravessarem gerações. Descobri ainda criança a extensão da história oral, meio da qual construí imagens de pessoas e locais que não conheci e também passei a enxergar na minha realidade coisas que não percebia. Com relação à cidade de Goiânia, embora tenha morado aqui desde a infância, tive opinião formada sobre o lugar a partir de trechos, como este que segue, uma parte do recorrente discurso do meu avô materno, um característico *flanêur*¹⁰ pelas ruas da cidade:

¹⁰ O *flanêur* é esse novo observador. Com seu passo lento e sem direção ele atravessa a cidade como alguém que contempla um panorama, observando os tipos e os lugares que cruza em seu caminho.

“Em 1960 ou 61, não lembro bem, tive que vir no médico em Goiânia. Era a primeira vez que saía daquelas bandas da fazenda e lembro que achei bonita demais, a cidade. Era cheinha de árvores, agora acabou tudo. A gente, de interior, via tudo parecendo que era coisa de outro mundo. Deu um frio na espinha a primeira vez que entrei num ônibus. Fiz tudo o que tinha que fazer correndo pra poder passear no Orto e no Café Central. Era um lugar de bate-papo, onde a gente ficava olhando as moças. O café ainda existe, mas agora é bem pequenininho. Naquela época, porque a gente era mais bobo ou era mais novo, não sei, parecia que era um lugar grande, onde podia encontrar todo mundo”

Assim como se percebe na fala do meu avô, há uma forte relação entre lugar e memória, que está presente no espaço urbano. Desde o momento em que surge, a cidade é guardiã dos referenciais de um povo, sendo composta por signos que refletem o passado e incentivam a reminiscência e a reflexão. Dessa forma, ruas, pontes, monumentos e seus demais elementos possuem um significado simbólico e incentivam o exercício da rememoração e do questionamento.

Neste sentido, a memória é um espaço para guardar idéias, imagens, sons, cheiros, vestígios de acontecimentos. As pessoas possuem preferências acerca dos fatos que desejam recordar, constituindo, ao longo da vida, um museu de lembranças particulares. Do ponto de vista de Hallbwachs (2006), além das memórias individuais, existem as coletivas, formadas na esfera dos grupos sociais. O conceito refere-se ao conjunto de lembranças comuns aos participantes de determinado grupo. Segundo o autor, as duas extensões da memória se contaminam mutuamente, na medida em que para evocar suas lembranças próprias, o indivíduo antes está inserido em uma sociedade, participando da memória local, ainda que involuntariamente:

Por tanto, existiriam memórias individuais e por, assim dizer, coletivas. Em outras palavras, o indivíduo participaria de dois tipos de memórias. Não obstante, conforme participa de uma ou de outra, ele adotaria duas atitudes muito diferentes e até opostas. Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal (...). Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. (HALLBWACHS, 2006, p. 71)

Sobre o assunto, Burke (2006) também comenta sobre a memória coletiva como construção social, enquanto produto de determinados grupos, que selecionam,

distorcem e interpretam os acontecimentos, para enfim posicionarem-se sobre a possibilidade de eles tornarem-se memoráveis ou não. O autor utiliza o termo memória social para “dizer quem somos nós”¹¹, o qual equilibra acontecimentos relevantes contados do ponto de vista popular com visões históricas acerca dos mesmos. Neste sentido, a memória pode ser transmitida de diferentes formas, como relatos orais, documentação escrita, ações, uso do espaço através da associação de idéias e produção de imagens.

Nesta lógica, a cidade é um importante instrumento memorial, no sentido em que embora vivam diferentes realidades, pessoas que habitam o mesmo local compartilham lembranças, expressões e fatos importantes. Da mesma forma, o espaço urbano é também objeto memorável, na medida em que é retratado em diferentes linguagens, das quais este capítulo destaca a fotográfica, por sua capacidade de concentração de memória ao abrigar, além da imagem em si, um contexto histórico, informações, narrativas e emoções.

2.2 A reminiscência a partir da fotografia

As fotos, objetos culturais que armazenam memória, são instrumentos eficientes para a reconstrução e conhecimento do que se passou. Por meio delas, pode-se idealizar mentalmente e obter indícios concretos a respeito da realidade descrita.

A popularização da técnica fotográfica culminou em uma intensa revolução na memória dos grupos sociais, antes restrita à transmissão oral, formas textuais e pinturas. A história passou a ser contada também pelas imagens, que constituíam o meio mais eficaz de aprisionar e demonstrar as percepções do indivíduo, dando origem um vasto patrimônio iconográfico.

Este patrimônio foi dissecado por historiadores, que acreditam que o conhecimento do passado é fundamental para a compreensão do presente. O processo em questão foi realizado através da análise de objetos que referem-se a fatos decorridos.

A fotografia é importante instrumento para o estudo do passado, por sua capacidade de mantê-lo em sua forma original. Para alguns autores, este aspecto é

¹¹ (BURKE, 2006, p. 83)

visto simbolicamente pelo viés da morte da realidade. Do ponto de vista de Dubois (2004), a técnica petrifica o real no momento do recorte, retirando-o do espaço e inscrevendo-o em uma temporalidade própria, o que atribui ao passado a característica de fixidez.

Para Kossoy (1998), esta petrificação da imagem fotográfica só existe até o momento da leitura da mesma, quando é involuntariamente desmaterializada pelo espectador. O autor destaca a foto como ponto de recordação e de construção de narrativas, citando as reações emocionais que a mesma provoca:

Apreciando essas imagens, “descongelam” momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advém de cada foto, o retratado ou retratista tem sempre, na imagem única ou no conjunto de imagens colecionadas, o “start” da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções. (KOSSOY, 1998, p.45)

O uso das imagens para a rememoração é uma prática recorrente. Segundo o autor, a reconstrução de cenas anteriores se dá a partir da análise da fotografia em suas múltiplas faces, em um processo que não se trata apenas do exame visual dos signos que compõem seu conteúdo, mas de um processo de estruturação de impressões mentais.

Kossoy (1998) afirma que toda imagem possui duas realidades e que apenas por meio de seu conhecimento tem-se o significado completo da foto. A primeira relaciona-se à superficialidade do conteúdo da fotografia em si, ou seja, à realidade transcrita. Já a segunda é fruto da subjetividade, referindo-se ao contexto em que a foto foi construída, com destaque para a intenção do fotógrafo, a história pessoal dos personagens e do espaço retratado:

A reconstituição de um tema determinado do passado, por meio da fotografia ou de um conjunto de fotografias, requer uma sucessão de construções imaginárias. O contexto particular na materialização da fotografia, a história do momento daqueles personagens que vemos representados, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, enfim, a vida do modelo referente – sua *realidade interior*, é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmara. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco digitalizada pelo scanner. Apenas imaginada. (KOSSOY, 1998, p. 43)

Seguindo este raciocínio, o autor aponta que somente através da sensibilidade pode-se alcançar este aspecto imaterial da imagem, para enfim construir os sentidos trazidos por ela.

Hallbwachs (2006) também discorre sobre a construção de impressões mentais quando da contemplação da imagem fotográfica, durante a prática da reminiscência:

Reconhecer por imagens, ao contrário, é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos (Hallbwachs, 2006, p. 55).

Pode-se dizer, assim, que a foto permite ao leitor visualizar todos os detalhes de determinado espaço, levando-o à recordação e a uma reflexão sobre suas experiências anteriores no mesmo, em uma dinâmica na qual sua cultura pessoal possui grande influência.

Logo, o significado da imagem sofre certa interferência da interpretação subjetiva, quando o passado, preservado até o momento da contemplação, é desdobrado, repensado e transmitido. A partir deste processo de descongelamento, portanto, foram construídas as histórias das cidades, cujas imagens também seguiram o ritual de petrificação, descongelamento e reflexão.

2.3 A fotografia urbana e a construção de realidades

Todas as cidades tiveram suas imagens construídas ao longo do tempo, por meio da história oral, livros, pinturas ou fotografias. Desde o surgimento dos primeiros aglomerados, os povos priorizaram o registro de suas atividades e do local ocupado, atendendo à necessidade da formação da memória local e de sua própria.

Devallon (1999) reconhece a importância destes operadores de memória, ao afirmar que a mesma não está na cabeça dos indivíduos, mas nas práticas presentes na sociedade, como mitos, relatos, obras de arte e principalmente nos objetos culturais. Para o autor, a invenção da imprensa tornou possível o acesso a vestígios tão concretos dos acontecimentos quanto à própria realidade.

O estudo da imagem enquanto operadora de memória fundamenta-se no que Devallon chama de possibilidade da mesma de “conservar a força das relações sociais” (1990, p. 27), ou seja, de construir discursos e expectativas de leitura da realidade retratada.

Desde sua invenção, a fotografia constituiu importante recurso de representação da realidade. Como discutido no Capítulo 1, as cidades foram os primeiros objetos captados pela fotografia, enquanto cenário para o desenvolvimento da técnica. As imagens retratavam o espaço urbano em suas duas dimensões, citadas por Ângelo e Souza (2008). Segundo os autores, uma refere-se a seu caráter físico, onde enquadram-se o conjunto arquitetônico e sua estrutura funcional, e a outra é constituída pelas pessoas, cheiros, cores e relações interpessoais que ali são constituídas: “Toda cidade é composta por pelo menos duas facetas distintas que se interpõem e se modificam mutuamente. A primeira é relativa a seu espaço físico; a outra diz respeito às pessoas que nela habitam e às relações que constroem entre si” (ÂNGELO e SOUZA, 2008, p. 161).

Entre as reações que a fotografia provoca, destaca-se a de criação de realidades. Segundo Kossoy (1998), além da imagem referente ao passado em si, imutável, a fotografia transmite uma segunda realidade, por seu aspecto criativo em relação ao retrato do real, ou seja, pelo trabalho mental do fotógrafo no ato do recorte. O autor aponta que este processo de construção está presente desde a escolha do objeto fotográfico e sua reprodução, até o instante da recepção:

(...) seja na elaboração da imagem, quando do momento de sua concepção/construção/materialização pelo fotógrafo diante de seu tema, seja durante a trajetória dessa mesma imagem ao longo do tempo e do espaço, quando apreciada, interpretada e sentida pelos diferentes receptores (...) haverá sempre um fascinante processo de criação/construção de realidades. (KOSSOY, 1998, p. 46)

Além deste caráter involuntário de incentivo à construção de impressões, a técnica pode criar realidades intencionalmente. Esta característica pode ser percebida pela análise da fotografia oitocentista, que transmitia a idéia da cidade ordenada e moderna, projetando o desejo da sociedade da época. Dessa forma, a técnica tem a capacidade de criar fatos não reais a partir da manipulação de seus elementos, vertente que ganhou força a partir da popularização da informática.

Neste sentido, a fotografia pode ser utilizada para a criação de narrativas ficcionais, bem como para o uso das imagens de forma não convencional.

De acordo com Santos (2004), a partir da década de 1970, a fotografia consolidou-se como área de exploração e estudo da arte contemporânea, pela dimensão da cultura fotográfica e sua capacidade de significação. Segundo o autor, a fotografia é um signo – índice¹², por sua conexão direta com a realidade, sendo um vestígio concreto do objeto que o apresenta segundo impressões pessoais.

Por sua característica de cenário para a diversidade cultural e práticas sociais, as cidades continuaram a constituir as imagens fotográficas, porém, a partir da década descrita, com maior liberdade de expressão. O espaço urbano passou a ser visto como amplo campo de pesquisas sociológicas, do qual a fotografia se apropriou:

A vida urbana, que atravessou radicais transformações ao longo do século XX, quando a cidade tornou-se o habitat inevitável da maioria da população do planeta, permanece tema que até hoje instiga a pesquisa poética dos artistas contemporâneos, sobretudo aqueles que tem como princípio investigatório a realidade. Diferentemente de almejar uma cidade fixada pela verdade absoluta da postura positivista do século XIX, os artistas refazem, através do fotográfico, a construção a realidade. (SANTOS, 2004, p. 43)

A fotografia constituiu a memória das cidades, assim como ofereceu-lhes a oportunidade de demonstrar suas infinitas faces, de pontos de vista particulares. A trajetória fotográfica da cidade exemplifica o modo como deixou de ser cenário para tornar-se objeto central das imagens e mais tarde, ponto de diversidade e espaço de exposição para manifestações diversas. Neste meio, destaca-se a realização de intervenções urbanas, pela apropriação consciente do espaço e incentivo à reflexão.

Para a realização destas manifestações, os artistas, ainda que involuntariamente, remontam a seu repertório pessoal de memórias. Assim, por meio da linguagem visual, transmitem sua subjetividade, fazendo da memória, portanto, a fonte para o processo criativo:

“O olhar ao nosso interior (memória) e ao nosso entorno (cultura) podem abrir um mundo de possibilidades de criação, formas de compreender e

¹² Segundo Peirce, os signos que possuem relação de conexão com a realidade, são considerados índices. (SANTOS, 2004, p. 41)

recriar o mundo ainda não exploradas no contexto da criação contemporânea.” (CHRISTIE, 2007, p. 18)

O artista identifica no passado novas formas de percebê-lo e transmiti-lo, através da exploração do patrimônio material e do estudo das práticas cotidianas. Nesta linha de valorização do significado pela arte, foi desenvolvida a exposição *Lembrança e esquecimento: Memórias de Goiânia*, abordada com maiores detalhes no Capítulo 3.



**Fotografia
e Intervenção urbana**

FOTOGRAFIA E INTERVENÇÃO URBANA

3.1 A cidade como museu e palco para a interatividade artística

Como visto nos capítulos anteriores, a cidade possui diversas faces, o que gera uma infinidade de interpretações sobre sua fisionomia e as realidades sociais que nela existem. A fotografia teve na cidade seu principal alvo, o que gerou um extenso patrimônio material dotado de memória. Em meados da década de 1970, a arte contemporânea colocou em evidência também a capacidade da cidade de configurar-se como espaço de exposição, uma funcionalidade até então pouco explorada.

Gradativamente a cidade mostrou os motivos que lhe permitiam a capacidade de ser vista por este viés. Como cenário para a diversidade cultural, a vivência de personagens interessantes do cotidiano, para a *flânerie*¹³, as poéticas, o dinamismo, o diálogo e as interferências do indivíduo no espaço, a urbe tornou-se um vasto território de exploração para a comunidade acadêmica, bem como de apropriação pelos profissionais da arte, que enxergam na mesma a possibilidade de criação de seu ateliê¹⁴ e palco para manifestações diversas.

Dessa forma, o objeto artístico convencionalmente restrito aos ambientes de museus e galerias e portanto, acessível apenas a um público limitado, invadiu o ambiente externo, ocupando as ruas e tornando-se próximo ao indivíduo comum: “Com a transformação da cidade no local de exibição, o mapa substitui a obra de arte, a cidade substitui o museu” (BRISSAC, 2002, p. 19).

Além desta relação íntima com o objeto, a localidade possui grande influência no processo de recepção da obra de arte. Sob o ponto de vista do espectador, o mesmo autor discorre sobre a experiência de interação com o objeto em espaço urbano em substituição a locais convencionais de exposição:

(...) Nessa situação, o espectador passa de uma contemplação deambulatoria de objetos autônomos, apresentados num contexto neutro,

¹³ Em referência a *flâneur*. Exercício da deambulação urbana.

¹⁴ O ateliê “é o lugar onde o artista guarda e cultua sua subjetividade, uma porção do espaço significada não apenas pelas realizações técnicas, mas pelas buscas estéticas.” (MEDEIROS, p. 71). Na concepção contemporânea, corresponde a qualquer lugar onde o artista se instala para conceber sua obra.

para viver uma experiência estética, proporcionada pelo lugar investido artisticamente. (BRISSAC, 2002, p. 18).

Dessa forma, a apropriação do espaço pelo artista proporciona ao receptor uma experiência diferenciada e por vezes inédita, tanto com o objeto, quanto com o local utilizado para a intervenção. Neste sentido, a exterioridade é parte da essência da obra de arte, que não é composta somente pelo objeto em si, mas também pelos demais elementos que dele são cenário.

Barreto e Garbelotti (2004, p. 113) evidenciam a grandeza desta relação, ao citarem a expressão *site specific*, que refere-se ao caráter físico da obra de arte:

Assim, podemos dizer que parte da discussão sobre *site specific* diz respeito à *exterioridade* da obra de arte. É na relação com o seu contexto que a obra começa a formar o seu significado e a sua complexidade. É nas relações com o seu entorno que o objeto ou instalação artística detona a sua potencialidade.

O termo relaciona-se, portanto, à contextualização do objeto em determinado local desde sua concepção, o que torna a localidade um dos elementos que constituem seu aspecto identitário. Dessa forma, somente no contexto pensado pelo artista o mesmo assume seu significado original.

A idéia de fazer arte na cidade abrange ainda outras possibilidades de exploração espacial da mesma. Angeli (2009) destaca a apropriação de lugares que sofrem o impacto do que a autora denomina como uma espécie de cegueira¹⁵ por parte dos habitantes. Nesta perspectiva, a combinação de fatos sociológicos como a produção industrial, o ritmo do cotidiano e a individualidade geram certo distanciamento entre o indivíduo e o ambiente que o cerca:

Os indivíduos retirados dos espaços domésticos e das oficinas artesanais foram impelidos a buscar meios de sobrevivência através do emprego assalariado nas grandes fábricas. Esse movimento trouxe a multidão aos canais de circulação da cidade: uma massa de seres anônimos com os quais até hoje convivemos diariamente. A rua de outrora, em que todos se conheciam, cedeu lugar à rua em que ocorrem os encontros superficiais e casuais. (ANGELI, 2009, p. 91)

¹⁵ Alguns lugares tornam-se invisíveis à percepção cotidiana. (ANGELI, 2009, p. 93.)

Para a autora, este distanciamento fez da cidade um manancial de espaços esquecidos, dos quais a arte contemporânea se apropria, enxergando nos mesmos uma fantástica oportunidade de exposição e de utilização para atividades que evoquem a reflexão e a experiência estética.

Angeli diz que o estilo moderno de vida gerou às cidades um apanhado de lugares que sofrem a referida cegueira, como os meios de transporte e pontos comerciais, compreendidos apenas por seu aspecto funcional.

Estes locais, portanto, compõem parte da infinidade de *não-lugares* dos quais a cidade é dotada. Ao discorrer sobre a cidade enquanto espaço para poéticas contemporâneas, Santos conceitua a expressão como espaços sem valor simbólico, onde não é possível identificar relações, criados para atender uma necessidade específica:

(...) não-lugares, por sua vez, são aqueles que se encontram em duas realidades complementares, porém distintas: espaços construídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com estes espaços. (SANTOS, p. 44)

O autor diz que os *não-lugares* são locais esquecidos pelo cotidiano, porém com intenso fluxo e grande quantidade de impulsos urbanos, o que os torna “privilegiados para a reflexão artística”. A descoberta dos *não-lugares* deriva do posicionamento da arte contemporânea em relação ao estudo da história urbana, bem como de sua constante preocupação em atualizar-se nos processos de concepção, exposição e contemplação.

Pode-se perceber, assim, um distanciamento do espaço público do objetivo, do funcional, do concreto. Esta posição é resultado de uma nova forma de pensar arte e a história, na qual há um deslocamento do status de elemento central de representação da cidade, da elite para o indivíduo comum, pertencente aos bastidores da urbe.

Neste sentido, nota-se ainda uma mudança no modo de fazer arte, que liberta o artista da obrigatoriedade de concepção da obra. Na nova concepção, os objetos artísticos de outrem, utilizados segundo diferentes visões de mundo, podem se configurar no espaço de exposição e proporcionar ao espectador experiências diferentes das pensadas por seu conceitor. Esta é uma prática recorrente no âmbito

das exposições fotográficas, nas quais fotógrafo e expositor dividem o status de artista, sendo as imagens de arquivo fonte constante para o trabalho do segundo.

3.2 A fotografia – documento objeto de poéticas contemporâneas

O conceito fotografia – documento remonta às origens da técnica. Enquanto instrumento de registro do real, a imagem atendia à demanda de arquivo das demais ciências, tornando-se material de referência e prova concreta da realidade.

Assim, a fotografia documentou os acontecimentos relevantes e construiu a cultura material a qual recorreremos na atualidade. Entretanto, um documento não apenas registra. Segundo Rouille (2009), uma de suas principais funções é ordenar fatos com características comuns em grupos específicos. No caso da fotografia, as imagens são agrupadas em álbuns: “A união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens”. (ROUILLE, 2009, p. 100)

Dessa forma, analisadas a partir de seus atributos, e reunidas segundo uma escala de significação, os álbuns povoam as instituições históricas, museológicas e midiáticas, constituindo, por conseguinte, o imaginário popular:

A fotografia cruza, aí, um outro plano, que reúne não mais máquinas de captura, mas o museu, o álbum, o arquivo, isto é, máquinas de depósito, de coleta, de tesauroização, que acumulam e conservam vestígios de ontem, bem como fragmentos atuais de outros lugares. (ROUILLE, 2009, p. 100)

O mesmo autor diz que a ordenação das imagens atende a uma necessidade de classificação do real, tendo em vista a produção de sentidos e a capacidade da fotografia de extensão da própria realidade.

A fotografia – documento, para além da finalidade de informação, pode ser utilizada também pela arte. Muitos pesquisadores, embora não pratiquem o exercício de fotografar, teorizam sobre a técnica e criam poéticas a partir de imagens de arquivo. Assim, acervos de museus, galerias, álbuns particulares e de outras instituições são inseridos na sociedade de forma subjetiva e diferenciada.

Para Costa¹⁶, a fotografia-documento torna-se alvo da arte por sua indicialidade, ou seja, por seu valor simbólico enquanto vestígio do real e prova do acontecimento de fatos relevantes: “A abordagem da produção de trabalhos artísticos com fotografia leva em conta a habilidade de engendrar valor de documento próprio a essa técnica, a pretexto de sua indicialidade produzida por contato direto com o acontecimento (p. 2).”

Neste meio, destaca-se o trabalho de Rosângela Rennó¹⁷, que se apropria de imagens de arquivos populares e configura-as segundo sua subjetividade. Com a premissa da disseminação da cultura fotográfica, que transformou o mundo em fragmentos de imagem, a artista tem como foco o trabalho com imagens descartadas pelo cotidiano, esquecidas em meio a este infinito patrimônio visual.

Em seu ensaio *Obituários*¹⁸, a artista tem como matéria-prima para seu projeto, negativos de imagens 3 x 4 descartadas, encontradas em arquivos de estúdios populares. As imagens são tratadas, ordenadas e expostas ao público, que contempla e interage com a poética almejada. Neste projeto, Rennó destaca a questão da perda da identidade, vez que expostas em forma de negativo, as fotos não mais têm suas expressividades percebidas. Assim, constituem partes iguais de um conjunto de materiais em situação similar de não utilização (RENNÓ, 1998, p. 143). O processo de apropriação da fotografia de arquivo é, portanto, fruto da intimidade e das memórias pessoais do artista.

Igualmente importante, o caminho de recepção da imagem também conta com a subjetividade do leitor, o que Shaeffer (1996) chama de conhecimento lateral acerca da realidade retratada.

De acordo com o autor, para sua compreensão, a imagem fotográfica é entendida segundo uma série de regras comunicacionais¹⁹ e principalmente de regras normativas. Estas referem-se ao citado conhecimento lateral sobre o assunto, que pode tornar a imagem saturada ou indeterminada, caso o saber seja extenso ou ínfimo, respectivamente: “a recepção das imagens depende essencialmente de

¹⁶ Luiz Cláudio Costa – Revista Stadium 31.

¹⁷ Nascida em 1962, em Belo Horizonte – MG. Arquiteta pela Universidade Federal de Minas Gerais e artista plástica pela Escola Guignard, Belo Horizonte. Doutora pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA.

¹⁸ Conjunto de imagens produzido em

¹⁹ Caráter pragmático da imagem fotográfica. Segundo Shaeffer, existem três regras comunicacionais: a da impressão fotográfica, segundo a qual a imagem deve ser reconhecida como fotografia; a do campo quase perceptivo e a da tese da existência, que refere-se ao aspecto indicial da fotografia.

nosso conhecimento do mundo, sempre individual, diferente de uma pessoa para outra, e não possuidor de traços de codificação.” (SHAEFFER, 1996, p. 98)

Para Shaeffer (1996), a normatização da fotografia, ou seja, a classificação de processos de recepção segundo o contexto espaço-temporal do leitor e da imagem, é composto por estratégias comunicacionais distintas²⁰, entre as quais destacam-se a de apresentação e de mostração. Neste primeiro princípio, bastante utilizado no setor turístico para a construção das imagens das cidades, por meio da fotografia de paisagem, o que realmente importa é a expressão do valor simbólico do conjunto retratado. A imagem é, neste caso, peça para a edificação do imaginário social: “A dinâmica semiótica é rompida, toda exterioridade entre o signo e seu objeto é abolida na união mística realizada pela imagem considerada como entidade espiritual.” (p. 122)

A estratégia da mostração, diferentemente, tem seu foco nos “estados de fato”, ou seja, nos acontecimentos em si. Dessa forma, representa a realidade a partir do encontro entre um momento importante e a lente do fotógrafo, tendo como destaque o registro do instantâneo.

Estes dois princípios possuem variações que em comum têm no artefato da subjetividade seu principal elemento. De acordo com Shaeffer, a estratégia da *apresentação autotélica* propicia ao receptor compreender a imagem fotográfica a partir de arquétipos construídos ao longo de sua existência. Assim, em contato com a imagem, o leitor reconhece elementos já existentes no âmbito da memória coletiva:

Existem certas fotos que a consciência coletiva universaliza, atribuindo-lhes uma função simbólica: estão totalmente dissociadas de seu universo de remissão concreto e tornam-se indefinidamente reutilizáveis nos contextos mais diversos (SHAEFFER, 1996, p. 134).

Na mesma linha, a *mostração expressiva* constitui uma face da mostração dotada de subjetividade, na qual a imagem apresenta-se como manancial aberto à decodificação pelo receptor. Assim, ao momento fotográfico, é atribuído um significado universal, reconhecido pelos espectadores.

²⁰ Para Shaeffer, as imagens podem ser lidas segundo as estratégias do traço, da experiência, da recordação, da rememoração, da apresentação e da mostração. (p. 116 – 123)

A consciência destes dois conceitos resulta no que o autor chama de *postulado comunicacional*, que coloca a imagem como meio efetivo de comunicação, na medida em que transmite uma mensagem. Para chegar ao conceito, afirma que: “O receptor não decodifica uma mensagem, reconhece um estereótipo, um significado convencional ligado às transposições visuais de certos topos semânticos, existindo, portanto, independente de sua realização fotográfica presente” (SHAEFFER, 1996, p. 138).

Fica claro, por conseguinte, que o processo fotográfico constitui-se de um ciclo completo, que se inicia com as intenções do fotógrafo e seu trabalho mental, passa pelas formas de exposição da imagem e se finaliza no modo como é recebida pelo público, sobre o qual, diante das considerações acima, é possível notar que consegue separar as tipologias e funções da fotografia. Pode-se perceber, também, que a recepção não é um processo neutro, mas um caminho cheio de desdobramentos de significação, que tem na tríade espaço – tempo - cultura sua peça principal.

As estratégias apresentadas estendem-se também à percepção da fotografia artística, que tem no jogo de significados sua linha de existência e composição, gerando no receptor o incentivo à curiosidade, dúvida e questionamento. Neste sentido, estimula o trabalho intelectual e a reflexão. Também na esfera da arte, as poéticas interativas, que tem como princípio o diálogo com o público, categorizam o objeto e suas formas de recepção.

3.3 A intervenção urbana fruto da interatividade artística

A fotografia, como obra-de-arte, também possui relação especial com sua exterioridade. Em forma de álbum, atende a uma classificação específica segundo um sentido determinado, direcionando a leitura. Exposta em espaços públicos, se configura como intervenção urbana e democratiza o acesso à sua forma, permitindo ao receptor a possibilidade de interação.

Esta interatividade é regida por diversos fatores, como o suporte em que a imagem se encontra, o local em que está exposta e principalmente as características pessoais do receptor.

Ao analisar técnicas de recepção de imagens interativas, Tavares (2003) destaca a subjetividade do artista, do leitor e da própria imagem como pressupostos determinantes no processo de percepção.

Segundo a autora, existem três tipos de imagem interativa: a projetada, a reativa e a funcional, que referem-se, respectivamente, aos conceitos de ícone, índice e signo de leí²¹. Por conseguinte, a cada tipo de imagem é atribuído uma categoria específica de recepção esperada.

Nesta linha, a fotografia – documento se aproxima da classificação de imagem funcional, por oferecer ao leitor uma visão que não pode ser mudada, pautada no âmbito da significação simbólica e dotada de representações convencionais. Tavares (2003, p. 13) atribui ao processo de leitura desta imagem, a seguinte descrição:

(...) as estratégias de inserção do receptor envolvem-no a partir de um processo simbólico. Ele refaz o caminho trilhado pelo artista; e, para tanto, é necessário que tenha conhecimento dos códigos envolvidos na construção da imagem. O artista é quem propõe, delimita, articula as ações que devem ser realizadas por aqueles que, como leitores em conjunto, contribuam para delimitar o objetivo proposto na obra (...)

Logo, a apropriação e exposição de fotografias de arquivo, de certa maneira, deslocam o direcionamento da percepção das imagens, da visão do fotógrafo, para a visão do expositor, que usufrui de artifícios como a própria forma de disposição das imagens para estabelecer o caminho esperado de leitura. Como explícito acima, é recorrente o incentivo ao reconhecimento de códigos por parte do público, através da evocação da memória coletiva.

Realizadas em espaços urbanos, as exposições contam com o dinamismo da cidade, levado em consideração no processo de recepção e geralmente, pensado como aspecto complementar da própria proposta do artista.

Ao apresentar o projeto Arte/Cidade, realizado em de São Paulo entre 1994 e 1997, com uma série de intervenções em três fases distintas²², Brissac (2002)

²¹ Para Tavares, a imagem projetada, ou ícone, mostra-se como algo que pode vir a ser; o receptor é o explorador do universo em potencial, utilizando principalmente o princípio da semelhança. A imagem reativa possui uma relação de proximidade com seu receptor, que pode propõe ao leitor a possibilidade de inserir-se no contexto da obra.

²² Na primeira, *A cidade sem janelas*, destaca-se a resignificação de lugares invisíveis à grande parte da população, com exposições diversas no espaço abandonado de um antigo matadouro da

discorre sobre a origem e popularização da intervenção urbana. Segundo o autor, a prática inicia-se na década 1960, fruto de uma crise de identidade, freqüência e funcionamento na gestão de museus galerias. A este fato, soma-se a vertente de valorização da relação da obra de arte com sua localidade, bem como com relação ao contexto histórico, social e político em que o objeto está sendo exposto.

Para Brissac, “toda intervenção na cidade é necessariamente plural: é urbanística, arquitetônica, política, cultural e artística”, sendo conceituada como uma manifestação pontual na imensidão de fragmentos que compõem a metrópole. Para isso, os artistas utilizam-se, principalmente, de lugares esquecidos, abandonados, ou ainda dos não-lugares. Com seus projetos, recriam estes locais, incentivam o olhar sobre os mesmos e a movimentação nas cidades, em uma volta do exercício da *flânerie*.

Ações de intervenção, portanto, utilizam-se da cidade como museu e ponto de memória. Os artistas buscam em sua intimidade vestígios de acontecimentos e nos demais meios, inspiração e informações para desenvolverem seus projetos, que visam o diálogo com o público, a espacialidade e com si próprios. Sobre estes aspectos foi construída a idéia da exposição *Lembrança e esquecimento: Memórias de Goiânia*.

3.4 Uma proposta de intervenção no centro de Goiânia

Minha relação com o centro de Goiânia remonta aos tempos de infância. A visão do lugar transmitida pelo meu avô, citada no capítulo anterior, fez da região um local mágico aos meus olhos. Minha família conservava o hábito interiorano de só se dirigir à região por necessidade, como compras ou consultas médicas. Assim, construí meu fascínio por todos os elementos que compunham o lugar: ambulantes, viajantes, executivos e também pelos aspectos imateriais, como a mistura de cheiros de plantas, frutas, café e fumaça.

cidade. A etapa *A Cidade e seus fluxos* tem como foco a utilização de não-lugares para manifestações artísticas, com destaque para a circulação em espaço urbano, com a ocupação de alguns edifícios em torno do Viaduto do Chá. A última parte, *A cidade e suas histórias*, evidencia a capacidade de narratividade da intervenção urbana, com ações nos espaços abandonados do Moinho Central e das Indústrias Matarazzo.

Embora sempre tenha gostado de História, sua dimensão urbana veio a me interessar já na universidade, e me fez perambular por ruas e cidades diversas, sempre pensando nos fatos que já haviam acontecido naqueles lugares antes.

Dessa forma, este projeto é resultado das minhas próprias memórias, com forte vinculação à minha infância. Dele fazem parte também memórias guardadas no âmbito dos álbuns de família, conversas em bancos de praças, cartões-postais, livros, cinema, viagens, visitas a museus e claro, fotografias urbanas, que constituíram a minha proposta de *postulado comunicacional* para o projeto.

A primeira fase do trabalho refere-se à seleção das imagens utilizadas na exposição. Para isso, me familiarizei e passei a freqüentar o Museu da Imagem do Som de Goiás, conversar com os funcionários e consultar o acervo fotográfico da instituição. Como critérios para a escolha, as imagens deveriam estar vinculadas à construção ou ao desenvolvimento urbano da cidade, com a representação de locais de fácil reconhecimento pela população e deveriam estar em bom estado de conservação.

Foram priorizadas também a representação humana e a seleção de pelo menos uma vista panorâmica, pelo significado simbólico deste tipo de foto construção da imagem das cidades. Para a seleção, foram abordadas principalmente fotografias de Silvio Berto, Alois Feichtenberger e Eduardo Bilemjam, por serem os principais autores que se dedicaram ao registro do desenvolver da cidade, com destaque para a região central. Assim, foram escolhidas oito fotografias do centro de Goiânia, referentes ao período entre as décadas de 1930 e 1970.

A imagem 4 é vinculada à primeira fase da construção de Goiânia, com destaque para o início da transformação simbólica da cidade, de seu aspecto rural para urbano. O edifício em meio ao cerrado representa a esperança de modernidade e progresso. A foto também tem representada a força do trabalho, possuindo grande carga memorial, explícita tanto na construção ao fundo, quanto nos carros de boi e na figura do sertanejo, comuns à maioria da população.

Como na imagem 4, a 5 também conta com o registro de um edifício, entretanto em um contexto mais urbano. Em ambas, é possível perceber a prática da fotografia de arquitetura, que como exposto por Fabris (1991), em um momento inicial, tem no registro dos edifícios a oportunidade de representar sua importância simbólica.



Imagem 4. Carro de boi em frente ao Palácio das Esmeraldas – Goiânia – GO. 1936.
Alois Feichtenberger.
Fonte: Acervo MIS|GO.

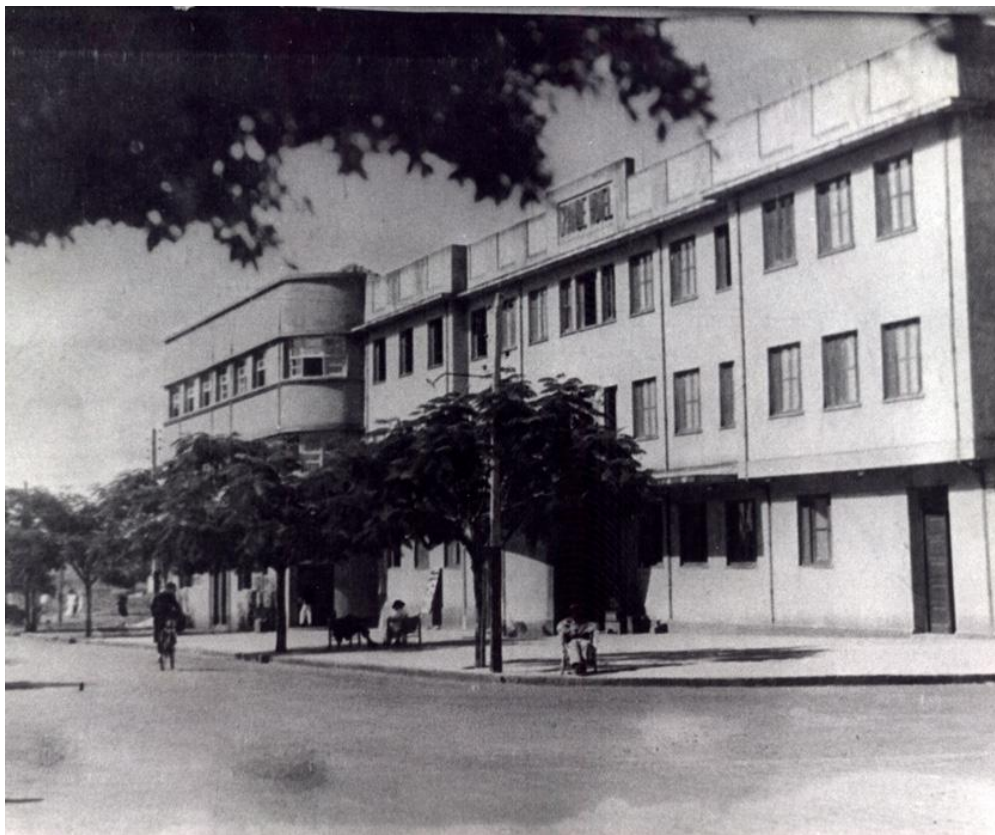


Imagem 5. Grande Hotel, Goiânia – GO. Década de 1940.
Autor desconhecido.
Fonte: Acervo MIS|GO.



Imagem 6. Hotel Dom Bosco, Goiânia – GO. Década de 1960.
Alois Feichtenberger.
Fonte: Acervo MIS|GO.

As imagens 6 e 7 referenciam à dinâmica urbana, com a presença dos meios de transporte. A imagem 8, em conjunto com a 7, propicia o que Shaeffer (1996) chama de *mostragem*, como estratégia de recepção. Verifica-se o registro do espontâneo, que evidencia a representação de um acontecimento relevante. É importante ressaltar ainda, que as situações retratadas possuem uma temporalidade definida, vez que estes tipos de evento, da forma em que eram realizados, são particularidades da época.



Imagem 7. Corrida na Praça do Bandeirante, Goiânia – GO. 1961.
Alois Feichtenberger.
Fonte: Acervo MIS|GO.



Imagem 8. Festa do Divino. Goiânia – GO. Década de 1930.
Alois Feichtenberger.
Fonte: Acervo MIS|GO.



Imagem 9. Avenida Tocantins, Goiânia – GO. Década de 1940.
Eduardo Bilemjian. Goiânia.
Fonte: Acervo MIS|GO.

As imagens 9 e 10 trabalham a questão da perspectiva, motivo pelo qual serão expostas lado a lado. Enquanto a primeira proporciona a sensação de movimento, ocasionada pelo veículo, a segunda é caracterizada pela estaticidade, que passa a imagem da cidade como um extenso jardim.



Imagem 10. Avenida Goiás, Goiânia – GO. Década de 1950.
Sílvio Berto.
Fonte: Acervo MIS|GO.

A imagem 11 atende ao requisito de fotografia com vista panorâmica, também se utilizando da perspectiva para mostrar o máximo possível da extensão da cidade. A fotografia trabalha ainda com a presença da sombra, intensificando a configuração dos elementos naturais e urbanos.



Imagem 11. Avenida Goiás. Goiânia – GO. 1945.
Sílvio Berto.
Fonte: Acervo MIS|GO

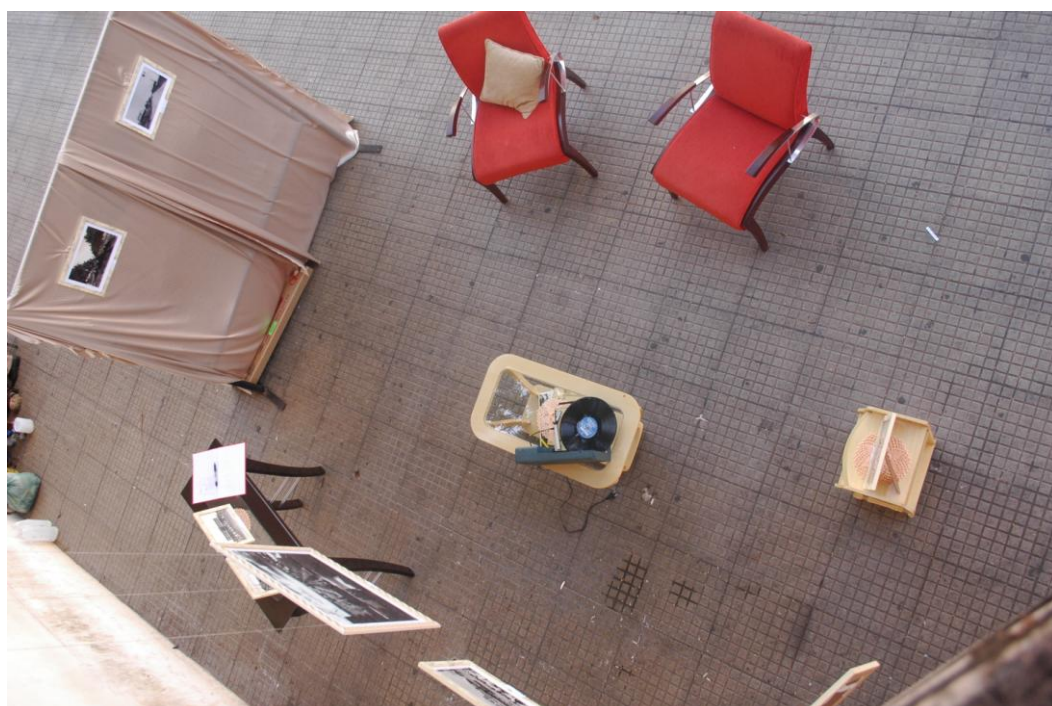
Inicialmente, o projeto foi concebido apenas com a certeza de que teria a fotografia como instrumento para a intervenção urbana. Durante uma visita ao MIS, as imagens antigas fizeram-me lembrar das molduras ovais e retangulares nas casas de família. Soma-se a este fato minha percepção de que muitas pessoas permanecem no centro pela maior parte do dia, fazendo do local uma extensão de suas próprias casas. A partir da observação e da lembrança dos quadros, bem como de sugestões, foi concebida a idéia de reproduzir em alguma rua do centro um ambiente interno de um cômodo, onde as fotografias do MIS estariam inseridas como a fazer parte da decoração, em molduras de aspecto antigo.

Para o local da exposição, foi sugerida pela Secretaria de Cultura de Goiânia, o Grande Hotel, por sua posição de referencial simbólico e histórico da população.

Dessa forma, o hotel atende à proposta do projeto por sua grande importância como ponto de memória da cidade e componente da identidade goianiense, além de contar com intenso fluxo de pedestres no período diurno.

Com o local e a data definidos, foi escolhido o nome *Lembrança e esquecimento: Memórias de Goiânia* para a exposição, que em referência às diretrizes do trabalho: cidade, fotografia e memória. A palavra esquecimento vincula-se tanto à certa invisibilidade que o hotel sofre se encontra, vez que parte da população não conhece a história do edifício, quanto às imagens, pouco visitadas no museu e à própria cidade, por vezes pensada apenas em seus aspectos funcionais de moradia e trabalho.

Dessa forma, foi realizada, das 9h às 17h do dia 28 de outubro de 2010, a exposição na calçada do Grande Hotel, com a recriação de uma sala de estar característica de décadas passadas, na qual, inseridas no contexto do cômodo, foram inseridas as oito fotografias de Goiânia. Como pode ser percebido na imagem 12, com o intuito de estabelecer, através do ambiente, uma relação direta com a memória da população, foram dispostas em móveis de aparência antiga e em uma divisória que atuava como parede, as imagens da capital em molduras envelhecidas. Com a mesma função, foram expostos outros elementos decorativos como uma vitrola, discos, entre outros.



O espaço, que corresponde à parte externa da entrada do hotel, foi configurado de acordo com a exposição, ganhando um significado diferente. As janelas do edifício também atuaram como o suporte para imagens, impressas nos tamanhos 40 x 60 cm (imagem 7), 20 x 30 cm (imagens 5,9, 10 e 11) e 20 x 25 cm (imagens 4, 6 e 8).

Além das janelas do hotel e da divisória, na qual foi aplicado um tecido de cor semelhante à das paredes do hotel, foram colocados ainda porta-retratos, confeccionados no mesmo material das molduras.

A exposição permaneceu no local durante todo o dia, quando foi verificada a reação do público, através da observação, coleta de depoimentos orais e de fotografias da ação. O objetivo era identificar a ocorrência de evocação da memória coletiva dos espectadores, bem como do reconhecimento do ambiente e de uma possível reflexão sobre o presente a partir das imagens.

3.5 Surpresa, recordação e saudade: as reações do público à Lembrança e esquecimento – Memórias de Goiânia

Um emaranhado de impulsos e sensações tomaram a calçada do Grande Hotel no dia 28 de outubro de 2010. O lugar, imerso em uma aura de passado e memória, recebeu o olhar de dezenas de pessoas, que interromperam suas rotinas para contemplar, pensar, sentir e refletir sobre a cidade na mostra fotográfica Lembrança e Esquecimento: Memórias de Goiânia.

A exposição, cuja vista geral pode ser compreendida na imagem 12, atiçou a curiosidade de quem passava pelo centro, fazendo com que as pessoas quebrassem o ritmo do cotidiano e driblassem a costumeira ‘falta de tempo’. No livro de visitas, constam registros de assinaturas e depoimentos de 88 pessoas (anexo 4), sendo grande parte composta por idosos. Neste público, percebe-se a maior sensibilização com as fotografias, tendo em vista o fato de terem vivido a época retratada, como explícito nas palavras que o Sr. João de Souza me disse, claramente emocionado: “Você, que não viveu isso, vai até lá, através da história contada. Eu, que já estive, volto.”



Imagem 13. Senhora contempla fotografia. 2010
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes

A exemplo da imagem 14, algumas pessoas optaram apenas pela contemplação distante de seu ângulo de vista de passante. Outras entraram no espaço de exposição e viram as imagens, optando porém pelo não registro escrito de sua presença no local. A impressão era de que, após a solução da curiosidade que instigava, quando uma espécie de anestesia adormecia temporariamente o pensamento e o ritmo dos passantes, estas retornavam a seus afazeres, voltando à pressa do dia-dia.



Imagem 14. Olhar de quem vê de fora. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes

Como resultado da contemplação também, dar-se-á o acordar da relação de fascínio e admiração da cidade por parte do público. Para alguns, Goiânia é a referência de origem, como pode ser percebido na seguinte frase, proferida por Márcio José Nogueira de Souza: “Não adianta. A terra da gente é onde o nosso coração tá enterrado, nossas raízes...”. Para outros, vindos de outros estados, a capital é sinônimo de acolhida e embora não tenham na mesma suas raízes, nutrem pela cidade o sentimento de pertencimento.

A maior parte do público esboçou reações durante o processo de recepção, principalmente no sentido de comparação entre a cidade das fotografias e a atual. Além disso, muitos visitantes optaram pelo que Shaeffer chama de “refazer o caminho do trilhado pelo artista”, citado na página 35. Este aspecto pode ser notado na imagem 15, em que o indivíduo tenta localizar o local das tomadas fotográficas. A partir da idealização das regiões onde as fotografias foram tiradas, deu-se a lembrança de nomes de pontos comerciais, personalidades importantes, eventos sociais, entre outros.



Imagem 15. Tentativa de localização. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes

Durante a exposição foi possível perceber a evocação de diversos tipos de memória. Além da coletiva, com o reconhecimento dos locais retratados e o sentimento comum referente à identidade goianiense, percebeu-se grande recorrência à memória pessoal, como na fala de Maria Olinda do Nascimento:

“Me sinto em 1950. Com apenas 05 anos de idade, passeava pela Avenida Goiás, brincando entre os canteiros e pulando com meu cachorrinho “Bilu”. A avenida possuía muitos lotes vagos e grandes. Que saudade! Quem me dera poder voltar ao passado, sem maldade e sem violência. Amei ver estas fotos.

A memória individual também pode ser identificada nas palavras de Daisy Matias Ribeiro (imagem 16): “Estas fotos trouxeram muitas recordações desse tempo tão feliz”, natural do Rio de Janeiro, que, bastante emocionada, disse que as fotos tinham “mexido com ela”, pois fizeram-na lembrar de sua chegada à Goiânia “quando cheguei aqui, a coisa que mais me impressionava eram essas calçadas largas”



Imagem 16. Emoção. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes

A evocação da memória do próprio Grande Hotel enquanto instituição também foi identificada. Em contato com a imagem 6 (p. 34), referente ao edifício na década de 1940, os funcionários, que tem na construção seu local de trabalho, refletiram os fatos ocorridos ali e as transformações físicas e sociais pelas quais o hotel passou.



Imagem 17. Funcionários do Grande Hotel. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes

Entretanto, a visualidade não foi o único meio de trazer à tona a recordação. Entre os objetos que compuseram o cenário da exposição, foi disposta e colocada em funcionamento uma vitrola. O artefato foi, para os jovens, ponto de curiosidade e para os mais velhos, a extensão da sensação de lembrança. Dessa forma, foram freqüentes as exclamações de surpresa e proximidade diante do objeto, exposto na dinâmica do centro, como: “a última vez que vi uma dessa, era menino” e ainda “lá em casa mesmo, ninguém tinha condição de comprar um toca-disco, mas nossa, a gente ficava olhando da janela os vizinhos colocarem a máquina pra tocar”.

Assim, através dos sons, que segundo Hallbwachs (2000) são também operadores da memória coletiva, as pessoas se recordavam de situações ocorridas principalmente em seu grupo familiar.

Embora a mostra chamasse mais a atenção dos idosos, os jovens também demonstraram interesse pela iniciativa (imagem 18), reconhecendo-a como manifestação artística, como pode ser notado no depoimento de Camila Craveiro: “desconstruindo lugares comuns com arte. Muito bom!”.



Imagem 18. Jovem contempla fotografia antiga. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes

Verificou-se ainda a quebra da individualidade urbana no espaço da exposição, na medida em que muitas pessoas deixavam o âmbito da contemplação solitária para compartilhar narrativas, emoções e refletir o presente – aspectos que podem ser identificados na imagem 19.



Imagem 19. Um assunto comum entre estranhos. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes

Sobre a articulação da sala de estar, alguns visitantes sentiram-se à vontade o bastante para tomar um café e sentarem-se nas poltronas que a exposição oferecia, comprovando, portanto, a hipótese de que o público reagiria positivamente à iniciativa e poderia criar uma sensação de familiaridade com o ambiente reproduzido, como pode ser percebido na imagem 16 e nas palavras de Patrícia da Veiga Borges:

Passando apressada pela Avenida Goiás, me deparei com uma casa. Uma casa no meio da rua, no meio das outras. Me senti em casa; quase tomei um café, parei para ver a rua, as ruas, a foto. Parei. Pela primeira vez ao

longo do dia estava eu me sentindo em casa, ainda que estivesse em verdade, na calçada larga em frente ao Grande Hotel! Essa foi a sensação que tive nessa exposição.



Imagem 20. 2010
Ana Rita Vidica Fernandes
Acervo particular

Dessa forma, pode-se dizer que a exposição cumpriu seu intuito, no que tange à evocação da memória coletiva pelo indivíduo comum, que trabalha, estuda ou vive nas ruas. A intervenção também trouxe à tona memórias inesperadas, emocionou e diminuiu a pressa e a individualidade, ainda que apenas por alguns instantes. No desenvolvimento da exposição, entre conversas, lembranças e ‘causos’, a palavra mais ouvida foi saudade, quase sempre de um passado simples, quando o tempo passava mais devagar, os cinemas e o Café Central eram diversão certa e as vitrolas traziam a música para as salas de estar.



Considerações finais

“As lembranças a gente guarda sozinho, as fotos são pra todo mundo”.²³

Este projeto foi construído a partir da relação entre arte e cotidiano. Teve como público-alvo não os frequentadores de museus e galerias, mas o indivíduo comum, que trabalha, estuda, ou vive nas ruas. Utilizou-se de meios não convencionais para a transmissão de uma mensagem, reinventando um local, antes percebido apenas por seu aspecto funcional. Através da visualidade, buscou o estímulo dos sentidos destas pessoas, visando a pausa e a reflexão em meio ao ritmo do cotidiano.

Todavia, o objetivo não se restringia à intervenção no âmbito da movimentação urbana. Teve como premissa a interferência na própria subjetividade do público, que, de alguma forma, teve sua trajetória modificada também no campo emocional, na medida em que lembranças e recordações foram retiradas de uma temporalidade específica e revistas. O alcance deste aspecto pode ser percebido pelos depoimentos e demais reações dos visitantes durante a intervenção.

Seu desenvolvimento proporcionou ainda um mergulho em minhas próprias recordações, permitindo, como referenciado no texto, a volta de emoções e narrativas antes adormecidas, o que fez de mim, também, espectadora.

Além do espaço público, a mostra Lembrança e esquecimento: memórias de Goiânia foi exposta na V Feicom - Feira de Informação e Comunicação. Neste evento, que tinha como slogan a frase “Ressignificar as fronteiras da comunicação e informação”, foi disposta em um ambiente interno, onde foram apresentados os conceitos que nortearam o trabalho e os registros fotográficos da primeira exposição.

Com o intuito semelhante, sua realização foi apresentada também no III Encontro Fotográfico, realizado pela Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, através do Museu da Imagem e Som de Goiás, no dia 17 de novembro de 2010.

Assim, o projeto, inicialmente restrito ao público do centro, foi levado a pessoas de diferentes realidades, que puderam refletir sobre a dinâmica da cidade e sua possibilidade de abrigar manifestações artísticas.

²³ Fala de um visitante da exposição Lembrança e Esquecimento: memórias e Goiânia.



Referências bibliográficas

ÂNGELO, Roberto Berton; SOUZA, Lilian Andreza dos Santos. **Cidades (in)visíveis: imagens, caminhos, fotografia e representações.** Revista do Curso de Especialização em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico e do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2008. Volume 1.

BARRETO, Jorge Menna; GARBELOTTI, Raquel. **Especificidade e (in)tradutibilidade.** Arte em Pesquisa: Especificidades. ANPN – Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília. Brasília, 2004. Volume 1.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia.** Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. Volume 1.

_____. **Passagens.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

BRISSAC, Nelson. **Intervenções urbanas: arte/cidade.** São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.

BURKE, Peter. **Variedades da História Cultural.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

_____. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2005.

CARVALHO, Cristina Wolff de; Sônia Ferreira Santos. **Arquitetura e fotografia no século XIX.** In: FABRIS, Annateresa (organização). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz. **Fotografia e cidade: Da razão urbana à lógica de consumo - Álbuns da cidade de São Paulo, 1887 – 1954.** Campinas, SP: Mercado das Letras, 1997. 272 p.

_____. **Coleções fotográficas e regimes visuais.** In: Boletim número dois. Grupo de estudos do centro de pesquisa de arte & fotografia – Departamento de Artes Plásticas. ECA/USP, 2007.

_____. **Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo.** In: TURAZZI, Maria Inês (organização). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Fotografia. 1998. N 27. 317 p.

CHRISTIE, Sandra Beatriz de Berduccy. **A memória como ponto de partida: trançados de um processo criativo.** In: HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira de; MARTINS, Maria Virgínia Gordilho (organizadoras). Revista da Cultura Visual: arte e memória na América Latina. Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Salvador, Editora UFBA, 2007.

DEVALLON, Jean. **A imagem, uma arte de memória?** Papel de memória. Campinas: Ed. Pontes, 1991.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Papyrus Editora.

FAYAD, Nasr. **A construção de Goiânia e a transferência da capital**. 1984. 166 f. Dissertação (Pós-Graduação em História das Sociedades Agrárias) - Instituto de Ciências e Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984.

FONTAG, Susan. **O mundo-imagem**. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das letras, 2004. 223 p.

FONTANEZI, Janete Romano. **Centro principal de uma cidade planejada: forma, memória e história de Goiânia – 1933-1969**. 2004. 233 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

GASKELL, Ivan. **A história das imagens**. In: BURKE, Peter. (organização). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, Editora UNESP, 1992.

HALLBWACHS, Maurice. **Memória Individual e memória coletiva**. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

HUCHET, Stéphane. **Tal qual, a fotografia**. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (organizadores). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004.

MENDONÇA, Tânia. **Museu da Imagem e do Som de Goiás: um olhar museológico sobre os acervos audiovisuais**. 2001. 99 f. Especialização em Museologia, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, 2004.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. **As imagens de Goiânia na literatura mudancista**. *As cidades dos sonhos*. Goiânia: Ed. da UFG, 2004. 255 p.

_____. **História Cultural de Goiânia**. Goiânia, Editora Alternativa, 2003.

PECHÊUX, Michel. **O papel da memória**. *Papel da memória*. Campinas: Ed. Pontes, 1991.

PINI, Ivonne. **A memória objeto de indagação artística**. In: HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira de; MARTINS, Maria Virgínia Gordilho (organizadoras). *Revista da Cultura Visual: arte e memória na América Latina*. Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Salvador, Editora UFBA, 2007.

PRINS, Gwyn. **História oral**. In: BURKE, Peter. (organização). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, Editora UNESP, 1992.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. Coleção Artistas da USP. São Paulo – Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

RIBEIRO, Cleodes M. Paizza Júlio; TRENTIN, Ari; POZENATO, José Clemente. **A mudança do olhar: A fotografia como instrumento de resgate da memória cultural.** In: TURAZZI, Maria Inês (organização). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Fotografia .1998. N 27. 317 p.

ROUILLE, André. **A fotografia: entre documento a arte contemporânea.** São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2009.

SÁNCHEZ, Daniel Jorge. **As poéticas contemporâneas, seus dispositivos e a instalação do conceito de memória.** In: HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira de; MARTINS, Maria Virgínia Gordilho (organizadoras). Revista da Cultura Visual: arte e memória na América Latina. Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Salvador, Editora UFBA, 2007.

SANTOS, Alexandre. **Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/apresentação do espaço urbano.** In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (organizadores). A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004.

SHAEFFER, Jean – Marie. **A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico.** Campinas, SP. Papyrus Editora, 1996.

TAVARES, Mônica. **A recepção no contexto das poéticas interativas.** In: Cultura Visual – Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes de Salvador da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2003, v. 1 n. 5.

TURAZZI, Maria Inês. **Uma Cultura Fotográfica.** In: TURAZZI, Maria Inês (organização). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Fotografia. 1998. N 27. 317 p.

VASQUEZ, Pedro karp. **O Brasil na fotografia oitocentista.** São Paulo, 2003.

COLEÇÕES – Periódicos de fotografia

Studium (revista eletrônica) <http://www.studium.iar.unicamp.br>

COSTA, Luiz Claudio da. As operações fotográficas nas poéticas do arquivo.

SITES

<http://www.mis.go.gov.br/mis/index.php?id=1>, acesso em junho de 2010.



Anexo 1 - Ofício ao Museu da Imagem e Som de Goiás

Goiânia (GO), 10 de agosto de 2010.

Ao
Museu da Imagem e do Som de Goiás – MIS
Nesta.

Prezados,

O MIS é um importante referencial histórico para o estado, por disponibilizar o acesso a itens de memória local para a população e material de apoio para a comunidade acadêmica.

Como aluna de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás (matrícula 060415) e pela proximidade com assuntos como patrimônio histórico, memória e cidadania, escolhi como tema do meu Trabalho de Conclusão de Curso realizar uma intervenção urbana a partir da fotografia no centro de Goiânia.

Para tal, solicito dessa instituição o repasse de oito imagens da cidade a serem selecionadas, as quais serão utilizadas segundo a metodologia descrita no projeto em anexo e no decorrer do próprio trabalho escrito. Como correto, a fonte e a autoria das fotografias serão devidamente divulgadas e o trabalho final disponibilizado para o MIS.

Atenciosamente,

Brunna Stéphanie Pains Santos

Instituição de Ensino: Universidade Federal de Goiás

Curso: Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Prof. Orientadora: Ms. Ana Rita Vidica Fernandes

Anexo 2 - Ofício à Secretaria Municipal de Cultura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
Coordenação do Curso de Publicidade e Propaganda

Goiânia, 04 de outubro de 2010

À Secretaria Municipal de Cultura

A Coordenadoria do Curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, vem com o devido respeito **SOLICITAR** a utilização da Rua do Lazer, no dia 28 de outubro de 2010 (9h às 17h), para a realização de um Trabalho de Conclusão de Curso da discente Brunna Pains, que consiste em uma intervenção urbana, conforme detalhamento em anexo.

Atenciosamente,

Profa. Ms. Ana Rita Vidica
Coordenadora do Curso de Publicidade e Propaganda e
Orientadora do Projeto

Anexo 3 - Release para a imprensa

SUGESTÃO DE PAUTA

Grande Hotel é palco para intervenção urbana

No próximo dia 28 de outubro (9h às 17h), será realizada a exposição fotográfica *Lembrança e esquecimento: memórias de Goiânia*, na calçada do Grande Hotel – Av. Goiás, esquina com Rua 03 – Centro.

O projeto é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso da aluna Brunna Pains em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, orientado pela professora Ana Rita Fernandes, Mestre em Cultura Visual e coordenadora do curso de Publicidade.

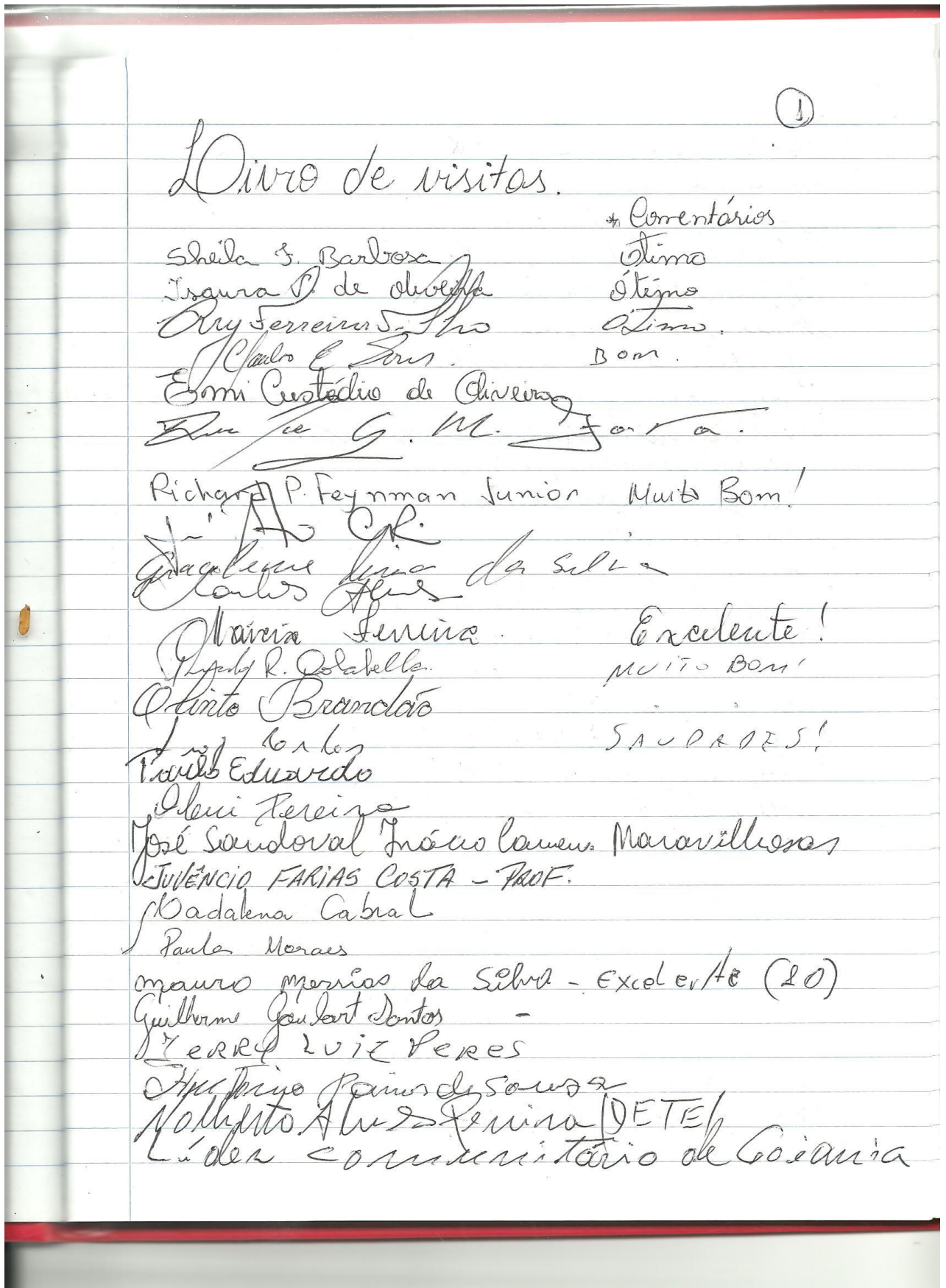
Com a temática de resgate da memória social, a estudante tem como proposta a exposição em espaço urbano de fotografias antigas do centro da capital, inseridas no ambiente de uma sala de estar característica de décadas anteriores. Para seu desenvolvimento, contará com oito imagens cedidas pelo Museu da Imagem e Som de Goiás, além de móveis e artefatos decorativos que comporão o ambiente recriado, o qual por ser exposto na rua, se configura como intervenção urbana.

O Grande Hotel foi escolhido para abrigar o projeto por sua posição enquanto ponto de memória social, referencial simbólico e histórico para o município e para a população. O edifício, primeiro hotel da cidade, é uma das 22 construções tombadas pelo Instituto de Patrimônio Artístico e Nacional – IPHAN, como acervo arquitetônico Art Déco de Goiânia e atualmente tem seu espaço utilizado para atividades culturais.

Maiores informações:

Brunna Pains
(62) 3203 1384 – 8595 0268
brunnastephane@hotmail.com

Anexo 4 - Lembrança e esquecimento: registros e impressões



2

Camila Caires Craveiro - "desconstituindo legões" comuns com a arte, muito bom!

Jungcy Garcia Netto
Luís Alves Paula
Lúcia Mendes Nequeira

Mário José do Queiroz de Souza.

Jeruldo S. Maranhão

Margo, Antonio dos Reis (Surgidos do meu tempo de infância)

Eustáquio Ferreira de ~~Alves~~

Elaine de Menezes Sereia.

Volnei Vieira dos Santos

Ana Paula Alves

Abel Mello bymlliga

Márcia de Yalme Silva

Luíza Kasper de Andrade. Fico muito feliz por essa iniciativa de manter viva a memória de Geografia.

Gezi Silva de Jesus

~~Luiz Gonzaga da Silva~~

Sebastião Ferreira Alves

Ana Paula Pereira Ribeiro Parabéns pela iniciativa.

Devido a natureza acadêmica do trabalho, ações como a sua de sair com a pesquisa e a própria arte de dentro da universidade e dos museus são admiráveis.

Silvano Guimarães - K mudança em!

José Roberto de Souza

Olmo!

Fúlia de B. Felipe

1 0 0 0

Bainha J. J. de Oliveira

3

Parabéns pela iniciativa. É sempre bom olhar o passado!

Waldin Canedo

Donny P. Sim

Protetor do Sina Goiano Capital das Morenas Bonitas Sem Pintura!

Parabéns Matias Goiano Go

Shirley L. Soares Goiano Go Elizabeth Bernardes da Silva (É muito interessante porque o meio da história do goiano parabéns!)

Estas fotos trouxeram-me muitas recordações desse tempo tão feliz.

Daisy Mathias Ribeiro (natural de RJ)

Salou / " Esse negócio mexeu comigo "

Cláudio / " Quando eu vim pra cá, a coisa que mais me impressionou foram estas calçadas largas "

Valdirino S do Silva

Lucas S do Silva

Luiz Antonio S do Silva

Recher,

Este é um momento, adquedo p/ a pessoa conhecer melhor como, foi no...

4

realidade anteriormente, foi ótimo esse
ideia de vocês

parabéns!!!

28-10-2010

Sergio José Godão 28-10-2010

Lidia Regina Ótimo Valle
Washington de Souza Maia

Gostei muito desse trabalho
que relata a história de
Goiânia, muito interessante
pois mostra também como
evolui até o momento, sendo
assim um foto histórico
muito importante para nossa
história.

Manuel dos Santos
Também pelo trabalho ELOISA
Francisco de ASSIS Britânia GOIÁS
Shirley Santana M. Oliveira

Adorei a exposição das fotos,
inclusive em Goiânia, precisa de pessoas
assim para mostrar a história
da Cidade.

Enio Amorantes Junior

Iniciativa sólida que deveria continuar e multiplicar, a fim de formar uma identidade goiana. É como viajar ao passado.

Altérminoaldo Aguiar, que este trabalho perdure sempre, isto porque, está mostrando coisas históricas, para ser lembrado o nosso passado.

Estevão Figueiredo da Silva

Jéssica Ramos Soares

Parabéns pela iniciativa! A exposição retrata de forma acessível e interessante a parte histórica de Goiás.

Maria Gentil Almeida Santos

gostaria que esta exposição permanecesse por mais tempo. obrigada

Israel Traves Batista Jr.

Adeilton Muz de Silva

Austradora 787 - AMPINAJ

1º LOREJA → SÃO JOSE (ST. JOSE)

1º CAJ → AV. PERIMENTAL C/ 94 DE OUTUBRO

"SE TIVERES DE GOSTAR, GOSTE" (FERNANDO ROSTON)

Ceddy Santos De Freitas

Katúcia de Jesus Souza

Edillon Pimenta de Souza - Valorizar o passado é importante. Parabéns!

PARABÉNS!

BOA NOITE!

6

Ilsete Pereira Paz
Eduardo Antunes de Carvalho
Vagner P. Machado
Ailton Dutra de Faria
Juliano R. Santos

Panaburica foi iniciativa em buscar
na história de nossa cidade uma forma
de conscientização ou mesmo lembrança de
tudo isso que, com pouco tempo, a cidade já
gostamos, conseguiram construir. Panaburica
parabéns Gilvan já melhorou Juliano R.
muito mais tem muita coisa q/ melhorada
PSS: Gilvan Lima

Parabéns com as pessoas que teve a
iniciativa de apreciar este registro
pois acho que está incompleto deveria
estudar aos dias atuais
ass. Aguiar J. J. J. J.

Acho muito boa esta demonstração é
importante demais gostei muito Diná 28/10

Me sinto como em 1950, com apenas
05 anos de idade, passeava pela avenida
Góias, brincando entre os casarões e
pulando com meu cadaverinho "Biliú".
Avenida possuía muitos lotes vagos e
grandes. Que saudade! que me deu, poder
voltar ao passado, sem maldade e sem
revidência. Amei ver estas fotos. Maria Cláudia
20-28-10-10.
do momento

" Olha, voltei lá no passado ... que saudade!"
(Maria Olinda)

Paulo Magalhães Jornal A Hora
maria Auxiliadora Sousa Silva
JOEL ETERNO DE OLIVEIRA - OTIMO
Edrample Souza
Walter Menezes - Muito Bom

A presente exposição magnífica
iniciativa nos faz voltar aos
primórdios da Nossa querida
Goiânia e, assim, reafirmamos
uma fé que os ideais do
Grande Pedaço Ludovico continuaram
atruvés das pessoas que
estão presentes aqui, luzes diante
do "Grande Hotel" (Walter Menezes)
Carlen Sweet Carvalho

Passando oprimada pela ozenide Goiás, me de-
parei com uma casa. Uma casa no meio da
rua, no meio dos outros. Me senti em
casa; quase tomei um café, parei para
ver a rua, as ruas, a foto. Parei. Pela
primeira vez ao longo do dia estarei eu
me sentindo em casa, ainda que estivesse
em verdoz, na calçada larga em frente ao
Grande Hotel! Essa foi a sensação ~~me~~ que tive
nesta exposição.

Potúcia de Leite Borges

mas,
vide
"
da
m
ida

Anexo 5 – Lembrança e esquecimento: documentação fotográfica



Imagem 21. Livro de visitas. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes



Imagem 22. Criança e fotografia. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes



Imagem 23. Senhor visualizando foto. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes



Imagem 24. Concentração. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes



Imagem 25. Reconhecimento. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes



Imagem 26. Mulheres tentam reconhecer local da tomada. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes



Imagem 27. Senhor se sente em casa. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes



Imagem 28. Caminho interrompido. 2010.
Crédito: Ana Rita Vidica Fernandes