

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

ADRIANO CARLOS DE ALMEIDA

**UMA INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA VISUAL DE GOIÂNIA: OS REGISTROS
FOTOGRAFICOS DE HÉLIO DE OLIVEIRA (1950 - 1970)**

GOIÂNIA

2018

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Adriano Carlos de Almeida

Título do trabalho: UMA INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA VISUAL DE GOIÂNIA:
OS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE HÉLIO DE OLIVEIRA (1950 - 1970)

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 28/01/2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

ADRIANO CARLOS DE ALMEIDA

**UMA INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA VISUAL DE GOIÂNIA: OS REGISTROS
FOTOGRAFICOS DE HÉLIO DE OLIVEIRA (1950 -1970)**

Relatório do exame de defesa apresentado ao Programa de Pós-graduação na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de mestre em História.

Linha de pesquisa: Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Maria de Magalhães

Goiânia

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Almeida, Adriano Carlos de
UMA INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA VISUAL DE GOIÂNIA:
[manuscrito] : OS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE HÉLIO DE
OLIVEIRA (1950-1970) / Adriano Carlos de Almeida. - 2018.
126 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Sônia Maria de Magalhães.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História,
Goiânia, 2018.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Goiânia. 2. Fotografia. 3. Hélio de Oliveira. 4. Modernização. I.
Magalhães, Sônia Maria de, orient. II. Título.

Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Adriano Carlos de Almeida**. Aos 17 (dezessete) dias do mês de setembro de dois mil e dezoito (2018), com início às 14h30min, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Adriano Carlos de Almeida**, cujo título foi **“Uma interpretação da história visual de Goiânia: os registros fotográficos de Hélio de Oliveira (1950-1970)”**. A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº060/18-PPGH, de 12 de setembro de 2018, pelos seguintes Professores Doutores: **Profa. Dra. Sônia Maria de Magalhães (Presidente)**, **Prof. Dr. Robson Mendonça Pereira (UEG)**, **Profa. Dra. Maria Elizia Borges (UFG)** e, como suplentes, **Prof. Dr. Rildo Bento de Souza (FCS/UFG)** e **Profa. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG)**. Os Examinadores arguiram na ordem acima citada. Às 16:35 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato..... Aprovado.....

Prof. Dr. Robson Mendonça Pereira (UEG) Ass.: Robson M. P.

Decisão (..... Aprovado.....)

Profa. Dra. Maria Elizia Borges (UEG) Ass.: M. Elizia Borges

Decisão (..... Aprovado.....)

Presidente da Banca Profa. Dra. Sônia Maria de Magalhães (Presidente), Ass.: Sônia Maria de Magalhães

Decisão (..... Aprovado.....)

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Marco Aurélio Fernandes Neves, secretário do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenadora: Fabiana de Souza Fredrigo

Profa. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo

Secretário: Marco Aurélio Fernandes Neves

Marco Aurélio Fernandes Neves

Dedico esse trabalho a minha esposa, Ana Luísa, com quem tenho uma história sem fim.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa desde seu projeto, desenvolvimento e finalização envolve uma diversidade de pessoas que passaram a somar sobre cada resultado do trabalho. Portanto, cabe aqui mencionar os meus sinceros agradecimentos a todos que de alguma forma esteve presente nessa jornada exaustiva, porém gratificante.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História – UFG pela oportunidade concedida em desenvolver essa pesquisa com o auxílio determinante de toda direção e dos servidores, em especial ao Marco Aurélio, sempre solícito e disponível aos esclarecimentos institucionais. Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida.

A minha orientadora, Sônia Maria de Magalhães, que buscou me direcionar aos melhores caminhos e entendimento com a pesquisa, tudo isso com respeito, profissionalismo e apoio incondicional. Gostaria de mencionar um afetivo agradecimento a professora Maria Elizia Borges, que teve contribuição decisiva nos conselhos sobre a história visual e também por confiar no empréstimo de dezenas de livros. Ao professor Robson, pelos valiosos apontamentos dados no dia da minha qualificação.

Ao meu pai, Antônio Carlos de Almeida e minha mãe, Maria Madalena de Almeida, agradeço pela vida, educação, respeito, e afeto dado durante toda minha trajetória escolar e acadêmica. Aos meus irmãos Alexandre e André, que me incentivaram durante nossas conversas, seja pessoalmente ou à distância. Ao carinho recebido pela minha cunhada Thaliany. E, também, nos momentos de maior cansado, receber o carinho e a afetividade do meu afilhado, Guilherme, que mesmo sem saber, trouxe várias vezes alento na minha caminhada.

A minha família Aragão que acompanhou todo meu percurso até a concretização, em especial a minha sogra Cleide Maria, meu cunhado Guilherme, a minha “cunhas” Thawane, Tia Nega e madrinha Cleusa. Obrigado pelas alegrias e orações.

Aos primos e amigos que torceram e estiveram comigo para os desabafos de cansaço. Especialmente, Costinha e Marcelinho que tenho como irmãos.

Enfim, gostaria de terminar agradecendo a minha esposa que me inspirou, incentivou e apoiou em todos os momentos. Ana Luísa Aragão, sem você, tenho certeza que os caminhos até aqui seriam totalmente tortuosos. A sua luz me permitiu enxergar que eu poderia enfrentar e vencer novos desafios.

RESUMO

O objetivo desse trabalho é perceber o modo como Goiânia, durante sua fase de crescimento nas décadas de 1950 e 1960, foi observada pelos registros fotográficos de Hélio de Oliveira, goiano de Buriti Alegre – Go, nascido no ano de 1929. Procuramos, portanto, identificar como Oliveira, enquanto sujeito social, exhibe a cidade elaborando representações por meio de imagens fotográficas, descrevendo a “realidade” da urbe no período proposto. Há também o significado dessas fotografias veiculadas em épocas posteriores, que nos leva a compreender o estatuto polissêmico dos artefatos fotográficos. Entendemos que a obra do fotógrafo Hélio de Oliveira é uma possibilidade visível de perceber Goiânia, no tocante à sua modernização, mediante duas maneiras de existência: como mensagem direta, objetiva, culturalmente consagrada pela origem de sua tecnologia aplicada e aparentemente sem necessidade de decodificação, e como uma mensagem polissêmica, dúbia, refratora da realidade.

Palavras-chave: Goiânia. Fotografia. Hélio de Oliveira. Modernização.

ABSTRACT

Realizing the way Goiânia, during its growth phase in the 1950s and 1960s, was observed by the photographic records of Hélio de Oliveira, from Buriti Alegre in the state of Goiás (Brazil), born in 1929, was the goal of this work. We look, however, to identify how Oliveira, as a social subject, shows the city elaborating representations through photographic images, describing the "reality" of the urbe in the proposed period. There is also the meaning of these photographs published in later times, which make us understand the polysemy status of the photographic artefacts. We understand the work of the photographer Hélio de Oliveira as a visible possibility to realize Goiânia, in which refers to its modernization, through two ways of existence: as direct message, objective, culturally consagrated by the origin of its applied technology and aparently without needs of decodification, and as a polysemic, dubious, refractor message of reality.

Keywords: Goiânia. Photograph. Hélio de Oliveira. Modernization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. Fotografias selecionadas de Goiânia – Acervo pessoal de Hélio de Oliveira.....	18
Figura 02. Propaganda da Kodak – 1888	22
Figura 03. Observação do eclipse em Paris – 1911.....	23
Figura 04. Vista panorâmica da enseada de Botafogo.....	35
Figura 05. Rua da Constituição, c. 1862. Centro, São Paulo.....	37
Figura 06. Rua Florêncio de Abreu, c. 1887. Centro, São Paulo.....	38
Figura 07. Praça da República, 1902, Belo Horizonte-MG.....	41
Figura 08. Avenida Central: vista panorâmica durante os trabalhos de pavimentação, 09/1905, Rio de Janeiro-RJ.....	42
Figura 09. Rua Sete de Setembro: solenidade de inauguração das obras de alargamento do trecho entre a Av. Central e a Rua 1º de Março, 06/09/1906, Rio de Janeiro-RJ.....	43
Figura 10. Largo do Tesouro, entre 1900 e 1910 – São Paulo.....	45
Figura 11. Estação da Luz, 1902? – São Paulo.....	46
Figura 12. Câmera fotográfica Leica.....	54
Figura 13. Goiânia em 1935-36.....	55
Figura 14. Primeiras construções da Rua 20, 1937, Goiânia-GO.....	56
Figura 15. Vista panorâmica da Secretaria-Geral do Estado, 1937.....	57
Figura 16. Vista panorâmica da Avenida Goiás, 1945, Goiânia-GO.	57
Figura 17. Vista do edifício do Banco do Brasil na Avenida Goiás, 1945, Goiânia-GO.....	58
Figura 18. Carteira funcional de Hélio de Oliveira.....	63
Figura 19. Autorretrato – Hélio de Oliveira em seu laboratório – 1952.....	64
Figura 20. Cartão postal de Goiânia comercializado por Hélio de Oliveira – 1967.....	66
Figura 21. Capa da edição comemorativa dos três anos de Juca Ludovico a frente do governo de Goiás (1958).....	71
Figura 22. Reportagem da construção de edifício no centro de Goiânia.....	73
Figura 23. Reportagem da Nova Séde do Banco de Crédito Real.	74
Figura 24. Lavanderia Popular do Setor Leste.....	76
Figura 25. Mulheres lavando roupas no Córrego Botafogo.....	76
Figura 26. Obra realizada nas margens do Córrego Botafogo.....	77
Figura 27. Anúncio de venda dos veículos Rural-Willys.....	80
Figura 28. Propaganda do Edifício Tereza Cristina.....	86
Figura 29. Goiânia: registros fotográficos presentes em “Eu vi Goiânia crescer”.....	89
Figura 30. Estação Ferroviária – 1955.....	93
Figura 31. Praça do Trabalhador – 1961.....	95
Figura 32. Vista panorâmica da Praça do Trabalhador – 1962.....	95
Figura 33. Praça do Trabalhador – 1954.....	99
Figura 34. Avenida Goiás – 1955.....	100
Figura 35. Avenida Goiás – década de 1950.....	101
Figura 36. Teatro Goiânia – 1953.....	104
Figura 37. Tomada da procissão de Nossa Senhora de Fátima – 1953.....	107
Figura 38. Avenida Anhanguera – 1952.....	109
Figura 39. Cortejo fúnebre de Antônio Borges Teixeira – 1952.....	111
Figura 40. Avenida Goiás – 1954.....	112
Figura 41. Fundação do empreendimento do Banco Lar Brasileiro – 1958.....	114
Figura 42. Vista da verticalização na Avenida Goiás – final da década de 1960.....	115
Figura 43. Panorama da Construção do Edifício Minas Bank – Final da década de 1960.....	117

LISTA DE QUADROS

Quadro 01. Levantamento dos pioneiros da fotografia em Goiânia.....	53
Quadro 02. Bairros apontados para recebimento da pavimentação asfáltica em Goiânia - 1965.....	84

LISTA DE SIGLAS

BLB - Banco Lar Brasileiro – Goiânia

CCC - Comando de Caça aos Comunistas – Goiânia

CCNC- Comissão Construtora da Nova Capital – Belo Horizonte

CEDOC – Centro de documentação da Organização Jaime Câmara – Goiânia

Celg - Centrais Elétricas de Goiás – Goiânia

Cohab - Companhia de Habitação Popular de Goiás – Goiânia

Credireal – Banco de Crédito Real de Minas Gerais – Minas Gerais

FAP - Família Artística Paulista – São Paulo

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Brasil

IMS – Instituto Moreira Sales – Rio de Janeiro.

MAM/SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo – São Paulo

MIS – Museu da Imagem e do Som de Goiás – Goiânia

Pavicap - Superintendência de Pavimentação e Obras da Capital – Goiânia

PPGH – Programa de Pós-Graduação em História – Goiânia

SFP - Société Française de Photographie – Paris – França

SMVOP - Secretaria Municipal de Viao e Obras Públicas - Goiânia

SVOP - Secretaria de Viao e Obras Públicas – Goiás

UFG – Universidade Federal de Goiás – Goiânia

USP - Universidade de São Paulo – São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA E HÉLIO DE OLIVEIRA	19
1.1 A fotografia, o fotógrafo e a imagem: perspectivas históricas e historiográficas.....	19
1.1.1 A fotografia no Brasil: origem e funcionalidade.....	31
1.1.2 Experiências fotográficas: fotografias urbanas e os postais	36
1.2 Goiânia: a projeção da modernidade – Décadas de 1930 e 1940.....	47
1.2.1 Pioneiros da fotografia em Goiânia.....	50
1.2.2 Hélio de Oliveira: o "biógrafo visual" de Goiânia	60
CAPÍTULO 2 – A CIDADE E O FOTÓGRAFO	68
2.1 Goiânia no contexto das décadas de 1950 e 1960.....	69
2.1.1 Os anos 1950 em Goiânia: entre a modernização e o provincianismo.....	69
2.1.2 As novas configurações de Goiânia nos anos 1960	81
2.2 O foco de Hélio de Oliveira na monumentalidade de Goiânia.....	87
2.2.1 As imagens fotográficas de Goiânia: entre o documento e o monumento.....	90
2.2.2 Os retratos da cidade: para além da imagem aparente.	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
BIBLIOGRAFIA	121

INTRODUÇÃO

A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas. As condições, que simultaneamente permitem e limitam as possibilidades, não são suficientes para explicar aquilo que nasce delas, nelas, através delas.

Henri Lefebvre

A presente pesquisa tem como objeto de estudo as fotografias de Goiânia registradas por Hélio de Oliveira, repórter fotográfico, considerado como um dos pioneiros da fotografia na capital. A fotografia, durante todo o período de crescimento de Goiânia, consolidou a imagem da cidade que, progressivamente, tomava forma e atraía as lentes dos fotógrafos errantes desde o início de sua construção.

Com isso, o objetivo desse trabalho é analisar como se constituiu a representação fotográfica de Hélio de Oliveira sobre a cidade de Goiânia, durante as décadas de 1950 e 1960, e, identificar e interpretar a iconografia de seus registros. Dessa maneira, essas fotografias mostram aspectos visíveis da cidade de Goiânia e necessitam prontamente de uma abordagem mais acentuada por se tratar de imagens que constantemente são acionadas como referências descritivas da capital no período.

A investigação por meio dos registros visuais visa mostrar que essas fotografias são documentos que integram as fontes de pesquisa da história de Goiânia, e não meramente ilustrações. Além disso, existem nesse corpo documental fotográfico, mensagens implícitas, nas quais, o agente emissor das imagens, constrói seus registros repletos de conteúdos e sentidos convencionais a determinados público. Assim, o outro passo da pesquisa está em identificar os significados que foram construídos para Goiânia, sendo que, por meio de uma imagem do passado, pode-se conceber vários sentidos no registro visual (MAUAD, 1996).

Goiânia, desde seus primórdios, foi sempre pensada sobre os ares da modernidade. Reflexo da política varguista da *Marcha para o Oeste*, a nova capital do Estado de Goiás, refletia na década de 1950 o projeto de modernização então pensada por seus agentes construtores¹. É nesse momento que a fotografia concretiza os padrões de visualização da cidade de Goiânia, que delineava seu crescimento urbano apresentando seu lado prospero e moderno.

¹ A *Marcha para o Oeste* representou a política nacionalista lançada por Getúlio Vargas durante a década de 1930, e seu principal objetivo era incentivar a ocupação da região Centro Oeste brasileira. Com isso, foi realizado um intenso processo de propagandas para levar a realização política da idealizada onda modernizadora no período. (CHAUL, 2010)

As imagens fotográficas proporcionam um direcionamento sobre determinado assunto. Nas fotografias de Hélio de Oliveira, é possível problematizar a modernização que, Chaul (2010) observou quando analisou a política empreendida para a nova capital de Goiás:

A modernidade, sinônimo de progresso à época, era o manto que cobria a mudança da capital, embora esta se encontrasse ligada à estrutura fundiária. Modernidade aqui está entendida dentro da visão dos grupos políticos que se assenhoram do poder de 1930: como progresso, o culto do novo e a rejeição do passado, como forma de introduzir Goiás no cenário nacional. Goiânia representava, por assim dizer, a etapa do moderno em Goiás, enquanto a modernização seria fruto da década de 1950. (CHAUL, 2010, p.236) [grifo meu].

O termo modernidade é entendido como sendo a constituição de um novo tempo para a cidade, vinculada com a ideia de consolidar as realizações de desenvolvimento urbano aliada com o sentido do termo *progresso* e, imputados pelo desejo e interesses de grupos econômicos e também pela classe política. De acordo com o historiador Jacques Le Goff “a modernidade mantém-se no plano da elaboração, o feito de uma elite, de grupos, de círculos restritos” (LE GOFF, 2013, p.189). Por se constituir dessa maneira, o conceito de modernidade, utilizado para compreender a cidade liga-se a enaltecer às tendências arquitetônicas e urbanísticas adotadas em Goiânia desde o início de sua construção.

A modernização determina a fase de consolidação na formação urbanística de Goiânia. Remete-se a concretização do projeto de cidade metropolitana, seguindo as disposições ocorridas nos grandes centros urbanos do Brasil no início do século XX. Na modernização, a cidade, é observada como o espaço das realizações: construções, obras de infraestrutura como serviços de água, luz e esgoto, calçamento, pavimentação de novas ruas, construção de parques, praças e o investimento em serviços de mobilidade urbana. Dessa maneira, seguiremos os argumentos apontados pelo geógrafo Denis Castilho (2016):

Consideramos a modernização como a expansão da modernidade do ponto de vista territorial. A sua expressão pode ser identificada nas cidades, nos sistemas de transportes, nas redes de energia e comunicação, nos diferentes lugares, nas desigualdades, na circulação de mercadorias, etc. (CASTILHO, 2016, P.35)

Modernidade e modernização são conceitos que caracterizam Goiânia desde seu período gestacional. Com isso, nessa pesquisa, tenho a pretensão de analisar a cidade por meio dos registros visuais, durante o período compreendido entre os anos 1950 a 1970 – época considerada de crescimento e desenvolvimento de Goiânia. Estes conceitos tangenciam a ideia de desenvolvimento, levados pela observação fotográfica de carros, largas avenidas, monumentos em estilo art déco, edifícios e vistas panorâmicas da cidade. Entretanto, questiona-se: que tipo de modernização existiu em Goiânia? Como podemos perceber esse período nos

recortes fotográficos de Hélio de Oliveira? Como essas imagens ganharam novos significados em outras épocas?

Desde os anseios de modernidade em Goiânia, no período de construção nas décadas de 1930 e 1940, e passando pela modernização nas décadas de 1950 e 1960, nota-se que os discursos otimistas sobre o desenvolvimento da capital não perderam força. Assim, as fotografias de Hélio de Oliveira podem nos mostrar como essas imagens corroboraram para a continuidade dessa visão concebida pela vinculação e disseminação do processo de crescimento da cidade. Assim, identificaremos que o universo político e os meios de informação como os jornais, muitas vezes, se apropriaram das imagens para criar aspectos de prosperidade à cidade.

A importância do trabalho de Hélio de Oliveira como fotógrafo em Goiânia nos permitiu observar que sua obra serve como representação imagética da capital na sua fase de consolidação como cidade moderna. Entretanto, no percurso da pesquisa, notou-se que o fotógrafo, além de tomar a atividade fotográfica como um meio de sobrevivência, seja trabalhando para o jornal *O Popular* ou prestando serviço para o Governo do Estado de Goiás, procurou também retratar aspectos do meio urbano que envolvia a cidade fora dos traços visuais de modernização.

Dessa maneira, suas fotografias podem ser vistas de um lado pelos anseios políticos de padrões visuais, ou em uma abordagem menos idealizada, por outras imagens da capital que institui um outro lado da realidade vivida por Goiânia. Hélio de Oliveira, em seu vasto arquivo, guarda fontes visuais que muito mais do que ilustrar, pode informar sobre qual Goiânia deseja visualizar. Numa dimensão diletante destacamos Hélio de Oliveira como um “biógrafo visual” de Goiânia, um agente social que conseguiu condensar momentos variados em seus registros fotográficos.

O período que envolve Goiânia nas décadas de 1950 e 1960 ainda exigem pesquisas que apresentem maiores explicações para desvendar os aspectos imputados à cidade. Na busca de trabalhos no âmbito da Universidade Federal de Goiás (UFG), foram arroladas todas as dissertações e teses defendidas no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) desde seu início em 1972 até o ano de 2016. Nesse limiar, encontramos apenas duas dissertações que trabalharam com fotografias históricas de Goiânia.

A dissertação de Karinne Machado Silva (2006), denominada *Álbuns da cidade de Goiânia: visualidade documental (1933 – 1940)* mostra como foram criados os padrões de visualidade durante o período de construção de Goiânia. Através das fotografias inseridas em dois álbuns encomendados pelo Governo do Estado de Goiás, chega-se a conclusão que ambos idealizaram uma imagem de prosperidade em Goiás, mostrando sempre fotografias que vieram

valorizar as construções da nova capital. Além de reafirmar Goiânia como símbolo de desenvolvimento e modernidade, as fotografias tiveram propósito de estabelecer as propagandas do Estado no sentido de ampliar suas fronteiras econômicas, por meio da atração de moradores para a nova capital e também de investidores financeiros para Goiás.

Nesse trabalho, a autora preocupou em identificar como foi idealizada a narrativa visual sobre Goiânia no período de sua construção. A importância do olhar direcionado aos lugares determinados pelas autoridades públicas explicou como o recorte do registro fotográfico pode contribuir para levar ao esquecimento ao que está além do enquadramento estabelecido pelo fotógrafo.

Outra pesquisa que merece destaque foi realizada por Keith Valéria Tito (2008). Intitulada *Memória e Identidade de um bairro: Campinas sob as lentes de Hélio de Oliveira*, a autora analisou as fotografias do bairro de Campinas, juntamente com os relatos orais dos moradores. Buscou identificar o anseio de pertencimento e identidade dos campineiros, mostrando que os moradores ainda carregam um sentimento diferenciado pelo bairro, no qual, antes de existir Goiânia, constituía-se como município autônomo. Essa identidade dos campineiros fez-se presente no trabalho de memória, no qual, os antigos habitantes apresentaram ao se depararem com as fotografias de Hélio de Oliveira retratadas sobre os vários aspectos do bairro.

Verificamos ainda uma abordagem pouco significativa sobre as pesquisas regionais envolvendo a fotografia como fonte historiográfica em Goiás, principalmente se tratando de Goiânia². Nesta perspectiva, essa urbe possui um lócus de pesquisa muito abrangente para ser explorado principalmente no período posterior a sua construção. Com isso, outra vertente desse estudo está direcionada a ir além da simples análise iconográfica.

Diante dessas premissas a base para essa pesquisa está centrada em identificar os significados nos quais as fotografias de Hélio de Oliveira atribuem para Goiânia no período considerado de modernização da capital. Esse recorte temporal das décadas de 1950 e 1960 foi determinado por ser o momento que coincide com a ascensão profissional do fotógrafo e o crescimento da cidade. Delimitado essa questão, qual o sentido dado a essas imagens no instante de sua realização e em momentos posteriores?

² A tese desenvolvida por Wilton de Araújo Medeiros (2010) – *Goiânia metrópole: Sonho, vigília e despertar (1933/1973)* utiliza uma série de fotografias para ilustrar as formas de ver a formação urbana da cidade. Entretanto, o foco principal não esteve na análise iconográfica. Assim, o pesquisador, se baseou na produção escrita de alguns personagens que atuaram na constituição da história da cidade. Utilizaremos com mais detalhes esse trabalho nas discussões do capítulo 2.

Para dar conta desses questionamentos, observaremos, por exemplo, o contexto no qual a fotografia de Goiânia foi retratada e, posteriormente, apresentaremos o sentido no qual essa mesma fotografia foi utilizada em outro tempo. No plano de reutilização dessa imagem histórica, fora de sua temporalidade inicial, nota-se que há uma nova atribuição de sentido ao que teve no instante de capturar a cena histórica. Nessa análise iconográfica, tomaremos como parâmetro o olhar do fotógrafo em apreender determinado assunto, e posteriormente, como este foi vinculado em outro momento.

Em relação às fontes contamos com a utilização de documentos escritos e visuais. Para o estudo biográfico do fotógrafo analisamos diversas entrevistas concedidas em jornais, revistas e documentários. Além de documentos pessoais que foram disponibilizados no acervo de Hélio de Oliveira, guardados na sua residência no bairro de Campinas em Goiânia. Quanto ao contexto da época, perpasso a consulta em periódicos e utilizo principalmente o jornal *O Popular*, semanal que contribuiu para análise dos aspectos referentes à cidade de Goiânia no período delimitado da pesquisa.

Já as fontes visuais, exploramos a enorme quantidade de fotografias de Goiânia contidas no acervo particular de Hélio de Oliveira, além de utilizar aquelas que estão divulgadas em livros e reportagens de jornais.

A seleção para escolha e análise das imagens obedece ao seguinte critério: Identificar as fotografias que mais foram difundidas e procuraram marcar as tendências visuais significativas para formação de um padrão de visualidade e conhecimento da cidade. Deste modo, do total de 34.992 fotografias referentes à Goiânia, disponíveis no arquivo de Hélio de Oliveira, foram analisadas 521, todas digitalizadas e separadas em pastas temáticas. Dessas imagens analisadas, utilizamos 16 no trabalho, todas registradas dentro do período da pesquisa nos anos de 1950 e 1960.³

Isto posto, a presente pesquisa foi dividida em dois capítulos. No capítulo 1, apresentaremos o percurso histórico da fotografia e sua utilização em diferentes contextos. Em seguida, buscaremos conhecer a maneira como a fotografia veio a ser utilizada para retratar Goiânia e, posteriormente, identificar as origens de Hélio de Oliveira até tornar-se fotógrafo e iniciar sua trajetória profissional na capital. Nesse contexto, abordaremos os momentos que ligaram Hélio de Oliveira e sua fotografia à Goiânia.

No capítulo 2 abordaremos a interpretação iconográfica e iconológica dos registros de Hélio de Oliveira sobre Goiânia, a representação fotográfica da capital e como foram formados

³ No total de 34.992 fotografias urbanas de Goiânia, podem ser encontrados registros das décadas 1950, 1960, 1970, 1980 e 1990.

os padrões de visualidade com a circulação desses artefatos históricos. Deste modo, mostraremos como essas fotografias são percebidas na época em que foram retratadas e como incidiram novos sentidos com o passar do tempo.

Figura 1. Fotografias seleccionadas de Goiânia – Acervo pessoal de Hélio de Oliveira.



Fonte: Acervo pessoal – Hélio de Oliveira.

CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA E HÉLIO DE OLIVEIRA

1.1 A FOTOGRAFIA, O FOTÓGRAFO E A IMAGEM: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E HISTORIOGRÁFICAS

A fotografia desde a segunda metade do século XIX se difundiu paulatinamente na maioria das sociedades. Objeto de registro integra no início do século XXI um universo incontável de fotógrafos que se projetam fortuitamente captando os diversos momentos de suas experiências. A propagação atual da fotografia é resultante da era tecnológica na qual presenciamos e passamos a consumir e vender imagens de todas as formas.

Desde o nascimento da fotografia por meio dos experimentos de Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre⁴ que a imagem apreendida em materiais fotossensíveis⁵ passaria a ser objeto de sedução e impressionismo quanto ao realismo propagado pela máquina daguerreótica.⁶ No contexto do início do século XIX houve no continente europeu, uma série de inovações nas fontes de energia, transporte e comunicação, fruto da sede capitalista na era da Revolução Industrial. De acordo com Hobsbawm (2010), o carvão - utilizado nas máquinas a vapor e a ferrovia – meio de condução eficiente capaz de transportar grandes quantidades de matérias primas representaram as bases para o desenvolvimento britânico e europeu nas quatro primeiras décadas do século XIX. Não é de se estranhar que a fotografia surge exatamente nesse período compondo uma nova forma de representação nos grandes centros urbanos.

Desde o início da fotografia, datado em 19 agosto de 1839, época de divulgação da descoberta, observa-se que o experimento de Niépce e Daguerre ganhou impulso por causa do interesse e participação do governo francês preocupado em não perder a primazia do advento fotográfico para as experimentações do inglês William Henry Fox Talbot que, em 1835 já havia exposto “desenhos fotogênicos” na tentativa de ratificar seu experimento⁷ (FABRIS, 2009; SONTAG, 2004).

⁴ Joseph Nicéphore Niépce nasceu na cidade Chalon-sur-Saone – França no ano de 1765. Originário de família rica, se dedicou por muitos anos a investigações científicas envolvendo técnicas de impressão de imagens. No ano de 1829, Niépce se associa a Louis J. M. Daguerre (1787 – 1851), pintor e decorador de teatro. Juntos, dão continuidade às pesquisas para a reprodução de imagens na câmara escura. (Borges, 2011)

⁵ Consistiam em placas metálicas ou papel sensibilizado a partir do iodo que sobre a ação da luz solar agiram como revelador de imagens. (Borges, 2011)

⁶ A fotografia daguerreótica consistia no polimento de uma chapa de cobre, posteriormente recoberta com sais de prata que deveria ser exposta ao vapor de iodo antes de sensibilizá-la com luz. Colocada dentro da câmara escura, formava uma imagem latente. Revelava-se então, com vapor de mercúrio. A dificuldade consistia em que só poderia prepará-la pouco antes de seu uso e revelá-la logo após sua exposição à luz, o que exigia o transporte de todo o aparato requerido para confecção das peças. (Ibrahim, 2005)

⁷ Willian Henry Fox Talbot nasceu na cidade de Melbury, na Inglaterra em fevereiro de 1800. Descendente de família nobre estudou matemática na universidade de Cambridge. Suas pesquisas e experiências no campo da fotografia o fizeram substituir a placa metálica de Daguerre, o daguerreótípo, por um papel sensibilizado a partir

Nessa conjuntura observamos em Rouillé (2009) que a dinâmica da fotografia surgiu no contexto industrial. Desse modo, o autor apresenta que

(...) a fotografia apareceu com a sociedade industrial, em estreita ligação com seus fenômenos mais emblemáticos – a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações -, mas, também, com a democracia. Tudo isso, associado a seu caráter mecânico, fez da fotografia, na metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial foi sua condição de possibilidade, seu principal objetivo e seu paradigma. (ROUILLÉ, 2009, p.16)

A aceleração das transformações provocadas pela dinâmica capitalista, vigente com o desenvolvimento da indústria química, elétrica e petrolífera na segunda fase da Revolução Industrial, encontrou na fotografia, o meio fugaz de representatividade de uma sociedade, que percebe essas imagens o objeto mais eficaz de transmissão das realizações da sociedade industrial burguesa. No mesmo passo, a fotografia finca suas bases em um ambiente seguro para confirmação do novo meio de apropriação de imagens, disseminando gostos e desejos em diversos aspectos do mundo oitocentista.

Na metade do século XIX o daguerreótipo acabou conquistando espaço diante do tradicional ambiente de representação pictórica. A fotografia conquistou a sociedade pela agilidade na reprodução e expressão da imagem formada pelo aspecto de fidedignidade intrínseco à imagem fotográfica. Contudo, é fundamental mencionar que os primeiros momentos da fotografia ficaram restritos a um público elitista, o que perdurou por um considerável período, pois o daguerreótipo era uma tecnologia onerosa para os segmentos populares. Contudo, essa particularização da imagem fotográfica tomaria novos rumos com as mudanças estruturais de produção no final do período oitocentista.

De acordo com Fabris (2009), novas tecnologias surgiriam na metade do século XIX contribuindo para gradual substituição do daguerreótipo pela invenção do inglês Fox Talbot apresentada por meio de calótipos (imagens sobre papel albuminado). A partir desse momento, as fotografias, relativamente em um curto espaço de tempo, atingiram o mercado através de novas técnicas de produção proporcionando maior acesso da população europeia ao seu consumo.

A disseminação da fotografia em solo europeu chamou a atenção do filósofo e historiador Walter Benjamin em relação a transformação ocorrida em sua essência imagética, onde a fotografia perdeu aquilo que o autor chamou de *aura*, ou seja, “uma peculiar fantasia de

do iodo. Essa técnica, conhecida como calótipo, cria a possibilidade de reprodução de múltiplas cópias em papel ou em vidro. Em conformidade com Borges (2011), a partir da década de 1840 ela seria utilizada por diversos fotógrafos.

espaço e tempo: a aparição única de algo distante, por mais próximo que possa estar” (Benjamin, 1987, p.101). De acordo com o autor, a perda da aura ocorreu quando o homem se retira da foto e o valor de *exposição* supera pela primeira vez o valor de *culto*. Sobre esse momento o filósofo explica que

A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável (...) O mérito incedível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. (BENJAMIN, 1987, p.174, 1987)

Foi nesse contexto de mudanças que a fotografia foi claramente difundida e designada a atender a sociedade burguesa, interessada em dar visibilidade a sua ascensão econômica e social. Entretanto, o crescente mercado de imagens, na Europa da segunda metade do século XIX, consegue atingir gradativamente as classes urbanas menos favorecidas economicamente.

Foi exatamente nesse contexto que uma inovação técnica popularizaria o retrato fotográfico europeu. O chamado *carte-de-visite* conseguiu baratear sensivelmente o custo da fotografia e conseqüentemente trouxe acesso das camadas menos privilegiadas que, enxergaram na fotografia a oportunidade de desfrutar do gosto burguês de se perpetuar nas imagens⁸. Dessa maneira, a fotografia nas cidades passou a se constituir como um bom meio de obter renda através dos serviços prestados em estúdios. Sobre esse contexto Borges (2011) observa:

Imediatamente inicia-se uma democratização dos valores e dos signos fotográficos. Os anúncios em jornais divulgavam o endereço do novo profissional da fotografia, bem como o raio de extensão de sua produção. Como pequenas fábricas de ilusão, seus estúdios atraíam homens e mulheres que, individualmente ou em grupos, davam vazão às suas fantasias. Para tal, os estúdios ofereciam uma variedade de apetrechos utilizados na montagem de cenários de acordo com desejo de autorrepresentação de seu público. (BORGES, 2011, p.51)

Assim, o ritmo de proliferação e popularização da fotografia veio a se consolidar efetivamente no final do século XIX, e dessa maneira, poderemos observar mais adiante que Goiânia também será incorporada por essa questão de disseminação da fotografia no início do século XX. Se na Europa o cartão de visita massifica o contato com a fotografia, nos Estados Unidos, a industrialização no ramo proporciona ao público o ineditismo de não apenas se contemplar no retrato, mas também de ser o agente responsável por essa prática de retratar

⁸ Em 1854, o fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) criou o aparelho que permitiria a tomada de até oito clichês simultâneos, iguais ou diferentes, em uma única chapa. Conhecido como *cartão de visita*, o retrato de cerca de 6,0 x 9,5cm era montado sobre um cartão rígido de 6,5 x 10cm e comercializado pelos fotógrafos profissionais. (Borges, 2011)

lugares e indivíduos de diferentes classes sociais. Na análise sobre o período, Fabris (2009) explica:

(...) a fotografia torna-se um bem de consumo cada vez mais corriqueiro: entre 1888 e 1890 são colocados no mercado vários aparelhos portáteis, muitos dos quais disfarçáveis ou no formato de bolsas, relógios, livros. Os aparelhos mais famosos são as Kodaks, nome inventado de propósito para ser compreendido em todas as línguas. A primeira Kodak é lançada por Eastman em 1888: pesa 680 gramas, custa vinte e cinco dólares e inclui uma película com cem poses revelada pela fábrica, que se encarrega de remeter um novo rolo ao cliente (FABRIS, 2009, p. 20).

A acessibilidade oferecida pela Kodak na aquisição da máquina e, portanto, a oportunidade de produção de imagens, colaborou decisivamente para a expansão e consumo em massa da fotografia. Conforme mostra a figura 02, no slogan “*Você aperta o botão, nós fazemos o resto*”, mostra as facilidades ofertadas para todos aqueles que buscavam utilizar a máquina fotográfica, e ainda por cima, o anúncio no final, tranquiliza o cliente por ter “*uma linha completa de bens da Eastman’s sempre em estoque*”, mostrando claramente a apropriação do mercado capitalista sempre pronto a atender a necessidade de consumo da população.

Figura 02. Propaganda da Kodak – 1888.



THE KODAK CAMERA.

“You press the button, -
- - - we do the rest.”

The only camera that anybody can use
without instructions. Send for the Primer,
free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

The Eastman Dry Plate and Film Co.,
Price \$25.00—Loaded for 100 Pictures. ROCHESTER, N. Y.

A full line Eastman's goods always in stock at LOEBER BROS., 111 Nassau
Street, New York.

Disponível em: < <https://www.iamlivingit.com/photography/history-of-photography>>. Acesso em: 12 set. 2017

Nesse período de mudanças é possível observar o quanto a utilização da fotografia vai alcançando novos horizontes com o barateamento do custo fotográfico. Suplantou o uso exclusivo da elite, ávida por novos mecanismos de produção da imagem, e ganhou em pouco mais de meio século o gosto da população em consumir um novo produto no mercado mundial.

Nesse sentido, no início do século XX fotografia e modernidade se relacionam diante de uma nova era cercada de registros deslumbrantes proporcionados pela “realidade” fotográfica.

No processo capitalista que foi inserido a fotografia, resultou durante o século XX, a plena valorização em que as imagens poderiam fornecer. Assim, as representações do cotidiano passaram a se servir do trabalho do fotógrafo, que materializou hábitos, costumes e inovações que a sociedade moderna ofertava aos seus olhares. Grande exemplo desse momento se encontrou nas fotografias das cidades, que não apenas captava vistas panorâmicas, mas também aspectos comuns do cotidiano conforme podemos observar na fotografia de Eugène Atget na figura 03, sendo justamente em relação a esses aspectos que procurarei trabalhar com os registros fotográficos de Hélio de Oliveira.⁹

Figura 03. Observação do eclipse em Paris – 1911.



Fotógrafo: Eugène Atget. Fonte: Victoria and Albert museum, London (V&A SEARCH THE COLLECTIONS, 2017). Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O166742/eclipse-1911-photograph-atget-jean-eugene/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

⁹ Eugène Atget (1857-1927) nasceu na cidade de Libourne, próximo a Bordeaux na França, e foi um dos mais notáveis fotógrafos existentes na virada dos séculos XIX e XX. Responsável por captar diversos momentos da cidade de Paris, conseguiu constituir um catálogo visual de diversos momentos do cotidiano na França. Conforme explicam Helouise Costa e Renato Silva, Atget “abre espaço para a auto-superação humana ao propor de modo intuitivo uma nova sensibilidade, livre e revolucionária, em um trabalho precursor da linguagem moderna.” (Costa e Silva, 2004, p. 20)

Pensando na figura do fotógrafo, fundamental nesse contexto de expansão da fotografia, identifica-se a presença de um personagem que se posiciona como um espectador de um instante no processamento de imagens obtidas por meio de uma série de elementos químicos. Dessa forma, a fotografia representa em sua totalidade a parte bidimensional de um recorte da cena apreciada. A circunstância, intenção e momento em que foi retratada podem explicar ou distorcer um fato. Atenta a essa questão, a ensaísta Susan Sontag (2004) argumenta:

A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: 'Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto'. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia. (SONTAG, 2004, p.33) [grifo meu]

Nota-se que a fotografia, expressa uma modalidade de olhar dentro de uma visão particular de mundo do seu autor, o fotógrafo. Esse elemento integra o registro visual, que captura e apresenta recortes de diversas ocasiões através do ato de registro fotográfico, deixando marcas repletas de códigos convencionalizados culturalmente, ou seja, imagens intencionalmente recortadas com objetivo de promover ou valorizar determinado indivíduo ou lugar. Por intermédio dessas interrupções dos acontecimentos em determinado tempo é direcionado o trabalho do historiador de buscar os significados atribuídos pela fonte fotográfica e encontrar *o que está além da imagem*. Superar a interpretação dos limites bidimensionais da fotografia significa encontrar a intenção do momento de construção da imagem, o extraquadro fotográfico, aquilo que não foi retratado pelo fotógrafo e que por outro ângulo ou outra fotografia mostraria o real significado do instante eternizado pela ação da câmera. Para tanto, os estudiosos Fabris (1991) e (2009), Mauad (1996), Kossoy (2000) e (2010), Borges (2011) são essenciais para entender a relação entre fotografia e História.

À vista disso, Annateresa Fabris em *Fotografia – usos e funções no século XIX* (1991), já chama a atenção para o trabalho do fotógrafo e explica que o seu posicionamento perante os lugares são pontos elementares de observação. Segundo a autora, quase em sua maioria, os fotógrafos buscam efetivamente o reconhecimento de espaços já existentes com o propósito de criar bases de confirmação de certas visões preexistentes que se coadunam com as perspectivas de poder confortantes até mesmo para futuras gerações.

Na mesma direção, Ana Maria Mauad destaca em *Através Da Imagem: Fotografia E História Interfaces* (1996), a importância do fotógrafo no processo de análise das imagens fotográficas. A autora aponta dois posicionamentos pertinentes na conjuntura de autoria do fotógrafo na composição das imagens: grau de *controle da técnica* e das *estéticas fotográficas*

formará as imagens que, de maneira escamoteada, liga a manipulação da mensagem a ser vinculada a determinado público e contexto.

O controle da câmera liga-se a competência técnica, na qual, o fotógrafo busca durante a apreensão da imagem desejada. Destaca-se o fotógrafo profissional que consegue, além de identificar os melhores ângulos, realizar o processamento da imagem e também no ato de revelar, não prejudicar o arranjo do artefato fotográfico. Paralelamente, a estética constitui-se numa composição mais harmoniosa, nítida e com amplitude de planos. Nessa perspectiva, a fotografia passa intencionalmente por intervenções, por meio de filtros ou até retoques em contornos pouco visíveis. Por isso, Mauad (1996) alerta que técnica e estética são competências do fotógrafo e, sendo assim, cabe ao receptor/leitor dessas imagens fornecerem seus significados.

A fotografia por atribuir um registro histórico transcrito em uma linguagem de imagens tocou (e ainda toca) uma diversidade de situações constituídas por um mosaico diversificado de experiências. A múltipla história de eventos, personalidades, lugares, sensibilidades e ideologias lançam os desafios no campo de pesquisa com as imagens fotográficas. Nessa direção, há a necessidade de responder os seguintes questionamentos: de que maneira alcançar as explicações diante daquilo que não foi, a priori, revelado pelo olhar fotográfico? Qual direção seguir para superar a superfície da mensagem fotográfica e decifrar os códigos que estão além das imagens implícitas?

Pela presente pesquisa envolver história, fotografia e cidade, vários trabalhos direcionaram a uma análise mais aprofundada quanto aos procedimentos metodológicos a serem utilizados. Com isso, observamos em Boris Kossoy os mecanismos que delimitam a organização da fonte fotográfica como análise do passado histórico. Em sua obra *Fotografia & História* (2012) o autor destaca uma dupla arqueologia do documento para a recuperação das informações, dando destaque ao assunto, fotógrafo e tecnologia e também aos componentes espaciais do espaço e tempo.

Nessa direção, Kossoy (2012) explica que o assunto trata do tema, o referente, o fragmento de mundo a ser analisado. O fotógrafo, importante sujeito nesse contexto, designa-se como o autor do registro, agente e personagem do processo de apreensão das imagens, sendo, tais imagens possíveis de serem visualizadas, por meio da tecnologia - a máquina fotográfica, equipamentos e técnicas empregadas para a obtenção do registro. Inseridos nessa composição, o espaço determina o local onde se deu o registro e o tempo delimita o período, época, data e momento em que se constituiu o objeto retratado.

Dentro da nossa análise utilizaremos principalmente as variáveis do assunto – vistas urbanas, cartão postal e fotorreportagem de Goiânia; e a do fotógrafo – filtro cultural e ideológico dos momentos retratados no passado. Esse viés nos aponta as possibilidades de compreender a cidade e suas representações de poder além de identificar o direcionamento do fotógrafo dado as imagens urbanas.

Em outro direcionamento, Kossoy (2000) destaca uma questão essencial que dentro dessa pesquisa passa a ser determinante. Observar o artefato fotográfico significa entender que a imagem possui duas dimensões. Inicialmente, constitui a *primeira realidade* – a vida passada inscrita na sua realidade interior do artefato fotográfico; e posteriormente a mesma imagem transfigura uma *segunda realidade* – o documento expressando a circulação e os usos posteriores da imagem em contextos, períodos e formas que não foram previstos pelo fotógrafo no momento de produção da fotografia.

Seguir esses passos permite identificar que as fotografias representativas do passado, contempladas em álbuns, periódicos ou acervos iconográficos possuem usos e significados diversificados para o fotógrafo. Logo, a reutilização das imagens em outros períodos transforma os seus significados em outro contexto de recepção.

Quando analisamos o significado das mensagens nas fotografias, deve-se ter em mente que, com o passar do tempo, as mesmas retiradas no passado, são utilizadas em outros momentos para atribuir novos sentidos idealizados para os objetos, tais como a reprodução de praças, avenidas e monumentos em jornais, com a finalidade de comparação com a atualidade. Portanto, cabe ressaltar que na fotografia, o conteúdo retratado das imagens pode tendenciar a interpretações deterministas. Assim, entende-se que o teor do registro fotográfico deve ser analisado respeitando sua temporalidade e buscando os aspectos apresentados no contexto de formação da imagem fotográfica.

Posicionada quanto à questão em problematizar a utilização da fotografia como documento dotado de conhecimento histórico, Maria Eliza Linhares Borges expõe suas pesquisas no livro *História & Fotografia* (2011) para a explicação do processo de sentidos atribuídos as imagens fotográficas da segunda metade do século XIX e no início do século XX. A autora procurou mostrar que, identificar os códigos culturais construídos nas imagens fotográficas são determinantes para a *desnaturalização* da criação de visões deterministas sobre os elementos apreendidos no momento histórico específico do ato de registro fotográfico.

Por esse caminho, a fotografia passa a ser desvendada de maneira a desenvolver um diálogo entre o visível e o não visível. A partir dessa assertiva propomos seguir três caminhos de análise. O primeiro reside na compreensão da natureza técnica do ato fotográfico, ou seja,

abordar as características atribuídas pelas imagens fotográficas. Esse caminho nos oferece os indícios deixados no objeto, além de possibilitar retratar os resquícios de realidade impresso do instante fotografado.

O segundo compete uma compreensão que vai além do recorte fotográfico, pois, mesmo antes do ato de registro fotográfico acontece uma série de ações convencionalizadas, de ordem cultural ou histórica que determinou o produto final da imagem captada. Com isso, entendemos que o terceiro caminho é decisivo para a compreensão das fontes fotográficas, pois se partimos que a fotografia coloniza uma determinada imagem entre uma série de possibilidades, há que se discutir a estreita relação entre a visão de mundo do fotógrafo, agente produtor do registro, com os temas abordados.

Nessas circunstâncias, observamos as pesquisas de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997). Em *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887 – 1954)*, a metodologia das autoras para a análise iconográfica foi voltada para a interpretação dos padrões visuais de representação da cidade, levando assim, à análise dos modos específicos de tratamento do meio urbano. Dessa maneira, as autoras observaram a incidência de imagens da capital paulista, nos álbuns da cidade de São Paulo entre 1887 - 1919 e 1951 – 1954. Através do cruzamento entre descritores icônicos – conteúdo das fotografias – e, descritores formais (técnica, forma e aos códigos de expressão) revelaram-se o domínio existente de padrões fotográficos na metrópole paulistana.

Por esse percurso metodológico, Lima e Carvalho (1997) identificaram que houve predominância de valores à cidade em épocas diferentes, assim como também vamos perceber nas fotografias de Hélio de Oliveira. Na virada do século XIX para o século XX observou-se a racionalização do espaço urbano, enquanto nos anos 1950 as imagens dos álbuns estiveram direcionadas à nova representação do trabalho e diferenças sociais determinadas na cidade de São Paulo.

Aliado a essa metodologia e na possibilidade de descortinar as mensagens inseridas nas fotografias urbanas, as explicações de Mauad (1996) indica a uma abordagem *histórica-semiótica da fotografia*. Neste enfoque, a fotografia é observada como sendo o elemento constituído por meio do resultado do trabalho social (fotógrafo/agentes responsáveis pela disseminação das imagens) na produção de sentido que é convencionalmente arquitetado sobre códigos culturais. Em outras palavras, esse método procura identificar as mensagens que se processaram ao longo do tempo, e que foram assumindo funções com significados diferenciados, tanto no momento de sua vinculação quanto no aspecto interior da própria mensagem.

Na efetivação da pesquisa com a utilização de imagens fotográficas há algumas referências teóricas basilares que são norteadoras quanto à ideia de condução da análise iconográfica. Entre esses autores, o historiador inglês Peter Burke, em *Testemunha Ocular: história e imagem* destaca a validade da imagem como evidência histórica ressaltando que as “imagens nos permitem ‘imaginar’ o passado de forma mais vívida” (BURKE, 2004, p.17). Suas críticas sobre o realismo fotográfico direcionam os obstáculos a serem enfrentados pelo historiador da imagem quanto à condução eficaz de enfrentar as convenções visuais presentes no objeto fotográfico. Para o autor, o grande desafio é até que ponto pode-se confiar nessas imagens. Por isso, deve-se procurar contextualizar os documentos identificando fotógrafos e fotografados levando ao entendimento do momento em que a imagem foi retratada.

A fotografia e seu vínculo com a realidade também é problematizada por Philippe Dubois na obra *O ato fotográfico* (2012). Além de desvincular a realidade explícita concebida de maneira positivista nas fotografias, o autor apresenta sistematicamente a explicação sobre a codificação da imagem fotográfica visando identificar a fotografia como um traço do real. Nessa situação, a imagem é analisada não como um artefato dotado de poder e verdade, mas sim na busca da mensagem, na qual, a foto guarda silenciosamente em sua *verdade interior*. De acordo com o autor, esta verdade, se liga a superação dos códigos contidos nas fotografias, na descoberta dos valores e na identificação da dicotomia existente entre realidade aparente no corpo fotográfico e realidade interior do documento.

A fotografia guarda em sua superfície aparências e os códigos de representação. Ir além desse universo visual é tentar recuperar a realidade interna e superar visões estereotipadas e convenções visuais sobre os fragmentos da vida passada eternizadas pelas imagens fotográficas. Desse modo, André Rouillé no seu livro *A fotografia – entre documento e arte contemporânea* (2009) alerta para a condição da fotografia-documento em carregar a verdade em sua impressão. Para o autor, as imagens fotográficas estão no plano da verossimilhança, sendo a verdade e a realidade presentes de maneira indireta e em segundo plano. Na análise do autor:

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. (ROUILLÉ, 2009, p. 77)

A realidade aparente em que as fotografias refletem em sua superfície é questionada por Rouillé. O registro de determinado momento não cristaliza a sua realidade por si mesma. Essa realidade apreendida, se modifica no artefato fotográfico pois, a recepção dessas imagens por

outras pessoas determina a modificação do seu conteúdo por sentidos convencionalizados, que levam a criação de uma nova visualidade para a fotografia.

Portanto, nos aspectos teóricos da imagem analisados por Burke, Dubois e Rouillé encontram-se uma problematização em comum: o estatuto de realidade contido nas imagens. As conexas observações dos autores permitem identificar nas imagens fotográficas, o caminho a ser trilhado para a observação dos discursos visuais apresentados em diferentes períodos históricos.

Se enxergarmos que todo registro fotográfico é produzido diante de uma certa finalidade, nos deparamos com um dilema. Qual seria a realidade apresentada no conteúdo da imagem fotografada? Nesse aspecto, entramos num campo passível de relevantes considerações. Quando se observa a diversidade de imagens fotográficas encontradas nos arquivos percebe-se que, por serem heterogêneas, tornam-se difíceis de dominar, de organizar e de entender, justamente por estarem fragmentadas e constituírem lacunas e intervalos dos elementos observáveis. Assim, tentar recorrer a aproximações entre os conteúdos das imagens fotográficas é arriscar a cometer anacronismos, haja vista que, os rastros sobreviventes implícitos na conjuntura das imagens são separados por uma temporalidade diversa e desunidos por espaços indeterminados e sem coesão entre os registros.

Para desviarmos desses obstáculos anacrônicos considera-se então a observação das imagens no sentido de experiência e ensinamento, no qual, é o real atribuído na imagem que será revelado. Desta forma, o filósofo francês e historiador da arte, Georges Didi-Huberman (2012) identifica que

a legibilidade das imagens não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 10).

A tarefa principal nesse caso é fundamentalmente direcionar a maneira como utilizar a imagem como elemento de busca do conhecimento histórico. A imagem fotográfica é algo muito além que um simples corte apreendido no mundo dos aspectos visíveis. Pode considerar como uma impressão do passado recheada de rastros e traços visuais propositalmente recortadas e que, em sua essência, guardam realidades a serem exorcizadas no interior da linguagem visual.

Logo, aí está o desafio na pesquisa histórica com as imagens fotográficas. Além de desvendar o seu conteúdo, há também a necessidade insurgente de identifica-las em contextos

situacionais que direcione a interpretação das mensagens inerentes do objeto. Nesse caminho, o historiador Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes (2003) explica que:

As imagens não têm sentido em si, imanescentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retratar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.” (MENESES, 2003, p.17) [grifo meu]

Diante dessa análise percebe-se que nas imagens os jogos de valores não estão determinados explicitamente. A condição de abordar a interação social, buscada no contexto da realização da imagem, adverte ao fato que o sentido idealizado no momento de sua construção, sofre sistematicamente intervenções que levam a estabelecer padrões de visualização sobre determinados aspectos do passado.

Dessa maneira há que se pensar a fotografia sobre duas vertentes. Inicialmente como *índice*, na qual o registro fotográfico é designado como o vestígio de uma materialidade passada, em que, uma variabilidade de aspectos (sociais ou espaciais) informam sobre as aparências constituídas no passado. Entendido como *símbolo*, as imagens retratadas no passado, sustentaram a ideia de única fonte de verdade para a posterioridade, e, logo, se o objeto fotográfico informa, ele também conduz a visões determinadas das mensagens fotográficas.

Atento a essas observações identifica-se que a imagem no processo de sua produção é formada diante de determinada situação, e, portanto, serve para cumprir uma variedade de funções (políticas, religiosas, sociais etc). Por essa razão, Peter Burke, adverte que as imagens “tiveram seu papel na ‘construção cultural’ da sociedade” e por isso, elas são *testemunhas* dos arranjos sociais passados, e acima de tudo, das maneiras de ver e pensar o passado. (BURKE, 2004, p.234)

Nesse contexto, observamos que na análise de um registro visual fotográfico os diferentes olhares para esse objeto levarão a diferentes interpretações, e as formas de visualizações podem delimitar elementos distintos em vários aspectos diante da real enunciação da fonte. Quando o historiador utiliza o artefato fotográfico como fonte histórica é importante observar a correspondência direta das imagens com o contexto geral do espaço ou indivíduos em destaque. Também, salienta-se que a fotografia incide de várias maneiras no imaginário social contribuindo para arquitetar uma estrutura de pensamento que direcione uma referência impositiva para um público determinado.

A fotografia amplamente mostra a importância de como pode-se observar um elemento imagético em uma variação de ideias e significados. Nesse caminho, explica Fabris (1991):

A fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo, molda um imaginário novo, uma memória não seletiva porque cumulativa. Em sua superfície o tempo e o espaço inscrevem-se como protagonistas absolutos, não importa se imobilizados, ou até melhor se imobilizados por que passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual a aparente analogia se revela seleção, construção, filtro. (FABRIS, 1991, p. 36)

Em síntese, o viés de extrema validade para o historiador da imagem está na *percepção e interpretação* que são vistos como sustentáculo para a educação do olhar. Esta educação visual das imagens requer uma leitura crítica, direcionada a interpretar de maneira clara as mensagens implícitas e compreender seus conteúdos, sua natureza e as afinidades que ela estabelece com o mundo analisado. Se a imagem fotográfica edifica uma visão determinada do objeto, apresentando-a a circulação e consumo, basta lembrar que nesse jogo “a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação e a hegemonia social faz com que a imagem da classe dominante predomine, erigindo-se como modelo para as demais.” (MAUAD, 1996, p. 9)

Esse ponto é o lugar onde se pode caminhar na direção de desvendar os vestígios que contribuem para identificar os melhores traços de significação das imagens fotográficas. A observação dos rastros deixados pelas fotografias conduz a investigação dos elementos implícitos e explícitos partindo da sondagem de todos os detalhes que a imagem proporciona ao olhar.

1.1.1 A fotografia no Brasil: origem e funcionalidade

A propagação da invenção de Daguerre no Brasil esteve ligada diretamente à figura do imperador D. Pedro II, grande admirador desse invento, tornando-se personagem fundamental para a introdução da fotografia no país. Contudo, estudos apontados por Kossoy (1980) indicam que o francês erradicado no Brasil, Hercules Florence, foi responsável pelo pioneirismo da descoberta da fotografia no Brasil. Segundo o autor, com observação dos diários de Florence, constatou-se que houve experimentos com materiais fotossensíveis que resultaram as primeiras imagens fotográficas em 1833 – data que antecede até mesmo as descobertas na Europa. Entretanto, seus trabalhos não foram postulados e diante da divulgação oito anos depois da invenção de Daguerre, os estudos de Florence não o tornou o inventor da fotografia mundial (Magalhães e Peregrino 2004).

De acordo com o pesquisador e crítico de fotografia, Pedro Vasquez (2002), identificou-se que o invento de Daguerre não tardou em chegar ao Brasil, visto que, em janeiro de 1840, o

abade francês Louis Compte, desembarcou os primeiros daguerreótipos em território nacional retratando as primeiras vistas da cidade do Rio de Janeiro¹⁰.

Logo que D. Pedro II teve contato com o novo mecanismo de produção imagética, a euforia o dominou e, não só admirou o experimento como também aprendeu a fotografar com o americano Augustus Morand¹¹, passando assim a patrocinar fotógrafos para retratarem principalmente a família real e também a capital do império. Conforme Schwarcz (1998), para um invento de grande repercussão e dotado de modernidade, o imperador teve na fotografia o grande vínculo para construção de sua imagem moderna e do seu reino, semelhantemente como ocorrerá em Goiânia no período de sua construção, onde observaremos com mais detalhes adiante.

Diante disso, observando durante o século XIX, entre os anos de 1851 a 1900 foram realizadas ao todo 12 Exposições Universais - Londres, 1851; Paris, 1855; Londres, 1862; Paris, 1867; Viena, 1873; Filadélfia, 1876; Paris, 1878; Amsterdã, 1883; Antuérpia, 1885; Paris, 1889; Tervueren, 1897; Paris, 1900. Em conformidade com Turazzi (1995), a participação da fotografia brasileira nessas exposições caracterizou-se por disseminar imagens “exóticas” do Brasil em ambiente europeu. D. Pedro II teve grande contribuição para essa divulgação, pois financiou fotógrafos para retratar construções, vistas e a natureza. Entre esses fotógrafos destacam-se: Marc Ferrez, Joaquim Insley Pacheco, João Ferreira Villela, José Tomás Sabino, Henschel & Benque, Luiz Terragno, Alphonse Justin Liébert – todos com o título de *Photographos da Casa Imperial*.

Nesse contexto, Fabris (2009) confirma os argumentos de Schwarcz (1998) e Turazzi (1995) reiterando que as imagens observadas na vasta coleção de D. Pedro II, constituem uma diversidade de informações que condiciona a figura do imperador como agente participativo na inserção do Brasil no cenário de modernidade do século XIX. Desse modo, observa-se que

O fascínio pela imagem em si reponta a todo momento: tudo é igualmente importante para o imperador, que coloca no mesmo plano artefatos, pessoas, natureza, sem que seja possível estabelecer de imediato qualquer tipo de ordenação. O novo imaginário criado pela fotografia é a tônica da visualidade difusa de D. Pedro, alicerçada na utopia da técnica como fator de progresso e de civilização. (FABRIS, 2009, p.37)

¹⁰ Pedro Vasquez aponta que foram três vistas retratadas da região central do Rio de Janeiro: Paço Imperial, o chafariz de Mestre Valentim e o antigo mercado da Candelária.

¹¹ Augustus Morand foi daguereotipista, fotógrafo e pintor. Em Nova York abre em 1841, com George H. Morand seu estúdio. No ano de 1842, viaja ao Rio de Janeiro e torna-se personagem central estando ligado aos primeiros registros sobre atividades fotográficas no Brasil. Solicitado por D. Pedro II, há relatos de ter produzido diversas fotografias como as vistas dos arredores do Palácio de São Cristóvão, retratos da família imperial, além de particulares que visitavam seu estúdio guiados pelos anúncios do Jornal do Commercio. Kossoy (1980)

O gosto do imperador pela fotografia resultou em uma coleção pessoal, contendo um universo considerável de retratos. Há fotografias de sua própria autoria e também retratos de fotógrafos oficiais do império que registraram as viagens da família real pelo país e também pelo exterior. Preocupado com as repercussões de suas imagens e da família real no império, o monarca raramente prontificou a mostrar suas intimidades nas fotografias, entretanto, não hesitou em construir uma imagem de intelectualidade e potencialidade, ao ser fotografado em vários momentos, segurando livros ou até mesmo fazendo poses que se assemelharam as feitas por Napoleão Bonaparte.

A utilização da fotografia por D. Pedro II enuncia uma série de mudanças nas quais o regente forma uma imagem moldada de uma figura notável como a de um imperador. Em várias fotografias observa-se a presença de aparatos que o cercam de um imaginário erudito formando assim sua efígie de sábio comandante do império. Nesse contexto, D. Pedro II ressignifica suas imagens e passa a ser observado em suas fotografias “entre muitos livros, globos, penas de escrever e balaustradas onde se apoiava para aguentar o longo tempo da foto e fazer pose de pensador.” (SCHWARCZ, 1998, p.325)

A fotografia despertou a curiosidade da população do império brasileiro, sobretudo das camadas mais privilegiadas, pois apresentava nos retratos a exatidão, precisão e minuciosidade de detalhes que até então pouco tinha se visto no período. Assim, as imagens fotográficas do Brasil oitocentista foram observadas como arquétipo de perfeição em sua composição representativa e conseqüentemente utilizada por daguerreotipistas errantes em explorar a invenção para lucrar nas capitais e interiores do império, principalmente na zona agrícola, local onde residia a maioria da nobreza aristocrática.¹²

O resultado apresentado pela circulação e utilização das fotografias no Brasil oitocentista é bem compreendido quando se identifica que:

A foto tornava-se, então, não só símbolo de modernidade como marca de status e de civilização; uma distinção nas mãos de poucos. Assim, se os usos e funções políticas da fotografia no século XIX tenderam a se expandir, de outro modo dialogaram com o imaginário local, que por meio dela reproduzia imagens e paisagens – como fez Marc Ferrez¹³ a partir da década de 70. Mas a nova técnica também servia para atestar enriquecimento pessoal. Sobretudo essa nova corte urbana, em vista da morosidade e dos preços ainda mais elevados dos retratos a óleo, aderiu ao retrato fotográfico, feito às dúzias para ser dado de presente ou trocado. (SCHWARCZ, 1998, p. 349)

¹² A partir da década de 1830 o café representou o grande produto de exportação brasileiro. A região pioneira desse desenvolvimento foi o Vale do Paraíba Fluminense e Paulista. Na pesquisa feita por Schwarcz que deu origem ao livro *As barbas do imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, há uma série de fotos feitas por daguerreótipos originárias de famílias aristocráticas fluminenses.

¹³ Apresentaremos adiante com maiores detalhes a obra de Marc Ferrez.

A prática de reprodução das imagens em série, apresentou -se bastante frequente entre os admiradores da fotografia, em presentear e também trocar imagens. Adepto a essa tendência, D. Pedro II não apenas recebia os *cartões-de-visita* como também fez circular imagens que de certa maneira construía o retrato de modernidade do império tanto em território nacional quanto em ambiente europeu.

A capital do império teve papel de destaque em relação à consolidação da fotografia no país. A Academia Imperial de Belas Artes¹⁴ foi a precursora em realizar exposições em solo brasileiro, enquanto outras províncias brasileiras, vieram apresentar exposições contendo fotografias apenas a partir da década de 1860. É interessante observar que a “Corte brasileira assistiu a uma das primeiras participações femininas nessa nova arte em todo mundo, quando a Sra. Hipolyte Lavenue exibiu daguerreótipos na Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial, em 1842¹⁵.” (VASQUEZ, 2002, p 11).

Com a presença cada vez mais sólida da fotografia durante o período oitocentista, as paisagens por contemplarem a beleza, serviram de grande inspiração tanto para os retratistas quanto para paisagistas. É nesse momento que percebemos a influência que várias fotografias passaram a ter sobre as imagens panorâmicas da capital do império, conforme demonstra a figura 04. E por essa abordagem, caberá a nós mais a frente, apresentar esse tipo de imagens feitas por Hélio de Oliveira.

Figura 04. Vista panorâmica da enseada de Botafogo.

¹⁴ Fundada no Rio de Janeiro em dezembro de 1826, a instituição contou com a atuação de importantes figuras na difusão dos conhecimentos artísticos no Brasil. Da missão artística e científica francesa chegada ao Rio de Janeiro em 1816, nomes como os pintores Debret e Taunay, o arquiteto Grandjean de Montigny e os irmãos e escultores Zéphérin e Marc Ferrez figuram entre algumas personalidades criadoras da Academia Imperial de Belas Artes (Turazzi, 2000; Magalhães e Peregrino, 2004).

¹⁵ Apesar de citar a participação da Sra. Hipolyte Lavenue na Exposição de Belas Artes de 1842, não há referências biográficas na obra de Vasquez (2002). Em busca pelo Google Acadêmico a única informação mais concreta apontou que foi esposa do daguerreotipista francês que lhe dá o nome e atuou na cidade do Rio de Janeiro entre 1841 e 1844 e nas cercanias de Ouro Preto (MG), em torno de 1845. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22080/sra-hippolyte-lavenue>>. Acesso em: 02 de Fev. 2018.



Fotógrafo: Marc Ferrez. Fonte: Álbum Panoramas do Rio de Janeiro, c. 1885. Rio de Janeiro / Acervo IMS.

O legado deixado pelo fotógrafo brasileiro Marc Ferrez foi determinante para o crescimento da fotografia no Brasil na virada do século XIX para o século XX. De acordo com Turazzi (2000), ele foi filho do escultor Zéphérin Ferrez e seu círculo social sempre o colocou presente no campo das artes. Após abrir o seu empreendimento fotográfico em 1867 (Marc Ferrez & Cia), atuou cobrindo uma diversidade de eventos tanto no Rio de Janeiro, quanto em outras províncias brasileiras.

Tendo ligação direta com a corte brasileira, Ferrez tornou-se fotógrafo emblemático por retratar os festejos em comemoração à vitória na Guerra do Paraguai (1871), além de ser membro da Comissão Geológica¹⁶ que percorreu o nordeste, e obtendo imagens inéditas de paisagens e de tribos indígenas entre 1875 e 1877. Outras fotografias também integram o extenso trabalho de Ferrez como: melhoramentos na cidade do Rio de Janeiro (1879) e a construção da Estrada de Ferro D. Pedro II (1882). Nesse contexto, a dimensão desses trabalhos proporcionou à Ferrez reconhecimento tanto de D. Pedro II quanto em exposições fotográficas europeias durante todo o final do século XIX.¹⁷

As ligações do fotógrafo com a *Société Française de Photographie*¹⁸ renderam a fotografia de Ferrez notáveis aplicabilidades técnicas conhecidas durante suas viagens à França.

¹⁶ Convidado a trabalhar como fotógrafo da Comissão Geológica do Império, chefiada pelo cientista Charles Frederick Hartt, Ferrez viaja com a expedição pelo nordeste do Brasil e fotografa pela primeira vez os índios da tribo botocudo (BA). Segundo Turazzi (2000), as fotografias retiradas para a Comissão Geológica viabilizaram ao império brasileiro, o maior projeto de documentação fotográfica para fins científicos no século XIX.

¹⁷ Para consultar todas as premiações dadas a Marc Ferrez ver o livro de Turazzi (2000) – *Marc Ferrez*.

¹⁸ Fundada em Paris em 1854 por um grupo de cientistas, amadores e artistas, a *Société française de photographie* (SFP) é a mais antiga associação fotográfica ainda ativa. Formada para promover a fotografia, suas melhorias e usos, a SFP se apresenta desde o início como uma organização para colecionar e divulgar todos os tipos de documentos e arquivos sobre atividade fotografia. Assim, em paralelo com as reuniões semanais, a SFP publicou

De acordo com Pedro Vasquez, o fotógrafo foi um profissional completo, “que chegou a conceber e mandar confeccionar câmeras sob encomenda, como aquela especialmente projetada para fotografia a bordo de embarcações (...), e outra de formato panorâmico, que operava com enormes chapas de 40x110cm.” (Vasquez, 2010, p.112-113). Esta última denominada de câmara Brandon, consistiu num equipamento que fazia fotografia panorâmica de varredura, ou seja, conseguia captar uma tomada geral de vistas da cidade – conforme observado na figura 04. Conseqüentemente, as fotografias de paisagem retratadas por Ferrez, passaram a expressar a beleza e magnitude visualizada em contornos que trazem efeito à contemplação entre natureza e o espaço urbano carioca.

O olhar de Marc Ferrez concedido ao Rio de Janeiro reflete a intencionalidade em que suas fotografias moldaram a imagem da capital federal, assim como ocorreu com os primeiros fotógrafos de Goiânia, que também elaboravam retratos da cidade com o sentido de formação de determinada visualidade. A busca sempre do lado belo, fascinante e indutivo da urbe teve vinculação muito além do que simplesmente o simples gosto de um mero registro fotográfico. Por isso, Turazzi (2000) explica que:

(...) as paisagens de Ferrez não exprimem apenas o testemunho plástico de um espaço exaustivamente enquadrado por sua câmera fotográfica. Elas também evocam sentimentos e atitudes (encantamento, meditação, alheamento) que atribuem sentidos à natureza, à urbe e àqueles que partilham de suas imagens. Elas revelam, antes de tudo, as escolhas e as ambições do fotógrafo diante do que fotografar e de como fazê-lo, escolhas que se refazem e se desdobram nas imagens enviadas às exposições nacionais e internacionais, doadas ao imperador ou à SFP [*Société Française de Photographie*], editadas em livros e postais. (TURAZZI, 2000, p.36)

Foi mediante esse incontestável trabalho de Marc Ferrez, que a fotografia no Brasil ganhou no princípio do século XX, quesitos imprescindíveis para a realização do registro de imagens de alta qualidade de exposição e reprodução. Por consequência, não demorou para que a fotografia fosse utilizada para ilustrar reportagens em revistas e jornais no intuito de afirmar os acontecimentos narrados e também como veículo de propaganda de imagens dos principais meios urbanos do país.

1.1.2 Experiências fotográficas: fotografias urbanas e os postais

Entre o final do século XIX e o início do século XX, as fotografias urbanas, retrataram as mudanças ocorridas nas cidades e chamaram a atenção de fotógrafos estrangeiros e brasileiros. O desenvolvimento econômico proveniente das atividades agrícolas,

em 1855 uma revista mensal dedicada à fotografia - o SFP Bulletin - e, desse mesmo ano, organizou a primeira de uma longa série de exposições de renome internacional. Conforme analisa Turazzi (2000), apesar de não ter sido membro da SFP, elogios a Marc Ferrez foram constantemente apontados em diversas edições da SFP Bulletin, passando a configurar como personagem para o desenvolvimento da fotografia no Brasil e no mundo.

principalmente o café, levou a constantes transformações nos grandes centros brasileiro, e assim, a fotografia, desenvolveu em diversos pontos das cidades um repertório clássico para a sua prática. Nessa análise, destacam-se as fotos do carioca Militão Augusto de Azevedo (1832-1905) sobre as modificações urbanas em São Paulo entre 1862 e 1887.

Figura 05. Rua da Constituição, c. 1862. Centro, São Paulo.



Fotógrafo: Militão Augusto de Azevedo, 1862. Fonte: Acervo IMS.

Figura 06. Rua Florêncio de Abreu, c. 1887. Centro, São Paulo.



Fotógrafo: Militão Augusto de Azevedo, 1887. Fonte: Acervo IMS.

Nesse período a capital paulista passou por uma série de alterações urbanas que não escaparam das lentes desse fotógrafo. Conforme aponta Segawa (2004), a capital paulista assumiu na segunda metade do século XIX projeções de crescimento que posteriormente a transformaria em cidade metropolitana no período próximo a metade do século XX. Entre suas modificações o autor identifica a chegada da ferrovia, a utilização do tijolo no lugar das construções em taipa e a construção do Viaduto do Chá - inaugurado em 1892. Essas alterações urbanas são exemplos que nortearam São Paulo em sintonia com onda de modernidade do período. Nesse contexto, Íris Morais Araújo (2010) discutiu esses momentos, por meio do seu livro: *Militão Augusto de Azevedo: Fotografia, história e antropologia*. De acordo com a antropóloga, a importância do fotógrafo carioca para a história visual de São Paulo pode ser evidenciada pelos registros fotográficos de mesmas localidades em períodos distintos. Essas fotografias contribuíram para analisar a rápida revitalização urbana ocorrida na capital paulista, que se inseria nos moldes da modernização identificada pela simbologia de progresso.

Examinando as fotografias 05 e 06, pode-se depreender que, muito se modificou na rua que em 1862 tinha o nome de *Rua da Constituição* e em 1887, já se chamava *Rua Florencio de Abreu*. Além do nome, as fachadas foram reconfiguradas e houve também o surgimento de novas construções que comporam uma mescla de estilos entre o colonial e o neoclássico¹⁹.

¹⁹ Identifica-se no estilo neoclássico uma arquitetura que apresenta pilastras caneladas, janelas com frontões talhados e vidro. No estilo colonial, as construções feitas em taipa caracterizavam os sobrados com amplos beirais que serviam para a conservação dessas edificações conhecidas também como pau a pique. (ARAÚJO, 2010)

Além disso, é visível a novidade da iluminação pública e também os trilhos que foram instalados para o tráfego de bondes.

Nota-se nas fotografias 05 e 06 a reconfiguração da via pública, no aspecto de circulação da sociedade. A edificação do calçamento aponta o caminho exclusivo de transição da população que divide espaço com os bondes que evidentemente, tinham velocidades maiores do que as carroças puxadas por cavalos. Apesar do novo meio de transporte, há a continuidade das carroças transitantes por São Paulo, que mesmo apresentando ares de cidade “moderna” ainda não se emancipa totalmente do seu passado de estilo colonial.

O *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862 – 1887)* marcou a preocupação na qual o fotógrafo teve em divulgar uma nova imagem de São Paulo. O antigo, marcado pelo estilo arquitetônico colonial se revigora com a chegada do moderno e se afirma na comparação entre o antes e o depois. Nessa perspectiva, Araújo (2010) observa que a projeção comparativa do álbum de Militão, teve continuidade durante a primeira metade do século XX. Assim, essa prática tornou-se evidente destacando que “delineava-se de forma carregada a percepção de São Paulo colada ao “moderno”, e cuja contraposição a um tempo anterior, ‘antigo’, era fundamental” (ARAÚJO, 2010, p.22).

A representação da modernidade foi determinante para diversos grupos políticos, principalmente por utilizarem a fotografia como meio de moldar o imaginário social estabelecendo regimes de visualidade sobre os aspectos inovadores no qual o ambiente urbano apresentou durante todo o início do século XX. No Brasil, as fotografias das cidades constituíram elementos que formaram as expectativas semeadas pela ideia de progresso e modernidade que de certa maneira sintetizaram as imagens fotográficas dos espaços urbanos.

Outro exemplo marcante de utilização da fotografia como elemento de afirmação visual da cidade, recai sobre o período de construção da nova capital de Minas Gerais, entre os anos de 1894 e 1897. O antigo Curral del Rei, passou por uma verdadeira demolição de suas tradições dando lugar à formação da nova capital mineira. Sobre esse momento, a historiadora Marcelina das Graças de Almeida argumenta:

O processo de instalação da nova cidade caracterizou-se inicialmente pela destruição física do arraial. A demolição de casas e o desaparecimento de ruas produziam um desenraizamento associado à destruição da própria memória. Foi como se os construtores buscassem gerar outra memória, adequada à cidade que nascia. Não havia, portanto, motivos que justificassem a preservação da cultura daquela localidade predestinada ao esquecimento. (ALMEIDA, 1997, p.73)

A construção de Belo Horizonte se inseria no contexto da modernidade e no desejo pelo novo, apagando as antigas estruturas que marcaram as lembranças do estilo colonial. Interessante observar que em Goiânia, no início de sua construção, a antiga cidade de Campinas

passou por um momento diferente do ocorrido no Curral del Rei, pois, ao invés de ser destruída, Campinas, acabou tornando-se bairro da capital de Goiás preservando sua memória como região itinerante e participativa do surgimento de Goiânia. Nesse contexto, a capital mineira foi idealizada pelo ambiente político assinalado pelos primeiros anos da República. O projeto de criação da recém inaugurada capital mineira teve como pilar a “cidade que primasse pela beleza, pela estética, pelos padrões arquitetônicos, sendo ao mesmo tempo espelho que refletisse a imagem do novo tempo que se instaurava no país.” (ALMEIDA, 1997, p. 75)

Em frente a essas transformações, a Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), contou com o departamento denominado *Gabinete Fotográfico* que retratou imagens anteriores e posteriores da construção de Belo Horizonte. Em vista disso, a fotografia teve como função registrar o andamento das obras e se serviu de uma prática comum para o período: a captação de imagens de grandes obras de engenharia. Afinal, o empreendimento de tamanha proporção para Minas e para a República brasileira, não passaria sem a presença da técnica fotográfica no tocante de formação visual padronizando os lugares a serem vistos da nova cidade. Desse modo, a professora de fotografia Anna Karina Castanheira Bartolomeu explica que

Nos primeiros anos da capital já inaugurada, as fotografias produzidas e veiculadas em cartões postais e álbuns pretendiam levar, para além da serra do Curral, as imagens de uma cidade moderna: uma estratégia de afirmação da existência da nova cidade, do sucesso de tão ousado projeto. (BARTOLOMEU, 2003, p. 38)

De acordo com a autora, um dos principais nomes da fotografia em Belo Horizonte é o português Francisco Soucasaux. Além de participar dos trabalhos da CCNC, o fotógrafo realizou os primeiros registros da capital, sendo responsável pela primeira série de cartões postais de Belo Horizonte. Essa série editada em 1902 foi impressa nas oficinas do Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro. Assim sendo, a contribuição de disseminação da imagem de modernidade da nova capital passou expressamente pela circulação desses postais, que ganharam grande notabilidade graças aos retratos de Soucasaux. Além do português, outro grande nome de evidência nesse período foi o de Raimundo Alves Pinto. Também atuante na CCNC, o fotógrafo, depois da inauguração de Belo Horizonte, atuou significativamente na composição e publicação do *Álbum de Bello Horizonte* - lançado no ano de 1911. Contando com o apoio da prefeitura, Raimundo Pinto, desenvolveu um trabalho de grande envergadura, apresentando as imagens da capital mineira acompanhadas de textos em cinco idiomas. Essas imagens esboçaram sistematicamente as características da nova urbe almejando e priorizando as imagens de progresso.

Figura 07. Praça da República, 1902, Belo Horizonte-MG.



Fotógrafo: Francisco Soucasaux, 1902.

Transcrito de: RIBEIRO e SILVA (1997).

Belo Horizonte representava assim a obra marcante da República, a cidade que projetou o cenário de progresso da época e teve a fotografia uma aliada tanto para sua afirmação quanto para sua divulgação em propagandas contida em postais como visto na figura 07. Atitude similar ocorreu com Goiânia no período de sua construção, projetando a cidade por meio de fotografias e moldando o imaginário de modernidade por meio dos recortes de aspectos valorativos da cidade, conforme veremos adiante. Essa condição de cidade moderna não seria exclusividade apenas nos projetos das capitais de São Paulo e Minas Gerais. Precisamente, no mesmo contexto, a capital federal tornaria o centro irradiador da modernidade no alvorecer do século XX.

A inspiração na modernidade parisiense levou o Rio de Janeiro, a revitalizar suas avenidas e edifícios acabando com os cortiços e alargando suas vias. De acordo com Vasquez (2010), diversas transformações puderam ser observadas, tais como a reforma do Largo da Carioca (1906), construção da Praça Floriano (popularmente conhecida como Cinelândia a partir da década de 1930), mercado Municipal da Praça XV (1908) e o desmonte do Morro do Castelo (1922). As lentes dos fotógrafos buscaram efetivamente durante esse período, registrar a dinâmica de mudanças proporcionadas nos principais núcleos urbanos. No livro *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, Magalhães e Peregrino (2004), analisam a atuação do fotógrafo Augusto Malta (1864-1957) na capital carioca.

De acordo com as autoras observa-se que o fotógrafo inaugura uma prática inovadora na fotografia brasileira: o fotojornalismo. Essa prática utilizou a fotografia como registro visual para ilustrar reportagens fazendo a associação entre textos e fotos. Assim, atento as transformações do Rio de Janeiro, o fotógrafo oficial da prefeitura carioca, constituiu durante a primeira metade do século XX, um acervo contendo cerca de 80 mil fotos que observaram os novos delineamentos da cidade, a derrubada da cidade colonial e a construção de edifícios com os sinais de progresso.

Figura 08. Avenida Central: vista panorâmica durante os trabalhos de pavimentação, 09/1905, Rio de Janeiro-RJ.



Fotógrafo: Augusto Malta. Fonte: Museu da República- Rio de Janeiro (RJ).

Figura 09. Rua Sete de Setembro: solenidade de inauguração das obras de alargamento do trecho entre a Av. Central e a Rua 1º de Março, 06/09/1906, Rio de Janeiro-RJ.



Fotógrafo: Augusto Malta. Fonte: Museu da República– Rio de Janeiro (RJ).

No período da gestão do prefeito Pereira Passos (1902 – 1906) a fotografia contribuiu para visualizar a nova cara da capital federal. Nas fotografias 08 e 09, Augusto Malta, retrata as principais avenidas da cidade que, ganhavam uma nova roupagem com a ampliação e a construção de novos prédios. A primeira imagem – figura 08 - privilegia pelo menos uma mensagem fundamental: as construções na Avenida Central fundem-se com a configuração antiga urbana, os novos prédios, em fase de construção, posicionados ao lado direito renovam a paisagem no horizonte escolhido pelo fotógrafo. Assim, as duas antigas edificações monumentais, situadas ao lado esquerdo, são integradas ao cenário criado intencionalmente por Malta.

A segunda fotografia – figura 09 - representa bem como ocorre a associação entre os grandes empreendimentos nas cidades e a exaltação da figura política. Da mesma maneira como ocorrido na imagem 8, Augusto Malta, na fotografia datada de março de 1906 consegue um recorte fotográfico repleto de significados. O público, as edificações e autoridade política modelam o cenário retratado. Há um sinal eminente em apresentar a fotografia como um modo propagandista ao prefeito carioca, a frase quase despercebida dizendo: “Salve Dr. Passos”. O relógio estabelecido no alto do prédio marcando as horas eterniza o progresso urbano do Rio de Janeiro marcando hora, local e data de início.

O fotógrafo Malta foi importante nessa relação existente entre fotografia e mídia impressa, pois veiculou suas imagens para jornais e revistas ilustradas como *Ilustração Brasileira* (1901), *Kósmos* (1904), *Renascença* (1904) e *Fon-Fon* (1907). Além dos aspectos físicos de mudanças do Rio de Janeiro, Magalhães e Peregrino (2004) afirmam que a obra de Malta “agrega a ideia de uma fotografia espontânea, traduzida pela captação de momentos fugazes das cenas cotidianas e dos instantes que marcam a alma da cidade em suas manifestações culturais” (MAGALHÃES E PEREGRINO, 2004, p. 52).

Podemos observar com maior detalhe o trabalho de Augusto Malta por intermédio da dissertação de Fernando Gralha de Souza intitulada *A Belle Époque Carioca: imagens da modernidade na obra de Augusto Malta (1900 – 1920)*. Nesse estudo, notou-se como as fotografias direcionam um modo de visualizar a sociedade carioca além de identificar que no imenso acervo do fotógrafo há possibilidade de padronizar um discurso imagético que expresse o ideal de cidade prospera que segue os padrões da modernidade.

Nesse período, a fotografia é utilizada como o objeto visual que molda a visão da população devido à comercialização das fotos e, informa ao público, a percepção das paisagens e aspectos gerais dos centros urbanos no Brasil. Além da publicação nas revistas ilustradas, houve também a difusão maciça das imagens fotográficas por meio dos Cartões Postais.

A análise de Nelson Schapochnik em *Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade* (1998), mostra que a difusão e o modismo dos Cartões Postais tiveram origem na Europa e visualizava aspectos metropolitanos porque “as imagens da cidade proporcionam uma percepção afetiva e estética dos monumentos e paisagens” (SCHAPOCHNIK, 1998, p.426). Nesse momento de expansão dos Postais, a cidade de São Paulo teve entre os anos de 1890 a 1915, suas transformações apresentadas nas fotografias de Guilherme Gaensly (1843 – 1928). Boris Kossoy em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2000) também estuda os cartões postais e a participação de Gaensly em divulgar as imagens de São Paulo.

Figura 10. Largo do Thesouro, entre 1900 e 1910 – São Paulo.



Fotógrafo: Guilherme Gaensly.
 Transcrito de: GERODETTI e CORNEJO (1999).

Identificamos que o desenvolvimento da capital paulista encontrou nas lentes de Gaensly uma visualidade parcial desse ritmo de crescimento, pois, segundo Kossoy (2000), nota-se a ausência de fotos dos bairros operários e suas moradias apresentando um lado lúgubre quanto ao crescimento global de São Paulo. A resposta para esse “esquecimento” do fotógrafo tem a ver com a condição de circulação das imagens fotográficas, pois além de servir de correspondência, os cartões postais, também serviram como meio de propaganda das cidades, principalmente se tratando de vistas urbanas. Assim, Schapochnik (1998) e Kossoy (2000) afirmam que as imagens retratadas por Gaensly, foram utilizadas com objetivo direto de promoção internacional da cidade em revistas ilustradas, além de solidificar a presença da burguesia industrial nascente da metrópole paulista.

Essa projeção de São Paulo por meio das fotografias de Gaensly representou uma maneira evidente de formar no olhar do público o protótipo de modernidade vivida no período. Como ocorrido no Rio de Janeiro com Augusto Malta, as vistas urbanas da capital paulista construía de maneira veemente a imagem da nova São Paulo e consequentemente apresentava as dimensões criadas para a cidade. Na análise de Schapochnik (1998) observando a expressividade dos novos edifícios fica evidente que “os cartões-postais elaborados por Gaensly reiteravam o fascínio exercido pela estação sobre a população e, simultaneamente,

consubstanciavam a fantasia da modernidade num monumento visual que atestava a nova identidade cosmopolita da metrópole.” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 452).

Figura 11. Estação da Luz, 1902? – São Paulo.



Fotógrafo: Guilherme Gaensly. Fonte: Acervo IMS.

Enquanto o espírito da modernidade já ancorava nos principais centros urbanos do Brasil durante as duas primeiras décadas do século XX, não se pode dizer o mesmo em relação à região central brasileira. A concentração política e econômica no eixo sudeste somente ganharia novos rumos em fins da década de 1920 com a queda das oligarquias mandatárias e a ascensão de uma nova conjuntura republicana comandada por Vargas depois do Golpe de 1930. O novo cenário político criado pelo fim da hegemonia paulista a frente do comando brasileiro favoreceu a chegada das ideias de progresso e desenvolvimento no interior do país.

Provavelmente por isso, a fotografia no planalto central, especialmente em Goiás, venha ganhar espaço somente com a construção da nova capital do Estado em meados da segunda metade da década de 1930. Foi exatamente com a construção de Goiânia que observamos a chegada dos fotógrafos errantes em busca dos primeiros registros e determinados a retratar no interior do Brasil, o sonho de modernidade comandado por Vargas e processado em esfera regional pelo interventor Pedro Ludovico Teixeira.

1.2 GOIÂNIA: A PROJEÇÃO DA MODERNIDADE - DÉCADAS 1930 E 1940

Dona de poses e olhares na segunda metade da década de 1930, Goiânia nasceu atraindo atenção pelos cantos desse país. Espectro da política nacionalista de Getúlio Vargas seduziu olhares nacionais e internacionais, que acompanhavam em grandes centros urbanos, reportagens sobre o nascimento da nova capital do Estado de Goiás. Ainda em formação nas décadas de 1930 e 1940 a sua fisionomia prospera e inovadora passou a inspirar *clicks* como se estivesse em cena uma criança que crescia a ponto de iniciar seus primeiros passos.

De fato, a fotografia em solo goianiense contribuiu para que a imagem da nova capital fosse disseminada a tal ponto de se fazer acreditar, naquele momento, o surgimento do progresso em sintonia com a sonhada modernidade em terras interioranas. Entretanto, imagens e discursos podem convergir ou distanciar qualquer ideal de padronização visual de uma cidade.

Sobre a análise desse período, Carvalho (2002) dimensiona a proporção em que a imagem de Goiânia tornara no momento de sua formação. Nesse contexto, autor argumenta:

Não era novidade essa ideia ou mito, particularmente entre os líderes políticos no Brasil, que relaciona o progresso à cidade, que transforma a cidade num símbolo de progresso e modernidade, ainda que as condições de vida de seus habitantes não sejam as mais humanas. Não se poderia ainda menosprezar a propaganda dos benefícios do “progresso” e do bem-estar proporcionados pela vida nas cidades, pela possibilidade concreta de ascensão social, em especial para quem sofria com a estrutura social fechada predominantemente no campo e pretendia a “liberdade” das cidades. Goiânia extrapolava assim a significação de apenas uma simples cidade a ser edificada. Passava a representar a materialização concreta de uma aspiração de uma esperança em um “novo tempo”, de uma ideologia desenvolvimentista, em consonância com os ideais expansionistas do governo Vargas. (CARVALHO, 2002, p.161) [grifo meu]

O sentido do termo progresso foi direcionado por imagens e discursos como sendo o eixo otimista de um tempo no qual se descortinava na região central brasileira. No contexto da década de 1930 o Brasil sofreu uma série de transformações econômicas e políticas que se iniciara com a catastrófica *Crise de 1929* e levando ao Golpe instituído por Vargas em outubro de 1930²⁰. A centralização política organizada pelo comando de Vargas veio a ser questionada pela *Revolução Constitucionalista* de 1932, quando o Estado de São Paulo iniciou o fracassado movimento de deposição de Vargas. A derrota se dava no campo militar, entretanto, em termos políticos, surgira a necessidade de elaborar a nova carta magna do país que se efetivaria com a aprovação da nova constituição brasileira promulgada em julho de 1934.

Em meio a essa turbulência política nacional, o Estado de Goiás conheceu na figura política de Pedro Ludovico Teixeira o maior discurso de mudanças até o momento de sua

²⁰ A Quebra da Bolsa de Nova York em 24 de outubro de 1929 causou o colapso na economia capitalista em toda ordem mundial. Dessa maneira, a economia cafeeira brasileira entrou em uma profunda recessão, fato esse, que contribuiu para abalar a ordem das oligarquias dominantes de São Paulo e Minas Gerais, levando consequentemente a ruptura da velha *Política do Café com Leite*. (FAUSTO, 2001)

história. No seu comando, o interventor de Goiás, prontificava e reafirmava a necessidade de transferência da capital no projeto mudancista, apoiado pelas lideranças goianas antagônicas a superada ordem política caiadista. A afirmação de Ludovico no poder teve no cenário nacional a base para a continuidade de seu projeto de consolidação da nova capital de Goiás. Assim, a decretação do Estado Novo em novembro de 1937 veio refletir para Goiânia a certeza de que a modernidade e o progresso se garantiriam em Goiás. A explicação de Chaul (2010) sobre esse contexto deixa explícita a roupagem em que foi criado para cidade. Nesse sentido o autor argumenta:

Neste cenário de mudanças políticas, assistiu-se também ao surgimento de uma nova capital para o estado, Goiânia, arquitetada e planejada dentro da concepção de modernidade da época. Goiânia resumiria a convivência do atraso com a modernidade, nos conturbados anos 30. E mais, concebida em nome desta modernidade, utilizaram-na como o retrato de todo o estado, uma representação que não correspondia à realidade. Nesse período, tendo como ponto culminante o estado, as representações de decadência e atraso foram definitivamente substituídas pela da modernidade, trazendo embutida a ideia de que o almejado progresso de Goiás tinha sido atingido. (CHAUL, 2010, p. 269) [grifo meu]

Por meio dessa imagem de modernidade e progresso identificados por Carvalho (2002) e Chaul (2010) nota-se que os indivíduos que se aventuravam e chegaram em terras goianienses foram guiados por um ideal: a *oportunidade*. Se a nova capital ofertava o sonho de modernidade a cada instante de sua afirmação, a propaganda, feita em sua plenitude pelo Governo do Estado, teve como ponto forte a fotografia, em sua lógica quase realista de dar vistas ao que ainda viria a se concretizar.

Para Silva (2006) as propagandas radiofônicas, artigos pagos em jornais e revistas de estados como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais tiveram o intuito de atrair pessoas para a nova capital. Todo esse serviço foi realizado pelo *Departamento de Propaganda e Expansão Econômica* do Estado criado no ano de 1935 sobre a supervisão de Joaquim Câmara Filho. Esse arsenal propagandístico procurou promover um grande esforço em mostrar a cidade planejada incorporando ao registro fotográfico a dimensão exata dos anseios políticos pretendidos à capital.

Entre a propaganda e a realidade vivida nos primórdios de Goiânia sabe-se que há um abismo enorme entre a cidade real e a idealizada. Dessa maneira, a análise de Genilda D'arc Bernardes (1998) explora sistematicamente os lados opostos dos discursos em referência à Goiânia. Segundo a autora, o Estado desenvolve sua fundamentação ideológica de modernidade através do planejamento urbano e por meio da realização de obras públicas. Por outro lado, há o discurso dos habitantes na cidade, que fundamentado pela realidade social, exprimem o modo de experiência constituída na nova capital.

É por meio dessa condição dual entre o *planejado* e o *vivido*, apontado por Bernardes (1998), que conseguimos encontrar nas palavras dos pioneiros de Goiânia a realidade bem diferente concebida pelo Estado. Em *Memórias goianienses*, os relatos extraídos do livro de José Mendonça Teles (1986) descortinam a situação em que se encontrava Goiânia em seus primórdios já como capital do Estado de Goiás.

As declarações obtidas nos relatos são significantes, pois evidência esses primeiros anos do surgimento de Goiânia e também se observa a ligação necessária com Campinas. Nesse contexto, um dos pioneiros da fotografia em Goiânia, Eduardo Bilemjian²¹, já demonstrava as condições ofertadas em Campinas durante a sua chegada à região:

“Fomos à Praça Joaquim Lúcio, Hotel Naves e depois Hotel Campinas. Ficamos de lá olhando a cidade vazia. Não havia nada! A Av. 24 de outubro era terra vermelha onde tinham algumas casinhas até a rua Jaraguá [...] Meu primeiro emprego em Goiânia? Emprego nenhum. Onde poderia empregar? Não havia bancos, nem governo. Só tinha a Prefeitura, Licardino de Oliveira Ney era o prefeito de Campinas. O comércio se reduzia a uma meia dúzia de vendinhas e mais nada.” (TELES, 1986, p.72 e 73)

A força de expressão de Bilemjian nas passagens “olhando a cidade vazia” e “Não havia nada” ajuda a descrever a cidade que estava vivendo o seu ritmo bucólico interiorano na metade da década de 1930. Talvez até mesmo a própria vivência do fotógrafo em São Paulo o levou a memorizar a Campinas onde, para ele, muito pouco teve a ofertar. Goiânia nesse período da chegada de Bilemjian, no ano de 1935, tinha pouquíssimas construções e uma ausência de estrutura física para receber esses migrantes.

Outra personalidade pioneira que observou os primeiros passos dessa relação Goiânia e Campinas foi Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro²². Diferentemente das dificuldades expressadas por Bilemjian, o meio sociopolítico vivido pela escritora, possibilitou observar o outro lado da vivência dessa gama diversificada de pessoas que presenciaram o crescimento da nova capital.

Em um relato revelador, Ofélia Monteiro descreve as primeiras impressões que a nova capital refletia em seu contato inicial com a cidade. Pelo seu marido ter ocupado a diretoria geral de Segurança Pública, nomeado pelo amigo, Dr. Pedro Ludovico, fica nítido que essa

²¹ Nascido na Armênia no ano de 1907, Eduardo Bilemjian, chegou ao Brasil no ano de 1926 fixando em São Paulo. Lá aprendeu o ofício de fotógrafo onde montou um atelier fotográfico na Av. São João – Foto Paris. Após ver uma planta com o anúncio da Nova capital do Estado de Goiás, vendeu tudo que tinha e decidiu mudar com a esposa para buscar novas oportunidades em Goiânia. (CADERNOS DE FOTOGRAFIA, 2002)

²² Nascida em 1900, no Rio de Janeiro, Ofélia vinculou-se desde a infância à Goiás, e conviveu, desde então, com os grupos oligárquicos dirigentes na Cidade de Goiás, enquanto capital e, posteriormente, em Goiânia, quando a capital foi transferida. Sua formação em Pedagogia se deu na Escola Normal de São Paulo, onde se diplomou em 1918. Retornou a Goiás e foi nomeada professora do Grupo Escolar da Capital, a partir de 1922. Ao longo dos anos, passou a associar docência, direção de escola e formação de professores, assumindo a diretoria do Grupo Escolar em 1925 e a cadeira de Didática da Escola Normal da Capital em 1930. (RIBEIRO, 2013)

camada do funcionalismo público esteve em condições bem mais facilitadas do que outras esferas sociais. Assim, a escritora relata:

Quando cheguei em Goiânia tive uma grande decepção. Eu pensei que ao chegar já encontraria várias ruas formadas e só encontrei um trecho de rua, a rua 20, naquele trecho que fica perto da Catedral, onde existiam 10 casas que Dr. Pedro mandou construir (...) havia uma feira onde se comprava os alimentos, e o mais era encontrado em Campinas. Para ir à missa, tínhamos que ir também à Campinas, assim também ao cinema, pois somente em Campinas existia essa casa de diversão. (TELES, 1986, p. 138)

Precisamente por esses relatos, entendemos que a região Central de Goiânia foi valorizada enquanto registro visual. As forças políticas da época encontraram no audacioso projeto de construção da nova capital a maneira de ratificar suas lideranças e catalisar através de imagens o ideário de um tempo modernizador que demoraria muito a aparecer. Por isso, a construção visual de Goiânia veio a ser elaborada por um mosaico de olhares que apresentaram, em diferentes períodos, a fixação por certos lugares como as ruas, avenidas, prédios e principalmente os monumentos. Da fase de construção até a sua consolidação, muito se pôde observar por meio de registros fotográficos, nos quais legam para a história goianiense, a oportunidade em explicar de maneira mais aprofundada a imagem da cidade que se sedimentava.

As imagens apreendidas pelos personagens da fotografia de Goiânia ultrapassaram a ideia de simples observação de momentos fugazes. Entre homens e mulheres que se destinaram ao ofício com a fotografia, havia sempre por trás do instante fotográfico a preocupação com o recorte, o ângulo, a luminosidade, a técnica precisa para a imortalização das imagens da cidade idealizada.²³

Com a finalidade de dar visibilidade a essas pessoas, apresento um levantamento sistemático desses itinerantes da fotografia de Goiânia, observando de maneira global como esses indivíduos se posicionaram em determinação pela prática do ofício fotográfico.

1.2.1 Pioneiros da fotografia em Goiânia

Até o ano de 2002 não havia ao que parece, nenhum trabalho que apontasse quem se constituiu como fotógrafo profissional no período de construção e crescimento de Goiânia. Assim, por meio do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO), foi criado o projeto

²³ Apesar de constituir na época um ofício predominantemente ocupado por homens, a fotografia em Goiânia também teve direta e indiretamente a participação feminina. Além de Priscila Barbosa da Silva, única mulher a perfilar entre as figuras pioneiras da fotografia na capital, houve o papel decisivo das mulheres nos estúdios fotográficos. Hilda Carvalho, esposa de Luiz Pucci e Alavani Martins, esposa de Bianchi trabalharam como auxiliares no chamado “serviços de amador” (lavar, fixar, esmaltar e picotar as fotografias). Entretanto, essas mulheres atuaram além disso, as fotografias de “colorido a mão” ganharam todo o cuidado e perfeição na arte final passando pelos esmeros acabamentos dessas “ajudantes”. (CADERNOS DE FOTOGRAFIA, 2002)

Pioneiros da Fotografia em Goiânia, desenvolvendo o estudo para organizar e catalogar os errantes fotógrafos que estiveram na capital desde a sua origem até o ano de 1950²⁴. Para esse estudo foram instituídos alguns critérios, entre os quais, exigiu que as fotografias históricas encontradas em Goiânia fizessem parte do movimento de fixação e consolidação do profissionalismo fotográfico na nova capital de Goiás.

Conforme mostra o quadro foram apontados 12 nomes que estão rotulados como pioneiros da fotografia em Goiânia:

Quadro 01: Levantamento dos pioneiros da fotografia em Goiânia.

Nome	Origem	Ano de chegada em Goiânia	Estabelecimento fotográfico	Ano de nascimento e falecimento
Antonio Pereira da Silva	Lisboa – Portugal	1933	Photo Silva – Av. 24 de outubro – Campinas	1897 – 1977

²⁴ Esse projeto foi financiado pela Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira – AGEPEL e constituiu o Caderno de fotografia nº 3. Antes disso, houve também a realização dos trabalhos denominados *Páginas da memória de Goiânia* e *O fotógrafo Silvio Berto*, respectivamente cadernos de fotografia números 1 e 2. Recentemente em 2016 a SEDUCE – Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte lançou o quarto livro de fotografias denominado *Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira – Através da imagem*. Essa série de livros fotográficos dispõe de várias imagens desses pioneiros da fotografia de Goiânia.

João de Paula Teixeira Filho	Ibiá – MG	1938	Primeiro fotógrafo nomeado pelo governo de Goiás. Trabalhou para o Estado numa casa situada entre a Av. Tocantins e a Rua 2.	1905 – 1995
Haroutium Berberian	Marash – Armênia	1940	Foto HB – Av. Anhaguera próxima a Av. Araguaia – Goiânia	1905 – 1981
Eduardo Bilemjian	Aintap – Armênia	1935	Goiânia Foto – Av. 24 de outubro – Goiânia	1907 – 1991
Alois Feichtenberger	Steyr – Austria	1935	Laboratório Fotográfico no Palácio do Governo	1908 – 1986
Silvio Berto	Milão – Itália	1936	Foto Berto – Av. Araguaia – Goiânia	1908 – 2002
Priscila Barbosa da Silva	Santa Cruz – Goiás	1937	Foto Ideal – Rua Jaraguá esquina com a Rua São Paulo - Campinas	1908 – 2007
Henryk Hipolit Baranowski	Lódz – Polônia	1947	Foto Henrique – Av. Goiás – Goiânia	1909 – 1980
Luiz Pucci	Cidade de Goiás – Goiás	1945	Pucci Foto – Av. 24 de outubro – Campinas	1919 – 1978
Aldorando Neves	Rio Verde – Goiás	1935	Foto Neves – Av. 24 de outubro – Campinas	1919 -
Benito Mussolini Bianchi	Monte Alegre – MG	1946	Foto Bianchi – Av. Anhanguera - Goiânia	1923 -
Hélio de Oliveira	Buriti Alegre – Goiás	1935 e 1950 ²⁵	Laboratório próprio – Av. Anhanguera - Goiânia	1929 -

Fonte: As informações da tabela foram condensadas do livro *Pioneiros da fotografia em Goiânia* (2002)

Dos fotógrafos elucidados na tabela, nem todos tiveram o interesse em retratar a capital. Apesar de terem alguns registros de Goiânia, muitos direcionaram seus trabalhos especificamente em estúdios fotográficos. Foram os casos de Antônio Pereira da Silva, Haroutium Berberian, Priscila Barbosa da Silva, Henrik Hipolit Baranowski, Luiz Pucci, Aldorando Neves e Benito Mussolini Bianchi.

Essas informações referenciadas no quadro possibilitam a nos descrever como foram estabelecidos os primeiros indícios da fotografia profissional na capital. Nesse caso, dá-se a atenção na expressiva quantidade de fotógrafos estrangeiros presentes na cidade. Resultado da

²⁵ O ano de 1935 marca a chegada de Hélio de Oliveira em Goiânia com apenas 6 anos de idade. Já a data de 1950 representa o momento de retorno à capital já como fotógrafo após concluir seus estudos secundários em Uberlândia. Observaremos com mais detalhes esses acontecimentos ao longo do trabalho.

instabilidade política na Europa tanto antes da II Guerra Mundial (1939 – 1945) quanto depois, esses fotógrafos foram importantes para o desenvolvimento de uma estética fotográfica mais acentuada no período.

Observa-se que os fotógrafos estrangeiros tiveram posição destacada, pois chegaram a Goiânia com conhecimento e meios técnicos adquiridos na Europa, lugar onde se propagou os estudos sobre a fotografia, e isso transfigurou em suas imagens a qualidade de retratos inéditos na nova capital. Nesse período é importante frisar que os estabelecimentos eram modestos e rudimentares, enfrentando a falta de aparelhagem adequada, infraestrutura e de componentes químicos que eram comprados diretamente de São Paulo.

No caso específico de Alois Feichtenberger a técnica fotográfica contou muito mais do que os artifícios mecânicos da máquina utilizada em fins da década de 1930. Conforme aponta relatos, o fotógrafo “não se distinguia pelo emprego de inovações tecnológicas. Usava principalmente uma *Leica* antiga e não costumava se preocupar com a atualização de equipamentos” (Cadernos de Fotografia, 2002, p.35).

Figura 12. Câmera fotográfica Leica.



Disponível em: < <https://coolectablesdesigns.wordpress.com/2015/08/04/leica-small-format-35mm-camera-camera-shown-is-a-leica-ii-1932-russian-copy/>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

De fato, quando observamos o período em que Feichtenberger esteve presente em Goiânia, a referida máquina fotográfica já não era uma novidade, entretanto, no meio de tantas

dificuldades, a tecnologia surgida na Europa na segunda metade da década de 1920 encontrou espaço mais do que suficiente para sua utilização. Em análise sobre essa tecnologia Heloíse Costa e Renato Silva (2004) argumentam:

Em 1925 foi lançada no mercado de aparelhos fotográficos da Europa uma câmera que viria a revolucionar a fotografia: a Leica. As inovações que ela trouxe foram inúmeras, a começar pelo seu pequeno formato. Tinha excepcional velocidade, objetivas intercambiáveis e permitia o uso de filmes de 36 poses, além de possibilitar fotos noturnas sem a necessidade do uso de *flash*. (COSTA E SILVA, 2004, p. 99).

Alois Feichtenberger após a sua chegada a Goiânia em 1935, foi contratado por Joaquim Câmara Filho. Com o objetivo de promover a cidade pelos registros fotográficos, muitas de suas imagens foram imortalizadas na memória visual de Goiânia, principalmente as que tematizaram a utilização dos carros de boi como elemento determinante no início da construção de Goiânia.

Figura 13. Goiânia em 1935-36.



Fotógrafo: Alois Feichtenberger. Fonte: Jornal O POPULAR 24/10/1958.

Na reportagem do jornal *O Popular* em referência aos 25 anos de fundação de Goiânia, a fotografia deixa evidente a padronização de sentido na junção entre imagem e legenda. Alois Feichtenberger como fotógrafo contratado pelo Estado, esteticamente não poupou os detalhes em suas fotografias. A imagem destacada conseguiu consubstanciar a formação arquitetônica da capital e o emprego do meio de transporte realizado para tal empreendimento. Na legenda, a direção da visão foi dada ao serviço feito por bois, que consegue um destaque bem mais acentuado do que propriamente a conjuntura em concreto armado dos prédios ao fundo.

O período de circulação dessa fotografia, retirada por volta do ano de 1936, nos aponta para um problema recorrente quanto ao meio de apropriação das imagens. Em meados de 1958, Brasília encontrava-se em fase de construção, e passada quase duas décadas e meia do momento de formação de Goiânia as comparações foram inevitáveis. Assim, o registro de Feichtenberger, visualmente serviu de instrumento para moldar o imaginário dos leitores apresentando as dificuldades estruturais na construção de Goiânia e contrapondo esses elementos com a realidade vivida no final da década de 1950 no processo de edificação da nova capital federal.

Dessas fotografias da fase inicial de Goiânia, observa-se que há uma nítida direção sempre em retratar as estruturas físicas da capital. Outros fotógrafos além de Feichtenberger contribuíram para dar visualidade a esses momentos iniciais. O foco dado a esses lugares explica a resultante monumentalidade de seus registros, nos quais, serviram para sustentar o vínculo da capital a sua consolidação de cenário urbano.

Figura 14. Primeiras construções da Rua 20, 1937, Goiânia-GO.



Fotógrafo: Eduardo Bilemjian. Fonte: MIS-GO.

Figura 15. Vista panorâmica da Secretaria-Geral do Estado, 1937 (atual Centro Cultural Marieta Telles Machado).



Fotógrafo: Alois Feichentenberg. Fonte: MIS-GO

Figura 16. Vista panorâmica da Avenida Goiás, 1945, Goiânia-GO.



Fotógrafo: Silvio Berto. Fonte: MIS-GO.

Figura 17. Vista do edifício do Banco do Brasil na Avenida Goiás, 1945, Goiânia-GO.



Fotógrafo: Luiz Pucci. Fonte: MIS-GO.

Essas imagens apresentadas por esses pioneiros nos ajudam a identificar que por mais que tenham prestado serviços para o Estado ou não, a materialidade dos seus retratos nos direcionou a pensar sempre em um ideal de como era Goiânia no início de sua formação. A funcionalidade dessas imagens para a análise do passado somente encontra o meio eficaz observando que

“as imagens fotográficas devem ser vistas como documentos que informam sobre a cultura material de um determinado período histórico e de uma determinada cultura, e também como uma forma simbólica que atribui significados às representações e ao imaginário social” (BORGES, 2011, p.73) [grifo meu]

A comparação estabelecida por essas fotografias nos direciona a identificar uma tendência em apresentar certos lugares que passaram a ser notabilizados como os lugares visíveis da cidade em formação. Para o período da década de 1930 e 1940, a cidade em construção pôde oferecer às lentes desses itinerantes da fotografia, sua perspectiva de espaço promissor em uma fase de sedimentação da estrutura urbana na região que passou a se identificar com o moderno.

As fotografias de Eduardo Bilemjian mostrando a Rua 20 e de Alois Feichenberger visualizando a vista da Secretaria Geral do Estado, ambas datadas do ano de 1937, causam notabilidade por apresentarem a nova arquitetura urbana. As primeiras residências de Goiânia em formato de casas-tipo, a vista panorâmica da cidade em construção integra o plano urbanístico moderno e direcionam o lado profícuo do empreendimento comandado pelo interventor Pedro Ludovico. A perspectiva e a horizontalidade profunda expressam a tática de visualidade causada pelos profissionais, que comporam na trama fotográfica, pelo menos dois aspectos modernizadores da nova capital: as configurações das casas-tipo e a estrutura em concreto armado do palácio governamental.

Esses aspectos inovadores não passaram despercebidos dos olhares atentos dos fotógrafos de Goiânia. Os limites bidimensionais da fotografia projetam um padrão urbano e promove os aspectos da cidade moderna. Nessa conjuntura, a realidade inscrita no recorte do artefato fotográfico foi fruto da criação de seus idealizadores, em que direciona a projeção e avanço de um novo tempo para a região. A conquista do espaço inóspito com o avanço do novo desenho urbano passa a ser a bandeira da modernidade refletida pela arte fotográfica.

Silvio Berto e Luiz Pucci também foram influenciados por esses elementos inovadores provocados pela nova urbe. O destaque à vista panorâmica da Avenida Goiás proporciona a horizontalidade simétrica determinante da capital em perspectiva com a profundidade visual. Há grandes espaços que não foram tomados pelas construções de edifícios, sendo estes imóveis, responsáveis pela monumentalidade expressa na cidade na metade da década de 1940. A

imagem retratada por Silvio Berto tangencia a observação do edifício do Banco do Brasil, imponente na dinâmica da fotografia que aglutina o horizonte mais o prédio.

Pela magnitude arquitetônica, Luiz Pucci, posiciona seu olhar para captar de forma compositiva todos os detalhes do edifício/monumento. Não ao acaso, o ângulo conta a imponência inspirada pela imagem captando tanto o frontispício quanto a estrutura lateral. Cuidadosamente o fotógrafo consegue moldar na mesma imagem atributos do estilo art déco com a beleza ornamentativa determinadas pelas árvores que circundam o edifício composto por três pavimentos.

Esses tipos de fotografia antes mesmo de serem realizadas em solo goiano já tiveram funcionalidade em outras regiões brasileiras. As transformações do espaço urbano em grandes centros do Brasil, durante as primeiras décadas do século XX, condicionou a padronização das imagens no tocante do desejo dos governantes que implementavam tal feito. Sobre essa questão o historiador das imagens, Alexandre Santos argumenta:

A fórmula da cidade-modelo, ordenada e disciplinar, foi almejada por muitos dos governantes dos grandes centros urbanos, e a fotografia foi o instrumento que tornou viável não só a imagem deste parâmetro urbano mas também a consagração de um imaginário social nesse sentido. Daí pode-se entender o papel primordial desempenhado pelos fotógrafos da Belle Époque, como Augusto César Malta (1864 – 1957) no Rio de Janeiro; Militão Augusto de Azevedo (1837 – 1905), em São Paulo; ou Virgílio Calegari (1868 – 1937), em Porto Alegre. Todos estes profissionais eram bastante solicitados pelo status quo vigente, contribuindo para constituir no imaginário de sua época representações em que a imagem fotográfica é resposta ao anseio de uma cidade fixa e ordenada. (SANTOS, 2004, p.39)

Entre ângulos direcionados e recortes politicamente idealizados as imagens instituídas pelos diversos registros da cidade de Goiânia mesclou beleza e a apropriação de pontos a serem visíveis. A fotografia tornou-se a prova “inquestionável” dos anseios governamentais de modernidade e colocou a nova sede do governo de Goiás no rol de cidades modernas, da mesma forma como havia ocorrido em outras capitais no Brasil.

Alguns desses espaços em que ocorreram essas primeiras fotografias de Goiânia continuou a inspirar novos retratos em períodos posteriores. E nesse contexto, o pioneiro mais jovem entre todos os mencionados contribuiu decisivamente para que vários momentos da história da urbe fossem apreendidos. Não diferente dos outros fotógrafos e de seus registros, há a necessidade laboriosa de entender como essas fotografias de Hélio de Oliveira mostraram Goiânia. Antes disso, procuraremos identificar como esse fotógrafo conquistou espaço entre o seleto grupo de retratistas profissionais da capital.

1.2.2 Hélio de Oliveira: o "biógrafo visual" de Goiânia

Nascido no ano de 1929 em Buriti Alegre - GO, Hélio de Oliveira, veio para Goiânia, em meados de 1935, acompanhando sua família com apenas 6 anos de idade. De origem simples, seu pai, Ozório de Oliveira, levado pelo otimismo da construção da capital resolveu buscar novas oportunidades. Proveniente do ramo de construções, o pai do fotógrafo interessado em lucrar com a edificação da nova capital chega a Campinas no momento em que é transformado em bairro do município de Goiânia²⁶.

Hélio de Oliveira acompanhou seu pai na cidade que ainda estava em fase de crescimento. O trabalho de Ozório de Oliveira contribuiu para que Hélio de Oliveira fosse privilegiado em observar o ritmo das construções de Goiânia. Nessa fase, ainda na infância, além de acompanhar seu pai, estudou na primeira turma do colégio Ateneu Dom Bosco onde concluiu seus estudos primários no ano de 1945.

Observa-se em alguns documentos referências ao pioneirismo de Ozório de Oliveira no início do surgimento da nova capital. O documento encontrado no MIS-GO, em que solicita a concessão ao título honorífico de cidadão goianiense a Hélio de Oliveira, já menciona a referência ao pai do fotógrafo:

(...) acreditando no desenvolvimento do Estado e no progresso de sua recém-fundada Capital, montou a primeira loja de materiais de construção da cidade, na antiga Campininha, denominada “Progresso Goiano” e como construtor licenciado que era, ergueu as primeiras casas residenciais desta cidade. (MIS – sem data)

O escritor Bariani Ortêncio²⁷, profundo conhecedor dos personagens que comporam a história de Goiânia, cita em uma de suas crônicas para o jornal *O popular* a presença de Ozório de Oliveira no comércio da nova capital:

Os primeiros estabelecimentos comerciais foram pintando, modestamente, chegando, em pouco tempo, que tudo era apressado também as grandes lojas como a Casa das 14 Portas, do Caetano Barrilari, mais artista que comerciante, terminando como rábula, advogado sem diploma, para servir os amigos, como gostava de frisar. Do pai

²⁶ Desde o decreto 3.359, assinado em 18 de maio de 1933, no qual definiu que as terras próximas ao município de Campinas seriam o ponto de edificação da nova capital, surgiu certa efervescência dos moradores quanto ao progresso que traria para a região (Monteiro, 1938). Não tardaria para que articulação ludoviquista acertasse diretamente a região campineira traçando seus novos rumos. Assim ocorreu com o decreto nº 327, de 2 de agosto de 1935, que levou a consolidação e integração política territorial da “Campininha das Flores” ao recém-nascido município de Goiânia. (SILVA e GALLI, 2010)

²⁷ Figura lendária da história de Campinas e Goiânia, Bariani Ortêncio, possuiu vínculo para os negócios desde quando seus avós Giuseppe Fioravante Bariani e Maria da L’occa Bariani passaram a residir em Campinas, no ano de 1938. Lá surgiu, segundo Bariani, a primeira indústria urbana de Goiânia - Serraria dos Bariani. Entretanto, foi com o “Bazar Paulistinha”, inaugurado em junho de 1945, que Bariani se apresentou ao comércio goianiense. (SILVA e GALLI, 2010). Sem restringir-se as atividades comerciais, também seguiu a carreira de escritor e cronista do jornal *O POPULAR* onde legou aos interessados pela cultura regional uma vasta obra destacando os livros *Sertão sem fim* (1965), *Cozinha goiana* (1967), *Dicionário do Brasil Central* (1984), *Medicina popular do Centro-Oeste* (1994), *Cartilha do folclore brasileiro* (1997) entre outros. Institutobarianiortencio.blogspot.com.br – retirado em: 27/04/2017.

do Hélio fotógrafo, o seu Ozório de Oliveira, era o Progresso Goiano, de materiais de construção, na Avenida 24 de Outubro. (apud. GALLI 2007, p. 25)

Com o desenvolvimento da loja *Progresso Goiano* e também pelo trabalho nas construções de Ozório de Oliveira parecia que as bases da família Oliveira seria consolidada nesse ramo. Entretanto, novos rumos foram traçados diante de um problema familiar. Ozório de Oliveira se descontrolou financeiramente e posteriormente conduziu toda a família para morar na cidade de Uberlândia-MG, sua terra natal.

Na cidade mineira, Ozório de Oliveira, trabalhou como encanador e pintor e lá permaneceu por alguns anos. Nesse contexto, Hélio de Oliveira, fez o curso científico no Colégio Estadual de Uberlândia (MG) concluindo no ano de 1948²⁸. De acordo com o fotógrafo, até pretendeu estudar faculdade de arquitetura, contudo, a ausência de instituições em Goiânia contribuiu para mudar seus planos.²⁹

Ainda morando em Uberlândia conheceu um personagem que mudou o rumo de sua vida. Antônio Resende, repórter fotográfico proveniente do Rio de Janeiro, inspirou Hélio de Oliveira a iniciar seus primeiros retratos. Começou fotografando desfiles, festas, casamentos e eventos esportivos, principalmente futebol, esporte de maior preferência. Sobre esse período Hélio de Oliveira relata:

“Comecei a interessar-me pela arte fotográfica no final dos anos 40, quando estudava em Uberlândia-MG, onde comprei uma máquina fotográfica chamada “Voigtlander” 6x9, de fole. Naquele tempo, sem nunca ter frequentado aula sobre a matéria, fotografava reuniões sociais, esportivas, etc. Voltando a Goiânia, continuei o meu ofício de fotógrafo, enfrentando as mesmas condições precárias de antes.” (OLIVEIRA, 2008, p.7)

Desde quando conheceu a fotografia, Hélio de Oliveira, passou a mesclar o prazer pelas fotos juntamente com a possibilidade de ter um retorno financeiro através dos seus flagrantes. A partir daí a fotografia, tornou-se o meio de exercer uma atividade autônoma na qual praticou por toda sua vida. Desde seus primeiros retratos em Uberlândia, sua projeção profissional contou decisivamente com seu talento para a fotografia e também com o seu contato com vários personagens políticos em Goiânia.

Quando retornou à Goiânia no final da década de 1940 continuou com a fotografia. E nesse período desenvolveu alguns trabalhos da mesma maneira como havia iniciado em Uberlândia. No final do ano de 1951 ficou sabendo da necessidade de um repórter fotográfico

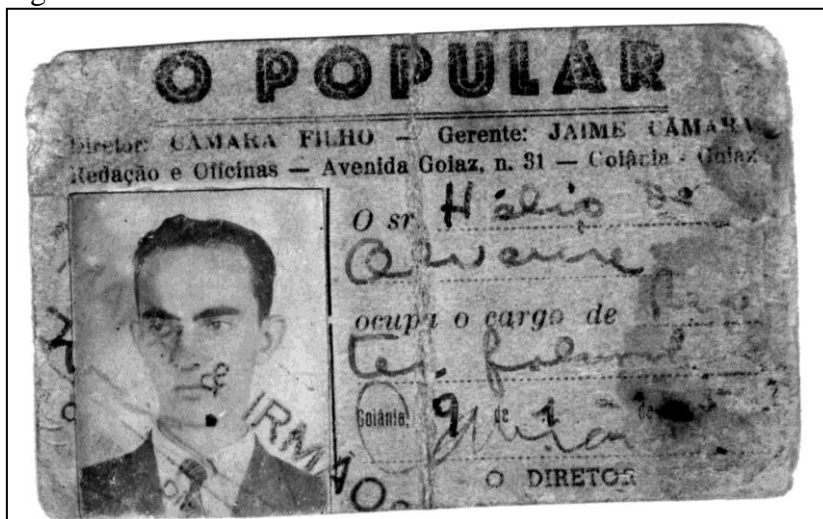
²⁸ Durante o período em que Hélio de Oliveira estudou a legislação vigente determinava que o curso científico tivesse duração de 3 anos e tinha por objetivo consolidar a educação ministrada no curso ginasial que tinha um período de 4 anos de duração (Decreto-lei nº 4244, de 9 de abril de 1942).

²⁹ Relato de Hélio de Oliveira em entrevista concedida ao MIS-GO realizada no dia 15 de abril de 2002.

para trabalhar no jornal *O Popular*³⁰, se prontificou a vaga e foi designado para fazer as fotografias sobre o início da construção da Usina do Rochedo em Piracanjuba-GO.

O contato com Jaime Câmara rendeu a Hélio de Oliveira o posto efetivo como repórter fotográfico do jornal *O Popular* que, segundo o próprio fotógrafo, tornara-se o primeiro repórter fotográfico de Goiânia³¹. Nesse início, trabalhando para o jornal fez diversas coberturas esportivas, policiais, políticas e sociais. Fotografou momentos do cotidiano da capital que já apresentava traços mais sólidos comparados aos primórdios das construções.

Figura 18. Carteira funcional de Hélio de Oliveira.



Fonte: Acervo fotográfico Hélio de Oliveira.

O trabalho como repórter fotográfico no jornal *O Popular* serviu de trampolim para que Hélio de Oliveira também fizesse serviços fotográficos para o governo do Estado de Goiás. A ligação direta com Joaquim Câmara Filho, então secretário da Agricultura do governo Pedro Ludovico, sedimentou a abertura das portas do Palácio das Esmeraldas ao fotógrafo. Dessa

³⁰ Fundado em 3 de abril de 1938 por Jaime Câmara, Joaquim Câmara e Rebouças Câmara, o jornal teve estreitas relações com o governo do Estado de Goiás, pois seus idealizadores participaram ativamente durante o governo do interventor Pedro Ludovico Teixeira. (GODINHO, 2006)

³¹ Entrevista realizada por Keith Valéria Tito realizada no dia 09 de novembro de 2006. (TITO, 2008)

maneira, a fotografia o levou a ligação inexorável com a política circulando e convivendo com várias personalidades que atuaram na fase de crescimento e modernização de Goiânia.

A proximidade e convivência de Hélio de Oliveira com autoridades políticas foi de fundamental importância para o crescimento de sua carreira profissional. Durante as décadas de 1950 e 1960, acompanhando os governadores em suas viagens, retratou estadistas não apenas de Goiás, mas de diversas partes do Brasil.³² Atendeu prefeitos das cidades goianas quando desejavam mostrar suas obras em retratos e também divulgava Goiânia em forma de postais como forma de obter uma renda extra.³³

Pelo intenso contato com vários políticos, Hélio de Oliveira acabou identificando-se com alguns destes. Entre os que marcaram o fotógrafo foram Pedro Ludovico, José Feliciano, Mauro Borges e Juscelino Kubitschek. Provavelmente, isso se explica pelas oportunidades conquistadas com todos esses políticos. De sua contratação no governo de Pedro Ludovico (1951 – 1954), passando pela sua nomeação como funcionário público por Feliciano (1958 – 1960), o convívio como fotógrafo da campanha de Juscelino Kubitschek ao senado de Goiás em 1961 e a atuação muito próxima ao lado de Mauro Borges (1961-1964) fizeram com que as relações entre Hélio e esses políticos ganhasse um lado mais afetivo³⁴.

O fotógrafo passou a se dividir entre o trabalho no Jornal e no Estado. Diferentemente dos outros pioneiros da fotografia em Goiânia, Hélio de Oliveira, não constituiu um estúdio fotográfico, e direcionou-se a fazer suas fotografias e revelar em laboratório próprio. As condições de compra dos insumos químicos também foram bem mais fáceis, pois eram adquiridos nas lojas da Eletromecânica – Av. Goiás, Foto Real – Av. Anhanguera e Foto Sakura (atual Fujioka) – Rua 20. Dessa maneira, o fotógrafo apenas comercializava o artefato fotográfico e passou a guardar os negativos. Isso explica a grande diversidade de imagens encontradas no acervo do fotógrafo³⁵.

Figura 19. Autorretrato – Hélio de Oliveira em seu laboratório – 1952.

³² Além de trabalhar ao lado de governadores como Pedro Ludovico Teixeira, José Ludovico de Almeida, José Feliciano, interventor Meira Matos, Ribas Junior, Otávio Lage, Irapuan Costa Junior, Iris Rezende entre outros, Hélio de Oliveira, também possui registros dos presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, João Goulart e Tancredo Neves.

³³ Apesar de estar vinculado ao jornal *O Popular*, o fotógrafo também vendia fotografias para outros periódicos, pois todo material como filmes, máquinas e os componentes químicos eram de sua propriedade.

³⁴ Apesar conviver cotidianamente com essas personalidades do meio político, Hélio de Oliveira se contentou em apenas retrata-los. Em pesquisa realizada dia 10 de junho de 2017 no seu acervo pessoal, seu filho, Hélio de Oliveira Junior relatou que o fotógrafo não possui nenhum retrato pessoal junto com as autoridades.

³⁵ Em entrevista dada ao jornal *Diário da Manhã*, datada de 13 de fevereiro de 1992, Hélio de Oliveira relatou que vendeu várias de suas fotografias ao Cedoc – Centro de documentação da Organização Jaime Câmara, para o *Diário da Manhã* e também para a Secretaria da Cultura do Município e para o MIS-GO. Entretanto, os negativos ainda encontram sob seu domínio.



Fonte: Acervo fotográfico Hélio de Oliveira.

Sem se reservar a horários, para Hélio de Oliveira, todo instante era válido. Bastava a câmera estar nas mãos que surgiria um *click* pessoal ou profissional. Como todo bom observador fotográfico, poucos momentos deixaram de ser registrados. Fotografava de tudo: bicicletas, pessoas, carros, prédios, praças, obras pela cidade, parques, lagos, desfiles, momentos de lazer, enfim o dia-a-dia. Conseguiu retratos do cotidiano de Goiânia, que evidenciaram a dinâmica das transformações que foram ocorrendo na cidade.

Além de ser a profissão que lhe deu sustento, a fotografia foi feita com gosto por um personagem que observou uma variedade de aspectos que eram captados por suas lentes em Goiânia. Por meio de suas fotografias, Hélio de Oliveira, esmiuçou a cidade em faces e personagens, anônimos ou famosos, e, esses retratos integram o grande acervo do fotógrafo que relatou: “Ao longo de minha vida como repórter fotográfico, nunca deixei de registrar fatos, por mais corriqueiros que fossem. Fotografava tudo por onde eu passava” (*O Popular*, 26 abr. 2009).

Por ter uma atuação tão ativa no momento em que Goiânia passou por diversas mudanças estruturais nas décadas de 1950 e 1960, Hélio de Oliveira, constituiu uma série de

fotografias sobre a capital, observando suas variações, através de hábitos e costumes que resultaram na percepção da evolução histórica, arquitetônica e urbanística da capital de Goiás.

Figura 20. Cartão postal de Goiânia comercializado por Hélio de Oliveira – 1967.



Fonte: Acervo fotográfico Hélio de Oliveira.

A importância do trabalho fotojornalístico constituído por Hélio de Oliveira, apresenta-se hoje como um personagem que conseguiu materializar as imagens de Goiânia em uma variedade descomunal para a época. Suas fotografias foram e ainda continuam sendo publicadas. Pode-se citar além do jornal *O Popular* e *Diário da Manhã*, o *Correio Braziliense*, *O Hoje* entre outros veículos de comunicação que utilizam suas fotos para ilustrar fragmentos do passado da capital goiana³⁶.

Por acreditar que suas imagens passariam a ter um valor histórico precioso, buscou conservar em sua própria residência tudo que foi engendrado ao longo de mais de 40 anos de profissão. Apesar de conservar fotografias e negativos, não se preocupou em datar e identificar

³⁶ Além de fotografar Goiânia, Hélio de Oliveira, também possui imagens do início da construção de Brasília. Em relato, o fotógrafo menciona a cobertura que fez à visita de Juscelino Kubitschek no dia 2 de outubro de 1956, no local que seria construído a nova capital federal. Sabendo da vinda do presidente à Goiás por meio da acessória do Palácio do Planalto, Eliezer Penha (jornalista do *O Popular*) convidou Hélio de Oliveira e Wagner Pimenta (jornalista da Rádio Anhanguera) e foram cobrir a chegada de Juscelino. Assim, quando chegaram ao local de espera da comitiva presidencial teve a grande oportunidade de ser o único fotógrafo a fazer os primeiros retratos do presidente. Isso se deve, ao atraso do avião dos outros jornalistas que vieram do Rio de Janeiro e não chegaram a tempo de ver Juscelino pisando pela primeira vez nas terras da futura capital federal (Jornal Cinco de Março, 21 a 27 abr. 1980).

o material que produzia. Assim, muitas fotos foram sendo explicadas pelas lembranças do próprio fotógrafo e pelo conteúdo implícito nas imagens.

Com uma infinidade de coberturas por todo Estado de Goiás e Goiânia, Hélio de Oliveira foi uma testemunha ocular de vários fatos ocorridos da história da capital. Sempre destacando os prédios monumentais como o Palácio das Esmeraldas, o Cine Teatro Goiânia, a Estação Ferroviária, o Jockey Clube e também a pavimentação de importantes avenidas da capital como a Anhanguera, Paranaíba entre outras. Não ficou restrito a fotografias sociais de políticos, retratando assim uma infinidade de temas. Esse grande acervo poderia ser maior, mas infelizmente, o fotógrafo perdeu muitos negativos devido à falta de conservação correta e pela ação do tempo. Atualmente o acervo de Hélio de Oliveira continua sob responsabilidade da família e quem possui todos os direitos sobre o material fotográfico é o seu filho caçula Hélio de Oliveira Junior. Por isso, sem dificuldades para o acesso ao acervo, atesta-se a grande relevância para a cidade de Goiânia, os diversos aspectos visuais principalmente o período compreendido das décadas de 50, 60 e 70 do século XX.

Casado com Maria Benedita Chagas desde dezembro de 1954, o fotógrafo vive em sua casa no bairro de Campinas, cercado pelos 4 filhos, 7 netos e 3 bisnetos. Foi aposentado compulsoriamente pelo Estado através do decreto assinado pelo governador Marconi Perillo em 11 de dezembro de 2000, e desde então segue projetos que envolvem a divulgação de suas fotografias³⁷. Por essas circunstâncias de disseminação de suas imagens, apresentaremos a seguir as revelações de fotografias que estão sempre em evidência na propagação visual da fase modernização em Goiânia.

³⁷ De acordo com Hélio de Oliveira Junior, os projetos em andamento que tornarão livros fotográficos são *Brasília que eu vi nascer*, *Hélio de Oliveira o que eu vi*, *Das primeiras mudanças da capital ao batismo cultural* e *Eu vi Goiânia crescer* – volumes 3 e 4.

CAPÍTULO 2 – A CIDADE E O FOTÓGRAFO

Na metade do século XX, o Brasil passava por um processo de mudanças políticas que se iniciara com a deposição de Getúlio Vargas da presidência da República em outubro de 1945. Os novos tempos que surgiram com o fim do Estado Novo apresentaram à sociedade brasileira momentos que resultaram de fato numa verdadeira experiência democrática. Com a promulgação da Constituição de 1946, a cidadania se estendeu a grande parte da população. Em referência aos quadros eleitorais, por exemplo, a carta constitucional determinava votação obrigatória a homens e mulheres, alfabetizados e maiores de dezoito anos de idade. Assim, a política chegava com maior abrangência a grupos sociais menos favorecidos.

Dessa maneira, a década de 1950 serviu para apresentar uma nova onda social, política e econômica no Brasil. A população assistiu o processo de aceleração da industrialização durante o retorno de Vargas (1951-1954), e dando continuidade a esse procedimento, o *Plano de Metas*, deu continuidade ao projeto de desenvolvimento nacional durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961)³⁸.

Inserida dentro desse momento de mudanças, Goiânia, nas décadas de 1950 e 1960 apresentou uma série de transformações que incorporou sua entrada definitiva nos padrões de modernização, criando assim, as bases para se consolidar nas décadas posteriores como cidade metropolitana. Os investimentos em infraestrutura: transporte, pavimentação asfáltica, energia elétrica, construção de universidades e implantação da rede telefônica deu celeridade ao ritmo de crescimento da capital. Nesse contexto, deve-se observar que, a construção de Brasília na segunda metade da década de 50, catalisou o processo de modificações inseridas no conjunto da ordem urbana de Goiânia.

Portanto, a cidade que crescera sob os auspícios da projeção moderna ganharia forma e expressão tornando-se aquilo que Arrais et al (2016, p. 130) qualificou como a: “síntese entre a experiência do passado e as expectativas do futuro, entre a tradição e a modernidade, entre o desenvolvimento e o atraso.” Em tempos de modernização, direciona-se a reconhecer como a cidade se portou na conjectura dessas mudanças. Sendo este o tempo e o espaço vivido por Hélio de Oliveira, deve-se analisar como suas fotografias retrataram os novos tempos de Goiânia, e, posteriormente, entender como essas imagens foram reutilizadas para ilustrar os mesmos momentos, porém, com outros significados em relação aqueles do período de registro

³⁸ O Plano de Metas consistia na abrangência de 31 objetivos que foram distribuídos em seis grandes grupos: energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e a construção de Brasília, chamada de meta-síntese. (FAUSTO, 2001)

de suas fotografias. Antes, contudo, identificaremos brevemente como se constituiu o processo de modernização em Goiânia.

2.1 Goiânia no contexto das décadas de 1950 e 1960

Analisar o desenvolvimento da cidade em diversos aspectos sejam de ordem física ou cultural leva o trabalho com a pesquisa a sua fase de consolidação. No caso desse estudo, abordar os referenciais conceituais que podem caracterizar Goiânia, no período delimitado das décadas de 1950 e 1960, nos auxiliará entender como a cidade transformou-se e apresentou novos comportamentos característicos do momento de seu crescimento.

Se os anos de 1930 e 1940, Goiânia representou a modernidade, símbolo do progresso e cidade inspiradora de sonhos e conquistas pessoais de seus fundadores, agora a nova capital já apresenta aspectos mais expressivos de uma cidade que se direciona, mesmo a passos lentos, rumo a sua efetivação como cidade metropolitana. Cabe-nos aqui delimitar uma separação temporal apenas como mecanismo de análise dos períodos. Proponho referir-me a Goiânia, durante a década de 1950, como sendo uma *cidade provinciana*, expressão utilizada pelo historiador Eliézer Cardoso de Oliveira (1999), mostrando que a urbe abrigava valores interioranos, mas que começaram a se ressignificar com o processo de consolidação da estrutura urbana.

Posteriormente, a chegada da década de 1960 proporciona modificações estruturais e demográficas que condicionará Goiânia a ganhar aquilo que Oliveira (1999) chamou de *comportamento metropolitano*, ou seja, valores nos quais a cidade passou a adquirir e expressaram seu momento de crescimento urbano e progresso ligado ao curso de modernização. Esse período é observado pelas novidades apresentadas na cidade: considerável aumento da frota de carros, ruas sendo pavimentadas e principalmente a chegada da verticalização da urbe.

Dessa forma, entendo que os dois períodos representam o momento de sensíveis mudanças nos quais projetam a incorporação de um status de maior dimensão urbana à Goiânia quando comparada a décadas anteriores.

2.1.1 Os anos 1950 em Goiânia: entre a modernização e o provincianismo

No artigo de Santana (2007) intitulado: *Pioneiros: compondo o passado*, encontra-se uma série de falas dos pioneiros de Goiânia relatando suas nostalgias dos tempos de uma *cidade calma*, onde se podia *andar tranquilo* e com *poucas construções*. Tais lembranças, liga-nos sempre a momentos quase bucólicos da capital nas suas primeiras décadas de existência.

A partir dos anos de 1950 essa configuração de quietude em Goiânia se modificou. Quando se observa sua densidade demográfica, podemos visualizar o progressivo aumento

populacional na capital. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no ano de 1950, a capital contabilizava uma população de 53.389 habitantes. No prazo de apenas uma década, no ano de 1960, a população triplicou e alcançou o expressivo número de 153.505 habitantes. Esse crescimento exponencial leva a entender que a capital virou um núcleo de atração populacional, que pode ser explicado pelas políticas empreendidas em âmbito regional e federal.

De acordo com Ribeiro (2004), Goiânia foi beneficiada pela política desenvolvimentista do governador de Goiás, Pedro Ludovico, e também de seus sucessores, José Ludovico de Almeida e José Feliciano Ferreira comandantes do Palácio das Esmeraldas entre 1951 e 1961. Nessa perspectiva a autora argumenta que:

(...) a chegada da ferrovia em 1951; a política de interiorização do presidente Getúlio Vargas, de 1951 a 1954; a inauguração da represa do Rochedo, que forneceu energia de forma contínua para Goiânia, em 1955, e logo após, em 1959, da primeira etapa de Cachoeira Dourada; a expectativa e posterior construção de Brasília, de 1954 a 1960; a pavimentação da BR-153, rodovia que liga Goiânia a São Paulo, em 1959; a criação de duas universidades, a Federal e a Católica, no final da década de 50; e finalmente, a instalação da Telegoiás e a expansão das redes de telefone, em 1962. (RIBEIRO, 2004, p. 40)

Esses investimentos estruturais em Goiás nas áreas de transporte, energia, educação e telecomunicação alavancou a atração de pessoas que viam Goiânia como lugar promissor para conquista de oportunidades como melhoria de vida e busca de emprego. O aumento demográfico provocou na capital a necessidade de investimentos em sua infraestrutura urbana, e um bom exemplo disso, pôde-se observar quando Goiânia teve seu histórico problema de energia elétrica praticamente resolvido. Sobre esse contexto Arrais et al (2016) explica:

No início da construção, a partir de 1936, o abastecimento de energia elétrica da cidade era feito de forma precária pela Usina do Jaó, no Rio Meia Ponte. Mas em 1945, uma enchente no rio rompeu a barragem e a cidade ficou às escuras. Por dois anos, a energia elétrica foi obtida, precariamente, através de um gerador de um submarino, até que se reconstruísse a usina – nesse período o abastecimento era apenas interno, não existia iluminação pública (...) em 1955, a Usina do Rochedo foi inaugurada, garantindo certa estabilidade no abastecimento de energia. Somente no final da década de 1950, com a inauguração da primeira etapa da Usina de Cachoeira Dourada, o sistema se estabilizou em Goiânia. (ARRAIS et al, 2016, p.126)

Na tese de Wilton Araújo Medeiros (2010) – *Goiânia metrópole: sonho, vigília e despertar (1933 – 1973)* o autor mostra como essa questão energética foi tema de debates e tornou-se fundamental na construção da imagem política do governador José Ludovico de Almeida (Juca Ludovico). Nesse contexto, o fim do entrave da falta de energia elétrica abriu caminhos para a urbanização de Goiânia, colocando a capital nos rumos da modernização e, por conseguinte eleva a figura política de Juca Ludovico como grande maestro de tais empreendimentos.

Por esse ritmo de modernização na capital, Medeiros (2010) apresentou como o poder público estadual aproveitou desse momento para estampar os símbolos do progresso num caderno comemorativo de três anos da gestão do governador Juca Ludovico. Na capa do caderno intitulado *Goiás: limiar de um novo mundo - panorama e detalhes de uma administração* fica evidente o quanto Goiânia simbolizava o progresso do Estado aspirando a nova fase de desenvolvimento da capital. Nesse contexto, Medeiros (2010) argumenta que:

Na capa desta edição comemorativa, está estampada a figura do bandeirante irmanado com o índio. Entre essas duas figuras, na linha do horizonte, a Goiânia Metrópole. Em seu miolo, saltam aos olhos a quantidade e closes de máquinas, ruas asfaltadas, aviões, esta es de abastecimento de água, tratamento de esgoto, usinas hidrelétricas e edifícios que plasmavam uma arquitetura modernista, a qual era representativa das a es empreendedoras das a es do Governo não apenas em Goiânia, mas em todo o Estado. É interessante observar que a arquitetura modernista é associada à imagem das máquinas que permeia toda a publica o. (MEDEIROS, 2010, p. 177)

Figura 21. Capa da edi o comemorativa dos três anos de Juca Ludovico a frente do governo de Goiás (1958).



Fonte: Arquivo Histórico Estadual apud Medeiros (2010).

O entusiasmo do governador Juca Ludovico tem liga o direta com as conquistas estabelecidas no período de resolu o do problema energético. Nesse momento, observamos que essa questão pode ser ligada ao movimentado período político de transferência da capital federal para o território goiano. Sobre esse contexto, Castilho (2016) analisa que Goiânia,

acabou sendo beneficiada, principalmente com a construção da Usina de Cachoeira Dourada que teve como alvo principal atender a demanda energética de Brasília. Assim, sedimentada as bases da infraestrutura de energia, pôde-se concretizar o alicerce para o crescimento de Goiânia, e o progresso discursado em tempos de sua construção, só seria de fato sentido duas décadas após a transferência da capital.

De acordo com Rocha (2009), a inauguração da Usina do Rochedo em julho de 1955, a criação das Centrais Elétricas de Goiás (Celg) em agosto de 1955 e conseqüentemente a implantação no mesmo ano da primeira etapa da usina de Cachoeira Dourada, solucionaram de vez os problemas da falta de energia não apenas de Goiânia, mas também em diversas cidades do Estado de Goiás³⁹. Com a instalação da Celg, antigas medidas de caráter paliativas deixaram de ser tomadas, o processo de modernização tomaria corpo com a estabilidade de geração elétrica, e fatos mencionados por Rocha (2009), como por exemplo, a alternativa exótica para solucionar a falta de energia ficaram na lembrança dos difíceis tempos provincianos da capital:

Como a Segunda Guerra Mundial terminara, submarinos ficaram ociosos. E o potente motor de um desses submarinos foi adquirido pelo governo estadual e instalado em Goiânia para ajudar na iluminação da cidade. O equipamento ficou instalado às margens do córrego Botafogo, pois necessitava de ser resfriado a água, o tempo todo. Quando a água que passava pelo imenso motor voltava ao leito do córrego, estava muito quente e aquecia o caudal a que se juntava. Isso fazia com que um trecho de algo como 25 a 30 metros do Botafogo ficasse gostoso para o banho, como se fosse um manancial de águas termais. Os meninos que gostavam de nadar no córrego se deliciavam com a novidade. (ROCHA, 2009, p.108)

Vencido os desafios no setor energético registrou-se na segunda metade da década de 1950, um crescente aumento do comércio imobiliário em Goiânia. A atração de migrantes, reflexo do início das obras para construção de Brasília, no ano de 1957, estimulou consideravelmente a construção civil na capital goianiense. Exatamente nesse período, passamos a observar o início da verticalização na região central. Diferentemente da horizontalidade existente durante os anos de 1930 e 1940, agora a capital passa por uma nova configuração física, principalmente na zona central, local de surgimento dos primeiros prédios.

Todo esse movimento ocorrido em fins da década de 1950 deu continuidade a desconfiguração do projeto inicial de Goiânia. Na reportagem do dia 24 de outubro de 2017 para o jornal *O Popular*, a arquiteta e historiadora Anamaria Diniz, pesquisadora do plano urbanístico proposto por Atílio Corrêa Lima, diz que a cidade foi pensada para prédios de até quatro pavimentos em sua região central, isso para que o Palácio das Esmeraldas sempre se

³⁹ De acordo com Castilho (2016), a primeira etapa da Usina de Cachoeira Dourada entrou em operação no ano de 1959 e funcionou sob o comando do Estado até o ano de 1996, quando o então governador de Goiás, Maguito Vilela autorizou a sua privatização. Recentemente, no ano de 2017, o governador Marconi Perillo, consolidou a privatização do setor energético de Goiás, sendo a Celg, adquirida pela companhia italiana Enel.

destacasse em meio a paisagem da cidade. Essa questão também é evidenciada pelo arquiteto e urbanista *Ciro Augusto de Oliveira e Silva* (2007, p. 97), quando o autor destaca que o plano de *Atílio Corrêa Lima* expressava atenção especial com “crescimento e uso da cidade, lazer e integração entre a arquitetura e o urbanismo, na qual os edifícios estabeleceriam um perfeito “casamento” com o espaço urbano – um projetado para acolher o outro” [grifo meu]. Apesar de toda essa preocupação, a desfiguração do plano original de Goiânia tem muita ligação com as forças políticas que atuaram em prol da especulação imobiliária que se impôs diante da ação de grupos econômicos que a todo vapor realizaram seus investimentos com pleno acordo e consentimento do Estado.

Exatamente nesse contexto de reconfiguração do espaço urbano que o ritmo de verticalização da região central de Goiânia passou a acoplar de fato a capital ao progresso e modernização. A urbe se expandia e abrigava cada vez mais investidores interessados em intensificar seus negócios. Pode-se perceber essa tendência com mais detalhes observando reportagens que de maneira entusiasmada ligava a construção dos edifícios ao progresso atingido pela capital.

Figura 22. Reportagem da construção de edifício no centro de Goiânia.



Fonte: *Jornal O Popular* – 01/06/1958 – Arquivo Histórico de Goiás.

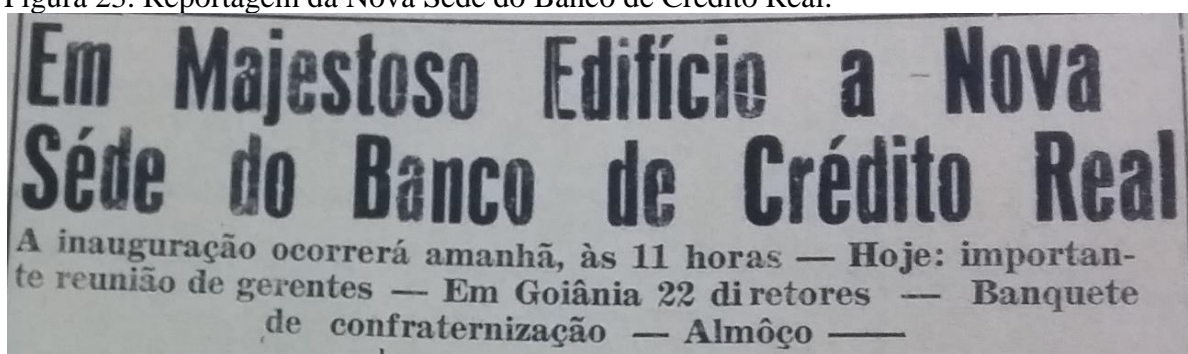
Em uma matéria realizada em junho de 1958, ocupando mais da metade de uma folha do periódico, o banco *Lar Brasileiro* divulga seu empreendedorismo ressaltando a grandiosidade da obra ao apresentar “*O Maior Edifício do Estado de Goiás*”. Conforme aponta *Bedolini* (2014), o Banco Lar Brasileiro (BLB), com sede matriz no Rio de Janeiro possuía sucursais em várias cidades brasileiras com destaque sobre o mercado imobiliário de São Paulo. A autora aponta ainda que o BLB tinha um costume criterioso na escolha dos profissionais aos quais encomendava os projetos, elaborados por arquitetos de renome. Tudo isso para que

pudesse oferecer arquiteturas de qualidade e modernas servindo de atrativo para o mercado imobiliário.

A localização da construção financiada pela BLB, situada na avenida Goiás esquina com a Rua 2, identifica o ponto de modernização: *no coração de Goiânia*. A redação da reportagem nos faz perceber que, em fins da década de 50, o banco *Lar Brasileiro* também atuava em outras regiões da capital quando menciona a adoção de políticas econômicas para o Estado como a construção dos “magníficos conjuntos residenciais nos setores oeste e sul”. Essas construções eram uma novidade no período, a “Capital Caçula” crescia juntamente com o novo empreendimento de dimensão moderna. Sobre as futuras instalações do exuberante edifício a reportagem relata: “A monumental obra contratada com a firma Sanarte Ltda, empresa goiana (...) terá todos os requisitos modernos, com acabamento de alto nível. Empregando-se pela primeira vez em Goiânia, a exemplo dos edifícios públicos de Brasília, o acabamento externo de vidro e alumínio” (O Popular, 01 jun. 1958).

Interessante observar no final do anúncio o quanto a nova capital federal já influenciaria na arquitetura de Goiânia, antes mesmo da inauguração de Brasília, a projeção dos prédios trazem a preocupação em seguir o ritmo de modernização ocorrido na futura capital nacional. Por conseguinte, identifica-se nesse mesmo período, outra construção que também mereceu destaque nas páginas do jornal *O Popular*, a inauguração da nova sede do Banco de Crédito Real de Minas Gerais.

Figura 23. Reportagem da Nova Séde do Banco de Crédito Real.



Fonte: *O Popular*: 02/07/1958 – Arquivo Histórico de Goiás.

A reportagem de julho de 1958 ressalta a grandiosidade do prédio e apresenta a dimensão do edifício: “Um novo aspecto à cidade veio dar um imponente prédio de oito andares, construído na Avenida Goiás, próximo à Praça Bandeirantes. A obra edificada com todos os recursos da moderna arquitetura, é a nova séde da agência de Goiânia do Banco de Crédito Real de Minas Gerais” (O Popular, 02 jul. 1958).

Nesse período, as instituições bancárias passaram a avaliar possibilidades de investimentos em regiões com potencial desenvolvimento. O Credireal, nome dado ao Banco

de Crédito Real de Minas Gerais, se configurou até os anos 60 como uma das instituições financeiras de maior prestígio em todo o país. Em Goiânia, sua nova sede localizava-se exatamente no ponto de maior movimentação da cidade: cruzamento das avenidas Goiás e Anhanguera. O então novo edifício confirma o processo de inserção das novas instituições que escolhem a capital como novo centro para seus negócios.⁴⁰

Por esses edifícios apresentarem as novas tendências arquitetônicas do período, há claramente a indicação da reconfiguração do espaço urbano dado pela monumentalidade de tais prédios. Tanto na figura 22 quanto na figura 23, e, mesmo no corpo das reportagens, nota-se que os adjetivos dão o tom de amplitude ao seguimento de verticalização da cidade: *maior, monumental, magnífico, majestoso, imponente e moderna* são termos constantes que reiteram a exaltação observada no período de crescimento da cidade.

Resguardado os dois exemplos, podemos perceber que a região central passou a ser o núcleo de verticalização. Nesse contexto, a avenida Goiás, em especial, será tomada de edifícios com mais de 10 andares. Esse processo se acelera com a intensificação da urbanização de Goiânia durante a segunda metade da década de 1960, quando a região passa a abrigar um elevado mercado de edifícios residenciais. O fato das construções na região central apresentarem um aspecto da modernização, não representa a realidade condizente com o restante da cidade. Assim, guardada a euforia do progresso da urbe, há um caso curioso que mostra o quanto esse momento pode ser relativizado quanto a questão da modernização. Se a zona central apresentava a grandiosidade dos edifícios, o mesmo não é percebido em relação aos bairros no entorno. Em matéria do jornal *O Popular* referente a dezembro de 1958, identifica-se que modernização e aspecto provinciano consubstanciavam pelas diretrizes governamentais de melhoria da infraestrutura para população.

Figura 24. Lavanderia Popular do Setor Leste.

⁴⁰ No ano de 1997 o Credireal foi privatizado sendo adquirido pelo Banco Bradesco. Dessa maneira todos os clientes e agencias passaram aos domínios dessa instituição. Atualmente, no mesmo prédio encontra-se em funcionamento uma agencia do referido banco comprador. <http://banconet.org/credito-real-de-minas-gerais/> retirado: 10/05/2018.

ANTE-ONTEM, NESTA CAPITAL:
Inaugurada Lavanderia
Popular do Setor Leste
 Presentes ao ato o Secretário e funcionários
 da SVOP — O empreendimento —

Fonte: O POPULAR – 07/12/1958 – Arquivo Histórico de Goiás.

Figura 25. Mulheres lavando roupas no Córrego Botafogo.

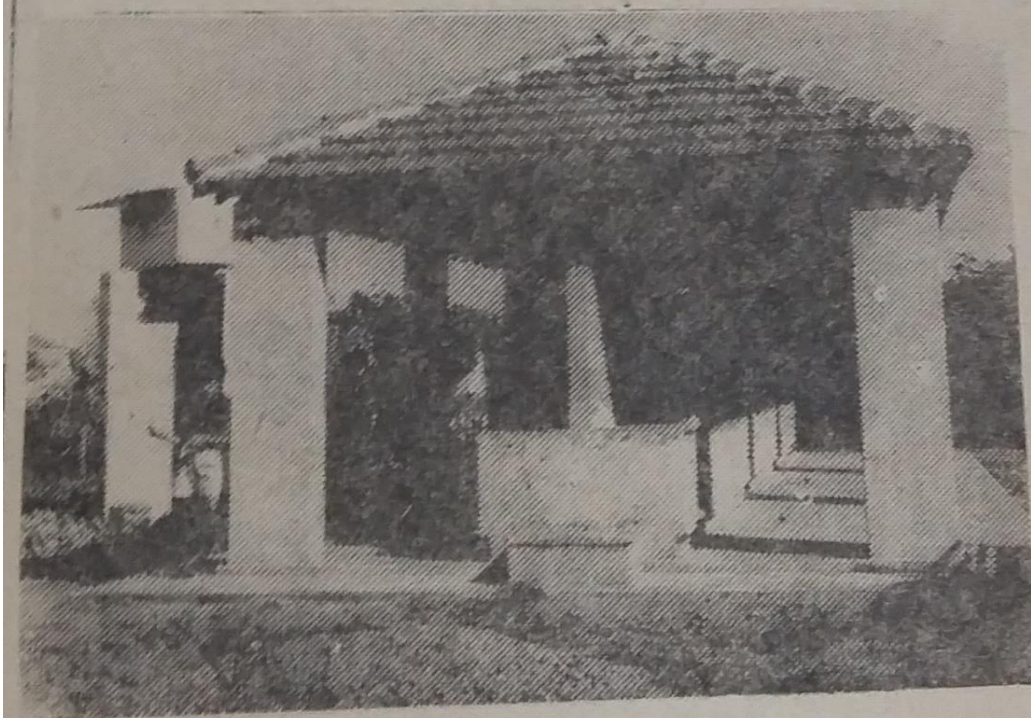


A gravura acima reproduz uma cena até há pouco bastante comum no córrego do Botafogo: diversas senhoras lavando roupa sob a soalheira ardente, no maior desconforto possível. Nenhuma árvore para abrandar o calor nem espaço suficiente para corar ou estender as roupas. Quando chovia tinham de interromper a lavagem, porque o córrego se turvava com as enchurradas. Perdia-se um tempo precioso. De agora em diante não mais serão vistas cenas como estas, no bairro do Botafogo.

Fonte: Jornal O Popular – 07/12/1958 – Arquivo Histórico de Goiás.

Figura 26. Obra realizada nas margens do Córrego Botafogo

A OBRA



Um aspecto da Lavanderia, construída pela atual administração da SVOP, de que é titular o deputado Agenor Diamantino. A entrada principal dá para o norte, conforme se vê na gravura. O lado oposto tem as mesmas características e igual número de tanques, isto é, dez. Está situada na margem direita do córrego do Botafogo. Construída com amplitude suficiente para abrigar diversas pessoas, que aí podem trabalhar confortavelmente, a Lavanderia do Botafogo tornou-se o padrão das construções desse gênero.

Fonte: Jornal O Popular – 07/12/1958 – Arquivo Histórico de Goiás.

A divulgação da obra realizada pela Secretaria de Viação e Obras Públicas (SVOP) depreende os contrastes entre a área central e os bairros periféricos. Por aproveitarem o curso do córrego Botafogo, as lavadeiras, foram beneficiadas com uma obra um tanto inusitada para uma capital em ritmo de modernização. A *Lavanderia Popular do Setor Leste* mescla a provinciana tradição de utilizar a água do percurso natural, com uma construção na qual levou o “conforto” às mulheres que desempenhavam essa profissão em Goiânia.

Em um texto a parte, no qual a reportagem tece uma descrição de como ocorreu a ideia de construção até a realização da obra, há uma clara ideia de apresentar o sucesso do empreendimento mostrando o antes e depois com as fotografias feitas por Hélio de Oliveira.

Nessa situação o redator declara: “A água é fornecida por uma cisterna munida de bomba. O tempo chuvoso não impedirá de agora em diante as lavadeiras de trabalhar. Poderão fazê-lo a qualquer hora do dia, e também parte da noite, graças à iluminação elétrica” (O Popular, 07 dez. 1958). Distantes das imponentes construções, os bairros fronteiriços ao centro, receberiam investimentos que seriam direcionados pelo poder público. A carência de obras de infraestrutura, aliada a condição de abrigar historicamente os migrantes mais pobres que chegavam a capital, destoa a ideia de globalizar Goiânia em processo de modernização.

No tocante a esses fatos, além da questão de infraestrutura, na área de transportes, as mudanças ocorridas no percurso dos anos 1950 foram nitidamente visíveis. Desde o início do seu funcionamento, o primeiro aeroporto de Goiânia, operou pousos e decolagens nas proximidades do cruzamento das avenidas Tocantins e Paranaíba entre agosto de 1938 e junho de 1956.

Os reflexos do crescimento demográfico e físico da cidade, tornou-se inviável a permanência do aeroporto na sua antiga localidade. Outro fator preponderante para sua mudança, encontra-se na afirmação da construção de Brasília, que exigiria o aumento da demanda de voos para Goiânia. Segundo Rocha (2009), a doação das terras para a construção do novo aeroporto partiu do médico, empresário e político Altamiro de Moura Pacheco – então presidente da Comissão de Cooperação de Mudança da Capital para o Planalto que repassou parte de suas propriedades localizadas a oito quilômetros do centro. A construção e inauguração do Aeroporto Internacional Santa Genoveva trouxe melhor infraestrutura aeroviária, mais compatível com o crescimento de Goiânia em uma localização mais adequada distante da área de verticalização da cidade.

No final dos anos de 50 outra considerável mudança ocorreu em relação ao aumento do fluxo de automóveis na capital. Fruto da política automobilística inserida no Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, Goiânia passou a conhecer uma ampliação na sua frota de carros. As marcas *DKW-Vemag*, *Ford* e *Rural-Willys* foram as marcas de peso nas quais atuaram no mercado goianiense. Investindo em visibilidade, essas companhias que haviam se instalado no Brasil desde o início dos anos de 1950, buscaram ampliar seus mercados ofertando seus carros ao crescente público consumidor da capital. Conforme aponta Rocha (2009), antes desse período vendia-se apenas veículos importados como os da linha Dodge (caminhões, camionetes e carros de passeio) que eram adquiridos pela *Sociedade Cimini Vargas Ltda*, situada na Avenida Anhanguera.

Os automóveis passaram a expressar cada vez mais o momento de dinamização da cidade. Em manchete do jornal *O Popular* datado de 24 de outubro de 1958, quando a cidade

completou 25 anos de existência, destaca-se o número de automóveis contabilizados na capital: *mais de dois mil veículos*. Esse aumento significativo expressa em fins da década de 50, o processo de transição, que ocorreria paulatinamente, da maior utilização de automotores em relação às provincianas carroças e bicicletas.⁴¹

Interessante observar nesse período que a maioria dos anúncios apresentam carros extremamente utilitários, nos quais serviriam tanto para transporte de pessoas ou cargas, conforme mostra a figura 27. Essa condição muito se direciona pela carência de pavimentação de ruas e avenidas, sendo esses automóveis apropriados a *qualquer tempo e em qualquer estrada, seja na lama, no barro e no areião*. Na cidade que aspira ares de modernização, mas com aspectos notavelmente provincianos, nada mais benéfico do que adquirir um automóvel *ideal para o campo e a cidade*, onde os motoristas ainda enfrentariam por um bom tempo a falta de pavimentação em grande parte na capital.

Figura 27. Anúncio de venda dos veículos Rural-Willys.

⁴¹ Progressivamente a capital mostra a sua abertura para o mercado automobilístico. Se observamos em números temos uma frota de mais de 2 mil veículos em 1958. Doze anos depois, no ano de 1970, Oliveira (1999) relata que a cidade possuía mais de 14 mil veículos licenciados. Atualmente, segundo estudos da Confederação Nacional dos Municípios, em abril de 2018 foi registrado em Goiânia uma quantidade de 605.842 automóveis. Esse estudo aponta que a capital goiana ocupa o 6º lugar entre as cidades brasileiras com a maior frota de carros ficando atrás apenas de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília e Curitiba. Disponível em: <https://www.cnm.org.br/cms/biblioteca/Evolucao_automoveis%20nos%20Municipios%20de%202018_06_27.pdf>. Acesso em: mai. 2018.



ÚTIL COMO O JEEP-WILLYS



ESPAÇOSA COMO FURGÃO



CONFORTÁVEL COMO AUTOMÓVEL

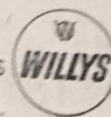
Graças à tração nas 4 rodas Rural-Willys assegura transporte útil e de confiança, com qualquer tempo e em qualquer estrada, seja na lama, no barro e no areião. Retirando-se o assento traseiro transporta grandes volumes e carga até 1/2 t. Oferece também máximo conforto para 6 passageiros e espaço para mais bagagem e carga, com rodagem suave, facilidade de manejo e esplêndida visibilidade.

RURAL-WILLYS

camioneta brasileira com tração nas 4 rodas

CONHEÇA O VEÍCULO IDEAL PARA O CAMPO E A CIDADE NOS CONCESSIONÁRIOS

WILLYS-OVERLAND DO BRASIL S.A.



Nesse limiar, entre obras de cunho moderno, como os novos edifícios na região central e também as de proporções menores, como a mencionada na região Leste, aliado a nova movimentação dos aviões e veículos automotores a cidade se transformaria. Por mais que modernização e aspectos provincianos se encontram em simbiose, o que prevalece nesse período é a idealização de que Goiânia de fato apresentou seu caminho de modernização, sem, contudo, deixar de preservar valores provincianos que somente serão substituídos a partir do fim da década de 1960.

2.1.2 As novas configurações de Goiânia nos anos 1960

No limiar dos anos de 1960, Goiânia passou por uma reconfiguração em sua fisionomia urbana apresentando aspectos de crescimento que até então jamais haviam sido vistos na cidade. A capital chegou na sua terceira década de existência exibindo em sua região central os pontos mais notáveis de seu progresso: ruas pavimentadas, grande movimentação de pessoas e veículos, prédios comerciais e residenciais delineando verdadeiros *arranha céus*, bem diferentes das “antigas” construções em estilo art déco.

Se durante toda década de 1950 o número de habitantes da capital triplicou, nos anos 60, segundo dados do IBGE, os índices demográficos apontavam no ano de 1970, o surpreendente número de 389.784, atingindo a segunda maior taxa de crescimento no Brasil, perdendo apenas para Brasília, conforme aponta Arrais et al (2016). Os tempos de *tranquilidade* da capital terminaria nesse período. Os resquícios dos momentos provincianos poderiam ser sentidos nos novos bairros, entretanto, com a região central já modernizada, o ritmo de vida dos indivíduos da cidade se aceleraria consideravelmente.

No começo dos anos 1960, a política esquentou os debates sobre os caminhos administrativos destinados ao gerenciamento da capital. Na administração estadual, o governador eleito, Mauro Borges Teixeira, no pleito de outubro de 1960, realizou um projeto para o Estado de Goiás com base na organização das instituições administrativas. Teixeira, teve seu governo direcionado ao projeto desenvolvimentista em conformidade com o contexto nacional, na segunda metade da década de 1950. Sobre esse assunto, Silva e Guarda (2015) argumentam que:

Mauro Borges se inspirou no plano de metas de Juscelino Kubistchek. Preparou seu governo com tanto entusiasmo que seu plano foi aprovado antes mesmo de assumir o cargo. A partir do seu governo, nenhuma outra administração pôde desvencilhar de seu planejamento, [...] Mauro Borges colocou Goiás no cenário econômico nacional, promovendo o crescimento das fronteiras econômicas por meio da retomada da “Marcha para o Oeste” e a implantação de uma reforma agrária que teve como o modelo os *kibutz* de Israel, organizado a partir da produção cooperativa. Além do Plano MB, como era chamado seu projeto para integrar o estado no cenário econômico nacional, Mauro Borges realizou também a conclusão do Aeroporto Santa Geneveva,

da Usina Rochedo, da Usina de Cachoeira Dourada e a ampliação e reestruturação da CELG. (SILVA e GUARDA, 2015, p. 53)

Esse cenário de desenvolvimento do Estado não pode ser refletido diretamente a Goiânia. Na década de 1950 prefeitos como Venerando de Freitas Borges, João de Paula Teixeira Filho (Parateca) e Jaime Câmara manteriam suas direções políticas com a tradicional ligação de submissão aos governadores do Estado. Entretanto, no início dos anos 60, Goiânia presenciaria pela primeira vez em sua história, uma administração, na qual a prefeitura deixaria de estar, em partes, sobre a tutela do Estado e ganharia forças com o momento de busca da autonomia municipal frente ao governo Estadual.

Diante da administração municipal entre os anos de 1961 até 1965, Hélio Seixo de Britto, apresentou diretrizes próprias para a cidade. Mostrou forças diante o governo do Estado e passou a gerenciar serviços de ordem urbana depois da aprovação do Decreto Estadual nº.164, de 26 de dezembro de 1961⁴². Nesse momento, vários símbolos nortearam o espectro do progresso na capital. O asfalto representava uma luta que seria travada pelas décadas seguintes, mas que durante essa gestão se iniciaria com a aquisição de máquinas e inauguração da companhia de asfaltamento da capital.

A criação da Secretaria Municipal de Viação e Obras Públicas (SMVOP) passou a atuar diretamente na questão da recuperação e pavimentação das ruas de Goiânia. Desta forma, encontra-se várias passagens de suas realizações no relatório feito por Hélio de Britto (1965) denominado *Histórico de uma administração: autonomia municipal de Goiânia*. Resguardando o saudosismo que o relatório aponta sobre todo período de Hélio de Britto, nota-se que o asfalto no início de sua gestão, começava a se estender a outros bairros da capital. De acordo com o relatório, além dos serviços de recuperação asfáltica na região central, novas pavimentação foram feitas nos bairros de Campinas na antiga Avenida Marechal Floriano Peixoto (atual trecho da avenida Anhanguera que passa pelo bairro), e Setor Sul nas ruas 93 e 94.

Nesse período, que as mudanças de ordem política em esfera nacional fizeram com que os impasses entre governos municipal e estadual se encerrasse. O Golpe Civil Militar de abril de 1964 iria dar novos andamentos para os projetos administrativos de Hélio de Britto. A deposição de Mauro Borges Teixeira em novembro de 1964, levaria temporariamente o Coronel Carlos de Meira Mattos a ocupar o executivo Estadual até a conclusão do processo que levou o marechal Emílio Ribas Junior ao comando do Governo Estadual. A ótima ligação do prefeito goianiense com regime militar deu celeridade ao projeto desenvolvimentista. Com base no

⁴² Em conformidade com Britto (1965), esse decreto transferiu automaticamente à prefeitura os serviços de urbanismo, conservação da cidade e cadastro imobiliário.

relatório, em agosto do ano de 1965, a prefeitura firmou contrato com a empresa goiana Coterra S/A para a pavimentação de 150.000 metros quadrados de ruas da cidade, conseguindo recurso financeiro que foi originário da União. Dessa maneira, foram apontadas novas zonas de recebimento para a pavimentação asfáltica na capital.

Quadro 02. Bairros apontados para recebimento da pavimentação asfáltica em Goiânia - 1965.

SETORES	RUAS	AVENIDAS
Setor dos Funcionários	Ruas P-20 e P-16 P19 e P-33	_____
Campinas	Ruas Senador Moraes Filho, Benjamim Constant, Rua Jaraguá, Senador Jaime e todas as ruas entre a Avenida Anhanguera e a Rio Grande do Sul.	Avenida Marechal Deodoro da Fonseca, Av. Rio Grande do Sul
Vila Operária	Rua do Comércio	_____
Setor Aeroporto	Rua 55, Rua 67, Rua 9-A	Avenida X, Avenida Z Avenida Tocantins, Avenida Oeste
Setor Fama	Rua Um	Av. Marechal Rondon
Vila Nova	_____	Quarta e Quinta Avenidas
Bairro Popular	Ruas 57, 63, 65, 76, 78	_____
Vila Coimbra	Ruas 210, 220 e Praça B	_____
Setor Sul	Ruas 83 – C, 85, 91, 94, 94-A, 98, 98-A, 99 e 100	_____
Setor Oeste	Ruas 1,2,3,6,7 e 9	Avenida B
Setor Central	_____	Av. Contorno

Fonte: Relatório de Hélio de Britto (1965) – MIS-GO.

O processo de pavimentação asfáltica ocorrido na metade da década de 1960 deu continuidade ao sentido de expansão de Goiânia: região central para os bairros. O Quadro 02, mostra que Campinas, região basilar para o nascimento e construção de Goiânia, teve a maioria de suas ruas indicadas para a pavimentação. Outros setores em crescimento como o Setor Sul e o Setor Aeroporto foram apontados para o recebimento do asfaltamento de várias ruas. Entretanto, nota-se que bairros populares como o Setor dos Funcionários, Vila Operária, Setor Fama e Vila Nova receberam menos demarcações, até mesmo do que o incipiente Setor Oeste. Essas perspectivas, indicam as zonas de beneficiamento que estavam prontamente a atender os locais de maior concentração populacional e de renda.

Nesse contexto, ao final de sua gestão municipal no ano de 1966, Hélio de Britto, passou a prefeitura aos cuidados do jovem político populista Iris Rezende Machado. Se o asfalto começava a se projetar sobre a gestão de Hélio de Britto, com Machado a frente da prefeitura essa realização ganharia maior impulsão. Em análise sobre a atuação de Íris Rezende a frente da prefeitura de Goiânia, Cunha (2008) esclarece que Íris organizou uma autarquia responsável pela construção das obras públicas, pois constitui-se na principal meta de sua administração. De acordo com a autora, ele decidiu criar a Superintendência de Pavimentação e Obras da Capital (Pavicap), essa autarquia seria o símbolo de sua administração, pois o asfalto ligado a ideia de progresso, modernização, e bem feitoria a população, ajudaria Machado a alçar voos maiores na política.

Evidentemente que todo sonho político tem um custo para a população. Assim, o prodígio governo de Íris Rezende para ver sua ação de pavimentação das ruas, teve que elevar a carga tributária municipal, para arrecadar recursos visando lançar o projeto que viabilizaria a realização da pavimentação asfáltica de Goiânia. Sobre esse processo Cunha (2008) explica:

A principal receita para o asfaltamento era a contribuição de melhoria, mais conhecida como taxa do asfalto. A lei previa que essa contribuição ficaria entre 5% e 20% sobre a valorização do imóvel. Como a prefeitura só receberia a taxa do asfalto depois da obra pronta e o seu pagamento ainda poderia ser parcelado em até seis vezes, Íris procurou os bancos para negociar um aporte financeiro à Pavicap para a prefeitura começar as obras. (CUNHA, 2008, p. 161)

Ao lado da pavimentação das ruas na cidade, a habitação também foi bandeira erguida no governo de Íris Rezende. Durante a administração de Hélio de Britto, a Companhia de Habitação Popular de Goiás (Cohab) foi criada para resolver a questão da moradia na capital. No governo de Machado a resolução da moradia seria fundamental, devido ao grande fluxo de migrantes que chegava a Goiânia. A cidade assistiria a algo inédito até aquele momento, o projeto dos *mutirões* consistiu na atuação direta da população nos projetos lançados pela prefeitura, sendo que grande parcela de trabalhadores doava sua mão de obra no momento de abertura de ruas ou até mesmo na construção das casas. Esse mecanismo político desenvolvido por Íris Rezende levou a construção de casas populares que fizeram da cidade um verdadeiro canteiro de obras, e, ao lado desse projeto populista, a cidade se desconfigurava por completa em relação aos seus planos urbanísticos.

Segundo Cunha (2008), nesse momento a cidade ganhou novas moradias como as Vilas Redenção, Canaã, União e Alvorada. Apesar do processo de construção dessas residências, essas regiões passaram a abrigar a população carente, que antes se amontoavam em invasões pela cidade. Iniciava-se assim o processo de desfavelização empurrando esses indivíduos para

as regiões mais afastadas da região central de Goiânia. Também sobre essa questão, Ribeiro (2004) explica que:

Essa população, que se via obrigada a uma locomoção diária de grandes percursos para trabalhar, pois as oportunidades de emprego e renda continuavam na área central da cidade, ao se deparar com os grandes vazios existentes entre as duas realidades geradas, passou a fazer pressão para a sua ocupação. Tal movimento resultou numa desestruturação da organização sócio-econômica e política-ideológica do município. Contudo, a visão da cidade era de movimento, de progresso, de crescimento. (RIBEIRO, 2004, p.49)

A idealização do progresso e crescimento muito tem correspondência no movimento que ocorria na região central. Nesse exato momento de criações das vilas nas áreas distantes do centro, uma outra Goiânia estaria sendo apreciada. Ao contrário das habitações populares, os prédios residenciais mostravam a sua tônica no coração da cidade. O centro se expandia verticalmente, literalmente fazendo sombra sobre a história construída e pensada em fins da década de 1930.

Durante toda a década de 1960 os edifícios mudariam a paisagem urbana da região central. Ao lado dos prédios comerciais, as construções residenciais, começaram a chamar a atenção com seus anúncios direcionando os novos empreendimentos imobiliários verticais. No jornal *O Popular* referente a fevereiro de 1959 era lançado a propaganda de mais uma edificação apresentando uma novidade na capital: *1º edifício de apartamento em condomínio lançado em Goiânia pela Câmara de Comércio Latino – Americana*, empresa responsável pela venda dos imóveis. (*O Popular*, 01 fev. 1959)

Figura 28. Propaganda do Edifício Tereza Cristina.

* Localização privilegiada.

* Construção de fino acabamento, em linhas modernas e funcionais.

* 11 pavimentos, projetados dentro do mais apurado rigor da arquitetura moderna.

* 2 elevadores velozes e confortáveis, do tipo mais moderno.

* Halls de circulação amplos e bem iluminados.

* Preço fixo sem reajustamento.

* Grande facilidade de pagamento.

* Localização ideal para sua residência.

* Financiamento em 3 anos, sem juros.

INFORMAÇÕES E VENDAS
Câmara de comércio Latino-Americana
 Rua Três, n. 78 — 2.º Andar — Sala 203
 GOIÂNIA — EST. DE GOIÁS

Fonte: Jornal *O Popular* – 01/02/1959 - Arquivo Histórico de Goiás.

Esse tipo de empreendimento imobiliário foi amplamente difundido durante toda década de 1960. A escolha da região central não se dava ao acaso, representava naquele momento o local onde abrigava a melhor infraestrutura da cidade, a área de comércio e a região de maior tradição de Goiânia. Desse modo, seria o melhor local para abrigar a elite goianiense, trazendo o que de mais moderno a cidade poderia oferecer: elevados edifícios contendo *fino acabamento em linhas modernas e funcionais*, tudo sendo construído no *mais apurado rigor da arquitetura moderna*.

A cidade de aspectos provincianos começava a apresentar seus traços de progresso. Ruas pavimentadas e elevados edifícios delineavam os novos caminhos que seriam tomados a partir dos anos 1960. Mesmo que de maneira parcial, o comportamento metropolitano encontrava na modernização da região central os sopros de uma capital em busca de sua metropolização. Esses aspectos não passaram despercebidos pelo nosso fotógrafo que foi seduzido pelo novo e nos legou cenas ímpares de Goiânia. Sendo esse o cenário vivido e retratado por Hélio de Oliveira, buscaremos identificar em suas fotografias, os aspectos urbanos que mais moldaram a imagem de Goiânia nas décadas de 1950 e 1960. Para tanto, perceber os caminhos tomados por essas imagens, desde sua constituição, dada pela idealização do fotógrafo, até a sua circulação, torna-se fundamental para entender como Goiânia veio a ser representada em sua fase de modernização.

2.2 O FOCO DE HÉLIO DE OLIVEIRA NA MONUMENTALIDADE DE GOIÂNIA

A relação entre a fotografia e a cidade direciona uma série de perspectivas históricas proporcionadas pelos elementos visuais nos quais pode-se identificar no corpo documental iconográfico. Sendo assim e entendendo que o fotógrafo é personagem central dessa ligação, podemos afirmar que entre os nomes mais significativos da fotografia em Goiânia, destaca-se o de Hélio de Oliveira, principalmente, quando observamos a segunda metade do século XX em diante.

A relação entre Hélio de Oliveira e a cidade de Goiânia foi fundamentalmente preponderante para que o fotógrafo tenha produzido tantos retratos em quase cinco décadas de profissão. Preservou muitos aspectos da cidade em seus negativos, que normalmente não chamaria a atenção de outros fotógrafos, por serem momentos do dia a dia no cotidiano da cidade. Por esse caminho, Oliveira, se distinguiu principalmente, por ir além dos flagrantes emblemáticos das mudanças urbanas, culturais e arquitetônicas nas quais a cidade sofria. Esses registros de Goiânia apresentando situações e tomadas diversas, resultaram em uma perspicaz descrição visual, nas quais as ações da dinâmica na cidade, foram apreendidas e nos permite agora estabelecer uma interpretação do período.

De maneira cautelosa, Ulpiano Menezes (1996, p.154) em seu estudo sobre a iconografia das cidades aponta para uma importante condição no processo de análise das fotografias urbanas. Segundo o autor “a imagem não só é instituída historicamente, como é, também, *instituinte*. Daí, para um verdadeiro dimensionamento histórico, a necessidade de estudar o circuito da imagem: sua produção, circulação, apropriação, em todas suas variáveis”. Em suma, as imagens fotográficas observadas como objetos históricos são capazes de fundar algo novo, e a busca do conhecimento iconográfico requer uma abordagem além das informações explícitas, imanentes e singulares.

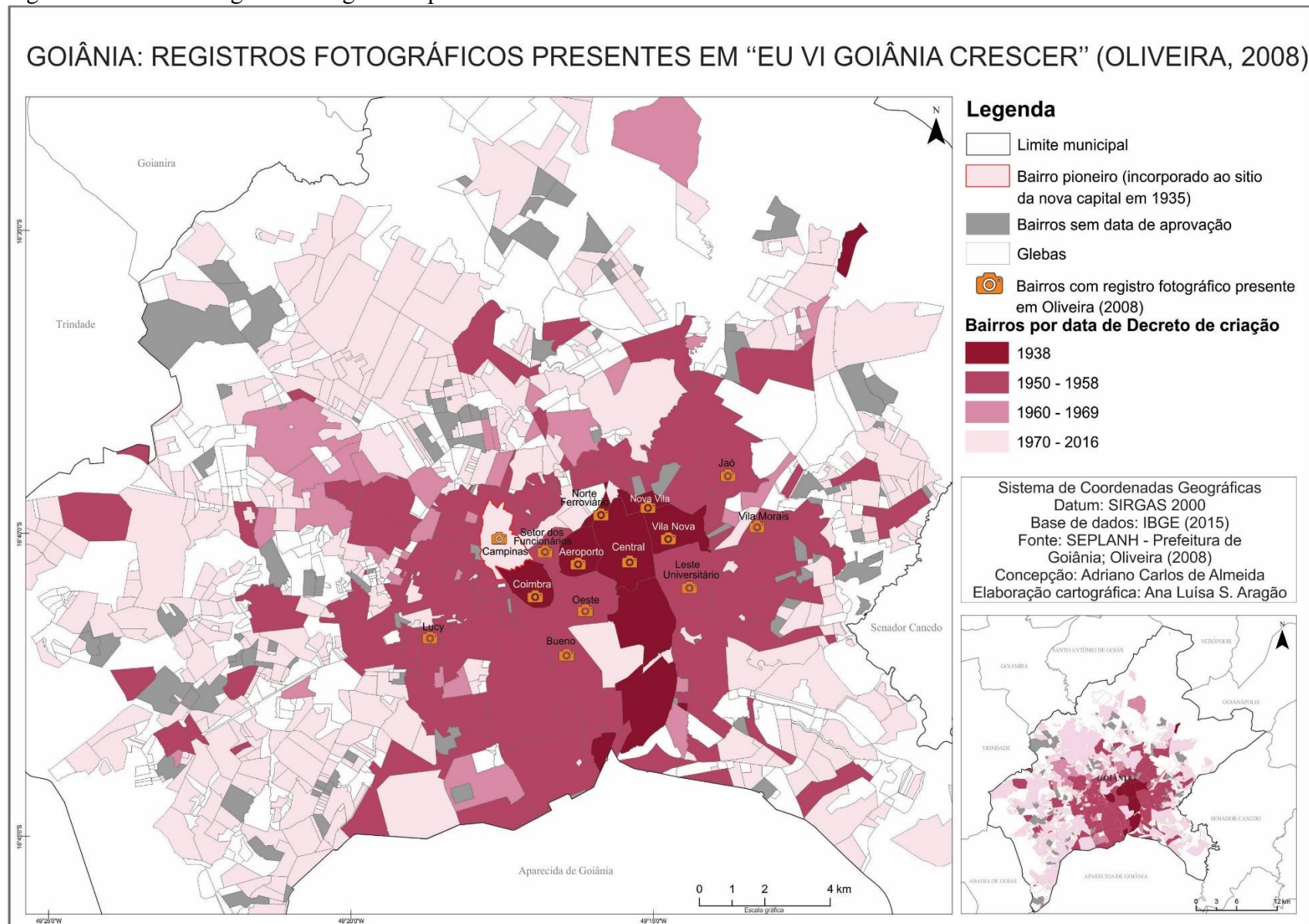
Atento a essa questão da imagem, vimos que Hélio de Oliveira e sua câmera, perpetuou em suas imagens fotográficas momentos de Goiânia que se eternizam na história da cidade. Por sua narrativa visual ser imprevisível, soube de maneira ímpar, transmitir com amplo domínio, o cotidiano da cidade. Entre os vários registros, encontram-se artefatos que praticamente institucionalizam a configuração de modernização da urbe, mas que requer uma identificação mais ampla.

Por mais que o fotógrafo tenha essa diversidade de imagens da cidade, algumas dessas passaram a frequentemente serem usadas no intuito de compor um aspecto convencionalizado de Goiânia no contexto dos anos de 1950 e 1960. A circulação dessas fotografias em jornais, revistas e álbuns fotográficos, criaram um modelo de cidade a ser pensada para público. Desta

forma, com o propósito entender a diversidade de significados desses registros históricos, direciona-se a compreender os distintos usos da fotografia desde da sua formação até a sua apropriação.

Privilegiar alguns pontos da cidade não signifique que o fotógrafo deixou de registrar localidades que se distanciavam do ideal de modernização, o que se compreende é que há um direcionamento em estabelecer hierarquias implícitas de certos locais da urbe que criaram referências para um ideal de cidade moderna. A exemplo disso, percebe-se no livro/álbum *Eu vi Goiânia crescer* – Oliveira (2008), que os registros indicam para o público uma limitada visibilidade da cidade como um todo. Distante de qualquer crítica ao livro, deve-se esclarecer que o objetivo dessa análise consiste unicamente em entender a dimensão visual ofertada a sociedade ao passo que essas fotografias históricas tornaram-se acessíveis.

Figura 29. Goiânia: registros fotográficos presentes em “Eu vi Goiânia crescer”.



Fonte: Oliveira (2008); Secretaria Municipal de Planejamento Urbano e Habitação – Prefeitura de Goiânia.

Nessa observação do total de 80 fotografias contidas no livro/álbum foram contabilizadas 54 imagens retratando a região central e 26 vistas identificando os bairros periféricos. Nesse caso, o mapa apresenta que tanto da década de 1950 quanto na década de 1960, há uma tendência de privilegiar a região central em relação a outras localidades que já existiam na cidade. Nessa perspectiva, Borges (2011) explica que a intencionalidade dos fotógrafos, direciona-se em buscar na maioria da composição visual dos seus álbuns de cidades, sempre os aspectos mais dinâmicos para indicar a evolução, o moderno e a higienização:

Em posição de destaque encontravam-se as fachadas dos estabelecimentos comerciais e bancários; dos hotéis que aguardavam os turistas e homens de negócios de outras praças comerciais; as casas, varandas e jardins particulares onde viviam as famílias da elite local; as inovações urbanas que atestavam o dinamismo da administração pública; o movimento das ruas, dos cafés, clubes e cinemas que informavam e, simultaneamente, produziam uma leitura da *urbe* marcada pela visão positiva do progresso e da modernidade. Aí como em outros trabalhos fotográficos, a fotografia é a um só tempo cristalização e interrupção de ideias e de temporalidades. (BORGES, 2011, p.84 e 85)

A narrativa visual estabelecida nesses álbuns, prende os leitores de tal maneira a fazer-se notar que a imagem limita a visualidade dos acontecimentos. Num campo de precisão de ideias sobre o período, as fotografias escolhidas e colocadas dispostas, teatralizam os fragmentados instantes da cidade e tendem a levar o público à aspectos redundantes. Contudo, dentro dos passos da pesquisa buscaremos identificar essas conjunturas proporcionadas pela trama da imagem fotográfica.

Seja no álbum fotográfico, em revistas ou jornais, as imagens de Hélio de Oliveira por apresentarem como ícone visual de Goiânia das décadas de 1950 e 1960, muitas vezes são percebidas como a verdade do passado que entoa os aspectos da urbe que projetada para a modernidade, seguia plenamente seu caminho de crescimento e desenvolvimento urbano. Assim, perceber que esses registros são compostos por uma diversidade de sentidos nos leva a realizar uma análise mais acentuada em relação a sua função, que conduz essas imagens a serem percebidas como documento e/ou monumento.

2.2.1 As imagens fotográficas de Goiânia: entre o documento e o monumento.

Posicionar o papel da fotografia na análise histórica requer quebrar algumas de suas funções que foram impostas desde sua utilização nos diversos meios de comunicação, seja em revistas ilustradas ou jornais. Recondicionar o olhar sobre o objeto fotográfico sinaliza mudar a maneira em como dar visualidade ao corpo da imagem, quebrando a tradicional condição de ilustração de textos ou de anexo aos acontecimentos históricos. Assim, a imagem fotográfica e

a história ligam-se no direcionamento do estatuto técnico da fotografia e seus sentidos de autenticidade e prova, que são transformados em objetos visíveis do passado.

Nesse caminho há que se observar consideravelmente o aspecto legado pela imagem fotográfica. Inicialmente, as imagens diante de sua evidência histórica são constituídas por aquisições de sentido, carregando mensagens implícitas no objeto iconográfico. Dessa maneira, a fotografia pode ser um vestígio ou documento para a construção de uma história; ou símbolo e/ou monumento para a representação do passado.

A identificação das imagens fotográficas como registro histórico, integra o valor documental, e aponta para os questionamentos dos usos e funções das evidências iconográficas presentes no interior das sociedades que a produziram. Na busca pelo sentido da evidência inscrita na imagem fotográfica, averigua-se sobre o indivíduo que a gerou, e ao mesmo tempo atribui-se valor de conhecimento a essa evidência imagética do passado.

Por esse caminho utilizaremos a fotografia pela perspectiva analítica de Mauad e Lopes (2012), que identifica o conceito de documento/monumento de Jacques Le Goff, e passa a observar a fotografia da seguinte maneira:

É importante considerar a fotografia simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia a marca de uma materialidade do passado, que nos informa sobre determinados aspectos desse passado, como condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho e etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como única imagem a ser perenizada para o futuro. Como monumento e documento, a fotografia informa e também conforma visões de mundo. (MAUAD e LOPES, 2012, p. 264)

Exatamente nesse viés proposto por Mauad e Lopes (2012) que se encontram as fotografias de Goiânia retratadas por Hélio de Oliveira. Nessa perspectiva, vários clichês fotografados por Oliveira foram imortalizados como ícones identificadores da época de crescimento da capital goianiense e que ainda continuam projetando sua identidade moderna. Portanto, a dimensão da visão de Hélio de Oliveira sobre os monumentos implicará uma interpretação sobre a busca dos significados dessas imagens fotográficas.

Os recortes fotográficos dos edifícios/monumentos de Goiânia, aos poucos formaram o ideário de efetiva modernização da urbe. Contribuindo para esse pensamento, o estilo arquitetônico *art déco* marca fundamentalmente a projeção de Goiânia como cidade que se impõe pelo vigor físico de suas construções. Conforme aponta Mahler e Silva (2007), esse estilo arquitetônico apresenta algumas características singulares que notifica a excelência e o poder dos monumentos. Assim, entre essas estruturas destacam a unidade compositiva e a noção de um contínuo edificado que acompanham os prédios e notabilizam a expressão de poder

conferida à art déco entre as décadas de 1930 e 1940 e também, já com menos intensidade, no início dos anos 50.

No parecer de Unes (2008), a estrutura clássica do estilo déco é percebida pela sua composição tripartida verticalizada, sendo o monumento em sua máxima constituído por uma base, corpo e coroamento. As fachadas são apresentadas por uma configuração de formas arredondadas, nas quais se evidencia o predomínio dos cheios sobre os vazios e também o escalonamento do jogo de volumes apresentando a dimensão que marca a ostentação dos prédios.

Nessa tendência, Correia (2008) explica que o conjunto das molduras dos monumentos tende a elevar a expressão arquitetônica, que é composta e posicionada pela composição tripartida (base, corpo e coroamento), simetria axial e frontalidade. Marcado por uma sintonia identificada pela abstração e simplificação, nota-se que em muitas construções em estilo déco existe ausência de ornamentação figurativa, que reitera uma espacialidade mais dinâmica e complexa.

Os edifícios construídos no estilo déco destacam-se pelo uso frequente de volumes “puros” que sintetizam a indicação de uma espécie de racionalidade construtiva, que é associada ao emprego de novas tecnologias, como por exemplo, o concreto armado.

Em face desse contexto, Unes (2008) observa que os edifícios agremiam basicamente quatro formas impares em sua representação: simplificação formal das linhas gerais, o volume que compete grandiosidade de forma horizontal com um eixo verticalizado, acompanhado de coroamento em formas de escalonamento de volumes, a fachada que evidencia o nome dos edifícios com caracteres tipográficos e, por fim, as cores, que no caso específico de Goiânia, se observou o uso contrastante para destacar os detalhes.

Desse modo, Coelho (1997) identificou que os edifícios que foram construídos em fins da década de 1940 e início de 1950 acabaram passando por procedimentos de depuração, que identificaram nos elementos decorativos, relevos e escalonamentos volumétricos um maior toque de elegância e requinte aos monumentos. Sobre essa perspectiva o autor enfatiza:

Marcados por uma horizontalidade perfeitamente integrada à paisagem e à topografia da região, possuem esses edifícios uma simetria perfeita, em que aparece geralmente um elemento vertical, central, insinuando-se como fiel de equilíbrio. Esse elemento, longe de ser uma característica local, é praticamente algo que poderia ser interpretado como marca registrada desse momento da arquitetura em nível internacional. Torna-se um elemento de referência tradicional da simetria e da monumentalidade, impondo a presença do poder agora em Goiás de igual para igual com o resto do mundo, substituindo o robusto e pesado edifício colonial português. (COELHO, 1997, p. 53)

Marcados pela expressão de poder dos monumentos e também por sua pujança estética, os símbolos oficiais de modernidade perpassaram a composição das imagens fotográficas de Hélio de Oliveira. Por diversas vezes, o fotógrafo retratou vários edifícios da capital, que se destacaram pela representatividade no período e também pela beleza de suas estruturas. Entre esses edifícios do estilo art déco, a Estação Ferroviária representa uma conjuntura moderna, e cativa o registro e a visão de Hélio de Oliveira sobre sua forma proeminente, seduzindo o fotógrafo a capturar e materializar a imagem monumental dessa construção.

Na cidade, que tem seu crescimento norteado pela dimensão do moderno, o edifício da Estação Ferroviária é apresentado como um verdadeiro cartão postal. Construído em frente à parte norte da Avenida Goiás, o edifício expresso por sua horizontalidade ganha complemento e união com os valores e símbolos da avenida, que dentro de uma observação integrada liga o centro de poder - Palácio das Esmeraldas à Estação Ferroviária.

Figura 30. Estação Ferroviária – 1955.



Autor: Hélio de Oliveira. Fonte: OLIVEIRA, 2008, p. 65.

Tomemos como análise iconográfica um aspecto relevante. Observando o sujeito que olha e a imagem que elabora, nota-se que existe um processo de investimento de sentido. Dessa forma, os monumentos retratados foram resultados de uma possibilidade de escolhas entre

várias possíveis pelo fotógrafo. Por que fotografar exatamente aquele monumento e naquele ângulo? Qual foi o contexto vivido no momento de eternizar a imagem?

Partindo das observações de Mauad (1996) a abordagem do documento histórico fotográfico pode ser realizada pela identificação por meio duas vertentes. O *plano de conteúdo*, que possibilita enxergar a relação dos elementos da fotografia com o contexto no qual se insere (corte temático e temporal); e também o *plano de expressão*, no qual, apresenta possibilidades para a compreensão das ações técnicas e estéticas envolvendo um aprendizado historicamente determinado e repleto de sentido social.

Desta forma, o retrato realizado pelo então repórter fotográfico do *Jornal O Popular*, intencionalmente proporciona o recorte delimitado da Estação ferroviária tornando visível a destacada projeção arquitetônica moderna em art déco, por meio do enquadramento fotográfico em sentido horizontal e direcionada pelo lado direito dando referencialidade determinante a Estação/monumento.

Além disso, Hélio de Oliveira, retrata a materialização da continuidade do crescimento na região central de Goiânia, apresentando a recente monumentalidade inaugurada no ano de 1955. Solitária pelo recorte fotográfico, a Estação Ferroviária, nesse período, concebe no quadro fotográfico o moderno, e no mesmo passo estrutura uma referência visual projetada do local. Portanto, a imagem/monumento pode perfeitamente ratificar o discurso visual da etapa de modernização que, projetou a ênfase de modernidade da capital.

As lentes de Hélio de Oliveira clicaram a estação não apenas no momento de sua inauguração. Entre as suas milhares de fotografias em Goiânia, o edifício monumental por diversas vezes inspirou e atraiu o fotógrafo a buscar outros ângulos que materializasse a visualidade majestosa da região. Assim podemos perceber em pelo menos mais duas fotografias que a região corporificava um ícone de referência quando se intencionava em construir uma imagem/monumento. Dessa forma, percebemos que a monumentalidade do lugar ganha projeção, pela narrativa visual construída em Oliveira (2008), que coloca em sequência a imagem com tomada fechada da estação e posteriormente nas duas outras imagens abre o campo de visão dando a referencialidade do lugar.



Autor: Hélio de Oliveira. Fonte: OLIVEIRA, 2008, p. 67.

Figura 32. Vista panorâmica da Praça do Trabalhador – 1962.



Autor: Hélio de Oliveira. Fonte: OLIVEIRA, 2008, p. 69.

Na figura 31 o espaço idealizado pelo fotógrafo ganhou maior amplitude devido a companhia de um outro monumento. A presença do Monumento ao Trabalhador, situado na parte direita da fotografia, determina uma nova referência visual ao profissional desde sua inauguração no ano de 1959. Se na figura 30, a estação ferroviária era absoluta, agora ela divide lugar com outra obra que contempla imponência e magnitude. Nota-se que mesmo assim, a estação ainda é prestigiada pela sua dimensão modernizadora. Pela imagem também observamos que Oliveira não se limita a buscar apenas os monumentos integrando também caprichosamente o poste de iluminação pública.

De acordo com os estudos de Borges (2017) o Monumento ao Trabalhador era caracterizado por dois semicírculos dispostos um defronte ao outro, sendo compostos por um conjunto de oito colunas de concreto de 7 metros de altura. Na parte interna de cada semicírculo era formado por um painel de 1,50 metros dispostos a 1,50 metros do chão. Essa composição física do monumento permitia uma boa visualização das imagens confeccionadas pelo artista plástico Clóvis Graciano.⁴³ Essas imagens representavam a “Luta dos trabalhadores” e o “Mundo do trabalho”, além disso, toda essa estrutura era contagiante pela dimensão do espaço somado aos espelhos d’água que ornamentavam um espaço dedicado prioritariamente aos trabalhadores.

O profissional em sua tomada em sentido horizontal consegue expressar alguns elementos nos quais a cidade apresentava naquele período de crescimento. Sistema de iluminação pública, estação ferroviária, Monumento ao Trabalhador, calçamento, arborização e ruas pavimentadas. A nova tomada de registro pelo lado esquerdo da estação designa o melhor ângulo de visão para a preservação desses valores da urbe, e com uma nítida visibilidade a imagem/monumento perpassa para a posteridade um aspecto de modernização ocorrido no período.

Na figura 32, percebe-se que Hélio de Oliveira integra e dimensiona a imponência dos monumentos em relação a um espectro de parte da região central. À vista disso, a imagem panorâmica consegue retratar o quanto Goiânia já havia expandido e a tomada geral, alia parte da cidade já perfeitamente estruturada com o outro momento ainda em crescimento.

⁴³ O artista plástico Clóvis Graciano nasceu em Araras-SP no ano de 1907 e faleceu na capital paulista em 1988. Foi pintor, desenhista, cenógrafo, gravador e ilustrador. Tornou-se Membro da Família Artística Paulista (FAP) onde passou a ser presidente no ano de 1939. Além de participar regularmente dos Salões dos Sindicatos dos Artista Plástico, em 1948 torna-se sócio fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Viaja para Europa em 1949 morando em Paris por dois anos, local no qual estuda pintura mural e gravura. A partir dos anos 1950 dedica-se principalmente à pintura mural. Além de sua obra realizada em Goiânia, o artista também se destacou com a realização das obras como *Armistício de Iperoig* (1962) e o *Operário* (1979). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5507/clovis-graciano>>. Acesso em: 18 de agosto de 2018.

No entanto, cauteloso com a descrição visual, nota-se que os elementos de modernização podem ser vistos até mesmo pela tomada aérea. Porém, como já observamos anteriormente, esse ritmo de modernização ocorreu de maneira muito parcial. Especificamente nessa imagem, temos como indício dessa parcialidade no próprio aspecto de continuidade da cidade no seu horizonte.

No processo de visibilidade apresentado pela fotografia ocorre a descontextualização e uniformização do espaço urbano. Esse procedimento é bem característico das fotografias panorâmicas que diluem as contradições e a segregação espacial. Em vista disso, Hélio de Oliveira consegue contemplar a cidade que cresce com a cidade já edificada, deslocando o foco da limitada modernização para a configuração da imagem/monumento.

Na porção esquerda da fotografia, Oliveira consegue apreender a cidade solidificada com suas quadras arborizadas e ruas totalmente pavimentadas. Entretanto, no contorno da Estação ferroviária para o lado direito e norte da imagem vemos os limites da modernização. Áreas com ocupação rarefeita, ruas sem pavimentação onde a Avenida Independência situa o ponto final do asfaltamento na região.

Desse modo, o Monumento ao Trabalhador e a Estação Ferroviária marcam nesse período o limite da cidade idealizada e concretizada pelos benefícios da modernização, enquanto isso, nascia uma outra Goiânia com bairros carentes de recursos e melhorias, que ainda viriam posteriormente receber os melhoramentos de infraestrutura urbana.

Apesar das fotografias de Hélio de Oliveira conseguirem materializar esses momentos de crescimento principalmente da Praça do Trabalhador, observamos atualmente que muito pouco permaneceu em relação aquilo que havia sido retratado pelo fotógrafo. O exemplo visível dessas transformações pode ser percebido pela ausência do próprio Monumento ao Trabalhador, demolido no ano de 1986.

Conforme aponta Borges (2017) a praça tornou-se símbolo de lutas dos trabalhadores e passou a ser local de encontro para grandes manifestações. O Monumento ao Trabalhador e suas imagens resgatava a força de luta internacional dos trabalhadores, e Goiânia abrigava o seu único ponto expressivo dessa corrente socialista. Nesse contexto, em abril de 1969, em plena época de ditadura militar no Brasil, ocorre o primeiro ato de vandalismo ao monumento. O derramamento de piche fervido nos dois murais levou a depreciação do monumento trabalhista e ainda por cima, é observado o total descaso das autoridades políticas nos anos posteriores. Sobre esse contexto o autor explica:

Esta ação do CCC [Comando de Caça aos Comunistas] apenas inicia a destruição do monumento. A ela seguiu-se a sequência de omissões e desinteresse dos gestores municipais com o monumento, a começar pelo prefeito Iris Rezende e sua secretária

de cultura, Maria Guilhermina. Em meio ao clima de recrudescimento da repressão do regime de 1964, nenhuma providência foi tomada para a limpeza e recuperação das pastilhas, que rapidamente se descolavam das duas bases de concreto. Personalidades e entidades culturais da cidade também silenciaram, face ao temor de que iniciativas para proteger o monumento e recuperar suas partes violentadas resultassem em posicionamentos e riscos que elas talvez preferissem não assumir. (BORGES, 2017, p.361)

Nessa observação de Borges (2017) identificamos a grandeza representativa do lugar que sofreu totalmente com o descaso público após o vandalismo sofrido pelo CCC. A repulsa desses indivíduos perante o forte simbolismo no qual o monumento inspirava aos trabalhadores levou a drástica deterioração do mesmo. A praça mesclava encanto e grandeza junto ao local de encontro de trabalhadores e manifestantes. A progressiva destruição do monumento resultou antes de tudo no processo de silenciamento dos movimentos de luta atingindo o ícone maior de inspiração social naquela época em Goiânia.

Cabe-nos aqui expressar que Hélio de Oliveira contribui de maneira plausível para o resgate visual desse monumento suprimido arbitrariamente da história de Goiânia. Sendo assim, o próprio Monumento ao Trabalhador consegue permanecer visualmente no nosso cotidiano por ter virado imagem/monumento mediante o recorte fotográfico idealizado pelo profissional. Por conseguinte, a imagem/monumento transforma-se em imagem/documento por apresentar o indício daquele ícone que já existiu e, por meio da análise histórica, ocorre o resgate de sua composição de sentido.

Não muito distante da Praça do Trabalhador, outro foco dado por Hélio de Oliveira é o emblemático Monumento aos Bandeirantes. Personagem controverso da história brasileira, o símbolo do bandeirantismo situado no cruzamento das Avenidas Anhanguera e Goiás, fez daquela estátua um ponto de referência para a composição fotográfica sobre vários ângulos.

De acordo com Cabral (2010), a estátua do bandeirante foi construída pelo escultor de arte funerária, Armando Zago.⁴⁴ Durante a visita em Goiânia de uma caravana paulista de estudantes de Direito da Universidade de São Paulo (USP), surgiu a ideia do presidente da caravana, Antônio Sylvio Cunha Bueno, em presentear a cidade com o monumento aos bandeirantes. Desde o ano da visita em janeiro de 1938 até a concretização de sua construção e inauguração em novembro de 1942, Zago teve a missão de construir a estátua que se tornara uma das marcas da cidade de Goiânia. Assim sendo, a escultura em bronze com 3,5 metros

⁴⁴ Conforme aponta Cabral (2010), Armando Zago nasceu na cidade italiana de Bovolone em 1879 e faleceu em Utinga-SP no ano de 1952. Estudou na academia de Brera na cidade de Milão – Itália. Transferiu-se para o Brasil em 1913 fixando-se na cidade de São Paulo. Foi escultor de Arte Funerária, por isso, o Monumento aos Bandeirantes é uma das poucas obras do artista vista em localidade pública.

passou a ser um dos grandes objetos de visibilidade e fonte de inspiração para que a tomada do local tenha sempre a presença do monumento.

Figura 33. Praça do Bandeirante – 1954.



Autor: Hélio de Oliveira. Fonte: OLIVEIRA, 2008, p. 61.

A marca registrada de Hélio de Oliveira é a busca do recorte extremamente cuidadoso dos aspectos singelos da cidade que tanto retratou. Na figura 33 a imagem/monumento não apenas retrata a figura do Bandeirante, mas ao horizonte destaca-se a fachada frontal e lateral do edifício *Lord Hotel*. Deste modo, a busca dos elementos que mais destacaram a cidade foi insistentemente apontada por Oliveira em suas imagens. Dessa maneira, no ano de 1954, data do registro fotográfico, devemos nos recordar que Goiânia ainda apresentava aspectos de cidade provinciana, sendo a região central, o local de maior atração de monumentos da capital. Não de maneira casual, o fotógrafo escolhe o ângulo esquerdo destacando naquele período duas referências do aspecto de amplitude da avenida Anhanguera: o Bandeirante e o então moderno edifício.

Os detalhes centrais do recorte fotográfico levam a deduzir que Goiânia era uma cidade serena. De fato, podemos destacar esse aspecto pelo caminhar da mulher que aparece ao lado da estátua na circular e ajardinada Praça do Bandeirante, a pequena quantidade de pessoas transitando e a ausência de um fluxo intenso de automóveis. Porém, a busca pelos ícones de

modernização da capital, compõe a idealização do fotógrafo no momento de escolha da cena fotografada. Nesse contexto, Hélio de Oliveira, no caso específico da tomada conjugada entre a estátua e o edifício consegue ainda aproveitar os detalhes da cidade que alia ares provincianos com as novidades dos grandes meios urbanos: carros, rede elétrica, monumento e o edifício.

A Goiânia da região central retratada na metade da década de 1950 oferecia aos seus habitantes, modestos contornos de modernização se comparado a outros centros urbanos do Brasil. Em vista disso, a imagem/documento leva a considerar o formato de uma cidade que muito lembrava calma das cidades do interior. Nesse caso, a capital sem apresentar elevados edifícios é pensada pelo fotógrafo com a preocupação em idealizar tomadas contendo uma espécie de composição harmônica entre os diversos componentes visuais do cotidiano da época. Figura 34. Avenida Goiás – 1955.



Autor: Hélio de Oliveira. Fonte: OLIVEIRA, 2008, p. 63.

Figura 35. Avenida Goiás – década de 1950.



Fonte: Acervo fotográfico Hélio de Oliveira.

A busca de recortes fotográficos na avenida Goiás será muito valorizada por Hélio de Oliveira, pois consegue trazer para o quadro fotográfico diferentes perspectivas de um mesmo lugar. No caso das imagens 34 e 35, temos uma visibilidade semipano-râmica da avenida em direções contrárias. A presença cotidiana dos elementos urbanos como os carros, prédios e a avenida reflete a sua marca profissional em conseguir o melhor recorte dos pontos de modernização da cidade. Nesse caso, seja para conseguir uma imagem idealizada para o seu trabalho ou até mesmo diante de um retrato desprezioso, o fotógrafo determina o que podemos reconhecer visualmente daquele período. Como um *filtro cultural* ele sensibiliza nossa percepção e nos direciona a pensar o passado da cidade sobre sua composição visual. Sobre essa diretriz Kossoy (2012) argumenta que

[...] na análise das imagens fotográficas do passado, cujos assuntos encerram quase que exclusivamente retratos posados de estúdios e vistas urbanas e rurais captadas na sua estaticidade, torna-se difícil levantar dúvidas quanto à fidedignidade dessas representações do ponto de vista iconográfico. Tratam-se de registros de fragmentos do mundo visível caracterizados em geral pela inexistência de fatos dinâmicos que poderiam eventualmente ser flagrados em sua espontaneidade. Os conteúdos dessas imagens mostram assuntos geralmente bem organizados em sua composição e aprioristicamente petrificados, antes mesmo do congelamento fotográfico. Tratam em essência de imagens estáticas que contêm assuntos também estáticos: as duras, passivas e estereotipadas expressões humanas dos álbuns de família, os edifícios, os monumentos, as ruas quase sem vida, a natureza imóvel. (KOSSOY, 2012, p.117) [grifo meu]

A intencionalidade em buscar sempre as monumentalidades de Goiânia, muito tem ligação com o propósito no qual essas fotografias ganhariam em termos de circulação. Conforme abordamos no capítulo anterior, Hélio de Oliveira, teve desde o início de sua vida profissional apenas o ofício de fotógrafo. Portanto, a sua única fonte de renda era obtida pela venda de suas fotografias, seja para o jornal, para o governo de Goiás ou em forma de postais. Assim, suas principais referências fotográficas na maioria das vezes são encontradas nos pontos de crescimento da urbe. No caso da avenida Goiás, o valor histórico, aliado ao seu traçado simétrico e também pela vivência do próprio fotógrafo em acompanhar cotidianamente esse espaço, resultou em uma variação de imagens que nos possibilita resgatar detalhes que talvez pelas fontes escritas não tornariam tão visíveis.

As figuras 34 e 35 apresentam perspectivas e ângulos diferentes da mesma região. Se na imagem 34 encontramos uma cidade com a percepção de movimentação, não podemos dizer o mesmo em relação a imagem 35. Entretanto, nesta última, o novo ângulo de tomada da avenida faz com que a imagem fique estática, pois além de abrir o campo de visão, o panorama de uma cidade inerte, dita o entendimento do retrato e não mais os aspectos urbanos. Desse modo, vimos que a referência e o período são os mesmos, as tomadas da avenida são bem distintas, mas a forma como essas imagens serão lidas no momento de sua elaboração, durante sua circulação e atualmente como imagem/documento faz variar sua composição de sentido. A Goiânia estática no documento fotográfico apenas representou um instante colonizado pela percepção do fotógrafo.

Não é de se estranhar que a cidade teria esse aspecto provinciano aliado aos indícios de modernização focalizados pelo fotógrafo, principalmente, antes da segunda metade da década de 1950. A atenção dada a monumentalidade de Goiânia não significa que o fotógrafo se limitou apenas em registra-la no seu aspecto de maior suntuosidade no período, mas sim, indica que entre os antigos e novos contornos apreendidos pela sua câmera, correspondeu diretamente a sua realidade profissional em ter que retratar os aspectos de monumentalidade da capital.

É nesse jogo interpretativo sobre as fotografias de Hélio de Oliveira que poderemos identificar uma pluralidade de sentidos condicionados as suas imagens. Nessa análise, iremos buscar aquilo que Kossoy (2000) chamou de *primeira realidade*. Para tanto faz-se necessário tomarmos uma análise sistemática do documento fotográfico que remete a sua produção, circulação e apropriação/consumo por parte dos meios de comunicação.

2.2.2 Os retratos da cidade: para além da imagem aparente.

A fotografia trouxe para a pesquisa histórica a possibilidade visível de compreender e identificar momentos diversos do passado. As imagens configuram os recortes fragmentários de determinados instantes que são captados, congelados e aprisionados do fluxo contínuo da vida. Por muitas vezes, as fotografias parecem muito mais sedutoras do que sua própria realidade, pois conseguem expor um conjunto de possibilidades de sentidos. A imagem fotográfica por si só jamais representará uma ponte que liga o conteúdo ao seu conhecimento histórico passado. Logo, para se chegar próximo ao (re)conhecimento do instante retratado deve-se perceber o sentido no qual cada imagem pode transmitir em diferentes temporalidades.

A tarefa do historiador da imagem em decodificar os signos presentes dentro e fora dos recortes fotográficos são tidos como a resultante em apresentar o percurso e os valores que foram legados ao documento fotográfico. À vista disso, analisaremos os retratos de Goiânia considerando as variações nas quais essas imagens tiveram desde sua captação ao momento de circulação. Para tanto, Kossoy (2012) explica que

“o significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto *visível* passível de ser retratado fotograficamente. O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos ausentes da imagem. (KOSSOY, 2012, p. 130)

Ciente a essas proposições, observou-se que em diversas áreas de Goiânia, as imagens que foram sendo apreendidas passaram a configurar uma espécie de referência visual da época. Dessa forma, Hélio de Oliveira, passou a ser o grande expoente que concedeu visibilidade ao período dos anos de 1950 e 1960. Percebemos essa conduta pela maneira como os veículos de comunicação, principalmente, jornais e revistas utilizam essas imagens como forma de dar correspondências as ideias de suas matérias.

A exemplo disso, as fotografias do Cine Teatro Goiânia possuem grande uso e função sobre essa perspectiva. Com uma dimensão fotográfica angular na representação das imagens conferidas por Hélio de Oliveira, vários elementos podem ser atribuídos quanto à atenção que o edifício despertou no fotógrafo. O edifício monumento sempre acrescentou uma estetização moderna à capital, potencializa seu espaço nas lentes do fotógrafo interessado constantemente em integrar o monumento aos seus retratos profissionais.

Grandioso e reluzente, o Cine Teatro Goiânia apresenta em sua composição as características clássicas do art déco. Sua projeção arquitetônica baseou-se na semelhança de um transatlântico ancorado em pleno interior brasileiro dando a cara de modernização para a região. De acordo com Unes (2001), a sua estrutura obedece a um segmento conhecido como *Streamline*, que se caracterizou por uma ornamentação mais simplificada com linhas mais

limpas, horizontais longas e aerodinâmicas. Nesse contexto, esse monumento representa uma raridade no art déco de Goiânia, pois esta não possuía referências náuticas.

Figura 36. Teatro Goiânia – 1953.



Autor: Hélio de Oliveira. Fonte: OLIVEIRA, 2008, p. 101.

A força do monumento recebe por meio da fotografia uma mensagem suplementar. A exaltação do poder, simbolicamente, resulta em um “sentido segundo, cujo significante é um certo ‘tratamento’ da imagem sob a ação de seu criador e cujo significado – estético ou ideológico – remete a uma certa ‘cultura’ da sociedade que recebe a imagem.” (BARTHES, 1990, p. 13).

A cultura que fica evidenciada está relacionada ao sentido no qual a imagem do Cine Teatro Goiânia disponibiliza ao leitor. Sob um ângulo privilegiado, a imponência do edifício, construído no início da década de 1940, vincula-se à ideia de modernidade e de crescimento do período. A leitura possibilita uma mensagem *conotativa*, ou seja, a maneira como a sociedade pensa e observa a fotografia. Esse tipo de comunicação, por comportar expressão e um plano de conteúdo, deve ser interpretada, passando por uma considerável decifração.

Desse modo, em reportagem do jornal *O Popular* apresentada no dia 07 de agosto de 1988 a mesma fotografia ilustra a matéria na qual divulga uma exposição realizada com fotografias antigas da capital. Nesse contexto, a matéria menciona: “o público terá a oportunidade de

conhecer um pouco da história goiana através de uma mostra de fotografias das décadas de 50 e 60, englobando diversas temáticas: política, arquitetura, urbanismo, cultura (...)” (O Popular, 07 ago. 1988). Nessa conjuntura, a legenda explicativa da imagem apresenta a imagem/monumento da seguinte maneira: “*Teatro Goiânia na década de 50*”.

Como um elemento ilustrativo, a imagem do Teatro Goiânia aliado a legenda apenas induz ao leitor observar a monumentalidade do edifício no período da década de 1950. Nesse caso, a imagem fotográfica é reutilizada e direcionada a apresentar o conteúdo no qual o jornal deseja divulgar e não o que o fotógrafo no período selecionou, recortou e colonizou pela sua perspectiva. Sendo assim, a realidade exterior da imagem é considerada por Kossoy (2012) como a 2º realidade, entretanto, podemos dentro da análise iconológica encontrar a 1º realidade, ou seja, a realidade interior da imagem/documento.

O Cine Teatro Goiânia como elemento central da fotografia, juntamente com os automóveis que circulavam na Avenida Tocantins e, primordialmente, um considerável número de pessoas que caminhavam próximas ao edifício, são expressões fotográficas que marcam e indiciam a modernidade conferida no período. Assim, ainda como resultante de uma visualização mais atenta, o fotógrafo propositadamente busca, dentro da mesma imagem, ressaltar outro edifício, a Igreja Ateneu Dom Bosco, que também contempla os traços modernos do Cine Teatro Goiânia e aparece ao fundo da fotografia como elemento integrante da paisagem pensada e representada pelo fotógrafo.

O enquadramento da fotografia é elemento indispensável para a percepção da idealização da imagem obtida pelo olhar do fotógrafo. Incondicionalmente o fotógrafo visualiza o que deseja recortar e organiza sua visão atento às extremidades, selecionando a captura da cena que integra os elementos simbólicos dotados de codificação.

A visualização sobre a imagem requer alguns esclarecimentos, pois “toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros.” (BARTHES, 1990, p.32) Assim, necessariamente, deve-se explorar uma estrutura informacional global das imagens e condicioná-las à interpretação. Buscar a identificação estrutural da imagem em sua totalidade contribui decisivamente na obtenção dos significados que estão presentes nos elementos iconográficos.

Por esse caminho, a fotografia representando o Cine Teatro Goiânia pode assumir, em uma análise mais aprofundada, uma variação de sentido em sua expressão inicial. Se a imagem/monumento sintoniza a correspondência de Goiânia a seu edifício arquitetônico

composto pelo poder de sua estrutura, por outro lado, a imagem/documento informa além da mensagem explícita da fotografia.

Por essa condição interpretativa cumpre agora desvendar, através do assunto registrado no documento visual, a situação que envolveu o referente que o originou no contexto da vida passada. Nesse caso, proponho seguir a metodologia de Kossoy (2000), em decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face invisível, seu significado, sua realidade do assunto em si na dimensão da vida passada. Sobre essa abordagem iconológica o autor explica:

É o momento de lembrarmos que o documento fotográfico é uma *representação a partir do real*, uma representação onde se tem registrado um aspecto *selecionado* daquele real, organizado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente. O chamado testemunho fotográfico, embora registre em seu conteúdo uma dada situação do real – o referente – sempre se constitui numa elaboração, no resultado final de um processo criativo, de um modo de ver e compreender especial, de uma visão de mundo particular do fotógrafo; é ele que, na sua mediação, cria/constrói a representação. (KOSSOY, 2000, p.59)

Por via dessa perspectiva, observamos que na fotografia do Cine Teatro Goiânia, há uma referência que contribui inicialmente para identificarmos a realidade interior da imagem/documento. A faixa anexada entre os postes de energia elétrica da Avenida Tocantins traz a seguinte mensagem: “Hosanas a Nossa Senhora de Fátima”. Esse indício revela um fato marcante ocorrido na cidade no início da década de 1950: a chegada da imagem peregrina da Santa vinda de Portugal.

Em pleno mês de agosto do ano de 1953 a capital se preparava para uma de suas grandes realizações até aquele momento. A passagem da imagem peregrina de Nossa Senhora de Fátima mudou a rotina dos moradores da urbe. De acordo com Rocha (2009)

cerca de 15 mil pessoas, como se estimou, ou seja, um quarto da população total da época, concentraram-se no antigo e pioneiro aeroporto, junto à Avenida Paranaíba, no trecho em que está cruza com a Avenida Tocantins. Milhares de outras pessoas iriam se juntar aos cortejos no deslocamento da imagem pela cidade e também milhares assistiriam às missas celebradas dentro do programa de visita. (ROCHA, 2009, p. 239)

Por conseguinte, Hélio de Oliveira, então repórter fotográfico do jornal *O Popular* acompanhou prontamente a procissão em Goiânia. Nesse contexto, realizou imagens antológicas do evento, entre elas, a que aparece na figura 36. No desejo de aprofundar mais sobre o significado da imagem, apresenta-se em outra fotografia uma nova tomada sobre a dimensão do evento. Como se conseguíssemos ampliar o extraquadro da imagem 36, passamos a ter uma noção mais precisa do foco dado ao evento.

Figura 37. Tomada da procissão de Nossa Senhora de Fátima - 1953.



Fonte: Acervo fotográfico Hélio de Oliveira.

A imagem peregrinada de Fátima teve destino final na Igreja do Ateneu Dom Bosco, onde foi realizado uma missa. Após o término da celebração, o fotógrafo, retrata ao lado do Cine Teatro Goiânia, a movimentação das pessoas que, em grupos, estão saindo da celebração, e seguem a procissão pela cidade em direção à Avenida Tocantins. Homens, mulheres e crianças com trajes mais refinados estão coadjuvando o evento que é coberto pelo repórter fotográfico.

A visualidade sobre o corpo da imagem fotográfica sofre interpretação de toda ordem. A fotografia do Cine Teatro Goiânia, em sua dimensão exterior, atualmente, pode servir para apresentar a jovem Goiânia em crescimento e progresso, com sua população transitando pelas largas avenidas ornamentadas ao lado dos edifícios monumentos que contemplavam a paisagem da capital moderna.

Por outro lado, a interpretação iconológica trouxe a dimensão real, na qual a representação visual foi intencionalmente construída pela visão do fotógrafo. Dessa maneira, podemos visualizar a fotografia do Cine Teatro Goiânia pela sua configuração idealizada original, mostrando o lado religioso da população goianiense, passando assim, a imagem/monumento ser observada com outra perspectiva diferentemente da proposta pelo jornal que indicava na legenda o aspecto do teatro na década de 1950.

É dessa maneira que as imagens podem nos posicionar sobre uma pluralidade de sentidos, levando-nos a envolver pela força informativa das fotografias. Por mais que essas

representações do passado sejam inseridas em outros tempos, há que se pensar nos sentidos distintos que variam entre o momento de sua realização até o período de sua circulação.

Seguindo esse processo de análise podemos perceber em outras fotografias históricas de Hélio de Oliveira a mesma utilização com essa variação de sentidos. Há registros que moldados pela legenda fazem da imagem uma espécie de verdade histórica, apresentando o período com o apoio de mostrar uma certa realidade por meio do objeto. Sobre esse processo Lima e Carvalho (1997) observa que:

legendas quase sempre agem reforçando um determinado sentido já presente na imagem. Elas conduzem o observador pelas fotografias, apontando em cada uma delas aquilo que deve ser retido e valorizado. Elas ajudam aproximando imagens, adjetivando o tema proposto; dando acabamento para as noções que se quer apresentar através da cidade fotografada. (LIMA e CARVALHO, 1997, p. 110)

Podemos ter como indicativo dessas proposições uma emblemática fotografia retratada por Hélio de Oliveira na avenida Anhanguera. Esta importante via da capital que liga a cidade de Leste a Oeste, sendo no período, o principal eixo de ligação entre o Centro de Goiânia e o bairro de Campinas. Como no início dos anos de 1950 a cidade ainda se organizava em termos de infraestrutura, esta imagem sempre remete a ideia da transformação, do progresso e crescimento.

Figura 38. Avenida Anhanguera – 1952.



Autor: Hélio de Oliveira. Fonte: OLIVEIRA, 2008, p. 79.

A fotografia utilizada por revistas e jornais sempre destacaram o aspecto urbanístico implícito no documento fotográfico. Nesse caso, a revista *Ensaio Visual*, referente a outubro de 2010, publica a fotografia com a seguinte legenda: *Abertura de um novo trecho na avenida Anhanguera, em 1952*. A legenda encontra correspondência com a imagem pois o aspecto explícito pela foto, indica que há um trecho ainda a ser liberado para o curso de automóveis. Estes, fazem uma longa fila no tráfego que tem o sentido Goiânia à Campinas. Como um congestionamento em dias de obras, um carro em sentido contrário e o transporte público esperam o intenso fluxo de carros passarem para continuar seu trajeto rumo a Goiânia. O único ciclista no momento do recorte fotográfico apresenta-se como um espectador do intenso movimento dos carros.

A mesma imagem, na reportagem do dia 27 de abril de 2009 do jornal *Diário da Manhã*, tenta apresentar os aspectos atuais da região mostrando o recorte fotográfico de 1952. Deste modo, o documento é apresentado com a seguinte legenda: *Av. Anhanguera, onde é o prédio da Secretaria da Educação, antiga sede da Celg: mais a frente, cena do Lago das Rosas*. Nesse caso, a tomada do local serviu para mostrar os atuais aspectos da cidade tendo como referência a fonte visual histórica.

Em outro periódico a mesma fotografia volta a ser utilizada. A reportagem do jornal *O Popular* realizada no dia 24 de outubro de 2017 apresenta aspectos modernos urbanísticos da capital nos quais acaba ganhando sentido com a fotografia. Na legenda, está expresso: *Como nos projetos modernistas havia atenção a mobilidade, Avenida Anhanguera funcionou como um imã para a atração da nova capital*. O sentido dado a fotografia no momento de junção com o texto, possibilita afirmar que o projeto de crescimento de Goiânia angariava diretriz. O termo *mobilidade* seleciona a ideia dada a imagem, que ganha conotação tanto pela via ainda a ser liberada, quanto pelo escoamento de automóveis nos quais trafegavam.

Diante de todos esses usos da fotografia, a *primeira realidade* do documento pode somente ser expresso com observação da experiência vivida pelo fotógrafo e também pela análise mais aprofundada sobre a imagem. Conforme identificamos anteriormente, Goiânia teria um aumento na sua frota de carros durante toda década, chegando em 1958 a ter 2 mil veículos. Portanto, no ano de 1952, data do registro, estima-se que não havia um considerável número de automóveis a ponto de congestionar a avenida Anhanguera.

Guardado em seu arquivo, Hélio de Oliveira possui um outro registro que entra em sintonia com a imagem utilizada nas matérias observadas. A figura 38, mesmo desconectada com a imagem 39 leva a compreensão da movimentada aglomeração de automóveis em Goiânia. Em relato informal dado no dia 11 de novembro de 2017, durante visita em seu arquivo, o fotógrafo menciona a conjuntura que o levou a retratar aqueles locais.

Figura 39. Cortejo fúnebre de Antônio Borges Teixeira – 1952.



Fonte: Acervo fotográfico Hélio de Oliveira.

Toda aquela movimentação visível por essas fotografias teve seu ponto inicial na Praça Cívica. Em mais uma cobertura jornalística, Hélio de Oliveira, fez recortes expressivos da grande circulação de carros e pessoas na cidade naquele dia. As imagens tratam do cortejo fúnebre de Antônio Borges Teixeira, filho do então governador de Goiás – Pedro Ludovico Teixeira, rumo ao sepultamento no cemitério Santana. De acordo com Rocha (2009), a morte foi causada em decorrência da queda do avião que trazia o filho do governador, da cidade de Rio Verde de volta à Goiânia. O acidente ocorrido em agosto de 1952 consternou os habitantes, que acompanharam o cortejo rumo ao local de sepultamento no bairro de Campinas.

Interessante apresentar que na mesma edição do *O Popular* do dia 24 de outubro de 2017, a fotografia 39 aparece com a seguinte legenda: *Praça Cívica em 1952, quando ainda abrigava um obelisco no centro*. À vista disso, a legenda guia seu olhar para a imagem e lega mais uma duplicidade de sentido saindo do seu conteúdo original e idealizando o objeto no qual o jornal deseja apresentar. A *primeira realidade* que foi pensada e colonizada pelo fotógrafo, extraída da vida real, se transforma cotidianamente pelo percurso que as imagens vão adquirindo ao longo de sua utilização.

Desta forma, a função dada à fotografia em sua *segunda realidade* se alia consideravelmente na percepção indicativa no modo como ler a imagem. Mesmo que induzido pela expressão textual deve-se lembrar que o primeiro sentido da fotografia histórica só há correspondência com seu ímpeto de verdade se integrar a experiência indicada pelo próprio fotógrafo.

Apesar de não se apresentar explicitamente, essa ligação do referente (conteúdo das imagens) com o seu criador (fotógrafo), faz com que as fotografias se configurem como códigos a serem desvendados. Logo, Hélio de Oliveira apresenta outros recortes fotográficos que se configuram como ícones históricos visuais de Goiânia. Por isso, busca-se na análise iconológica identificar seu significado interior, direcionando-se ao momento de busca do conhecimento histórico e identificando sua diversidade visual perante o processo de consumo da fotografia.

Figura 40. Avenida Goiás – 1954.



Autor: Hélio de Oliveira. Fonte: OLIVEIRA, 2008, p. 55.

A avenida Goiás insuflou imagens da maioria dos fotógrafos de Goiânia. Conforme abordamos anteriormente, inspirou tomadas expressivas, por representar o cenário ideal de cidade planejada. Harmônica, horizontal, ampla e arborizada são características que conectavam o olhar do fotógrafo na busca pelo melhor ângulo da via. Como na figura 40, essas condições, por muitas vezes, fazem com que essas fotografias tecam a dinâmica visual sobre o objeto retratado e por seguinte acaba compondo a forma ideal de visibilidade do espaço urbano.

Não diferente a essa prática, Hélio de Oliveira, apresentou ligação direta com os pontos centrais que envolvia a cidade. A avenida Goiás em especial, por vários ângulos e em diferentes temporalidades esteve na perspectiva do profissional. Nessa fotografia da imagem 40, a tomada

pensada pelo fotógrafo privilegia uma consonância entre todos os componentes visuais: edifícios, carros e a avenida ornamentada pelas árvores. A representação idealizada do local é delimitada precisamente no recorte do espaço, onde os conteúdos apresentados, fazem com que o público aprecie a visibilidade urbana pela forma de profundidade do retrato fotográfico.

Analisar essa imagem atualmente faz com que se extraia da fotografia rastros sobre a realidade vivida em Goiânia no período. Conforme já apresentamos, os edifícios durante quase toda década de 1950 não tinham mais do que 4 pavimentos, assim a busca pelo progresso e realidade da capital ficaria direcionada no jogo visual de todos esses elementos. Os automóveis, ajudavam a compor o significado de modernidade urbana, por isso o profissional, na grande maioria de suas tomadas, seja em sentido ascensional ou descensional, buscava ampliar o horizonte da imagem.

Entretanto, especialmente nessa imagem há um detalhe que aproxima ainda mais o fotógrafo desse recorte. Nota-se que entre os edifícios, o terceiro prédio da esquerda para a direita é a sede do jornal *O Popular*, local de trabalho do próprio fotógrafo. Deste modo, retratar os símbolos do crescimento da cidade aliado ao seu local de trabalho acabou apresentando aspectos daquele momento que seriam mudados consideravelmente durante a década de 1960.

Em fins da década de 1950 o repórter fotográfico presenciou mudanças significativas na região central da cidade. Naquele momento, a capital goianiense tomaria o rumo em seguir seu arranjo de uma futura metropolização. Isso seria percebido em relação ao processo de verticalização da capital iniciado em fins da década de 1950 e durante toda a década de 1960.

Privilegiar esses registros passou a ser tarefa prazerosa para o perspicaz fotógrafo que já havia guardado em seus retratos tantos outros momentos da história da cidade. E foi nesses instantes que pôde-se perceber a força no qual a imagem possui em relação ao momento no sentido de privilegiar os principais empreendimentos da cidade.

Figura 41. Fundação do empreendimento do Banco Lar Brasileiro – 1958.



Fonte: Acervo de Hélio de Oliveira

A edição do jornal *O Popular* do dia 08 de junho de 1958, estampa na capa do periódico a fotografia com o seguinte título: *Iniciada a Construção do Maior Edifício de Goiás*. Com uma tomada semiparôamica, Hélio de Oliveira, consegue trazer aos leitores a posição exata do campo de visão localizado na Avenida Goiás. A missão de apresentar o melhor ângulo faz da fotografia um objeto precioso na conjunção entre imagem e texto. O poder da imagem além de divulgar o empreendimento consegue atribuir em seu horizonte a tomada de mais dois edifícios do lado oposto ao local onde seria construído “o maior edifício de Goiás”.

Dessa maneira, a dimensão da imagem juntamente com a chamada da legenda são artifícios tomados a moldar no campo de visão do leitor a referência onde a nova construção se formaria em relação aos prédios focados ao fundo. Entre esses edifícios estão duas construções

distintas, o menor corresponde uma das primeiras edificações em estilo art déco onde funcionava o Banco do Brasil, e o segundo já constitui uma construção de caráter mais moderno, fruto do movimento de modernização conferido em fins da década de 1950.

Esta imagem em si possui um caráter muito emblemático pois numa percepção mais atenta do recorte idealizado pelo fotógrafo, podemos além de perceber a conjuntura da obra de fundação, a referência dos prédios ao fundo, e quase de maneira imperceptível, o relógio que ornamenta o início da avenida Goiás. Além disso, mais ao fundo, a Praça Cívica, passaria a ser encoberta com o ritmo de progresso sentido na região central de Goiânia.

Durante todo o período de verticalização da região central, a avenida Goiás passou a ser a área que mais chamou a atenção do fotógrafo. Estas construções indicavam os novos delineamentos que tomavam a região representando o moderno, o urbano e o progresso. Os aspectos provincianos, por mais que ainda presentes, seriam consideravelmente encobertos pelo ritmo de modernização da urbe.

Figura 42. Vista da verticalização na Avenida Goiás – final da década de 1960.



Fonte: Acervo de Hélio de Oliveira.

A dinâmica das construções trouxe novas concepções visuais para a cidade. No mesmo ritmo de mudanças, o foco de Hélio de Oliveira aponta para uma nova visualidade urbana. Os registros diurnos, diante de uma luminosidade natural e posicionados a apresentar uma grande

profundidade de campo elevam a representatividade de progresso e modernização na tomada que circunscreve as construções verticais, a avenida Goiás e os automóveis estacionados ao longo da via.

Em pesquisa de campo realizada no dia 05 de junho de 2018, constatou-se que os cinco primeiros edifícios posicionados no lado direito da fotografia estão localizados na avenida Goiás entre a Rua 5 e a Avenida Paranaíba. De baixo para cima na imagem são respectivamente D. Pedro II, D. João VI, D. Pedro I, Princesa Isabel e Nicolau Féres. Nesse contexto, foi encontrado as placas que marcaram a data de entrega dos prédios, todas datadas do ano de 1969, o que nos leva a constatar a intensa mudança na região em fins da década.

Além disso, esses edifícios mencionados são todos residenciais, fato que indica a expansão imobiliária da cidade naquela região. A avenida Goiás como cartão postal, em proximidade com a avenida Anhanguera, local de maior núcleo de comércio são atrativos que não foram desprezados pelas construtoras, que percebem o crescimento demográfico da capital por se constituir como uma cidade atrativa para novas oportunidades de vida. Esses contornos modernos dos verdadeiros arranha-céus atingiriam em cheio os segmentos mais favorecidos da capital, que conforme observa Oliveira (1999, p.85), “a verticalização representa a transformação nos valores da elite de Goiânia em direção a um comportamento mais metropolitano.”

Não por acaso, o fotógrafo prioriza várias tomadas da região central. Os prédios de alto gabarito, todos com mais de dez andares, sendo residenciais ou comerciais ajudam a construir uma percepção de uma nova escala monumental de crescimento, de verticalização indicando os significados da produtividade urbana.

Figura 43. Panorama da Construção do Edifício Minas Bank – Final da década de 1960.



Fonte: Acervo de Hélio de Oliveira.

A construção do Edifício Minas Bank também granjeou destaque pela câmera de Hélio de Oliveira. Mais uma vez, caprichosamente, a tomada leva a idealização entre o espaço urbano e a natureza. O destaque a monumentalidade do edifício comercial é ratificado na tomada ascensional. A obra realizada na segunda metade da década de 1960 condiciona a nova dinâmica urbana ao caráter de movimentação. Diferente dos seus recortes fotográficos da década de 1950 a cidade agora apresenta, em sua nova lógica, aspectos de metropolização. Em uma cena pensada para o registro, Hélio de Oliveira consegue no quadro geral, privilegiar os três edifícios de linhas modernas, situados ao lado esquerdo da imagem, sem, contudo, deixar de mostrar o “acanhado” edifício em estilo art déco percebido ao lado direito da imagem.

A cena, o ângulo e o recorte da cidade marcou veementemente os registros de Hélio de Oliveira nas diferentes temporalidades vividas pelo repórter fotográfico. Por conseguinte, suas imagens conseguiram captar as diversas transformações ocorridas na urbe. Suas fotografias contribuíram para a construção de uma visualidade urbana que sem a devida análise iconológica, mostraram-se servir de meras figuras ilustrativas para levar a uma espécie de moldagem do olhar.

Assim, a consideração sobre o significado das fotografias deve necessariamente respeitar a estreita relação existente entre o fotógrafo e o conteúdo da fotografia. As posições de

interpretação das imagens de Goiânia nas décadas de 1950 e 1960, somente serão esclarecidas se percebermos que a fotografia por mais que apresente o elemento visual do período, deve ser entendida como um objeto subjetivo que foi criado pelas ideias direcionadas do fotógrafo.

Na relação entre história e fotografia os momentos fotografados são definidos e redefinidos por diversos instantes, pois a fotografia é produto de práticas e experiências históricas de mediação cultural. Dessa maneira, a condição do fotógrafo como filtro cultural, lega às imagens fotográficas a composição ideológica de suas experiências, representando-as nos produtos de seus trabalhos. E nisso, constitui a fotografia como experiência histórica, que integra a abordagem das imagens históricas como documento e monumento, levando a identificar espaços privilegiados que substancialmente moldam o olhar pelo *click* estabelecido pelo fotógrafo e sua câmera.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esta pesquisa teve-se a intenção de realizar uma leitura das fotografias urbanas de Goiânia retratadas por Hélio de Oliveira no período das décadas de 1950 e 1960, considerada a fase de crescimento, progresso e modernização da cidade. Desta forma, o intuito principal foi perceber a maneira como Goiânia veio a ser observada nesses registros fotográficos e como essas imagens foram usadas em tempos posteriores. Iniciamos o trabalho traçando um percurso no qual se pudesse entender as concepções sobre a fotografia desde seu surgimento na Europa até a sua chegada no Brasil.

Desta forma, destacamos a funcionalidade desses registros fotográficos no Brasil buscando identificar as primeiras experiências fotográficas urbanas, e como as cidades brasileiras foram dadas a serem percebidas por esses registros históricos. Antes, porém, realizamos uma análise teórico-metodológica para averiguar os mecanismos de análise da imagem. Autores como Boris Kossoy, Anateresa Fabris, Maria Eliza Linhares Borges, Ulpiano Meneses, Ana Maria Mauad, Didi-Huberman, Peter Burke, André Rouillé entre outros, permitiram entender os parâmetros de análise da imagem em si e da fotografia, apresentando as possibilidades de leituras das mesmas.

Além do conjunto teórico, propomos observar como a fotografia começou a ser utilizada em Goiânia. Identificamos que os fotógrafos pioneiros, anteriores a Hélio de Oliveira, tiveram cuidado em buscar os símbolos da cidade que estivessem em sintonia com os discursos da modernidade. Nesse período, a fotografia apresentou seu poder de elaboração do discurso visual institucionalizando lugares que posteriormente continuariam a serem ícones para a formação das imagens de Hélio de Oliveira.

A trajetória de Hélio de Oliveira com o início dos primeiros trabalhos até a carreira de repórter fotográfico, e posteriormente a prestação de serviços fotográficos para o Governo de Goiás indicou que várias de suas imagens passariam a servir como símbolo de modernização da capital nos anos de 1950 e 1960. Assim, procurou-se no segundo capítulo, entender os locais e os limites da modernização nos quais a capital apresentava nos períodos estudados.

Para tanto, identificou-se que nos anos de 1950, os ares provincianos começariam a perder espaço. A questão energética somado ao “efeito Brasília” (Arrais et al, 2016), dariam novos contornos a cidade em fins dos anos de 1950. Contudo, sem generalizar todo esse processo à cidade, vimos que a região central representou o espaço da modernização. Esse processo seria sentido com o início da verticalização da região central.

No tocante a modernização, os anos de 1960 representaram mudanças físicas e também governamentais na capital. Esse período marca o corte do “cordão umbilical” entre Governo

do Estado e Prefeitura Municipal. Com a conquista da autonomia municipal frente a algumas áreas, Hélio de Britto e Íris Resende instituíram a criação de secretarias que levaria a cidade a apresentar novos contornos.

Observando e retratando todo esse período, Hélio de Oliveira, ao longo de sua trajetória materializou em recortes fotográficos momentos fragmentários da cidade que partiram da sua convicção compositiva da trama fotográfica. Desse modo, conclui-se que várias de suas fotografias apresentam uma visualidade parcial de Goiânia, a imagem/monumento, evidenciando o progresso da região central e esquecendo a cidade marginal. Esta, quando foi visualizada, operou-se por meio das imagens aéreas que distanciaram o observador das condições de vida e dos problemas urbanos nessas regiões.

A imagem/documento por sua vez, usada em revistas e jornais, denotou o lado polissêmico no qual a fotografia determinou a Goiânia. Marcado pelo uso da legenda, conseguiram moldar um modo de ver a cidade e seus acontecimentos. Os meios de comunicação, ao apropriar-se desses vestígios históricos, usam essas imagens como objetos que refletem verdades imanentes em sua superfície bidimensional. Levam o público leitor a aceitar aquele documento como sendo o objeto visível da realidade criada dentro das reportagens. Por isso, quando se passou a conhecer a *1ª realidade* da fotografia, dimensionamos o seu real primitivo, o seu uso inicial e a sua funcionalidade primária.

Em síntese, Hélio de Oliveira, cumpriu seu papel profissional em trazer as tendências visuais de Goiânia em suas imagens, da mesma maneira que fizeram outros fotógrafos apresentados nesse trabalho. Teve um olhar atento a monumentalidade, que veio indicar a modernização por meio dos símbolos que ornamentaram a urbanização nas décadas de 1950 e 1960, o que nos permite compreender suas fotografias como documentos visuais passíveis de serem interpretados e analisados historicamente. Assim, na busca do conhecimento histórico, temos que lembrar que o fotógrafo e suas fotografias constroem imagens da cidade que, se por um lado, fascinam e encantam pelo conteúdo visível do passado, por outro, se enquadram no jogo interpretativo que cabe ao historiador da imagem desvendar e identificar os sentidos visuais transmitidos pelo artefato fotográfico.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Marcelina das Graças. Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Um século das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte; Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p. 72-112.

ARAÚJO, Íris Morais. *Militão Augusto de Azevedo – Fotografia, História e Antropologia*. São Paulo: Alameda, 2010.

ARRAIS, Cristiano Alencar. *et al. O século XX em Goiás: o advento da modernização*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2016.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte - O Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897). *Varia História*, Belo Horizonte, n. 30, p. 37-67, jul. 2003.

BEDOLINI, Alessandra Castelo Branco. *Banco Hipotecário Lar Brasileiro, S. A.: análise das realizações no Estado de São Paulo 1941-1965*. 2014. 236f. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-25072014-145542/en.php>>. Acesso em: mai. De 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNARDES, Genilda D'arc. *Goiânia, Cidade Planejada/Cidade Viva: Discurso e Cultura da Modernidade*. 1998. 247f. Tese (doutorado em Sociologia). Universidade de Brasília. Brasília, 1998.

BORGES, Maria Elisa Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BORGES, Pedro Célio Alves. Mudanças urbanas e fragilidades da política de memória (A destruição do Monumento ao Trabalhador em Goiânia). *Sociedade e Estado – Revista Eletrônica*. vol.32 no.2 Brasília May/Aug. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922017000200345&script=sci_arttext>. Acesso em: jun. de 2018.

BRITTO, Hélio Seixo de. *Histórico de uma administração – autonomia municipal de Goiânia*. São Paulo: Edições Alarico limitada, 1965.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru-SP: EDUSC, 2004.

CABRAL, Maria Madalena Roberto. *Arte Pública: sua função e significado no espaço urbano de Goiânia*. 2010. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2010.

CADERNOS DE FOTOGRAFIA – MIS. *Pioneiros da fotografia em Goiânia*, vol. 3. Goiânia-GO: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2002.

CARVALHO, Eugênio Rezende de. Construções de Goiânia. In: BOTELHO, Tarcísio Rodrigues, et al. *Goiânia: cidade pensada*. Goiânia: Editora da UFG, 2002, p. 153 - 168.

CASTILHO, Denis. *Modernização territorial e Redes técnicas em Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 2016.

CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UFG, 2010.

COELHO, Gustavo Neiva. *A modernidade do art déco na construção de Goiânia*. Goiânia: Ed. UCG, 1997.

CORREIA, Telma de Barros. *Art déco e indústria – Brasil, décadas de 1930 e 1940*. An. mus. paul. vol.16 no.2 São Paulo Julho/Dezembro, 2008.

COSTA, Heloisa; SILVA, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CUNHA, Cileide Alves. Aval do passado: Iris Rezende - memória e política (1958-1982). 2008. 201f. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do programa de Pós-Graduação em artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 – 219, nov. 2012.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14^o edição. Campinas-SP: Papirus Editora, 2012.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia – Usos e funções no século XIX*. In: *A invenção da fotografia: Repercussões Sociais*. 2^o edição - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.;

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 9^o edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

GALLI, Ubirajara. *A História do comércio varejista em Goiás*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

GODINHO, Iúri Rincon - *História da propaganda em Goiás*. Goiânia: Ed. Universidade Católica de Goiás, 2006.

HOBBSAWM, E. J. *A era das revoluções: 1789-1848*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2010.

IBRAHIM, Carla Jacques. As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX. 2005. 159f. Dissertação (mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2005.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo demográfico 1960 Goiás*. Rio de Janeiro: IBGE, 1960.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo demográfico 1970 Goiás*. Rio de Janeiro: IBGE, 1970.

KOSSOY Boris. *Hércules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: co-edição Editora da UNESP e Edições Langsdorff, 1980.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KOSSOY, Boris. *Realidade e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

LÉFÈBVRE, Henri. *O Direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2010.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo*. Álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Najla Fonsêca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MAHLER, Christine Ramos; SILVA, Ciro Augusto de Oliveira e. Conceitos, estilos e formas arquitetônicas. In: LIMA FILHO, M. F.; MACHADO, L. A. (org.). *Formas e tempos da cidade*. Goiânia: Cãnone Editorial, Ed. UCG, 2007.

MAUAD, A. M.; LOPES, M. F. de B. História e Fotografia. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Org.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo – Periódico*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MEDEIROS, Wilson Araújo. *Goiânia metrópole: sonho, vigília e despertar (1933-1973)*. 2010. 339f. Tese (doutorado em História). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 1 – 26, jul. 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbano. *Revista da USP*. São Paulo: n.30, PP. 144 – 153, 1996.

MONTEIRO, O. S. N. *Como Nasceu Goiânia*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1938.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Imagens e mudança cultural em Goiânia*. 1999. 242f. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 1999.

OLIVEIRA, Hélio. *Eu vi Goiânia Crescer: décadas de 50 e 60*. Goiânia: Ed. do autor, 2008.

RIBEIRO, Maria Eliana. J. *Goiânia: os planos, a cidade e o sistema de áreas verdes*. Goiânia: Ed. UCG, 2004.

RIBEIRO, Marília Andrês; SILVA, Fernando Pedro da. *Um século de História das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte-MG: Editora C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Miriam Bianca Amaral. História ensinada e a questão regional em Goiás: a obra de Ofélia Nascimento. In: Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Natal-RN, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1363007589_ARQUIVO_HistoriaensinadaeaquestaoregionalemGoiias.pdf>. Acesso em: mar. de 2018.

ROCHA, Hélio. *Goiânia 75*. Goiânia: Editora da UCG, 2009.

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

SANTANA, Francis Marques Otto de Camargo el all. Pioneiros: compondo o passado. In: Formas e tempos da cidade. In: LIMA FILHO, M. F.; MACHADO, L. A. (org.). *Formas e tempos da cidade*. Goiânia: Cãnone Editorial, Ed. UCG, 2007.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos, (Org). *A Fotografia nos Procedimentos Artísticos Contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: UFRGS, 2004.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da Metrópole*. São Paulo: Editora Ateliê, 2004.

SILVA, Ademir Luiz da; GUARDA, Júlio José da. Metralhadoras no telhado: aspectos da reação popular ao movimento da legalidade em Goiânia (1961) In: SILVA, L. da S.; OLIVEIRA, E. C. de. (orgs.) *Goiânia em mosaico – visões sobre a capital do cerrado*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015.

SILVA, Antônio Moreira da; GALLI, Ubirajara. *Campininha das Flores e sua história*. Goiânia: Scala Editora, 2010.

SILVA, Ciro Augusto de Oliveira e. Primeiros traços e formas urbanas de Goiânia. In: LIMA FILHO, M. F.; MACHADO, L. A. (org.). *Formas e tempos da cidade*. Goiânia: Cãnone Editorial, Ed. UCG, 2007.

SILVA, Karinne Machado. *Álbuns da cidade de Goiânia: visualidade documental (1933 – 40)*. 2006. 154f. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2006.

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

TELES, José Mendonça. *Memórias Goianienses*. Goiânia: UCG/SEDECO, v. 01, 1986.

TITO, Keith Valéria. *Memória e identidade de um bairro: Campinas sob as lentes de Hélio de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas), Universidade Federal de Goiás. 224 f. Goiânia, 2008.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. Rio de Janeiro: Cosac & Naif, 2000.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. Rocco, 1995.

UNES, Wolney. *Identidade art déco de Goiânia*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2008.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. Do Império à República – Família Ferrez, uma dinastia a serviço da cultura brasileira. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, nº 01, p. 109-118, jan/jun 2010.

Entrevistas, jornais e revistas

CINCO DE MARÇO (jornal). Goiânia, 21 a 27 abril 1980.

DIÁRIO DA MANHÃ (jornal). Goiânia, 13 fevereiro 1992.

DIÁRIO DA MANHÃ (jornal). Goiânia, 27 abril 2009.

ENSAIO VISUAL (revista). Goiânia, outubro 2010.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 01 junho 1958.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 08 junho 1958.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 02 julho 1958.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 24 outubro 1958.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 07 dezembro 1958.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 01 fevereiro 1959.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 02 agosto 1959.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 07 agosto 1988.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 24 abril 2009.

O POPULAR (jornal). Goiânia, 24 outubro 2017.

OLIVEIRA, Hélio de. Projeto Pioneiros da Fotografia em Goiânia: Hélio de Oliveira. Transcrição: Keith Tito. Data da gravação: 15 abril 2002. Goiânia: Museu da Imagem e do Som, 2002.

Arquivos visitados:

Museu da Imagem e do Som (MIS-GO)

Arquivo Histórico de Goiás (AHG)

Acervo Fotográfico Hélio de Oliveira (residencial).