



ÁLBUNS DA CIDADE DE GOIÂNIA (1930/40): narrativas visuais

Karinne Machado Silva
IFG

RESUMO

A história da fotografia e das cidades são temas de estudo que encontram importantes pontos de conexão. A cidade não é formada apenas por sua materialidade e pela sua geografia espacial. Dentro do emaranhado de ruas, avenidas existem relações sociais e atribuições de significados às produções coletivas. Neste sentido, a imagem hierarquiza os espaços, valoriza ou deprecia determinados aspectos presentes na cidade, ordena o principal e o secundário. O desenvolvimento urbano foi, desse modo, acompanhado pelas lentes de fotógrafos que escolheram a cidade como principal tema de seus trabalhos. No caso específico da cidade de Goiânia os álbuns de fotografia intitulados: *Planejamento e Construção de Goiânia* e *de Goiás* (sic!) são documentos visuais imprescindíveis para uma reflexão sobre a construção da capital. Nesse sentido, a comunicação discutirá as relações existentes entre os álbuns, as permanências, mudanças ocorridas na década de 1930-40 e colocadas em evidência pelas fotografias. Ao traçar relações entre esses álbuns, a pesquisa procurou precisar o modo pelo qual esses documentos se conectam a questões políticas, sociais e históricas que teceram a história da cidade nas primeiras décadas de sua construção. Além disso, a partir de uma discussão histórica sobre as imagens fotográficas, podemos identificar quais foram os elementos valorizados nas imagens de Goiânia, quais foram os pontos da cidade não fotografados e instigar as razões que levaram a essas exclusões nas imagens.

PALAVRAS-CHAVES: Visualidade; Cidade; Contradições.

Esse texto tem por finalidade comparar as semelhanças e diferenças entre o *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da cidade de Goiânia (1937)* e o *Álbum de Goiás* (sic!) e estabelecer aspectos históricos que envolvem a produção desses álbuns. Além disso, localizar espaços da cidade não abrangidos pelos dois álbuns, lugares que evidenciam aspectos que contradizem a cidade planejada e fotografada pelos fotógrafos pioneiros.

O *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da cidade de Goiânia* teve produção e publicação datada de 1937. É um álbum relativamente formado com poucas fotos, sem a presença de textos, exceto dois que descrevem aspectos geográficos e dados do urbanismo aplicado em Goiânia, e com legendas curtas. Já o *Álbum de Goiás* possui incomparavelmente mais fotos e longos textos relatando aspectos históricos, geográficos, dados administrativos e anúncios comerciais. A pesquisa não conseguiu precisar a data exata de sua confecção, mas é possível afirmar que foi produzido entre 1935 e 1939.

Compreender as motivações que envolvem a produção de álbuns urbanos é tão importante quanto identificar o circuito que envolve o momento posterior à produção. Nesse



sentido, chama a atenção à encomenda oficial do *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da cidade de Goiânia* porque se trata de um álbum encomendado pelo então interventor estadual Pedro Ludovico Teixeira e enviado para Getúlio Vargas como forma de presente. O gesto de presentear o presidente com um catálogo fotográfico significava, naquele momento, documentar a eficiência de Ludovico Teixeira a frente do governo estadual.

Em termos de circulação do álbum, pode-se afirmar que foi restrita às esferas do poder estadual e federal. Isto porque a população goianiense não teve acesso ao álbum original. O que ocorreu somente no ano de 1995, no sexagésimo aniversário de Goiânia, quando o governo estadual patrocinou a reprodução de mil cópias para serem distribuídas em bibliotecas públicas e arquivos do Estado. Nesse ponto, é importante frisar que a devido a ausência de uma circulação abrangente não podemos aprofundar os sentidos atribuídos, por parte dos habitantes da cidade, ao álbum.

O *Álbum de Goiaz* apresenta-se como ímpar, se comparado a outras produções da mesma época, principalmente no que diz respeito a edição. Cada página conta com inúmeras vistas urbanas, retratos, desenhos, enfim, formas de expressão que ornamentam e acrescentam importantes informações sobre o tema fotografado. O que aponta para o desenvolvimento da técnica fotográfica e gráfica da época. Além da riqueza na linguagem imagética, o álbum apresenta textos sobre a história regional, descrição dos aspectos geográficos e artigos de jornais de outros estados sobre a economia goiana.

Uma quantidade significativa de fotografias repete-se nos dois álbuns. Nesse sentido, buscou-se comparar as propostas narrativas das fotografias usadas na composição dos catálogos. Narrativas formadas tanto pela sequência de imagens (o modo em que elas são organizadas no interior dos álbuns), quanto pelos textos que circundam o espaço fotográfico apresentado pela fotografia.

As narrativas visuais são produzidas pela maneira como cada imagem é trabalhada no retângulo da página, as legendas, os textos escritos e toda a sorte de elementos textuais e visuais que dividem o espaço com as fotografias, compõem o que se convencionou chamar de narrativa visual.



Tal constatação fez surgir uma interrogação: por que as fotos escolhidas foram praticamente às mesmas tendo em vista que se tratava de álbuns com narrativas visuais e objetivos diferentes? O primeiro, *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da cidade de Goiânia*, confeccionado sob encomenda oficial e dado como presente a Getúlio Vargas, o segundo, *Álbum de Goiás* um catálogo propagandista do Estado.

DIFERENTES PROPOSTAS NOS ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS: MUDANÇAS EM CURSO

Em termos de propostas os álbuns se diferem com relação ao tema da fundação de Goiânia e o processo de transferência. O *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da cidade de Goiânia* compara página após página a antiga e a nova capital. A comparação procura caracterizar Vila Boa de Goiás como cidade retrógrada e a nova capital como lugar da modernidade.

Já o *Álbum de Goiás* possui três narrativas visuais. A primeira a eleição e posse do governador do Estado de Goiás em 1935, Pedro Ludovico Teixeira. Nessa narrativa são apresentados extensos relatos minuciosos dos acontecimentos relativos a eleição e posse, repletos de elogios aos líderes da Revolução de 30 em Goiás e de exaltação a Pedro Ludovico.

As fotografias que formam essa primeira narrativa possuem como característica principal enquadramentos horizontais, que buscam mostrar a presença de grupos de pessoas, dentre eles políticos em situações de comemoração da vitória do governador. Aparecem também fotografias de funcionários públicos em atividade de trabalho, pequenas fotografias da Cidade de Goiás e de outros municípios.

Os textos que acompanham as fotos são tendenciosos e em nenhum momento pretendem ser objetivos e imparciais. As narrativas descritivas apresentam somente os aspectos positivos das ações tomadas pelos constituintes favoráveis a Pedro Ludovico. O que demonstra que o álbum esteve vinculado aos interesses dos grupos políticos do sul e sudoeste goiano.

Uma segunda narrativa visual refere-se a sequência de imagens que retratam a cidade de Goiânia. A página que abre a série de imagens que procuraram documentar a nova capital tem



como subtítulo: *“Goiânia. Como surgiu Goiânia. Ceticismo. Lutas. Vitória final e esplendida realidade”*. Nas trinta e oito páginas a cidade é apresentada em pleno crescimento, e dotada de toda a infraestrutura necessária para o seu funcionamento.

Por último, a narrativa visual expressa pelas fotografias das cidades do interior, que podem ser classificadas em dois grupos distintos: fotografias urbanas e rurais. A composição fotográfica do conjunto de vinte e uma cidades do interior apresenta uma narrativa visual distinta da apresentada pela capital. Enquanto as fotografias da capital destacaram a modernidade arquitetônica, a atividade política e o crescimento urgente, as fotos do interior vincularam-se muito mais à noção de riqueza, advinda da criação bovina e ao aspecto bucólico do interior.

Nessas imagens, no grupo de fotografias rurais, importou colocar em evidência a capacidade produtiva da pecuária, através de fotos de animais bovinos e de proprietários de grandes fazendas. O padrão formal é caracterizado por um retrato do casal proprietário, em moldura ovular, com imagens recortadas de criações bovinas e, vistas panorâmicas das propriedades rurais.

No *Álbum de Goiaz* o tema da transferência surge como o principal fator na decisão eleitoral ocorrida em abril de 1935, servindo de bandeira e plataforma política dos grupos que apoiavam Ludovico, representados pelo Partido Social Republicano (CHAUL, 2001).

No *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção* a transferência e construção de Goiânia aparecem como vinculados à competência e dinamismo do interventor Pedro Ludovico. Implicitamente as fotos selecionadas e o modo de apresentação buscam construir a ideia de um estadista que soube contratar os mais renomados profissionais do urbanismo brasileiro para planejar e executar com sucesso o projeto de uma cidade moderna.

No *Álbum de Goiaz* os construtores da cidade¹ e o prefeito Venerando de Freitas, seu secretariado e demais funcionários são fotografados realizando suas atividades profissionais. As repartições públicas e o funcionalismo foram retratados com destaque. A força de trabalho dos

¹ Abelardo Coimbra Bueno, o engenheiro responsável pelas obras na década de 1930, e Jerônimo Coimbra Bueno, superintendente de obras, irmãos e proprietários da firma Coimbra Bueno & Cia Ltda.



habitantes começa a se desenhar, a movimentação administrativa é valorizada como um fator positivo.

O mesmo não acontece no *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da cidade de Goiânia*. Nele os cidadãos são os principais personagens. Ao folhear o álbum a impressão que temos é que os sujeitos da cidade começam a agir sobre o espaço urbano e ocupar o interior de edifícios oficiais como, por exemplo, Palácio do Governo, Secretaria Geral.

Outra diferença significativa dos álbuns diz respeito à cidade de Vila Boa de Goiás. Apresentada pelo *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção* como parâmetro de atraso e cidade retrógrada que deveria deixar de sediar a capital do Estado, no *Álbum de Goiás* a antiga capital tornar-se berço das tradições goianas. Podemos afirmar que a mudança de adjetivos e caracterização com relação à antiga capital, deveu-se ao fato de que no final de 1930, período de elaboração do segundo álbum, os principais contratempos e impedimentos que envolviam a mudança da capital já haviam sido resolvidos.

No trecho abaixo, retirado do *Álbum de Goiás*, nota-se a importância atribuída a Vila Boa de Goiás. Tratada como uma “metropole (sic!) sertaneja” a cidade é caracterizada como um lugar que conserva a história do estado, que traduz um passado glorioso frente ao tempo presente.

Cidade cabocla. Tu cidade monumental de tradições heroicas, tu cidade secular dos audazes bandeirantes do século XVIII [...]. Homens, has-de (sic!) um dia, com as todas tradições inconfundíveis(sic!), ressurgir modernizada (sic!) para viver a odisséia (sic!) extraordinária (sic!) de tua magnificência (sic!) [...]. (*Álbum de Goiás*, c. 1939, p. 100).

A cidade de Goiânia, ao final dos anos 30, já estava com seus edifícios oficiais edificadas, suas residências para funcionários e estrutura urbana consolidada. Por todas essas mudanças não havia, no contexto de produção do *Álbum de Goiás*, ou melhor, no ano aproximado de sua publicação, razões para a desclassificação da antiga capital e das oligarquias dissidentes alojadas naquela cidade.

A centenária Vila Boa de Goiás coube o papel de ser reconstruída, re-significada, ou seja, de principal cidade do Estado passaria a ser uma cidade voltada para a preservação das tradições. Os casarões inspirados na arquitetura portuguesa, as igrejas, o traçado tortuoso das ruas, passariam a ser visto após a consolidação da transferência, não mais como empecilhos ao desenvolvimento. Mas, como símbolos de tradições que deveriam ser preservadas e tomadas como referência de um passado próximo.

As diferenças de recursos formais das imagens fotográficas dos álbuns são praticamente inexistentes. Nos dois álbuns, observa-se a eleição inequívoca de um único elemento figurativo nas fotografias de Goiânia: as fachadas de edifícios como o da Secretaria Geral, do Palácio das Esmeraldas, dos Correios e Telégrafos e das residências modelos. Com enquadramentos frontais e diagonais, a singularidade das fachadas é apresentada de modo que, nenhum outro elemento figurativo prejudique a visibilidade dos edifícios. Eles dominam todo o espaço fotográfico e geográfico das imagens.

Segundo as historiadoras Maria Cristina W. Carvalho e Sílvia F. S. Wolff,

A fotografia, pela ausência de um léxico próprio e por estar no início de sua trajetória, iria estruturar-se incorporando elementos de linguagem características do desenho. Dentro de uma intenção de captar as estruturas com 'objetividade' e em todas as suas dimensões, a abordagem do edifício, nas imagens fotográficas, se faz em composições cujo enquadramento, distância do objeto e ponto de vista co observador, remontam a desenhos de fachadas e perspectivas. (CARVALHO; WOLFF, 1998, p.138).

Ainda segundo as autoras, a tendência de uma reprodução fiel do tema retratado foi uma das características marcantes dos fotógrafos do século XIX, que se julgavam no dever de reproduzir e "bem informar" ao público, detalhes e os princípios formais que normalizavam as construções. De posse das informações visuais exatas dos edifícios, o público oitocentista poderia se interessar em visitá-los, conhecê-los e mesmo alimentar o fascínio pelas novas construções.

Muito do que se conhece a respeito da história dos diferentes estilos arquitetônicos, que ao longo do tempo passaram por significativas transformações, deve-se à representação fotográfica. Foi mediante a esse suporte retangular, plástico, de fácil manuseio e, principalmente



durável, que antigas edificações, que ao longo das décadas foram sendo destruídas, puderam ser conhecidas pelas gerações posteriores. A exatidão mecânica da câmera clara, capaz de captar até mesmo os mínimos detalhes, os volumes, a espacialidade tridimensional dos edifícios, possibilitou apreensão de diferentes estilos, de diferentes épocas.

Por sua vez, as próprias mudanças sofridas pela arquitetura, seja na construção de moradias, seja na construção de grandes edifícios, ligam-se diretamente às hierarquias sociais e às novas exigências do poder. Assim, falar na relação fotografia-arquitetura é falar em historicidade das diferentes formas de expressão humana.

Por ser a arquitetura e a fotografia produções humanas e, portanto, carregadas de subjetividades, intencionalidades e compreendidas dentro de contextos específicos, não se deve interpretar como um mero acaso a predominância de fotografias de arquitetura no *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento*.

Esse elemento fotografado foi predominante porque no planejamento e construção de Goiânia, representou o principal índice de expressão do moderno. A materialidade das formas arquitetônicas contrastavam com os costumes, a mentalidade, as formas de sociabilidade tipicamente interioranas e em que nada lembravam o ritmo acelerado dos grandes centros urbanos.

Nesse sentido, durante muito tempo a historiografia regional, de um modo geral defendeu a tese de que Goiânia foi uma cidade moderna. A arquitetura *art déco*, inspirada no modelo europeu em voga no início do século XX e o fato da capital ser uma das primeiras a ser planejada e de ser construída a partir do centro administrativo levou muitos pesquisadores a considerarem a nova capital como moderna.

Entretanto, a partir do fim da década de 90, a historiografia regional assistiu a uma mudança de perspectiva. As discussões mais centradas na contraposição Goiânia versus Cidade de Goiás, ou então nas disputas políticas que envolveram a transferência da capital, cederam espaço para o questionamento da noção de que apenas os aspectos materiais seriam insuficientes para considerar Goiânia como uma cidade moderna.



Nessa linha de renovação, existem trabalhos como o do historiador Eliézer C. de Oliveira, defensor da ideia que:

Ao lado da cidade planejada havia uma cidade centenária (Campinas), transformada em bairro, mas que [...] só deixou de ser o principal centro comercial de Goiânia na década de 60. Ao lado de relações sociais novas, havia as relações tradicionais típicas das cidades interioranas goianas. Ao lado das casas e prédios em *Art déco*, havia as casas em estilo colonial e os ranchos da maioria dos habitantes da cidade. (OLIVEIRA, 1999, p. 29).

Para o autor, mesmo as formas de lazer em Goiânia antes dos anos 1960, período em que a cidade delineia sua face de metrópole, eram apropriações de hábitos praticados desde longa data em Campinas – município que deu origem a Goiânia e que depois da construção da capital tornou-se bairro. Hábitos, como festas religiosas incentivadas pelos redentoristas, campeonatos de futebol, a prática do *vai-e-vem* ao redor da Praça Joaquim Lúcio, a principal do bairro, foram exemplos de apropriações de hábitos praticados pelos moradores de Campinas apropriados pela emergente sociedade goianiense. Dessa forma, a modernidade aqui, é mais fruto da materialidade da cidade do que pelas suas relações sociais.

Assim, os álbuns de 1937 e meados de 1939, utilizam-se das mesmas fotografias de arquitetura para configurarem a cidade como moderna. Estas imagens transmitiam o que havia de mais desenvolvido para as lentes da câmera escura e para os idealizadores da cidade: seu espaço urbano.

O NÃO-FOTOGRAFADO: UMA OUTRA HISTÓRIA

Sem dúvida, tratar das fotografias produzidas em abundância e que fornecem uma imagem institucionalizada da cidade, constitui-se em desafio para o historiador. Entretanto, desafio ainda maior é investigar os significados que o silêncio porta. Desse modo, a ausência de determinados temas nas imagens fotográficas que compõem os álbuns, aponta para a discussão do que deveria ser excluído; do que deve ser o não visto; problemáticas que desenhavam outro lado da cidade fotografada.



Importa nesse momento identificar fissuras na idealização da cidade moderna, capazes de formar outra imagem, que não aquela transmitida pela exatidão; pelo registro fiel das fachadas em *art déco*; pela composição harmoniosa das fotografias urbana. Fissuras aqui têm o sentido de referir-se ao que as câmeras dos fotógrafos pioneiros excluíram do registro.

Ao fazer esse movimento inverso, ir do fotografado e divulgado para o não-fotografado, do visível para o não-visível, pretende-se evitar reafirmar o discurso oficial dos idealizadores da cidade de Goiânia, que alicerçados no discurso desenvolvimentista da Marcha para Oeste valorizaram um tipo específico de imagem fotográfica: as que melhor expressavam símbolos modernos. Além disso, acredita-se que os extraquadros das fotografias que compõem os álbuns, indicam problemáticas sociais que não são imediatamente dadas a ver.

Nessa linha de raciocínio, investigar grupos como o dos operários da construção civil e suas condições de moradia seria fundamental para apontar as exclusões pela objetiva. A fotografia entendida como produto social e histórico, na dimensão mesmo de artefato produzido pela sociedade, demonstra que essas exclusões fizeram parte de um discurso oficial que tinha uma única preocupação: lisonjear Goiânia.

Todo tipo de produção humana materializada nos documentos históricos, guarda seus silêncios e suas lacunas. Com os álbuns fotográficos não seria diferente. Naqueles pesquisados constatou-se a ausência de uma personagem fundamental para o processo histórico da construção da capital: o operário.

Goiânia sobre o prisma dos seus idealizadores, ou seja, aqueles que lideraram o processo de transferência, conhecidos também como mudancistas, constitui-se como uma cidade símbolo da modernização do Estado. Entretanto, a construção do espaço urbano desperta diferentes significados para os atores que nele vivem, produzem e consomem. Estes atores constroem narrativas diferentes e lançam olhares distintos sobre o fenômeno urbano.

Dessa forma, compreender as condições de moradia e de trabalho dos operários da construção civil de Goiânia contribui para desconstruir a imagem oficial elaborada a partir das



fotografias que dão conta de uma cidade planejada, construída segundo parâmetros do urbanismo moderno.

No sentido de perceber as discrepâncias de uma cidade fotografada nos álbuns oficiais e a realidade vivenciada por essa parcela da população, foi analisada uma fotografia das moradias que abrigavam alguns dos operários da construção. Esta imagem fotográfica constitui-se uma raridade, pois se trata de registros de uma parte não planejada da cidade, de uma outra faceta do planejamento urbano.

O fato de ser praticamente inexistentes imagens como a do acampamento dos operários, dificultou sobremaneira, a discussão de outro tipo de fotografia e de visibilidade que não aquela elaborada pelos álbuns. Porque, as temáticas que mereceram a produção e circulação de fotografias, evidentemente, não foram as que iam de encontro ao discurso oficial.

Além disso, como foi anteriormente dito, não houve fotógrafos pioneiros que tivessem como foco a denúncia social, nem amadores que buscassem registrar o pitoresco, e nem jornais de oposição ao governo que potencialmente, poderiam também construir outra narrativa visual da cidade, não tinham estrutura gráfica para a publicação de fotos em suas reportagens.



Imagem 1: Assentamento de operários, c. 1937, Alois Feichtenberger. Fonte: Projeto Álbum, Jornal *O Popular*.

O que mais chama a atenção nessa imagem é a década em que foi produzida. A década de 1930 contou com muitas imagens realizadas por fotógrafos pioneiros. Contudo, imagens com temas que não fossem relacionados ao centro da cidade foram praticamente inexistentes. Alois Feichtenberger foi o único fotógrafo, localizado pela pesquisa, que se preocupou em colocar em foco cenas que contradiziam o discurso de uma cidade controlada pelo planejamento.

Na imagem acima, vê-se no primeiro plano, uma mulher lavando roupas dentro de um balde pequeno, que se encontra em cima de uma bancada, feita com pedaços de madeira; mais ao centro, um galho retorcido, que serve de suporte para a bacia e que separa a mulher das três crianças que se alimentam de modo improvisado. No segundo plano, na diagonal, existem os ranchos feitos de palhas, próximos uns dos outros e de alguma forma alinhados.

Em termos formais, há nessa fotografia o arranjo de uma pequena contiguidade parcial, proposta pela linha diagonal dos barracões de palha, do lado esquerdo da imagem.



Apesar de ser uma contiguidade relativamente reduzida a cinco ranchos, o elemento habitação torna-se uma das preocupações do fotógrafo na composição da cena.

Existe também uma desorganização visual provocada pela diferença de tamanhos, formas e posicionamento dos elementos figurativos. O construto, horizontal-vertical, marcado pela árvore de galhos retorcidos, ao centro, reforçado pela bancada improvisada, não garante equilíbrio à imagem. Não há uma harmonia na organização dos objetos na cena, ao contrário, eles se sobrepõem. Além disso, as personagens que se encontram no primeiro plano estão em posições distintas, em pé, sentadas e uma criança encontra-se agachada, o que aumenta o grau de desorganização.

Os pequenos e médios objetos, como os que se encontram em cima da bancada, os talheres nas mãos das crianças, a bacia encaixada na árvore, o pano branco e outros que estão sobrepostos, configuram o espaço geográfico como sendo marcado pelo signo da precariedade.

É interessante perceber que o ponto que exerce atração no olho, segundo a pesquisadora Dondis Donis (2002), é o ângulo inferior esquerdo do campo visual. Portanto, a mulher que faz pose com seu balde e os objetos que a cercam, acabam por fornecer sentido e dar coerência aos outros elementos que formam a mensagem fotográfica. O que parece estar em jogo é a vida diária dos habitantes daquele local.

A fotografia insere o tema principal, a condição de moradia dos operários dentro de um contexto urbano que possibilita a identificação dos elementos que ajudam a dar significado a ele, como por exemplo, o tipo de terreno, a atividade doméstica e o modo de alimentar-se. Sendo, portanto, uma fotografia com contextualização urbana, ou seja, mediante sua análise é possível inferir informações acerca do cotidiano das famílias dos trabalhadores e suas condições de vida.

É intrigante o olhar do menino para a câmera, aliás, o único que encara o fotógrafo. O restante das personagens permanece imparcial, ignorando, aparentemente, o momento do *clic*. Continuam seus afazeres sem se preocuparem com a presença do fotógrafo, que naquele instante elaborava uma *segunda realidade*.

Para uma melhor compreensão, entende-se que a *primeira realidade* é o fato ou acontecimento propriamente dito, independente do registro fotográfico, ou seja, independente da consciência do sujeito que registra iconograficamente o acontecimento. Já a *segunda realidade* se daria no produto final do trabalho fotográfico, isto é, a representação material daquele assunto selecionado. Em outras palavras, a fotografia. (KOSSOY, 1989).

Desse modo, provavelmente tenha sido uma preferência de o fotógrafo Feichtenberger compor a cena com poses que caracterizavam atividades corriqueiras da vida na margem do Córrego Botafogo. A mulher na sua lida com as roupas, os meninos se alimentando e o olhar inquietante da criança que quebra a aparente naturalidade das personagens.

Ao cruzar informações de fontes escritas e entrevistas de operários pioneiros pode-se concluir, com relação a Imagem 1, que de fato não havia saneamento básico naquele espaço urbano ocupado pelos operários. O que pode ser inferido, pelo modo que a mulher lava suas roupas, ou seja, sem o uso de torneiras ou de tanque de lavar roupa. Assim como também não havia eletricidade no conjunto de ranchos, que pelo modo como se encontram organizados, muito próximos uns dos outros, impossibilitaria a presença de postes de iluminação ou fios de eletricidade.

Com base na observação dos materiais utilizados para a construção dos ranchos (palhas e paus) é possível verificar a precariedade das moradias. A própria atividade doméstica, o ato de lavar roupas, e modo como as crianças se alimentam, caracterizam a falta de infraestrutura urbana.

A cidade planejada, como o Centro Cívico e algumas residências em estilo *art déco*, ruas alargadas e com amplos jardins, não era destinada a esses imigrantes carpinteiros, marceneiros, mestres de obras, pedreiros e outros tantos trabalhadores não especializados.

As residências modelos fotografadas tanto no projeto, quanto na execução das obras, foram construídas em pequeníssima quantidade. Foram destinadas à apenas um reduzido número de funcionários públicos, transferidos de Vila Boa para a nova capital. O que ocorria na prática era

que, as residências da grande massa de trabalhadores eram levantadas ao sabor do imprevisto e fora da cidade planejada, como ocorreu com os ranchos no Córrego Botafogo.

Uma das justificativas para a falta de assistência e conforto para os trabalhadores, apresentada pelo engenheiro Jerônimo Coimbra Bueno, responsável pelas obras, dizia respeito ao baixo orçamento destinado a construção. Argumenta que,

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

O “pessoal mais classificado das obras” que o engenheiro faz menção na realidade eram os profissionais especializados contratados pelas empreiteiras: arquitetos, engenheiros e mestres de obra.

Para melhor compreender a importância dos operários para a fundação de Goiânia e suas condições de vida, recorreu-se a diferentes fontes. Uma dessas fontes foi um estudo feito no final da década de 1980, por um grupo de pesquisadores da Universidade Federal de Goiás. Na pesquisa intitulada, *Memória Social de Trabalhadores da Construção de Goiânia*² é possível perceber outro lado da cidade planejada, outra visão que não aquela oficial, transmitida pelas imagens e pelo discurso dos idealizadores.

Nas palavras do entrevistado José Raposo da Fonseca³, pedreiro na época da construção, os bairros afastados do centro da cidade, como o caso da Vila Nova,

Não tinha condições, não tinha condições. (*Inaudível*) em nenhuma casa. Portanto, que eu conhecesse não havia. Não havia um vaso sanitário (*inaudível*), o

² Os documentos referentes a esse estudo, estão arquivados no Museu Antropológico de Goiânia.

³ Essa entrevista, assim como de outros operários foram transcritas pela autora dessa pesquisa, durante a fase inicial do trabalho. Já que não havia a transcrição de algumas das fitas gravadas pelo grupo de pesquisadores responsáveis pela pesquisa *Memória Social de Trabalhadores da Construção de Goiânia*.

homem não podia fazer nada e não era só eu. E aqui embaixo, (*inaudível*) nós temos era o Bairro Popular. Aqui era umas casinhas, ainda tem algumas aí muito antigas, (*inaudível*) uma casinha feita pelo Estado e mais nada. Mato. O resto era tudo feito de capim, latas velhas e coisas. Aquilo foi tudo invadido ali. Só conheci lá um de telha, o resto era tudo de capenha, de saco de cimento e outras coisas. (MEMÓRIA SOCIAL DE TRABALHADORES DA CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA, 1983, s.n).

Após a análise das entrevistas verificou-se que as maiores reclamações dos trabalhadores eram a questão da moradia e os constantes atrasos de pagamento. Alguns afirmam que o Estado cedia o lote e não fornecia material de construção, forçando construções com pau-a-pique, palha e adobe. Outros relatam que muitos dos que recebiam os lotes vendiam, por falta de dinheiro para construir.

Para a historiadora Eleuzenira Maria de Menezes,

Alguns trabalhadores tiveram a oportunidade de morar nos conjuntos residências, construídos abaixo da Rua 4 e no Bairro Popular, região central de Goiânia. Segundo dados da Secretaria de Planejamento (SEPLAN), as primeiras ocupações aconteceram linearmente nas margens do Botafogo, desde a Rua 10, no extinto Bairro Botafogo, até a Avenida Independência, no Bairro Vila Nova. As moradias eram feitas de madeira e de folhas de coqueiro. Este tipo de moradia também foi construído na margem direita do Botafogo, onde se iniciou o bairro Vila Nova. A princípio as ruas eram sinuosas, não obedeciam ao “tabuleiro de xadrez” definido como modelo para os setores das cidades planejadas. (MENEZES, 2004, p. 96).

Nesse mesmo sentido, de uma não correspondência do urbanismo praticado nas partes planejadas e nos setores criados para atender as camadas mais pobres, a arquiteta Manso (2003) afirma que o padrão do urbanismo moderno exigia das construções critérios higienistas, como saneamento básico e edificações com materiais de qualidade, o que certamente não ocorreu com os bairros como Bairro Popular, Botafogo e Vila Nova.

Para o historiador Alexandre R. Gonçalves (2002), ao lado da cidade planejada houve uma cidade marginal, constituída de partes da cidade, invadidas por operários e pessoas que não conseguiam pagar os altos aluguéis de residências do Setor Central e de Campinas. Áreas invadidas como Botafogo, Vila Operária, Macambira, posteriormente legalizadas por governos que sucederam Ludovico, foram excluídas do urbanismo moderno preconizado pelo poder público representado nos projetos de Atílio e Godoy.



Ainda segundo Gonçalves,

Goiânia marcou uma nova etapa na expansão do capitalismo em Goiás, na qual a forma inicial de acumulação foi através da indústria da construção civil, subsidiada de certa forma pelo Estado intervencionista de Pedro Ludovico e pela exploração da mão de obra dos primeiros operários. No parcelamento do solo urbano, parte da população ficou do outro lado da margem, como no assentamento dos primeiros alojamentos para operários [...]. Construíram uma cidade marginal [...] [em] áreas que pertenciam ao Estado e que foram invadidas. (GONÇALVES, 2002, p. 134)

Essas áreas que inicialmente pertenciam ao Estado, e que foram invadidas, e posteriormente no final da década de 40, legalizadas e transformadas em bairros da cidade, exemplificam partes da nova capital que não foram fotografadas pelos álbuns pesquisados. As imagens fotográficas de operários, principalmente na década de 30, recorte temporal da pesquisa, referem-se primordialmente às suas atividades de trabalho e não de suas condições de vida.

Ao investigar as semelhanças e diferenças do *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da cidade de Goiânia* e do *Álbum de Goiás*, verificou-se em nenhum dos dois álbuns houve a preocupação em documentar as condições de vida dos trabalhadores da construção civil. Apesar do peso que eles tiveram para a construção da nova capital e da importância que exerceram para a formação do espaço urbano, eles foram excluídos do planejamento da cidade e das imagens fotográficas.

Esta exclusão coloca em evidência a motivação de esconder outro lado do planejamento da cidade ideal, que foi a cidade marginal. Cidade esta que obedeceu a outra lógica de crescimento e de configuração espacial que não aquela fotografada pelos álbuns da cidade.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDES, Genilda Darc. *Goiânia, Cidade Planejada/Cidade Vivida: Discurso e Cultura da Modernidade*. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília. Brasília: 1998.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: Ed. Edusp, 2004.

CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UFG/ Editora UCG, 1997.



DAHER, Tânia. *Goiânia: uma utopia européia no Brasil*. Goiânia: Ed. Centro-Brasileiro de Cultura, 2003.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *A construção do espaço urbano de Goiânia (1933-1968)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

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

MANSO, Celina F. A. *Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea: um certo olhar*. Goiânia: Edição do Autor, 2001.

MEMÓRIA SOCIAL DE TRABALHADORES DA CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA, Universidade Federal de Goiás (mimiog.) 1983.

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

----- *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo: v.23, n.45, pp.11-36, 2003.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Como nasceu Goiânia*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1938.

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

SALGUEIRO, Heliana Angotti. O pensamento francês na fundação de Belo Horizonte: das representações às práticas. SALGUEIRO, Heliana Angotti. (org.). In: *Cidades capitais do século XIX*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2001.