



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA  
MESTRADO PROFISSIONAL EM GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL



Projeto apresentado ao Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural da universidade Católica de Goiás para obtenção do título de Mestre.

**Orientador: Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho**

**Aluno: Enio dos Santos Moreno**

Goiânia  
2008

Primeiramente agradeço a Deus e aos meus pais, Darcira e João Moreno, pela educação que me deram. Aos amigos dedicados que sempre me apoiaram Wanda e Sebastião. Ao Professor Manuel pela paciência e dedicação durante as orientações. A todos, os meus sinceros agradecimentos.

## **SUMÁRIO**

<b>1 JUSTIFICATIVA DO PROJETO</b>	<b>07</b>
<b>2 ESTUDOS DA MEMÓRIA SOCIAL</b>	<b>11</b>
2.1 A Memória	11
2.2 Arte e Comunicação	15
2.3 A fotografia	21
2.4 A cidade e seus Pioneiros	27
<b>3 O CD-ROM</b>	<b>36</b>
<b>4 OBJETIVO GERAL DO PROJETO</b>	<b>38</b>
4.1 Objetivos Específicos do Projeto	38
4.2 Linhas de Ação	39
4.3 Cronograma geral do Projeto	41
4.4 Orçamento geral do Projeto	42
4.5 Captação de Recursos	42
4.6 Plano de Distribuição do Produto	43
4.7 Plano de Divulgação, Comunicação e Contrapartidas	43
<b>5 ESTRUTURA DO CD-ROM</b>	<b>44</b>
5.1 Abordagem Visual	44
5.2 Roteiro	45
5.2.1 Abertura	45
5.2.2 História e Memória de Goiânia 1930/2008	47
5.2.3 Arqueologia em Goiânia	48
5.2.4 Principais Autores	49
5.2.5 Entrevistas	49
5.2.6 Imagens de Goiânia	50
5.2.7 fotografias	51
5.2.8 Mapas	51
5.2.9 Desenhos Infantis	52
5.2.10 Patrimônio edificado	53
5.2.11 Monumentos de Goiânia	54
<b>6 AVALIAÇÃO DO PROJETO</b>	<b>55</b>
<b>7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>65</b>
<b>8 ANEXOS</b>	<b>70</b>
8.1 Anexo A - Entrevista e autorização	70
8.2 Anexo B - Inscrição na Lei de Incentivo à Cultura	74



# 1 JUSTIFICATIVA DO PROJETO

Restaurar o passado é voltar no tempo para recuperar lembranças e movimentos que não voltam, mas servem para fazer refletir o futuro. *Aristene Costa.*

Por meio dos recursos da antropologia visual, pretende-se fomentar um diálogo entre o processo histórico, os conceitos de memória, fotografia e cultura, para compreender as relações de passado/presente, as modificações ocorridas nesse lapso de tempo, mostrando para os usuários do *CD-ROM INTERAGYN* que o trabalho da memória é voltar no tempo e evocar lembranças e momentos significativos que servem para refletir acerca do presente e do futuro.

As mudanças que ocorrem no mundo a cada dia refletem-se no cotidiano das pessoas. As formas de comunicação, aprendizado e pesquisas sofreram mudanças nas últimas décadas. No ensino de temas culturais e patrimoniais, o uso de ferramentas de multimídia, neste caso, o *CD-ROM*, acrescenta maior agilidade ao processo de aprendizagem, garantindo maior acesso às pesquisas com possibilidades interativas com maior rapidez na divulgação das mensagens. O roteiro deste *CD-ROM* busca promover a participação de indivíduos e da comunidade de diferentes instituições como as escolas, possibilitando conhecimentos didáticos, dando a oportunidade de gerarem discussões e ações ativas nas questões patrimoniais, estabelecendo uma maior integração social e cultural desses grupos e deles com o centro histórico de Goiânia e o patrimônio cultural local.

Em 1925, quando a era das comunicações começava a se acelerar, o filósofo francês Maurice Halbwachs aventurou-se na idéia de uma “memória coletiva”: o conjunto de lembranças que um grupo de pessoas compartilha acerca de um evento marcante que, somado a fatos e imagens de domínio público, forma um tecido muito mais extenso e bem tramado do que a simples soma das recordações individuais. Esse tecido é tão forte, aliás, que pode ser compartilhado até mesmo por gerações que não assistiram aos acontecimentos. É um fenômeno presente na maneira como os goianienses recordam a mudança da capital, as primeiras construções, o golpe de 1964 e outros fatos ocorridos nos primeiros tempos de Goiânia. O presente projeto pretende destacar a Rua 20 do Setor Central de Goiânia, Goiás, por ser considerada oficialmente a primeira rua implantada na cidade, e, portanto cenário das primeiras construções

residenciais, manifestações políticas, culturais, artísticas e religiosas da cidade (Lima Filho e Machado, 2007). Como o objetivo principal, este projeto tem a missão de informar sobre o passado, agregar os valores sociais e culturais da cidade, para pensar o presente, buscando, nas fotografias e nos depoimentos dos pioneiros, os lugares âncoras das memórias e vivências relacionadas com a fase de implantação da cidade, como os primeiros edifícios públicos, o Jôquei Clube de Goiás, o Mercado Central, o Café Central, igrejas, monumentos, arquitetura, etc. Esta busca tem por finalidade mostrar as transformações culturais e urbanas ocorridas na cidade, viabilizando o acesso aos dados das relações sociais desses lugares de memória coletiva e aos aspectos relacionados ao patrimônio cultural e também aos fatos da história goianiense.

O patrimônio cultural pode ser entendido como produto da ação criativa e consciente dos homens sobre o seu meio ambiente, de acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN (1994). Neste sentido, este trabalho visa trazer à tona a identidade do povo goianiense, de seus cidadãos, a história e a memória da cidade vivida nos ideais de brasilidade na marcha para o interior do país, na conquista do Centro-Oeste brasileiro, tendo como alvo a modernização e desenvolvimento, interligando de forma definitiva o estado de Goiás ao cenário político brasileiro.

Nesse contexto de desenvolvimento do Centro-Oeste brasileiro, Goiânia surgiu como cidade nova, planejada e instrumentalizada, podendo ser estudada sob ângulos distintos de significações produzidas nas diversas fontes informativas, tais como a oralidade dos primeiros moradores, dos trabalhadores, dos profissionais fotógrafos com suas máquinas fotográficas que registraram momentos únicos da cidade, nos filmes, nas lendas, nas festas, nas músicas, na culinária e nos mais diversos documentos produzidos pela comunidade acadêmica pelos seus mais diferentes autores como, Pedro Ludovico Teixeira (1973), Luiz Palacín (1976), Francisco Itami Campos (1983), Márcia Metram de Mello (2006), Nars Fayad Chaul (1988), Maria Eliana Jubé Ribeiro (2004), Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1938).

As representações dos diferentes mundos sociais podem apontar informações já conhecidas e, dessa forma, desvendar referências culturais diversas, procurando trazer a público alguns estudos desenvolvidos sobre a cidade, que, na maioria das vezes, continuam desconhecidos para um público mais amplo. O projeto também buscará divulgar abordagens recentes e inovadoras acerca do tema patrimônio cultural na perspectiva local, revelando aspectos sociais e urbanos de Goiânia, fundamentados na

idéia de Bordieu (1989), para quem as referências regionais são produtos de uma cultura específica acumuladas ao longo dos anos, perfazendo a sua história.

Complementando esse pensamento, Queiroz (1993, p.15) define que o imaginário urbano é como um aglomerado de representações criadas pelo homem com base em um referencial vivenciado em determinado tempo histórico e demarcadas pelo desejo de compreender as significações simbólicas, visando a comunicação de emoções e de saberes.

Apesar dos inúmeros segmentos sociais que coexistem em constante integração e tensões, os bens culturais pertencentes à coletividade podem ser objetos de representação individual ou coletiva em benefício de todos. Entende-se também por patrimônio cultural a valorização de lugares, objetos, ritos coletivos, crenças e produções artísticas de um povo que fala a mesma língua, possui a mesma origem e ocupa o mesmo território e, por conseguinte, reafirma sua identidade cultural.

As necessidades geradas pelo crescimento industrial e pelo aumento da densidade populacional nos grandes centros, um fenômeno observado no decorrer dos séculos XIX e XX, legitimaram as reformas urbanas e o conseqüente aumento das demolições nas áreas históricas, afetando os valores identitários dos bairros antigos, como lugares socialmente produzidos, privilegiados pelo acúmulo de experiências humanas e de vestígios da cultura material. A noção de patrimônio então é pautada pelos referenciais culturais dos povos, pela percepção dos bens culturais nas dimensões testemunhais do cotidiano e das realizações intangíveis como os relatos, as expressões, conhecimentos, práticas, representações e técnicas. E, como tal, cada um desses referenciais apresenta necessidades singulares de intervenção, viabilizando a continuidade dos traços comuns de identidade entre os seus habitantes. Conforme Funari e Pelegrini (2006, p. 20),

O patrimônio pode ser entendido como um bem material concreto, um monumento, um edifício, assim como objetos de alto valor material e simbólico para a nação. Parte-se do pressuposto de que há valores comuns, compartilhados por todos, que se consubstanciam em coisas concretas (...) aquilo que é determinado como patrimônio é o excepcional, o belo, o exemplar, o que representa a nacionalidade.

O projeto *CD-ROM INTERAGYN* apóia-se na perspectiva da história e da etnografia goiana, nos primeiros registros fotográficos e na história oral de pioneiros

que residem ou residiram na Rua 20. Seu foco principal é propor um roteiro audiovisual “captação e registro de imagens e sons” contendo narrativas que serão transcritas e narradas em *off*, fotografias, *slides*, com o objetivo de viabilizar a disseminação de conhecimentos e informações sistematizadas sobre o núcleo pioneiro de Goiânia, estendendo-se póla região central da cidade, permitindo também que o usuário reproduza textos e fotografias com o recurso interativo desse produto. O *CD-ROM* poderá ser alimentado a medida que o conhecimento do patrimônio cultural se torne parte integrante da construção da identidade e do sentimento de cidadania da população local, uma vez que o conhecimento patrimonial pode proporcionar aos indivíduos responsabilidades e conhecimentos para a formação de sua consciência individual e coletiva.

O desenvolvimento do projeto deverá permitir que o usuário tenha acesso às imagens e narrativas do passado e com elas possa realizar leituras no presente. Tal dinâmica pode ser percebida na própria fisionomia urbana da cidade, como contida nas narrativas dos pioneiros. Imagens e textos formarão uma teia com pontos em tensão ou como pontos convergentes, os quais configuram um jogo polissêmico relativo à cidade patrimonial, embora moderna. A intenção é disponibilizar signos, símbolos e deixar a construção de alguns significados para o próprio usuário, esperando que o *CD-ROM* promova o acesso e o reconhecimento dos inúmeros momentos da trajetória goianiense, como uma fonte de informação permanente para pesquisadores, estudantes e ao público em geral.

Buscar-se-ão não mais as imagens isoladas de Goiânia, mas as contextualizadas em um espaço virtual, de modo que e que todos possam reconhecer a história e as referências culturais da cidade, seja como recurso informativo ou interpretativo relacionada com a dinâmica inerente a noção de cultura.

Para o desenvolvimento deste projeto – roteiro para o *CD-ROM* – foram reunidos três anos de pesquisa, entrevistas com os moradores pioneiros, visitas à Rua 20, bibliotecas e arquivos históricos, pesquisa iconográfica no Museu da Imagem e do Som (MIS). A pesquisa foi coordenada pelo Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho e se intitula Antropologia na Cidade: memória, identidade e referencias culturais sobre o núcleo pioneiro de Goiânia ou “Projeto Goiânia”, como ficou conhecido. Desde o início da pesquisa em 2004, busca-s a produção de novos conhecimentos sobre a cidade com base em conceitos como patrimônio cultural, memória e antropologia urbana. Os estudos já efetuados resultaram no livro Formas e tempos da Cidade, organizado por

Manuel Ferreira Lima filho e Laís Aparecida Machado (2007). Contudo, para o desenvolvimento do roteiro deste projeto, pretende-se ainda realizar pesquisas iconográficas, colher novos depoimentos (como o Sr. Fernando Contart, que relatou, dentre outros fatos, que seu pai foi o dono da primeira padaria de Goiânia), extensa pesquisa bibliográfica, para que o produto final deste projeto, o *CD-ROM INTERAGYN* possa ser um canal de reflexão midiática de interpretações antropológicas, históricas e documentais, contribuindo para a relevância das referências culturais, e se constituindo em um instrumento eficaz de registros iconográficos, entrevistas, conceitos e divulgação de conhecimento especificamente relacionado aos guardiões da memória coletiva e das vivências sociais, representados no presente trabalho, pelos registros temporais e únicos da imagem fotográfica e pelos depoimentos dos primeiros moradores da cidade.

Esse processo tem como foco central mostrar, por meio de algumas ilustrações, como ficará o produto final do presente projeto, tendo como base o uso das novas tecnologias, atendendo às demandas da sociedade moderna relativas ao uso do computador e de meios interativos, como o *CD-ROM*, tendo o patrimônio cultural como fio condutor.

## **2 ESTUDOS DA MEMÓRIA SOCIAL**

### **2.1 A MEMÓRIA**

Le Goff (1992) ressalta que a memória tem a propriedade de conservar informações, remetendo a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais podem ser atualizadas impressões ou informações passadas, ou o que se representa como passado. Por meio da memória, o homem pode atualizar e reter as impressões ou informações e conhecimentos adquiridos que representam o passado, pelo conjunto de funções psíquicas com a propriedade de conservar certas informações. A memória é caracterizada, sobretudo pela sua função social, e tem como característica fundamental o comportamento narrativo, permeado por lembranças e reminiscências. A mnemotécnica “arte e a técnica de desenvolver a memória”, fortalece a aprendizagem e os diversos sistemas de educação que existem nas várias sociedades em diferentes

épocas. A memória é a comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo (Flores *apud* Le Goff, 1992, p. 425). Assim, a memória tem a propriedade de conservar as informações do passado.

Leroi-Gourhan citado por Le Goff (1992, p. 425) considera a memória em sentido lato e a distingue em: específica, étnica e artificial. A memória específica define a fixação dos comportamentos de espécies animais. A memória étnica assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas, cristalizando a memória coletiva dos povos sem escrita, fundamentando a existência das etnias das famílias por meio dos seus mitos e contos de origem, e pelos seus conhecimentos práticos e técnicos do saber profissional. Muitas vezes, essas memórias podem ser parcialmente instáveis e até mesmo maleáveis. A memória artificial é do tipo eletrônico e digital na sua forma mais recente, e permite a permanência do fato sem o recurso do instinto ou da reflexão, pela reprodução de atos mecânicos encadeados. O desenvolvimento contemporâneo da memória opera com aspectos ilimitados de informação. Porém, a memória eletrônica ou artificial não é senão um auxiliar, um servidor da memória do espírito humano.

O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, em relação aos quais a memória ora se retrai, ora transborda. Dessa maneira, nada da lembrança intelectual pode ser inteiramente perdida. A esse respeito, Le goff (1992, p. 473) escreveu;

Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações: estes memoriais têm a sua história. Mas não podemos esquecer os verdadeiros lugares da história, aqueles onde se deve procurar, não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva: Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória.

A memória relaciona-se à história, e, por sua vez, a alimenta, pois procura salvar o passado para que ele sirva ao presente e ao futuro. Deve-se trabalhar de forma tal que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão humana.

De acordo com Bosi (1994), a memória possibilita que as lembranças aflorem ou emerjam quase sempre em relação a uma tarefa. Quando se trata da história oral, o registro da voz alcança uma memória pessoal, social, familiar e grupal, em um paciente exercício de reconstituição da vida e do pensamento dos seres que já trabalharam por seus contemporâneos, e pelos que os sucederam. Há no sujeito plena consciência de que está realizando uma tarefa, ou como Bosi (1994) a chama, uma memória-trabalho. Essa voz situa-se na fronteira em que se cruzam os modos de ser do indivíduo e sua cultura. A verdade do narrador não deve ser objeto de preocupação, pois, com certeza, seus erros e lapsos são menos graves em suas conseqüências que as omissões da história oficial. Dessa forma, o centro de interesse recai no que foi lembrado, no que foi colhido para perpetuar-se na história de vida. As lembranças de pessoas idosas é um teste para hipóteses psicossociais, pois nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida. Os velhos já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas, já viveram quadros de referências familiares, culturais reconhecíveis e, dessa forma, a sua memória atual é bem mais definida do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente. A função própria de lembrar e de ser a memória da família, do grupo, da instituição e da sociedade faz o velho modelar o seu passado, acrescentando, unificando, diferenciando e passando a limpo os fatos recordados, entretendo a memória dos seus membros, recompondo sua biografia individual ou grupal. A memória segue padrões que, na linguagem atual, são “ideologias”, que podem ser revividas em uma fotografia, em uma casa, em uma sala, em uma rua, em certas pessoas e em várias correntes do passado que só desapareceram na aparência. O reconhecimento das “evocações em disciplina” ou memória-trabalho, em um clima de participação e respeito à vida relatada do sujeito, desloca as percepções reais do observador das quais ele retém então algumas indicações, meros “signos” destinados a evocar antigas imagens. Atribui-se então à memória uma função decisiva no processo psicológico total: ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito, com o trabalho da reflexão e da localização, acompanhada de sentimentos, para que ela não seja uma imagem fugidia e nem uma repetição do estado antigo, mas uma reparação e revitalização do passado.

Ainda segundo Bosi (1994), as convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” esses últimos, que passam a ocupar o espaço todo da consciência, em uma experiência profunda, repassada de nostalgias, revoltas, resignações, pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes queridos, momentos felizes. Ao idoso é dada a abrangência de uma vida inteira. O seu talento de narrar o que decorre de sua experiência, de suas lições, ele extraiu de sua própria dor ou alegria. A memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da experiência adquirida, e por meio do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde, em dois tipos de memórias: aquela que o narrador sabe de cor, como comer, andar, dirigir, escrever, a memória hábito, e aquela que reporta à consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível da vida, chama memória-lembrança. (Bosi, 1994).

Parente (1993) refere-se à memória, mencionando o paradoxo de Bergson (paradoxo da coexistência), segundo o qual todo o passado em geral é conservado no presente, e o presente não é senão o passado inteiro em seu estado mais contraído. Parente (1993) também menciona Leibniz, para quem o passado está presente no presente sob a forma de pequenas percepções e traços infinitesimais. A pequena percepção ou traço infinitesimal do passado, que Bergson chama de passado puro, torna-se imagem-lembrança, evocação do passado. Quando se vive uma lembrança não faz senão posicionar-se no passado de certa maneira, de tal forma que o gosto da *Madeleine*<sup>1</sup> que estava no passado como um traço infinitesimal é ampliado pelo microscópio do tempo, e vem colorir essa lembrança tornando-a uma imagem prenhe de desse passado.

Complementando os autores que resgatam a importância do passado no estado de “consciência do presente”, Bachelard (2000) contribui com a noção de duração e latência da memória, como ciclos que emergem e desaparecem em um jogo dialético de representações do indivíduo e da sociedade, a mesma via social é tecida pelo presente e pelo passado.

Essas reflexões dão sentido a presente proposta de viabilizar o acervo das memórias sociais da cidade de Goiânia, como “memória eletrônica”, por meio de tecnologias inerentes à construção de interfaces multimídias, como o *CD-ROM INTERAGYN*, com o objetivo de acesso a tais teias sociais da memória goianiense.

Sujeitos do passado e do presente interagem em um jogo de subjetividades, conservação e informações. No jogo dialético de fatos temporais e de interações de sujeitos sociais, entra em cena o próprio pesquisador que deseja conciliar a produção artística, a comunicação e a profunda experiência profissional como designe

Obs: Para o francês Marcel Proust (1871 – 1922). Madeleine é um bolinho simples em forma de concha, muito comum no Nordeste francês.

**Fonte:** [www.historiadaalimentacao.ufpr.br/noticias](http://www.historiadaalimentacao.ufpr.br/noticias).

## 2.2 ARTE E COMUNICAÇÃO

Por meio das artes, a representação simbólica dos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais caracterizam uma sociedade ou um grupo social, no seu modo de vida, no seu sistema de valores, tradições e crenças. A arte, como linguagem representacional dos sentidos, imprime significados que não podem ser transmitidos por meio de nenhum outro tipo de linguagem, tais como a linguagem discursiva e a linguagem científica.

Não é possível entender as referências culturais de um país, estado, cidade ou região sem conhecer seus processos artísticos. Sem eles, só se pode obter um conhecimento parcial de uma “cultura”. Por meio da poesia, dos gestos, da imagem, as artes falam aquilo que a história, a sociologia, e a antropologia expõem. A arte visual tem a imagem como matéria-prima, tornando possível a visualização de quem o homem é, onde está e como se sente. A arte, como expressão pessoal e como produção cultural, é um importante instrumento para identificação e desenvolvimento dos grupos humanos, tornando possível desenvolver a percepção e a imaginação, e apreender a realidade do meio social, desenvolvendo a capacidade de observação da realidade percebida, exercitar e desenvolver a criatividade nas construções sociais, com o testemunho e lembranças da história, tendo o objetivo de proporcionar uma dialética transdisciplinar nas abordagens de conhecimentos sobre a cidade.

Cada pessoa é um ser único, possui sua individualidade, que é formada pela interação das características herdadas e produzidas no contexto social ao longo de sua vida, e por meio dos diversos grupos sociais com os quais tem contato pessoal direto. Um indivíduo passa a pertencer a um grupo quando decide cooperar para o alcance dos seus objetivos. O desenvolvimento da humanidade deu-se pela transmissão e registro de

conhecimentos, desde os registros rupestres, quando o homem aprendeu a dominar as tecnologias líticas até os meios de navegação, domesticação de animais, plantio, e todo conhecimento foi transmitido inicialmente pela oralidade de seus mitos. Com o passar das gerações, os homens organizaram-se em grupos de trabalho, família, amigos, religião, clube esportivo, etc. Provavelmente, o fator sobrevivência levou o ser humano a optar pela vida em grupo. O indivíduo, após perfeitamente integrado a um grupo, vê como seus os objetos coletivos (seu patrimônio cultural), sem perder a sua individualidade.

A sociedade é um universo maior, e nele estão inseridos os grupos e as esferas sociais. Ao contrário do grupo, com a sociedade o indivíduo tem um relacionamento indireto e impessoal: identifica-se com ela por pertencer a uma mesma nação, ter identidade cultural, valores e princípios comuns, o que faz que seja semelhante mesmo a pessoas estranhas ao seu relacionamento individual. Com o crescimento dos grupos e a sofisticação e a modernização das relações humanas, as sociedades acabaram organizando e padronizando normas de conduta, em razão de valores sociais a serem preservados. O conjunto de valores preservados por uma sociedade em benefício dos seus componentes chama-se “bens culturais”.

Segundo Barbosa e Cunha (2006), as várias possibilidades da imagem como objeto de pesquisa antropológica e etnográfica vem sendo debatidas e utilizadas internacionalmente desde o início do século XX. Não há ainda unificação quanto ao termo único que designe esse campo do conhecimento. São utilizadas expressões como “antropologia visual”, “antropologia da imagem e do som”, “antropologia do audiovisual”. Fotografia ou desenho como artefato cultural e como hábitos, valores e comportamentos podem transformar-se em objeto da antropologia, estabelecendo relações possíveis e efetivamente construídas entre a elaboração do conhecimento antropológico e o universo da imagem, como construções autônomas, compartilhando os desafios de entender e significar o mundo em toda a sua diversidade. Nas palavras de Barbosa e Cunha (2006, p.51),

A antropologia que mobiliza imagens em sua prática mostra que isoladamente a observação possui limitações quanto à produção de conhecimentos. Mostra que a pertinência da observação etnográfica está centrada na construção de um olhar compartilhado, resultado da interação e do confronto entre universos culturais distintos.

As imagens oferecem alternativas para a construção de modos de ver, elaborar e construir o conhecimento, mostrando-se particularmente eficaz para compreender, em novas direções, o imaginário humano, individual e coletivo. As imagens fotográficas, fílmicas e, mais recentemente, videográficas retratam a história de uma sociedade, expressam situações significativas, estilos de vida, gestos e atores sociais, aprofundando a compreensão de expressões estéticas e artísticas. Barbosa e Cunha (2006, p.53) assinalam:

E neste caso o que está em jogo é a análise de imagens e discursos visuais, produzidos no âmbito de uma cultura, como uma possibilidade para dialogar com as regras e códigos dessa cultura. Imagens podem ser utilizadas como meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que eles estão inseridos.

Barbosa e Cunha (2006) afirmam ainda que a imagem sempre estiveram presentes na experiência humana como uma das representações da “realidade”. No entanto, no mundo contemporâneo, ela se tornou o centro das formas de fruição do mundo – está nas ruas, nas casas, no céu, nas roupas, na televisão, nos jornais - formando bancos de referências para a construção da experiência cotidiana. A comunicação estabelece-se por meio de signos que se transformam culturalmente em significações. As representações são justamente as manifestações exteriores das significações consumidas pelos indivíduos em seu dia-a-dia.

Uma representação não é sempre uma realidade observável, mas um conjunto abstrato só conhecido por certas manifestações exteriores que são reconstituídas mediante relatos, imagens e narrativas.

A incorporação da imagem, seja ela fotográfica ou em movimento, ao processo de construção da prática antropológica, constitui, assim, não mera questão de método, mas, sobretudo uma questão epistemológica. Não se trata, portanto, de um novo meio para simplesmente produzir dados de pesquisa ou propor, com a inclusão da imagem, novas questões e novos problemas, e essas imagens podem ser utilizadas na produção de novos conhecimentos.

As imagens visuais em suas múltiplas potencialidades (suas características expressivas), como instrumento de conhecimento da realidade social, provocam uma

diversidade de opiniões referentes ao poder da imagem, discutidas por filósofos, antropólogos, semiólogos, *videomakers* e outros, todos eles preocupados em debater as mudanças provocadas pelas novas tecnologias, no domínio das artes, da ciência e da comunicação.

Parente (1993, p.13) comenta:

As novas tecnologias de produção, captação, transmissão, reprodução, processamento e armazenagem da imagem estão aí, como uma realidade incontornável: o telescópio, o microscópio, a radiografia, a fotografia, o cinema, a televisão, o radar, o vídeo, o satélite, a fotocopadora, o ultrassom, a ressonância magnética, o raio laser, a holografia, o telefax, a câmara de positrons, a infografia. São as máquinas de visão que à primeira vista funcionam seja como meios de comunicação, seja como extensão da visão do homem, permitindo-o ver e conhecer um universo jamais vista porque invisível a olho nu. Parente

Collier Jr. (1973), revela que a máquina fotográfica é uma extensão instrumental dos nossos sentidos e que muitas observações são feitas por instrumentos que especializaram e aumentaram a visão humana. Indiscutivelmente, a cegueira pessoal que obscurece a visão individual está relacionada ao isolamento possível na sociedade urbana e mecanicista. Aprende-se a ver apenas o que praticamente é preciso ver. O ser humano passa seus dias com viseiras, observando somente uma fração do que o rodeia e quando observa criticamente é quase sempre com o auxílio de alguma tecnologia.

De acordo com Collier Jr. (1973, p.3),

Muitas das observações em profundidade são feitas com instrumentos. Podemos observar a vida em uma gota de água com nossos microscópios, olhar o espaço celeste com telescópios, e até mesmo olhar retrospectivamente na história com o instrumental de leitura do carbono 14. Observamos mediante computadores, radares, fotômetros; esse instrumento permitiu-nos ver os elementos muito próximos e muito distantes, abstraindo muito a luz, o som, o calor e o frio; em simples medidas de pressão e tensão. A máquina fotográfica é uma extensão instrumental de nossos sentidos, mas é pouco especializada para registrar na escala de abstração mais baixa possível. Qualquer unidade que desejamos fotografar, ainda a mais selecionada e especializada, pode ser fielmente registrada

pela câmara, e depois todas as outras partes associadas que estejam dentro do foco e alcance da lente. Essa capacidade poderia tornar a câmara o instrumento mais valioso para o observador. A adaptabilidade da visão da câmara tornou a fotografia um tipo de percepção de grande perfeição em muitos campos. Muitas disciplinas dependem do olho da câmara para ver seletivamente que o olho humano não pode ver; seja, por exemplo, traçar o desenvolvimento dos fungos de uma planta, procurar lugares de desembarque na lua, ou, mais popularmente, decidir o ganhador das corridas de cavalo de Kentucky, mediante chapa fotográfica.

Acerca dos primeiros momentos da fotografia, Collier Jr. (1973) observa que a *câmera obscura* podia reter a imagem projetada somente por meio de uma cópia traçada manualmente, em uma operação trabalhosa. Segundo o autor em 1837, Louis Daguerre aperfeiçoou a primeira placa sensível à luz, o espelho com memória. O daguerriótipo introduziu a fotografia no mundo. Essa imagem relativamente barata, rápida e móvel mudou o caráter da reprodução fotográfica. Não se registravam tão-somente perspectivas e princípios de luz para estudo, mas a imagem humana, uma lembrança precisa de como exatamente uma determinada pessoa se parece, que podia ser examinada várias vezes por um número indefinido de observadores, agora e anos depois. A imagem da câmara, pela sua facilidade, introduziu uma nova fase do entendimento humano que continua a expandir o pensamento social.

O auxílio da câmara na observação não é novo. Leonardo da Vinci descreveu os seus princípios. A luz entrando num pequeno orifício de uma parede em um quarto escuro forma na parede oposta uma imagem invertida de qualquer coisa que esteja do outro lado. A câmara *obscura*, ou, literalmente o quarto escuro, foi a primeira câmara com que os artistas puderam estudar a realidade projetada: as características da luz, o delineamento de perspectiva.

Collier Jr. (1973, p.5) aborda a importância da fotografia:

O entusiasmo com que se acolheu à invenção da fotografia mostrava a consciência que o homem teve, pela primeira vez, de poder ver o mundo como realmente era. Essa confiança nasceu do reconhecimento de que a fotografia era um processo óptico, e não, artístico. Suas imagens se produziam por luz real, tão natural como à sombra projetada por uma mão, ou os rastros de animal no caminho. Os críticos podem alegar justamente que esta aceitação do realismo indiscutível da câmara às vezes é mais de caráter místico do que realidade.

Ainda para muitos, o registro fotográfico é verdadeiro, porque “a máquina fotográfica não pode mentir”. Essa simplificação, é claro, se apóia somente no registro exato da câmara em relação a certos aspectos físicos da realidade, tais como as vistas das pirâmides ou das cataratas de Niágara. A despeito, porém, de algumas discrepâncias entre a realidade e o reconhecimento do realismo visual da câmara, a fotografia influenciou grandemente o pensamento moderno. Os homens modificaram suas concepções do mundo para ajusta-las mais de acordo com a visão universal da câmara.

Os fatos históricos, as lendas, os mitos e os diversos métodos de entrevistar podem ser explorados para a obtenção de dados. O valor da fotografia nessa circunstância é que ela oferece modos singulares de observar e descrever a cultura, o que pode fornecer novas indicações para a significância das variáveis em que todas as investigações culturais e psicológicas, que se utilizam da fotografia exploram o estímulo do *feedback* (fenômeno de restituição ao homem de uma imagem da realidade familiar), daquele conteúdo emocional e intelectual que amplia e aguça sua consciência. O *feedback* é um processo de auto-realização, como forma de expressar seus sentimentos múltiplos, a respeito de si próprio e de sua cultura:

Em toda a vida moderna se percebe o efeito da fotografia como um aspecto da realidade. Num certo sentido pensamos fotograficamente, e certamente nos comunicamos fotograficamente. A linguagem não-verbal do realismo fotográfico é a mais entendida inter e transculturalmente. Esta facilidade de reconhecimento é a razão básica para a câmara ter tal importância antropológica. Collier Jr. (1973, p. 6).

Collier Jr.(1973) também diz que a arte fotográfica é um processo de abstração legítimo na observação. É um dos primeiros passos na expressão mais apurada da evidência que transforma determinadas circunstâncias comuns e cotidianas comuns em dados para elaboração da análise de pesquisa. As fotografias são registros preciosos da realidade material. Elas são também documentos que podem ser organizados em arquivos de consulta direta e arquivos remissivos, como se fossem verbais. A evidência fotográfica pode ser reproduzida infinitamente, aumentada ou reduzida na dimensão visual. As limitações da câmara fundamentalmente devem-se aos homens que a usam

## 2.3 A FOTOGRAFIA

Segundo Amar (2001) Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), em 1816, obteve uma imagem gravada com sais de prata. Em 1819, experimentou a utilização do betume da judéia, produto viscoso que os gravadores, na procura de uma imagem como valores mais reais, dissolvendo-o em essência de dipel e espalhando esta mistura em vários suportes diferentes: vidro, cobre, prateado e estanho. Lançou assim as bases daquilo que seria, mais tarde, a fotogravura e, sobretudo a heliogravura. O betume da Judéia é tornado insolúvel pela luz e as partes não-expostas à luz podem ser dissolvidas em essência de lavanda, o que permitiu a Niépce produzir chapas metálicas gravadas com ácido, com base em gravuras tornadas translúcidas por um verniz.

Dessa forma, a primeira imagem conhecida da história da fotografia é datada de 1822. Porém, em 1826, Niépce foi o primeiro fotógrafo a tirar uma verdadeira fotografia produzida pela ação direta da luz. No ano de 1837, Luiz-Jacques Mande Daguerre utilizou chapas de cobre sensibilizada com prata e tratadas com vapores de iodo e revelou a imagem latente, expondo-a a ação de mercúrio aquecido. Para tornar a imagem inalterável, bastava simplesmente submergi-la em uma solução aquecida de sal de cozinha. Dessa maneira, foram então produzidos os primeiros daguerreótipos que proporcionavam apenas um positivo simples, ou seja, apenas uma fotografia.

Machado (1984) comenta que, durante séculos, as necessidades figurativas foram satisfeitas por um sistema de representação plástica do espaço a “perspectiva artificialis”, que, nascida e florescida no renascimento, procurava obter uma satisfação ilusionista do espaço. Esse suporte matemático parecia garantir a racionalidade das suas projeções gráficas, produzindo uma imagem e uma imitação justa e fiel da realidade visível. Esse plano geométrico projetara todo o espaço tridimensional no plano bidimensional, mostrando uma hierarquia de proporções que deveria representar a distância relativa dos objetos no espaço tridimensional no plano bidimensional. O plano mostrava-se unificado pelas linhas de projeção, de tal maneira que as retas perpendiculares eram unificadas ao plano de intersecção, pareciam prolongar-se de forma invisível no espaço, até se juntarem todas em um ponto de convergência comum, “ponto de fuga” ou a representação do infinito, na verdade um espaço fictício. Como tudo na humanidade passa por um processo evolutivo, esse modo de representação foi substituído por uma maneira mais prática de obter imagens em perspectiva, utilizando a

câmera obscura, processo que substituiu o ponto de mira proposto por Albert Dürer, pelas objetivas de Bárbaro, cujo mecanismo de refração fazia os raios luminosos convergirem para um ponto único, dispondo a imagem em perspectiva. Nasceu então todo o mecanismo óptico da câmera fotográfica.

Busselle (1998) relata que a moderna fotografia iniciou em 1877. Coube a George Eastman o mérito de torná-la acessível a todos. Ele ambicionava elaborar um sistema fotográfico por meio do qual a pessoa simplesmente tirasse a foto – e nada, além disso. Com essa idéia nasceu a Kodak, uma câmera fotográfica pequena e portátil, que era funcional, pois o fotógrafo deveria apenas bater a chapa. Os aperfeiçoamentos e inovações não demoraram a surgir, a fotografia foi colocada ao alcance de todos, inclusive mesmo a serviço da antropologia.

O mundo da máquina fotográfica permitiu primeiramente a utilização do branco e preto nas melhores fotografias. O branco e o preto reforçam os elementos essenciais do tema – sua forma, textura, e as variações de luz e sombras. Na verdade, os dois processos de reprodução fotográfica – o branco e preto e em cores – devem ser encarados como dois meios de comunicação bastante distintos, apesar de a cor, como um princípio, representar apenas uma extensão da monocromia. O sistema branco e preto, em especial, proporciona um alto grau de controle durante o processamento de uma fotografia monocromática, porém é abstrato em virtude de excluir um importante elemento visual. No entanto, como a fotografia é um trabalho artístico independente e não uma simples representação, as imagens em branco e preto não foram, em hipótese alguma, superadas pelas fotos coloridas: estas simplesmente apresentam outras características, mas as duas estarão sempre lado a lado.

A fotografia (ou o desenho com a luz) transcende a barreira da linguagem, aumentando a compreensão do mundo por comunicar fatos e idéias de seus habitantes, e incorpora à vida cotidiana uma sensibilidade mais aguçada em relação à beleza. É uma arte universal, que se expressa também com maior força e de modo mais direto que as palavras. Toda fotografia é tirada pelo fotógrafo, e não por sua máquina; as informações captadas pelos olhos são interpretadas pelo cérebro – qualquer ser humano, ao preparar-se para uma chapa é influenciado por seu estado de espírito, sentimentos e experiências. Portanto, a essência da boa fotografia consiste naquilo que é visto pelo fotógrafo e em sua capacidade para registrá-la.

A fotografia é um conjunto de práticas, habilidades, técnica e capacidade organizativa, e o fotógrafo deve ter consciência de todos os componentes da cena antes

de decidir qual a melhor maneira de abordá-la – tanto a fotografia tirada por ele quanto a qualidade dos resultados serão enormemente influenciados por esta atividade consciente. Dessa maneira, uma paisagem deve ser fotografada apenas por sua beleza, ou por ser impressionante? Ou por ser inusitada? Qual de seus componentes chamou a atenção do fotógrafo? O céu, as ondulações do terreno, a luz? Ou talvez o primeiro plano? Quer a resposta se encontre em algum desses fatores ou em uma combinação deles, o fotógrafo antes de tudo precisa ter o requisito essencial: primeiramente, conhecer a realidade que vai documentar, tendo a consciência de ser o agente que fixa o seu olhar através das lentes da máquina fotográfica, tornando a fotografia um documento de conteúdo histórico, artístico, e etnográfico, como assinala Scherer (1996, p.72):

O que torna a fotografia etnográfica não é necessariamente o propósito da sua produção, mas como é usada para informar etnograficamente. (...) As fotografias históricas podem ser usadas como documentos primários do mesmo modo que os artefatos, e não apenas como ilustrações para informações textuais.

A fotografia torna-se uma fotografia histórica “como um dado antropológico” e um instrumento que viabiliza a reflexão de como os indivíduos ou grupos sociais representam, organizam e classificam suas experiências. Segundo Bosi (1994, p.11) “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens as idéias de hoje, as experiências do passado: a memória não é sonho, é trabalho”.

A utilização da fotografia na pesquisa antropológica dá-se em diferentes formas e tem variado de acordo com a mudança de paradigmas da disciplina e do próprio estatuto da imagem fotográfica, considerada inicialmente como a fixação de um momento da realidade e posteriormente como uma representação dessa mesma realidade. Langford (2003, p.19) assim se refere ao registro fotográfico: “a máquina fotográfica é uma espécie de máquina do tempo, que congela qualquer pessoa, lugar ou situação que se deseje, parecendo dar ao utilizador da aparelhagem poder e determinismo”.

Bazin (1992) comenta que para se defender contra o tempo, a civilização egípcia desenvolveu o processo de embalsamento ou a mumificação dos corpos, técnica que conferia aos entes queridos uma aparente conservação para toda eternidade. A defesa contra o tempo ou o ato de driblar a vitória da morte sobre o corpo é uma necessidade fundamental da psicologia humana.

Em todas as gêneses das artes, como a pintura ou escultura, sempre houve a preocupação de favorecer a sobrevivência da perenidade material. Com o intuito de exorcizar o tempo, as artes essencialmente trabalhavam com a semelhança da realidade. Bazin (1992) também situa a fotografia nessa perspectiva, pois a sua virtualidade estética reside na verdadeira revelação do real, liberando as artes plásticas da obsessão pela semelhança com o real. A fotografia e o cinema são descobertas que satisfaz em definitivo a obsessão pelo realismo. Por muito hábil que seja o pintor, sua obra sempre está hipotecada em sua inevitável subjetividade. Não ocorre o mesmo com a fotografia, pois sua originalidade está em sua objetividade e em um conjunto de leis que constituem o olho humano. Contudo, a personalidade do fotógrafo só entra em cena na escolha do modelo, na orientação da luz, e no conhecimento do tema para melhor captar o que vai ser registrado. Dessa forma, o fotógrafo não figura na mesma qualidade do pintor, pois o que é fotografado fica registrado e embalsamado para sempre.

A objetividade da fotografia confere-lhe credibilidade que não se encontra em nenhuma outra obra pictórica, acreditando-se na existência real do objeto representado e por torná-lo presente no tempo e no espaço. Bazin (1992, p. 13-21) esclarece:

A fotografia beneficia de uma transparência de realidade da coisa para sua reprodução. O mais fiel desenho pode dar-nos mais informações sobre o modelo, mas não possuirá nunca, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia que domina nossa convicção... o objeto, mais liberto das contingências temporais. A imagem pode ser esfumada, deformada, descorada, sem valor documental; procede pela sua gênese da ontologia do modelo – ela é o modelo. Daí o encanto das fotografias de álbuns, essas manchas cinzentas ou sépias, fantasmáticas, quase ilegíveis, que deixam de ser os tradicionais retratos de família, para serem a presença perturbadora de vidas fixadas no seu tempo, libertas do seu destino, não pelos prestígios da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível, pois a fotografia não cria como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção.

Dessa maneira, pode-se afirmar que a percepção visual é de todos os modos de relação entre o homem e o mundo que o cerca um dos mais bem conhecidos e estudados em todas as ciências. De acordo com Barthes (1984) muitos não consideram a fotografia como arte, por ser facilmente produzida e reproduzida, mas o seu maior mérito consiste em interpretar a realidade, não apenas copiá-la. Nela há uma série de símbolos organizados pelo artista e o receptor os interpreta e os completa com mais símbolos de seu repertório. Fazer fotografia não é apenas apertar o disparador. Tem de haver sensibilidade, registrando um momento único, singular. O fotógrafo recria o mundo externo por meio da realidade estética.

Em um mundo dominado pela comunicação visual, a fotografia só vem para acrescentar. Pode ser ou não arte, tudo depende do contexto, do momento, dos ícones envolvidos na imagem. Cabe ao observador interpretar a imagem, acrescentar a ela seu repertório e sentimento.

A fotografia não é somente um produto de uma técnica de saber fazer, ela significa um verdadeiro ato icônico, dotada de uma recepção que provoca uma contemplação (força viva irresistível), portanto a fotografia é uma imagem-ato. Para Dubois (1993, p. 25) “existe uma espécie de consenso de princípio que pretende o verdadeiro documento fotográfico - prestar conta do mundo com fidelidade - foi-lhe atribuída uma credibilidade um peso de real bem singular”.

Dubois (1993) diz que em toda fotografia existe o momento da inscrição “natural” do mundo na superfície sensível (o momento da transferência automática da aparência). De ambos os lados do ato fotográfico, ou seja, a jusante e a montante desse ato existem gestos e processos totalmente “culturais” que dependem por inteiro de escolhas e decisões humanas, tanto individuais quanto sociais.

Antes (jusante), o fotógrafo decide em primeiro lugar fotografar, depois escolhe seu sujeito, o tipo de aparelho, o filme, procura sua melhor lente, posiciona seu foco, e várias outras ações constitutivas do ato de tomada e que culmina na derradeira decisão do disparo no “momento decisivo”. Depois (montante), por ocasião da revelação e da tiragem, há ainda várias escolhas (formato do papel, operações químicas, eventuais imagens); em seguida, as provas tiradas envolvem-se em todos os tipos de redes e circuitos culturais (em vários níveis), que definem os usos da foto (do álbum de família à foto de imprensa, da exposição em galeria de arte ao uso pornográfico, da foto de moda à foto judiciária, etc.). Em outras palavras, o princípio da impressão natural só

funciona, em toda a sua “pureza”, entre o antes e o depois, entre as duas séries de códigos e de modelos, durante a única fração de segundo em que se opera a própria transferência luminosa (o cerne de toda fotografia). Aí está seu limite. Somente então, no momento infinitesimal, no recuo, na vacilação da duração, a foto é puro traço, tem uma relação de imediato, plena de co-presença real, de proximidade física com seu referente. Nas palavras de Dubois (1993, p. 88),

toda foto implica portanto que haja, bem distintos um do outro, o *aqui* do signo e o *ali*, do referente. É até possível considerar que tudo o que faz a eficácia da fotografia está no movimento que vai desse *aqui* até aquele *ali*. São essas passagens, esses deslocamentos, essas idas e vindas que constituem literalmente o *jogo* de mil maneiras diferentes, do olhar do espectador sobre as fotografias.

Dubois (1993, p. 314) afirma ainda que:

A memória é concebida como um procedimento artificial de menemotécnica, pelo qual um conjunto de dados pode ser estocado e ordenado e no qual é possível encontrar instantaneamente um elemento preciso, a arte da memória baseia-se de fato no jogo de duas noções completamente fundamentais, todo o tempo retomadas em todas os tratados: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*).

Em fotografia, há sempre apenas uma imagem, separada, tremendo em sua solidão e obcecada pela intimidade que em um instante teve com um real para sempre desaparecido. Essa *obsessão*, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real permite amar as fotografias e lhes proporciona toda sua *áurea*: única aparição de um imaginário, por mais próximo que esteja. Em suma, essa obsessão faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. *Uma foto é sempre uma imagem mental*, ou em outras palavras, a memória individual às vezes só é feita de fotografias.

As imagens sempre foram as primeiras formas de registros históricos da humanidade, como na arte rupestre. Com a evolução natural do ser humano, os processos de registros de imagens tornaram-se acessíveis a todas as pessoas, inclusive

até mesmo no estudo da antropologia. O mundo da máquina fotográfica então permitiu um trabalho artístico independente, transcendendo a barreira da linguagem e aumentando a compreensão de mundo pela possibilidade de comunicar fatos, idéias, lugares, com força maior e de modo mais direto que as palavras. Ao serem produzidas, todas as fotografias tornam-se documentos históricos, pois elas são o registro e o embalsamento de determinada realidade, emergida do momento único ao qual foi acionado o dispositivo óptico de gravação, e, dessa forma, seu referencial pode ser alterado, destruído, modificado momentos depois de haver aprisionado o seu registro. Ela constitui um único documento de registro e de congelamento daquele instante no qual ainda não ocorreram as modificações.

A câmera fotográfica constitui uma ferramenta fundamental para o registro dos diferentes momentos culturais, ao estabilizar ou fixar dados, facilitando a análise posterior. Para o antropólogo Pialt Marc-Henri (*apud* Barbosa e Cunha, 2006, p. 13) o patrimônio imaterial do qual a antropologia pode vangloriar-se de ter contribuído para inventariar, materializa-se paradoxalmente nas centenas de fotografias produzidas neste processo. Gestos, lugares, expressões são conservados nas fotografias, apontando questões fundamentais referentes às formas de representação da realidade social, em um universo integrado e singular de significados. As imagens captadas no processo de pesquisa são elas mesmas objeto de reflexão e análise, contribuindo para o questionamento da forma de apreensão e interpretação da realidade fotografada.

## 2.4 A CIDADE E SEUS PIONEIROS

As cidades são espaços de contradições nos quais o tradicional convive com o moderno, portanto, demonstrar os tempos da cidade de Goiânia é o principal objetivo do roteiro do *CD-ROM INTERAGYN*, que mostrará aos seus vários usuários as fotografias documentais de lugares, personagens e lembranças de lugares que não mais existem fisicamente, mas que estão nas fotografias eternizados no espaço e no tempo e acessíveis a todos aqueles que queiram conhecer a sua história, sua memória e ter a possibilidade de várias maneiras diferentes, como espectador, de lançar o seu olhar sobre as fotografias e textos complementares, fazendo um jogo dialético do passado com o presente.

A tendência natural das cidades, ao contrário dos seres humanos, é tornarem-se cada vez mais juvenis, é que elas descobriram o elixir da vida eterna: O progresso.  
Revista do Globo (1967).

As mudanças ocorridas em uma cidade devem-se em todos os aspectos à ação de seus habitantes, que, em confronto e dependência com a natureza, modificam seus espaços urbanos. Contudo, às lembranças ligadas as imagens de espaços que já se foram criam na memória dos pioneiros relações sociais que dificilmente se apagarão de suas imagens mentais. Bosi (1994) afirma que as ações humanas podem arrasar as casas, mudar o curso das ruas, suprimir sua forma, seu aspecto, sua paisagem, mas sem destruir os vínculos com que os homens se ligavam a elas. A rebeldia da memória, repõe as imagens em seu lugar antigo.

De acordo com Rocha e Eckert (2005), tempo e cidade são elementos indissociáveis, pois a cidade é compreendida como fenômeno temporal que remete à questão da memória. As cidades constituem-se em fenômenos complexos, existindo há muitos séculos e em diferentes culturas, falam-se em cidades bíblicas, cidades asiáticas, cidades gregas, cidades medievais, cidades modernas, cidades pequenas, cidades médias, metrópoles e megalópoles. As grandes cidades são espaços de contradições nos quais o tradicional convive com o moderno e as culturas nacionais são reinterpretadas por subculturas étnicas ou de classes. A urbanização da humanidade implica a coexistência em espaços demográficos densos, de diferentes realidades, caracterizando a riqueza da vida urbana atual. Rocha e Eckert (2005, p.11) complementam, “Os tempos destes diferentes grupos que convivem dentro do espaço urbano também são diferentes e a riqueza dos grupos que habitam essas cidades está nas diferentes culturas que nelas convivem, em seus movimentos e diversidades”. A cidade que se anima só pode se perpetuar se seus habitantes continuarem no tempo reconquistando-a cotidianamente em seus sonhos e devaneios, vivendo concretamente suas memórias, na sociabilidade de seus sujeitos que vão desenhando seus mapas afetivos de pertencimentos sociais, e na reciprocidade cognitiva dessas trajetórias, permitindo a liberação de novos significados e negociações de sentimentos de identidade.

Portanto, a perspectiva desses tempos superpostos permite compreender o fenômeno da distinção como processo de construção contínuo do tempo no teatro da

vida social, suas interconexões entre os domínios da estética urbana e da memória coletiva, superpondo-se à imagem dinâmica da inserção do homem no seu meio ambiente.

A história de cada indivíduo na cidade é a história das situações que ele enfrentou em seu território, e a ação desse sujeito nesse espaço é que faz, de um episódio banal, uma situação para ele de reinvenção de suas tradições.

É unânime o reconhecimento de serem, em maior ou menor grau, as narrativas orais faladas ou cantadas, os relatos míticos, ficcionais ou históricos, “bons para pensar”, ou seja, formas diferenciadas de as sociedades e culturas humanas “fabricarem” conhecimento sobre o mundo. Rocha e Eckert (2005, p.55) acrescentam ainda que:

A cidade moderna revela a frágil condição humana ao apontar para a impossibilidade de os povos e culturas perpetuarem-se no tempo e no espaço sem atribuir, ao ato de narrar, o nobre lugar de construção do conhecimento de si a partir do testemunho legado pelo outro, pois a vida urbana situa todos nós nas experiências tecidas por memórias compartilhadas.

Por essa razão, as representações simbólicas de uma cidade são constituídas por seus habitantes, seus tempos sociais, ao lhes conferir sentidos segundo suas lembranças selecionadas de ritmos vividos em suas trajetórias sociais e seus itinerários urbanos. Rocha e Eckert (2005, p. 88) esclarecem:

Assim, indiferentes ao desaparecimento dos referentes materiais dos espaços sobre os quais os grupos e indivíduos fundam sua identidade (mobilidade residencial, transformações espaciais e destruição urbana), a cidade, em sua polifonia, torna-se o testemunho dos jogos da memória de seus “agentes”, em espaço fantástico onde eles podem “colar” sua existência a certos momentos de interação social vividos em seus territórios e investi-los no próprio ritmo construído no corpo da duração de sua biografia de vida.

Quando se demolem antigas referências espaciais de antigos moradores, na ampliação dos equipamentos urbanos, desintegram-se redes sociais e sentimentos de pertencimento - vizinhança, bairro, amizades, tranquilidade, etc.

A sociedade ocidental contemporânea apresenta como uma de suas características essenciais à vida urbana e o enorme crescimento da população que habita os grandes centros. Vive-se também um alargamento de produção e consumo, bem como uma explosão tecnológica dos meios de comunicação, transportes, novas tecnologias, serviços, comércio, etc. A sociedade torna-se fragmentada, difusa e heterogênea em seu aspecto cultural, uma vez que, em seu contexto urbano, convivem uma pluralidade de tipos sociais, de padrões de comportamentos e estilos de vida – fatores que agem promovendo mudanças profundas na própria essência da cidade e da vida urbana, nas lógicas de percepções e ocupação dos seus espaços.

É sabido que uma cidade não consiste apenas em sua porção física e em seus referentes materiais, mas é constituída, sobretudo, pelas pessoas que a habitam e o seu universo de afetividade, significados e visões de mundo envolvido em sua vida cotidiana. Partindo do pressuposto de que não existe cidade se não existem comunidades, e não existem comunidades se não existem culturas, e a cultura é o objeto primordial das investigações antropológicas. Compreender o espaço como espaço vivido é acreditar que existem incontáveis perspectivas por meio das quais se pode conhecer uma cidade, uma vez que as pessoas, em seus trajetos, percursos e vivências cotidianas, acabam por relacionar-se afetivamente com certos espaços urbanos, desenvolvendo um conhecimento próprio sobre eles, o que significa que um mesmo espaço pode ser interpretado por diferentes maneiras e diversos grupos que usufruem os seus limites. A esse respeito, rocha e Eckert (2005, p. 107) declaram:

Atribuir importância à interpretação dos seus fenômenos culturais a partir de estudos da memória coletiva, das lembranças e reminiscências históricas dos seus habitantes e do arranjo espacial das formas da vida social apresentados por eles em seu cotidiano ao longo do tempo é o que se constitui em memória social das sociedades.

Ao longo do séc. XX, o confronto entre presente e passado, e estes reunidos num mesmo espaço pelas curvaturas do tempo, propiciados pelas novas tecnologias das redes eletrônicas digitais, nas trilhas da unidimensionalidade da grande aldeia global, tem impulsionado as ciências humanas, o reconhecimento das descontinuidades de uma temporalidade que parecia linear, contínua e progressista. Agora, configura-se um tempo múltiplo quando os jogos da memória sugerem, a

todos quanto deles participam, uma relação histórica do sujeito e do coletivo que o professam.

É sábio olhar para trás, pois avaliando a tortuosidade das pegadas que podem-se garantir um caminho reto para o futuro.

Jeudy (2005) ressalta que buscar os traços de um tempo e de um espaço concreto de representação da memória e do patrimônio local é visar restaurar também a idéia da cidade como uma obra moldada e configurada pelo depósito de muitos gestos e intenções dos grupos humanos que nela habitaram. As potencialidades de um território urbano jamais se esgotam. Elas se renovam ao sabor das modalidades de planejamento à disposição do olhar dos habitantes, da inteligência dos arquitetos, artistas, fotógrafos, que intervêm no espaço público. Sem a hipótese de uma fonte inesgotável de potencialidades do território em relação à morfologia do espaço, sem tal hipótese, qualquer projeto urbano estaria amputado, e a exploração contínua seria a única maneira de dar-lhe um sentido reconhecível pela comunidade. A própria cidade continua criando outras potencialidades e colocando-as à disposição do seu porvir, e, para Jeudy (2005, p. 89),

Sem nos lembrar-mos do que foi, de qual era a configuração do local ao qual estamos voltando, constataremos curiosamente que sua transformação presente permite À memória se deleitar com as imagens da restituição (...) A ausência do que foi possibilita qualquer invenção presente da memória. Assim a sensação de desaparecimento não provoca nostalgia, mas, ao contrário, provoca efeitos de atualização do local cuja atração visual está relacionada à exibição de sua metamorfose.

Na reflexão de Lima Filho (2006), a Rua 20 apresenta uma feição de espaço ritual, passar pelas sombras da velha Moreira bem próxima ao Córrego Botafogo, era um tipo de batismo para quem viesse morar na capital. Havia o hábito, de abrigar-se nas casas da Rua 20, sob os auspícios do governo. Era uma rua transitória, como um rito de passagem. Lima Filho (2006) complementa ainda que na Rua 20 estavam concentrados diversos valores, como a Igreja Católica (na Rua 20 morava o bispo e, ao lado de sua casa foi construída a Catedral de Goiânia), o palácio do governo, a Faculdade de

Direito, o Conservatório de Música. Portanto, morar perto da Rua 20 era morar perto do poder e do prestígio. A cidade já nasceu elitizada. Com o tempo e a construção do Setor Sul, alguns moradores mais abastados lá construíram suas casas. Os funcionários e servidores foram também distribuindo-se por outros bairros da cidade como o Bairro Popular, Setor dos Funcionários, Setor Fama. Alguns poucos moradores, como o professor do curso de Direito, o Sr. Pereira Zeka, permaneceram em casas construídas na década de 1940. Os mais pobres continuaram às margens do Córrego Botafogo, ocupando casas de pau-a-pique e palha que até há pouco tempo era uma grande favela, acima do córrego, havia o Setor Universitário, onde se construíram as primeiras edificações da Universidade Federal de Goiás e da Universidade Católica de Goiás.

O patrimônio cultural de um determinado local constitui-se com a recuperação de edificações ou de espaços visíveis de valor significativo para a população de uma localidade, desfigurados por aspectos sociais e econômicos, como a valorização de imóveis e a obtenção de novas formas de renda que acarretam uma transformação no espaço urbano. As transformações que ocorreram na Rua 20 desfiguraram a imagem da Goiânia antiga e, para reconstruí-la, faz-se necessário evocar a memória dos pioneiros. O período compreendido entre 1930 e 1950 é caracterizado como a emergência do núcleo pioneiro de Goiânia, ou seja, os primeiros moradores da cidade, e é o período que são permite, neste trabalho, estabelecer o desenho temporal e espacial da cidade.

Os primeiros moradores eram professores, administradores, engenheiros, arquitetos, mestres de obras, funcionários públicos, ajudantes de pedreiro, fotógrafos, vindos do interior de Goiás ou de Minas Gerais e participaram ativamente da história comum da construção de Goiânia.

O centro de Goiânia confunde-se com a história da cidade. A primeira região da cidade a ser ocupada com as obras de implantação iniciadas em 1933 deve ser preservada. Grande parte da memória de Goiânia encontra-se ali depositada, desde a demarcação do sítio urbano, dos primeiros arruamentos, as primeiras construções, a vinda dos pioneiros, as primeiras comemorações, o batismo cultural e também a história política, sócio-cultural da cidade e do estado.

A Rua 20 foi a primeira rua da cidade a ser habitada. Nela foram construídas as primeiras edificações. Em uma de suas primeiras casas, que infelizmente já não existe (onde se encontra o Edifício Leo Lynce), foi instalada provisoriamente a sede do governo estadual, de onde o então governador, Pedro Ludovico Teixeira, despachava.

Na Rua 20, aconteciam as principais manifestações culturais e sociais da época, pois nela residiam as autoridades sócio-culturais e políticas de então.

Os pioneiros de Goiânia ocuparam a Rua 20 e participavam de manifestações que aconteciam. A rua é significativa para a cidade, tanto no âmbito político, como nos aspectos sociais, cultural, arquitetônico e artístico. Por esses fatores, essa rua em especial, assim como várias outras do centro da cidade, merecem destaque, para que se resguarde, por meio de práticas preservacionistas, a memória de Goiânia.

Tais atos preservacionistas devem ser rapidamente colocados em prática, pois Goiânia ainda é uma cidade jovem, com apenas 74 anos e em razão do acelerado processo de crescimento desordenado que vem ocorrendo, das transformações dos modos de vida e das paisagens urbanas, revela-se uma complexidade de expressões, formas e vivências, porém acontece uma rápida destruição de seu patrimônio e, conseqüentemente, uma perda significativa de sua memória. Se o processo continuar no mesmo ritmo, em breve, não restará muito, a não ser alguns monumentos e alguns edifícios públicos e religiosos.

Ciro Augusto (2006), em sua dissertação de mestrado, acrescenta que a Rua 20, vítima do mesmo processo, também sofreu muitas modificações. O seu traçado original ainda perdura imutável, mas a maioria das edificações da época da construção da cidade já foi demolida, dando lugar a outros tipos de usos e de outras construções, sobretudo as comerciais. Essa rua era bastante residencial, salvo algumas poucas edificações destinadas a outros usos. Destas edificações, algumas ainda resistem, não se sabe até quando, restando então poucos exemplares da arquitetura original da época. Não existe mais um conjunto arquitetônico coeso, e sim edifícios isolados, mas que ainda são muito representativos e que devem ser preservados, não só por sua representatividade arquitetônica, mas também por serem marcos da memória sócio-cultural e histórica da cidade.

No centro da cidade e, conseqüentemente, na Rua 20, encontram-se edifícios de várias tipologias, sobretudo do neocolonial, normando, eclético, art déco e que são modificados ou demolidos sem que as autoridades técnicas e a população em geral, busquem preservar tais edificações para que daqui a algumas décadas ainda haja um conjunto arquitetônico que remonte aos anos de construção da cidade. É necessária a conscientização e parcerias de todos para preservar esse patrimônio já bastante danificado, acervo fundamental para a memória histórica, social, cultural e arquitetônica

de nossa cidade. Nion Albernaz, ex-prefeito da cidade, em entrevista ao jornal O Popular (5 de julho, 1987, p. 8) afirma:

Para as gerações mais jovens é importante o reencontro com fatos, datas, marcos diversos que permitem que todos nós acompanhem e vislumbremos a maneira com que nossa cidade nasceu, cresceu, foi forjada. Dores, alegrias, registros de uma época, mostram o caráter, a fibra, a vocação de um povo... Com Goiânia caminhando a passos largos para um milênio que com certeza será marcado pelo desenvolvimento sustentável, pela cidadania, pelo respeito ao ser humano e ao meio ambiente, é preciso volver os olhos ao nosso passado, para que não percamos de vista e de contexto as marcas da cidade, da gente que carregou tijolos e tangeu carros de bois para desbravar o cerrado e construir Goiânia. É preciso preservar a história, para garantir o futuro.

Por que a Rua 20? Por que a fotografia? Quais as representações espaciais relativas ao “centro histórico de Goiânia”? Qual o efeito dos impactos ocorridos na Rua 20? Por que a especulação comercial? É conhecido do grande público seu primeiro registro fotográfico? As suas primeiras construções? Pela fotografia histórica, pode-se decifrar a cidade? Para responder a essas questões, é preciso ressaltar que o presente trabalho está integrado ao Projeto Antropologia na Cidade, memória, identidade e referências culturais sobre o Núcleo Pioneiro de Goiânia, sintetizado por “Projeto Goiânia”, que é realizado com o curso de Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural IGPA/UCG, tendo em comum com o núcleo o estudo do caráter temporal dos primeiros habitantes e as suas repercussões nas práticas e saberes que esses indivíduos ou grupos urbanos constroem em suas relações com a cidade.

A proposta de trabalhar com a fotografia está ancorada nos espaços em torno da Rua 20, lugares do núcleo pioneiro. Trata-se de fazer uma justaposição cronológica entre as várias fotografias pesquisadas, para então recompor a história da cidade, utilizando as imagens para representar a constituição do espaço urbano da cidade, mas tendo a Rua 20 como foco principal de análise. Busca-se trazer à tona as imagens de Goiânia ligadas ao patrimônio histórico e cultural, possibilitando um melhor conhecimento sobre ele e o universo cultural e simbólico de Goiânia, ou seja, o modo como os habitantes pensam o mundo e a realidade em que vivem.

Desse modo, ao usar as tecnologias de informática como o tratamento eletrônico digital da memória, também se problematiza a noção do tempo como realidade composta de uma continuidade de instantes logicamente hierarquizados e não apenas como “momentos de lembranças”. Nesse sentido, propõe-se que os jogos de simulação permitam a criação de formas mais integrativas e interativas de resgate, recuperação, criação e produção desta coleção fotográfica. Outra vertente importante deste projeto consiste em visualizar/mensurar o impacto sobre a preservação das primeiras construções da Rua 20.

Este projeto pretende mostrar que os incidentes, acontecimentos, ou seja, destruição de ruas, casas, construções verticais, eletrificação e outros, constituem agentes da dialética entre lembranças-esquecimentos que presindem os jogos da memória. Existe, portanto, no processo de destruição e reconstrução das cidades, uma singularidade específica: a interpretação da cidade como detalhes e fragmentos das modificações. Nesse caso, a fotografia fortalece o núcleo representado, por ser um fato documental etnográfico de antigas e recentes transformações na paisagem urbana de Goiânia, especificamente as da Rua 20. Problematiza-se o tratamento documental de coleções etnográficas nos processos de patrimonialização do mundo urbano contemporâneo, tendo em foco o uso de novas tecnologias digitais e eletrônicas nas técnicas de registros documentais de fatos, eventos e acontecimentos sociais. As tecnologias cada vez mais sofisticadas (fotografia digital, cinema, vídeo, celulares com câmeras, etc) têm revelado ao homem moderno a sua capacidade de desvendar mundos sensíveis que antes não eram percebidos: a poesia dos atos e falas humanas.

Além do primeiro trabalho histórico, dinâmico, de justaposição de fotografias cronológicas e dialéticas, o *CD-ROM* pretende ainda possibilitar uma reflexão sincrônica de imagens em tensão e provocar o debate. O que é preservação patrimonial? Os moradores têm o direito de mudar a fisionomia de sua rua, bairro, cidade com legitimidade autoral, identitária? Modificar significa necessariamente destruir?

Apresentam-se em seguida a estrutura geral do *CD-ROM* incluindo objetivos, justificativa, público alvo, cronogramas físico-financeiros e uma proposta de roteiro visual a ser desenvolvido.

### 3 O CD – ROM

Na preservação digital de documentos (qualquer base de conhecimento fixada materialmente e disposta de maneira que se possa utilizar para consultas, estudo, etc.), interessa a característica de tornarem-se instrumentos para a preservação da memória de indivíduos ou de instituições. Uma definição mais de documentos que será utilizada neste trabalho é a formulada por Heredia Herrera (1991, p. 122):

Documento em sentido amplo e genérico é todo o registro de informação, independentemente de seu suporte físico. Abarca tudo que pode transmitir o conhecimento humano: livros, revistas, fotografias, filmes, microfilmes, fitas gravadas (...) desenhos, manuscritos, selos, medalhas (...) de maneira geral, tudo que tenha um caráter representativo... e esteja submetido à intervenção de uma inteligência ordenadora.

O uso de computadores, desde meados do século XX, permite o desenvolvimento das tecnologias digitais aplicáveis aos documentos. Na atualidade, qualquer tipo de conteúdo em forma de texto, som e imagens, utiliza a terminologia de documentos eletrônicos digitais, como representantes da cultura e do modo de vida atual, em que a digitalização de documentos contribui para o acesso rápido às informações. O *CD-ROM*, como objeto comunicacional pode armazenar qualquer tipo de conteúdo, desde dados genéricos, vídeo e áudio, e que permite ao usuário optar por aprofundar-se no conteúdo e no tema apresentado. Uma das funções principais desse *CD-ROM* é atrair e aprofundar o conhecimento, pela capacidade de comunicação do texto e das imagens. Quanto mais aberta for a narrativa, com todas as opções disponibilizadas, maior será a participação do usuário, tornando mais complexa a identificação da totalidade do seu conteúdo. Os recursos visuais não serão utilizados como meros apêndices a serem incluídos no final ou no meio do texto, eles serão textos que falarão por si próprios e poderão ser lidos e interpretados pela comunidade de leitura.

A construção do *CD-ROM* em sua estrutura é um produto com referências históricas culturais da cidade de Goiânia. O público pode encontrar os elementos representativos, como fotos, arquitetura e textos explicativos sobre o tema do patrimônio cultural. Tomou-se como referencial os *Cd-Rons* que possuem o intuito de divulgar pesquisas científicas sobre o patrimônio cultural. De acordo com Rocha (2006), o papel desse tipo de trabalho é elaborar uma interface de acordo com o conteúdo em referência, observando de que maneira a utilização de determinado tipo de significante, de tecnologias e de opções influencia o produto final, tornando-o mais aceitável pelo seu público alvo, e que percorra um caminho não apenas técnico, mas que possa abordar maiores reflexões.

A função desse produto comunicacional, além de suas propriedades técnicas, está articulada com outras dimensões, uma vez que a estrutura de um produto pode ser ilustrada por desenhos, cores, texturas, simetria, equilíbrio, alinhamento e ritmo, dispostos de maneira que sua configuração utilize o espaço útil do monitor quase que por inteiro. A construção do *CD-ROM* não se apóia em um *layout* único que possa se repetir nas demais páginas, fazendo que cada página possua uma configuração diferente na diagramação de seus elementos, com maior autonomia e mobilidade, por não ser uma leitura linear, observando, porém, os elementos que organizam e categorizam de forma hierárquica as informações. Para Malagodi e Cesnick (2004, p. 126), o *CD-ROOM* pode ser assim definido:

O CD-ROM (compact disc read only memory) é uma obra intelectual em linguagem digital fixada no suporte material cd, e pode incluir quase toda modalidade de criação intelectual: desde vídeos até textos, e cuja memória é somente para leitura. Como produto intelectual, o CD-ROM possui duas modalidades de proteção: a interface e o conteúdo. A interface, ou telas e módulos de navegação, é protegida como modalidade de criação intelectual protegida pela lei do *software*. O conteúdo, por sua vez, é todo protegido dentro da modalidade de criação intelectual, devendo cada imagem, foto ou texto utilizado possuir autorização de seus autores ou respectivos detentores dos direitos patrimoniais.

Em termos práticos é possível consultar seus dados, que, a princípio, são amparados por vasta bibliografia, função principal para a qual o objeto é projetado, que é a divulgação do conhecimento histórico e patrimonial da cidade com base em um

novo olhar sobre o patrimônio tradicional, bem como a possibilidade de observar não apenas textos, mas também imagens, que ilustrem contextualizem o assunto tratado no *CD-ROM*. São esses os pontos a favor do *CD-ROM* como elemento de disseminação de conteúdo patrimonial, criando uma atitude nova entre usuário e objeto, disponibilizando uma qualidade de informação compatível com a disponibilidade de tempo do usuário para a navegação e o colocando em uma posição de escolha. Pressupõem-se maior liberdade o que contribui para uma participação mais ativa do usuário, com a exploração de recursos multimídia (imagens, sons, textos, vídeos, etc) presentes e disponíveis para utilização no ambiente virtual do *CD-ROM*.

## **4 OBJETIVO GERAL DO PROJETO**

Disseminar conhecimento e informações acerca do núcleo pioneiro de Goiânia, em forma de um roteiro para *CD-ROM*, como fator patrimonial e de apropriação pelos atuais habitantes da cidade, construindo um roteiro de forma dialética com a memória dos primeiros moradores de Goiânia, e num processo visual via fotografias, tendo a Rua 20 do Setor Central como exemplo de lugar de memórias e transformações urbanas.

### **4.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS DO PROJETO**

Reunir depoimentos, trajetórias fotografias de uma cidade que se apresenta como um caleidoscópio de imagens, histórias, objetos, festas, crenças e mitos com o intuito de resgatar suas referências culturais por meio de suas diversas vozes, desdobrando-se nos seguintes itens específicos:

- A) levantamento bibliográfico sobre a cidade de Goiânia;
- B) valorizar as narrativas dos pioneiros de Goiânia;
- C) pesquisa iconográfica no Museu da Imagem e do Som (MIS);

- D) pesquisa iconográfica com os primeiros fotografos da cidade;
- E) promoção de uma integração do passado e do presente, para enfatizar o impacto e a educação patrimonial a respeito do núcleo pioneiro de Goiânia, tornando-o mais conhecido das populações atuais da nossa cidade que “não” conhecem de maneira visual a formação e o início da nossa história como cidade moderna e planejada;
- F) Resgate das referências culturais de Goiânia por meio de suas diversas vozes;
- G) elaboração do *CD-ROM*;
- H) identificar, selecionar, recuperar, digitalizar, divulgar documentos e fotografias sobre as primeiras construções de Goiânia. Para preservar os direitos autorais, essa pesquisa somente utilizará textos e imagens devidamente autorizadas ou que já estejam sobre domínio público;
- I) locar estúdio para as narrações em *off*;
- J) contratar pessoal: um antropólogo, um historiador, um locutor e um técnico em informática para sistematizar os dados compilados por meio das pesquisas, e dessa forma desenvolver o roteiro do *CD-ROM*;
- L) divulgação do *CD-ROM*;
- M) Preparar material informativo: cartazes, folders, folhetos e outros materiais para divulgação do produto.

## 4.2 LINHAS DE AÇÃO

A) o acervo a ser trabalhado será pesquisado nas entrevistas com os pioneiros, apresentadas no livro *Formas e tempos da cidade*, organizado por Lima Filho e Machado (2007) e em várias outras obras bibliográficas que tratam do conhecimento histórico de Goiânia, assim como as entrevistas realizadas pelo pesquisador, as fotografias no Museu da Imagem e do Som (MIS), levantamento em órgãos públicos como a Saneamento de Goiás S/A (SANEAGO), Centrais e

Elétricas de Goiás (CELG), Instituto de Planejamento Municipal (IPLAM) e outros que puderem colaborar com a pesquisa fornecendo documentos que identifiquem as modificações da paisagem urbana em consequência de implantação de melhorias, como luz, asfalto e redes de água e esgoto.

B) o projeto utilizará para digitalização das fotografias, o equipamento Scanner HP scanjet 4670 com tecnologia HP, suporte de livro ajustável e removível, digitalização rápida 4,5 segundos cada fotografia, com imagens nítidas e límpidas até 600-DPI de resolução. Estas características permitem a digitalização de conteúdos de fotografias e conteúdos impressos em livros, sem causar danos físicos aos originais. O equipamento é, portanto, crucial para a digitalização do acervo fotográfico disponibilizado pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) e outras fontes.





#### 4.4 ORÇAMENTO GERAL DO PROJETO

<i>DESCRIÇÃO</i>	<i>QUANTIDADE</i>	<i>VALOR R\$</i>
<b>1ª ETAPA/PRÉ-PRODUÇÃO</b>	-	-
Levantamento bibliográfico	-	-
Levantamento fotográfico no MIS	100 fotografias	3.000,00
Consultoria de um antropólogo	4 meses	2.400,00
Contratação de técnico em informática	7 meses	4.200,00
<i>Layout</i> , montagem e programação	12 meses	7.200,00
<b>TOTAL DE PRÉ-PRODUÇÃO</b>	-	<b>16.800,00</b>
<b>2ª ETAPA/PRODUÇÃO</b>	-	-
Tratamento de fotografias	6 meses	2.000,00
Direção de arte e design (digitalização)	3 meses	1.000,00
Direção de arte e design gráfico	2 meses	2.000,00
Entrega de arquivos	2 meses	-
locação de estúdio para locução	20 horas	500,00
Contratação de um locutor	20 horas	1.500,00
Produção de um <i>CD-ROM</i> demonstrativo	1 mês	3.200,00
Produção de 2.000 Unidades do <i>CD-ROM</i>	2 meses	8.000,00
Produção de material promocional	1 mês	2.500,00
Divulgação	1 mês	2.000,00
<b>3ª PÓS-PRODUÇÃO</b>		
<b>TOTAL DE PRODUÇÃO + PÓS-PRODUÇÃO</b>	-	<b>23.700,00</b>
<b>TOAL DE PRÉ-PRODUÇÃO + PRODUÇÃO + PÓS-PRODUÇÃO</b>	-	<b>40.500,00</b>

## 4.5 CAPTAÇÃO DE RECURSOS

Se aprovado o projeto *CD-ROM INTERAGYN*, buscar-se-á na Prefeitura de Goiânia, recursos referentes à Lei de Incentivo à Cultura, publicada no Diário Oficial do Município nº 2.452, (LEI Nº 7.957; de 6 DE JANEIRO DE 2000).

## 4.6 PLANO DE DISTRIBUIÇÃO DO PRODUTO

Serão reproduzidos dois mil *CDs* interativos, que serão assim distribuídos:

### A) gratuitamente

200 (10%) serão dados aos patrocinadores;

100 (05%) para permuta nas bibliotecas de Goiânia;

100 (5%) distribuídos entre os participantes do projeto;

200 (10%) para a rede de escolas a serem distribuídos pela rede estadual e municipal de ensino de Goiânia;

05 (0,5%) para a Biblioteca Nacional;

05 (0,5%) às bibliotecas do Senado/Câmara Municipal;

### B) Comercializados:

780 (48%) dos *CDs* serão comercializados pela empresa produtora das *CDs* no valor subsidiado de dez reais.

## 4.7 PLANO DE DIVULGAÇÃO, COMUNICAÇÃO E CONTRAPARTIDAS

Uma vez pronto o CD, será previsto o lançamento do mesmo na cidade de Goiânia, com plano de mídia a ser desenvolvido mediante cartazes, *folders* e *spots* (15'') em rádios locais.

A divulgação do CD será feita por convites específicos do lançamento do produto em Goiânia no segundo semestre de 2009.

A contrapartida será realizada de dois modos:

A) Institucionais: as logomarcas dos patrocinadores serão veiculadas em todas as publicações, apresentação de trabalhos científicos e didáticos e na capa do *CD-ROM*, e no seu interior em vinhetas na abertura de cada foto e textos propostos no projeto, num local de destaque de patrocínios.

B) compensatória: Os *CDs* serão distribuídos gratuitamente a escolas estaduais e municipais, bibliotecas, museus e associações comunitárias de Goiânia, Sua distribuição também atingirá as Bibliotecas Universitárias de todo o estado.

## **5 ESTRUTURA DO *CD - ROM***

Tendo em vista as referências conceituais da memória, arte e comunicação, e fotografia, o roteiro do *CD-ROM* definirá informações que serão apresentadas, em que ordem, opções e a aparência externa do programa. Dependendo do público que vai utilizar a multimídia e de sua familiaridade com o assunto em questão, serão definidas a forma de interação e a navegação, ou seja, como a pessoa vai comandar a execução da multimídia, as quais podem ser mais ou menos intuitivas, mais ou menos rápidas, com a intenção de que o usuário se sinta confortável durante o maior tempo possível.

O projeto tem como alvo o público interessado em conhecer o patrimônio histórico e cultural de Goiânia tendo como exemplo a Rua 20. Trata-se de um público relacionado ao meio educacional, como o ensino fundamental, o ensino médio e o ensino superior.

## 5.1 ABORDAGEM VISUAL

Na demonstração do que poderão ser a capa e as telas de navegação do *CD-ROM*, o projeto utiliza-se de elementos da própria pesquisa iconográfica de Goiânia. Essas imagens visam, portanto, impregnar o espectador e ambientá-lo no contexto da pesquisa, a exemplo do que ocorre com o Monumento às Três Raças, que representa esse projeto. Criado em 1968, pela artista plástica Neuza Moraes, é uma escultura em bronze fundido, medindo sete metros de altura, Esse é um dos monumentos mais conhecidos de Goiânia, com figuras do índio, do negro e do branco que formam o povo goiano. Está localizado na Praça Cívica, no local onde se deu o Batismo Cultural da Cidade, em 1942, e de onde se irradiam as principais avenidas da cidade. Como mostra a proposta da capa do *CD-ROM INTERAGYN* (figura 1).

## 5.2 ROTEIRO

Os temas contidos no roteiro do *CD-ROM* pretendem tornar possível o acesso às informações armazenadas por várias pesquisas já realizadas sobre a cidade de Goiânia e chamar a atenção para um valioso acervo de imagens sobre a cidade como, por exemplo, para aqueles contidos no Museu de Imagem e Som (MIS) do estado de Goiás. Procura-se explorar os recursos digitais e eletrônicos – novas tecnologias – que constituem um rico campo de pesquisa para antropólogos, historiadores, jornalistas, geógrafos, alunos, pesquisadores, professores, o público em geral e a todo e qualquer segmento da sociedade que tenha interesse em conhecer ou aprofundar os conhecimentos por meio de fragmentos, tempos sociais, das mais diversas épocas. (Uma proposta de roteiro está especificada nas figuras 2 e 3).

### 5.2.1 Abertura

Conterá uma introdução animada que explicita a sua proposta, subsidiada por uma narração em *off*, informando o nome do projeto *CD-ROM INTERAGYN*. Nesse momento, surgirá uma imagem aérea de Goiânia das primeiras décadas, a qual, por meio de efeitos gráficos, tornar-se-á na primeira imagem da Rua 20 do Setor Central, buscando a aproximação dessa rua como imagem principal que ilustra o olhar patrimonial e local em que se fundamenta a pesquisa. A Rua 20 será, dessa forma, o ícone conceitual do projeto por tratar-se da primeira rua oficial da cidade e por sugerir temas de reflexão como rua/cerrado, rural/urbano, fechado/aberto, natureza/cultura, dentro/fora etc. A abertura do projeto *CD-ROM* apresenta a proposta da tela principal, com os temas que serão desenvolvidos.

A tela principal desse *CD-ROM* oferece aos usuários todas as opções que constam em seu conteúdo como: entrevistas, aspectos históricos, estilos da arquitetura, monumentos, imagens, narrativas, etc. Nessa tela também se encontram as opções de ajuda do tipo: sair, som *on*, número de páginas, atalhos para imprimir página, *zoom*, abas com setas para fazer avançar e retroceder páginas, etc. (figura 3). O menu principal foi organizado de tal forma que os eventuais usuários não encontrarão nenhuma dificuldade de navegação.

Percorrendo essa experiência imersiva presente na introdução e que situa o espectador no contexto da pesquisa, serão disponibilizados vários recursos que sejam possíveis acompanhar as transformações urbanas, as narrativas do núcleo pioneiro de Goiânia, ou seja, dos primeiros moradores da cidade que residiram ou ainda residem na Rua 20 do Setor Central, realizadas durante a pesquisa do projeto Antropologia na Cidade: memória, identidade e referências culturais, coordenada pelo prof. Manuel Lima Filhøe (2004) e outras referências bibliográficas.

Em outra seção, privilegiou-se as fotografias do banco de imagens do Museu da Imagem e Som (MIS), como elementos fotográficos que ilustram e dão suportes aos assuntos tratados na pesquisa. Essa relação de imagens será distribuída nas diversas categorias funcionais da imagem: as primeiras construções, ruas e avenidas, vistas aéreas, obras públicas, fotos de família, cenas políticas, etc. A utilização fotográfica agregará valores ao *CD-ROM* e à própria compreensão do conceito mais amplo de

patrimônio cultural, ampliando o interesse pela pesquisa antropológica, pois a classificação por assuntos permite ao espectador interação com os temas e, assim saber utilizar o *CD-ROM*.

Serão ainda apresentados, a medida que se navega pelo *CD-ROM*, textos complementares referentes a estilos arquitetônicos, mobiliários, festas, imagens, animações, narrativas em *off*, mapas de memória, desenhos de crianças que mostram como elas vêm a cidade onde moram, dentre vários outros recursos que promovem o conhecimento e o aprofundamento desses e de outros temas conforme as pesquisas e a estruturação do *CD-ROM* também avancem. Todos esses elementos, então, formarão uma rede interativa de informações, podendo dirigir-se a qualquer tela pelo simples *click* das setas emissivas e reversivas, encontradas em todas as telas que se abrem no *CD-ROM*.

### 5.2.2 História de Goiânia – 1930/2008.

Nesse tópico, a idéia é contextualizar o processo histórico de Goiânia como uma cidade planejada no Planalto Central, desde o período de sua construção da Marcha para o Oeste até os dias atuais. Serão apresentados textos explicativos, entrevistas, fotografias e mapas referentes ao tema. Um texto introdutório será apresentado aos usuários do *CD-ROM*:

Segundo Lima Filho e Machado (2007), Goiânia teve como idealizador e fundador Pedro Ludovico Teixeira. A elaboração do seu projeto arquitetônico ficou a cargo dos arquitetos Atílio Corrêa Lima e Armando Augusto de Godoy. Seus construtores foram os irmãos Abelardo e Jerônimo Coimbra Bueno, além de milhares de trabalhadores anônimos vindos do interior do estado de Goiás, de Minas Gerais, de São Paulo e do Nordeste. Os primeiros prédios de Goiânia foram o Grande Hotel, Palácio do Governo, Secretaria Geral, dez casas que serviriam de modelo para as residências a serem construídas.

A idéia da nova capital surgiu em 1932, e em 24 de outubro de 1933, ocorreu o lançamento da pedra fundamental com um pedaço de osso de uma ema diante de um

cerrado aberto e plano, onde atualmente é o poço do elevador do Palácio das Esmeraldas, segundo Mello (*apud* Lima Filho, 2007).

Em 1937, aconteceu a inauguração da cidade. O batismo cultural de Goiânia, em 5 de julho de 1942, oferece o rito social de inauguração, e permitiu definitivamente o ingresso da cidade no cenário político, administrativo e cultural brasileiro. As gerações futuras ofereceu-se uma cidade já pronta com a fundação da Academia Goiana de Letras (1939), a construção do Lyceu de Goiânia, Escola Técnica Federal, Escola Normal, Grupo Escolar Modelo e o Museu Estadual, do Cine Teatro Goiânia e de dezenas de outros edifícios públicos. Pimenta Netto (1969) comenta que os preparativos para as comemorações se iniciaram desde o dia 18 de junho de 1942, quando começaram a chegar os participantes do VIII Congresso Brasileiro de Educação; da V Sessão das Assembléias Gerais do Conselho Nacional de Estatística; da II Exposição Nacional de Educação, Cartografia e Estatística e da Semana Ruralista da Agricultura. Acrescenta ainda o autor que o término dos acontecimentos da história da nascimento de Goiânia só é reconhecido em plenitude com os eventos do batismo cultural, em que se comemorou a apresentação da cidade, incorporando-a de forma definitiva à categoria de capital do estado. Naquele longínquo 5 de julho, foi dito que “Goiânia é hoje oficialmente revelada ao Brasil”.

A respeito das décadas iniciais de Goiânia, Macêdo (1997) assinala que as pessoas que chegavam à cidade, vindas de vários lugares tinham que se preocupar com a moradia. A forma de aquisição e o local da moradia revelam a condição social dos primeiros moradores de Goiânia. Muitos lotes foram distribuídos por Pedro Ludovico aos que de uma forma ou de outra contribuíram para a construção da cidade. As memórias mostram uma cartografia das relações sociais da cidade, com suas moradias, ruas carregadas de memórias e de experiências em que grupos e sujeitos tão diversos viveram.

### 5.2.3 Arqueologia em Goiânia

Conforme Funari e Pelegrini (2006) a UNESCO considera que o patrimônio cultural também pode ser acrescido de monumentos e conjuntos arquitetônicos incluindo ainda locais de interesse, em que estão localizados as obras conjugadas do homem e da natureza, a qual também pode ser chamada de patrimônio natural, pelas

formações físicas, biológicas ou o seu conjunto, com valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico.

Embora os sítios arqueológicos não narrem a história da cidade, por ela ser uma cidade relativamente nova, 74 anos, eles fazem parte da história da cidade, uma vez que ocupam o mesmo espaço físico. Para Bezerra de Almeida (2003), os sítios arqueológicos remontam ao passado, estão presentes no presente, fazem parte não da paisagem antiga, mas da paisagem atual, e tornam possível a reflexão dos habitantes da cidade com o passado aparentemente longínquo, estabelecendo uma relação não pelas lembranças, pela memória de um tempo que, de fato, não foi vivido, mas pelo sentimento de pertença a um mesmo espaço apropriado por muitos outros seres agricultores-ceramistas pré-históricos antes dos atuais moradores, em que a idéia de uma costura de tempos por intermédio de imagens torna-se pedagógica. Goiânia nasceu entre os córregos e ribeirões, como o Anicuns, Capim Puba, Cascavel e Botafogo, onde se edificaram as primeiras construções da cidade, surgindo então as primeiras manifestações culturais. A escolha dessa área para instalação da cidade considerou aspectos da paisagem natural, ou seja, seus fatores ambientais, plantas e organismos vivos e fatores físicos, como solos, umidade nutrientes. Sabe-se que o homem ocupa a área desde a pré-história, em uma paisagem que foi modificada pelo homem em diferentes intensidades e em diversos períodos desde a fase caçador-coletor, ciclo do ouro, agropecuária e industrialização e desenvolvimento urbano. Atualmente, a cidade vive em realidades múltiplas, abrigando centenas de profissionais, estudantes, professores, e outros que, por falta de informações, desconhecem a história da cidade onde moram.

#### 5.2.4 Principais Autores

Um pequeno texto apresentará os principais autores que são referências no estudo da cidade de Goiânia, com o objetivo de orientar aqueles usuários que queiram aprofundar a pesquisa, como Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1938), Maria Eliana Jubé Ribeiro (2004), Luiz Palacin (1976), Pedro Ludovico Teixeira (1977),

Francisci Itami Campos (1983), Márcia Metran de Melo (2006), Nars Fayad Chaul (1988), Manuel Ferreira Lima Filho e Laís Aparecida Machado (2007), dentre outros.

### 5.2.5 Entrevistas

Poderão ser disponibilizadas cerca de 28 entrevistas com os moradores pioneiros de Goiânia, que serão apresentadas em narração em *off* e de forma textual, como, por exemplo, o trecho da entrevista com o pioneiro e publicitário Fernando Contart em 18 de junho 2007.

OBS: a entrevista se encontra na íntegra no Anexo B deste trabalho, bem como a autorização do seu uso.

À proporção que o roteiro se desenvolva, outros depoimentos poderão ser agregados ao *CD-ROM*.

### 5.2.6 Imagens de Goiânia

É sabido que uma cidade não consiste apenas em sua porção física e em seus referentes materiais. Ela é constituída, sobretudo, pelas pessoas que nela habitam e nela estabelecem seus referenciais de afetividades, significados e visões de mundo, tecendo a vida cotidiana em sociedade. Assim, apesar das mudanças inerentes ao processo histórico que modificam a fisionomia da cidade e da necessidade de novas articulações e ressignificados de espaços e pertences culturais, a cidade moderna é um mosaico de memórias individuais, coletivas e marcas espaciais. Na perspectiva de tempos e espaços superpostos, pode-se explorar os significados da cidade e seus habitantes. Como já escreveram Rocha e Eckert (2005), é unânime o reconhecimento de serem em maior ou menor grau as narrativas, as fotografias, os mitos como “coisas boas para pensar”, ou seja, são as formas e atos diferenciados que as sociedades e as culturas humanas “fabricam” o conhecimento sobre o mundo (figuras 4,5,6,7,8,9)

Segundo Rocha e Eckert (2005, p. 27-28),

A cidade anima-se, assim, com o esforço dos habitantes de continuarem no tempo, de viverem concretamente suas memórias pensadas: as sociabilidades e as dinâmicas cotidianas vão desenhando mapas afetivos de pertencimento territoriais dos sujeitos (...) se levarmos em conta que a cidade só pode se perpetuar se seus habitantes reconquistarem-na cotidianamente em seus sonhos e devaneios.

### 5.2.7 Fotografias

Pode-se afirmar que a percepção visual é de todos os modos de relação entre o homem e o mundo que o cerca um dos mais bem conhecidos e estudados de todas as ciências. Serão apresentadas, em ordem cronológica e dialética, as primeiras imagens de Goiânia, ou a Goiânia dos primeiros tempos, registrada com maestria pelos fotógrafos, suas lentes e seus olhares de registros históricos, que perpetuaram o inventário visual da cidade que atualmente é metrópole no Centro-Oeste brasileiro. Com o intuito de valorizar os primeiros fotógrafos da nova capital, serão disponibilizados no *CD-ROM* fotografias que mostram as primeiras construções supervisionadas pelos irmãos Jerônimo e Abelardo Coimbra Bueno juntamente com o percurso de centenas de anônimos vindos do interior do estado e de várias partes do país, primeiros personagens da cidade. Assim, pretende-se mostrar o trabalho dos fotógrafos pioneiros como João de Paula Teixeira Filho (Foto Parateca); Antônio Pereira da Silva (Foto Silva); Silvio Berto, Alois Feichtenberger, Regina Lacerda, Cida Coutinho, José Ediberto da Veiga, Alencastro Veiga, Aníbal Machado, Foto Veiga, Wolf Jesco Von Puttkamer, além de imagens de vários autores desconhecidos existentes no Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS), publicado em Cadernos de fotografias (vol. 1,2,3,4) “Pioneiros da fotografia em Goiânia” – (Goiás, Agepel, 2002).

## 5.2.8 Mapas

Pedro Ludovico Teixeira, interventor do estado, nomeou uma comissão de pessoas habilitadas para realizar os estudos pertinentes da topografia, hidrografia e fatores climáticos para a escolha do sítio onde se construiria a futura capital. Esse roteiro de *CD-ROM* tem a necessidade de mostrar os mapas contendo a localização da nova capital do estado de Goiás, a planta geral da urbanização da cidade (1947), a evolução dos loteamentos da cidade até 1959, a área loteada de 1933 a 1959, as áreas de conservação e parques urbanos até a década de 1990; os planos urbanísticos de Goiânia, com o intuito de compreender as modificações ocorridas em cada um deles. Nascida do plano urbanístico de Atílio Corrêa Lima, de 1933 a 1935, Goiânia desde então sofreu diversas transformações nos planos seguintes, começando pela complementação realizada pelo arquiteto Armando Augusto de Godoy, de 1935 a 1938, o plano de Luiz Saia, de 1959 a 1961, o de Jorge Wilhelm, de 1969 a 1971 e o da Engevix Engenharia de 1990 a 1992. O novo plano diretor da cidade foi aprovado em 2007 e se encontra em vigor e certamente provocará novas transformações na cidade. (Mello ,2006; Oliveira e Silva , 2007).

## 5.2.9 Desenhos Infantis

O *CD-ROM* valorizará algumas representações da cidade de Goiânia do ponto de vista das crianças do ensino fundamental, de acordo com a tese de mestrado de Santos Júnior (2005), *Goiânia, o patrimônio cultural e as crianças: uma etnografia na cidade*. O pesquisador enfocou o olhar dos pequenos cidadãos, as crianças, com base na perspectiva do desenho na percepção da cidade, que, escapam do olhar apressado dos adultos ou são por eles ignorados. Por meio dos desenhos as crianças narram suas histórias, mostrando sua opinião e sua percepção. O principal objetivo do autor é compreender como as crianças vêem a cidade em seu imaginário infantil. A pesquisa foi realizada com alunos do Colégio Estadual Professor Castro Alves e Colégio Estadual Professor José Carlos de Almeida. A pesquisa evidencia que o imaginário infantil está

relacionado aos lugares de diversão, entretenimento e a alegria de ser criança, e, nesse sentido, a própria cidade é reconhecida como patrimônio. O estudo aponta o não - reconhecimento dos bens tombados, mas, no entanto proporciona a identificação de novos patrimônios, como os de abrigar meninos de rua, acabar com a violência, diminuir as desigualdades, melhorar o transporte urbano, limpeza nas ruas, hospitais, dando mostras de que a melhoria desses aspectos sociais é uma forma de preservação patrimonial de Goiânia. Nessa demonstração do imaginário infantil, também serão utilizados os desenhos das crianças do Colégio Interamérica, (entre oito e nove anos de idade) que teve a supervisão do professor Manuel Ferreira Lima Filho.

#### 5.2.10 Patrimônio Edificado

Todas as cidades, por mais modernas que sejam, possuem universos culturais, econômicos e sociais registrados nos edifícios e monumentos conhecidos como patrimônio de “pedra e cal”. Como referentes físicos, deles podem emergir histórias, memórias, ou seja, marcas sociais temporais e espaciais. A idéia é aproximar esses bens da população, para que, melhor os conhecendo, possa valorizá-los. O *CD-ROM* em suas telas de navegação pretende mostrar quão variados são os estilos arquitetônicos que permearam Goiânia em sua fase de consolidação. As trajetórias que constituem os estilos arquitetônicos ao longo das décadas , revelam estilos de moradias, concepções sociais de viver em sociedade, etc.

Estilos Arquitetônicos - Na organização do espaço urbano (relação do traçado da cidade com a topografia do terreno) e arquitetônico, surgiram nas décadas finais do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, várias maneiras de atuar e intervir nas cidades, apoiadas em uma variedade de estilos e movimentos arquitetônicos, cujas técnicas e materiais resultam dos acontecimentos políticos e econômicos e culturais das grandes cidades, mesmo nas grandes cidades brasileiras. Serão abordados conceitos, estilos e formas da arquitetura goiana, já exploradas por Chistine Ramos Mahler e Ciro Augusto de Oliveira e Silva (2007).

**Estilo neocolonial** - O estilo caracterizado pelo uso de frontões curvos, largos beirais de cachorros (madeiramento aparente) recortados com capricho, painéis de azulejos decorados, reboco com relevos, telhas tipo francesas. Residências neste estilo atendem às aspirações de ascensão social da classe burguesa. Em Goiânia, manifestou-se nas décadas de 1930 a 1950. Como fenômeno residencial, diferenciou-se dos casarões coloniais goianos – modelo abandonado, em nome do modelo de moradia da nova capital.

**Estilo normando** - Com a vocação dos brasileiros para prestigiar os estilos estrangeiros, a adoção do estilo foi uma tentativa de modernizar o lado pitoresco dos recantos franceses. Agrega em sua arquitetura elementos comuns da região da Normandia, na França, como a exibição de enxaimel – conjunto de estacas e caibros aparentes em madeira, feitos com massa na versão brasileira.

**Estilo eclético** - Rebuscado e grande exagero decorativo. O uso constante do ferro e do vidro somou-se a infinitas possibilidades de uso de supérfluos.

**Estilo art déco** - Surgido em 1925, em Paris, em substituição ao *art nouveau*. (Mello, 1996, p. 64), comenta que o *art déco* teve a sua fisionomia modelada por partes híbridas com elementos abstraídos, distorcidos e simplificados, inspirados nas vanguardas do início do século XX, como o cubismo, construtivismo e o futurismo italiano. Este estilo é marcado por linhas retas e fachadas limpas, representado pela austeridade e monumentalidade. Consolidou-se nas décadas de 1930 e 1940, com manifestações tardias na década de 1950. Marcado por volumetria geométrica, simetria e imponência, a ornamentação tem um papel importante nesse estilo, e seus elementos decorativos incluem escalonamentos zig-zague ou zigurates, altos e baixos relevos e massa, frisos geométricos em que se sobressaem temas florais. Segundo Lima Filho (2007, p. 247-256), o *art déco* está longe de ser uma expressão de penetração no imaginário da cidade e, dessa forma, o tombamento desse estilo deve ser compreendido apenas como uma dentre várias formas arquitetônicas que também expressam uma concepção de morar, de representar idéias e transmitir valores, não sendo o *art déco* um ícone totalizador da identidade goianiense. Lima Filho (2007) ainda acrescenta que a Rua 20 expressa por excelência a metamorfose da cidade, por ali se encontram fragmentos de um passado representado pelos casarões como os de Colemar Natal e Silva, Pereira Zeca (que teve a casa modificada com o apoio do seu filho, evitando o seu tombamento), a casa eclética dos Sabino, a casa normanda de Hélio Naves e, aqui e

acolá, os *brises-soleil* e os traços retos das casas modernistas, os edifícios que colocaram abaixo a antiga Cúria e a casa do bispo, o palacinho de Pedro Ludovico e tantas outras.

### 5.2.11 Monumentos de Goiânia

Segundo Lima Filho (apud Longo, 2006) os bens culturais de um grupo, de um povo ou uma cidade espelham como os homens e as mulheres de um tempo pensaram e viveram. É inerente aos homens a expressão de suas visões de vida ou representações sociais, traduzidas em monumentos, casas, objetos, obeliscos, pontes, arte, utensílios, dentre outros. Tão antigos quanto a própria humanidade, os monumentos foram instituídos para que as pessoas não se esqueçam de seus benfeitores, líderes e, em muitos casos, daqueles que muito fizeram por suas comunidades. Em Goiânia, há vários monumentos, tais como as fontes luminosas da Praça Cívica, obeliscos; o relógio na Avenida Goiás, relógio da Praça do trabalhador, o coreto, o monumento ao bandeirante, o monumento à três raças, o cruzeiro dentre outros.





Figura 1 - Proposta da capa do CD-ROM INTERAGYN.



Figura 2 - Tela Principal e menus de ajuda do CD-ROM INTERAGYN.



Figura 3 - Tela Principal do CD-ROM INTERAGYN.

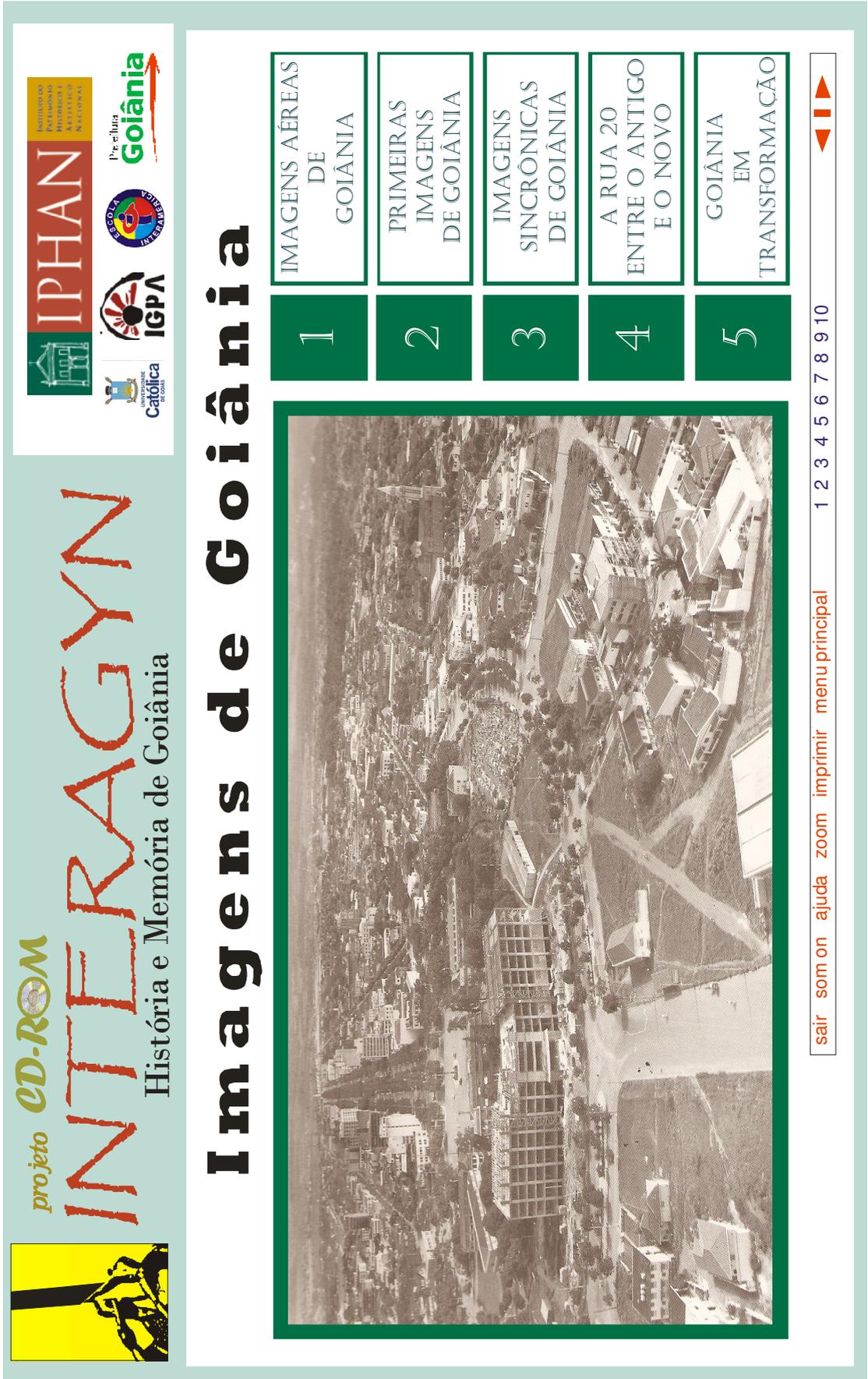


Figura 4 - Tela de navegação do CD-ROM INTERAGYN.



projeto **CD-ROM**

# INTERAGYN

História e Memória de Goiânia



## IMAGENS AÉREAS DE GOIÂNIA



Vista parcial de Goiânia, dec. 40.  
Fonte: Hélio de Oliveira.

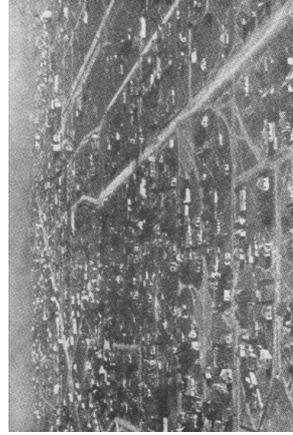
A noção de patrimônio é tudo aquilo que se pode apreender e admirar como riqueza das tradições culturais e históricas de uma comunidade. Algumas dessas imagens fragmentadas de Goiânia com as quais se pretende o contraponto desta pesquisa, são diacrônicas (fato temporal dessas imagens), apresentando as modificações sofridas pela cidade na sua paisagem urbana. Algumas dessas imagens fragmentos são na maioria das vezes ignoradas pelo grande público.



Vista aérea do Centro Cívico, 1937.  
Fonte: Biblioteca Nacional.



Vista do centro, década de 50.  
Fonte: Narcisa Cordeiro.



Vista aérea de Goiânia, 1942.  
Fonte: José Henrique da Veiga Jardim.

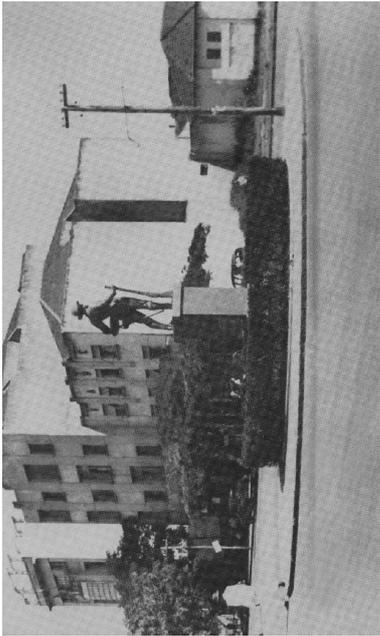


Figura 5 - imagens aéreas de Goiânia - CD-ROM INTERAGYN.

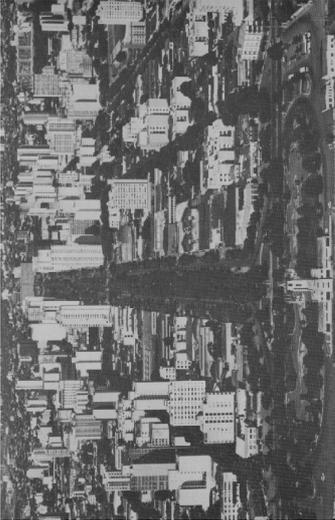


**projeto CD-ROM**  
**INTERAGYN**  
História e Memória de Goiânia

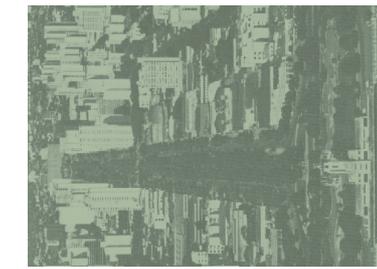




Praça do Bandeirante, dec. De 50.  
Fonte: Hélio Oliveira.



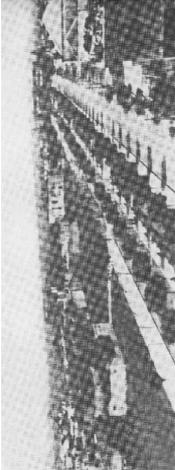
Vista aerea de Goiânia (Praça do Trabalhador e Av Goiás).  
Fonte: Narcisca Abreu Cordeiro.



Av. Goiás, dec. De 40.  
Fonte: José Henrique da Veiga Jardim.



Vista parcial de Goiânia, final dec. 40.  
Fonte: Hélio Oliveira.



Av. Goiás, início da dec. De 40.  
Fonte: José Henrique da Veiga Jardim.

**PRIMEIRAS IMAGENS DE GOIÂNIA**

**2**

sair som on ajuda zoom imprimir menu principal 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Figura 6 - imagens de Goiânia para o CD-ROM INTERAGYN



projeto **CD-ROM**  
**INTERAGYN**

História e Memória de Goiânia





Av. Av. Tocantins, em direção à Praça Cívica.  
Foto: Mauro Thomaz (2007).



Av. Anhanguera com Av. Tocantins na década de 1950.  
Foto: Hélio de Oliveira (1950)



IMAGENS SINCRÔNICAS DE GOIÂNIA

É sabido que uma cidade não consiste apenas em sua porção física e seus referentes materiais. Ela é constituída, sobretudo pelas pessoas que nela habitam e nela estabelecem seus referências de afetividades, significados e visões de mundo, tecendo a vida cotidiana em sociedade. Assim, apesar das mudanças inerentes ao processo histórico que modificam a fisionomia da cidade e a necessidade de novas articulações e ressignificados de espaços e pertencentes culturais, a cidade moderna é um mosaico de memórias individuais, coletiva e marcas espaciais.

Esse conjunto de imagens podem ser lidos em uma perspectiva diacrônica, possibilitando a percepção das mudanças históricas ocorridas em Goiânia.



Av. Anhanguera atualmente.  
Foto: Osair de Souza (2007).



Av. Anhanguera na década de 1950.  
Foto: Hélio de Oliveira (1950).

[sair](#)
[som on](#)
[ajuda](#)
[zoom](#)
[imprimir](#)
[menu principal](#)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Figura 7 - imagens Sincrônicas de Goiânia para o CD-ROM INTERAGYN





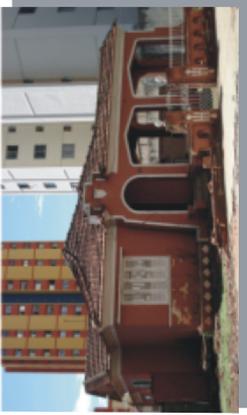
projeto **CD-ROM**  
**INTERAGYN**

História e Memória de Goiânia



4

A RUA 20  
ENTRE O ANTIGO  
E O NOVO



Casa na Rua 20, nº 286,  
de estilo eclético.  
Foto: Ciro Augusto de O. e Silva (2007).



Casa na rua 20 com Rua 15, nº 175, sede da  
Academia Goiana de Letras, de estilo neo colonial.  
Foto: Ciro Augusto de O. e Silva (2007).

*Hoje a Rua 20, convive com o tradicional e o moderno.*



Edifício na Rua 20 com Rua 3.  
Foto: Ciro Augusto de O. e Silva (2007).



Edifício Leolynce na Rua 20, onde existiu  
sede do governo do estado.  
Foto: Ciro Augusto de O. e Silva (2007).



Aspecto geral da Rua 20, com edifícios.  
Foto: Ciro Augusto de O. e Silva (2007).

[sair](#) [som on](#) [ajuda](#) [zoom](#) [imprimir](#) [menu principal](#)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Figura 8 - A Rua 20 Atualmente CD-ROM INTERAGYN



projeto **CD-ROM**

# INTERAGYN

## História e Memória de Goiânia



Escavação arqueológica realizada no Vale dos Sonhos em Goiânia (2002).  
Foto: Sílvio Bragato.  
Acervo: IGPA/UCG.



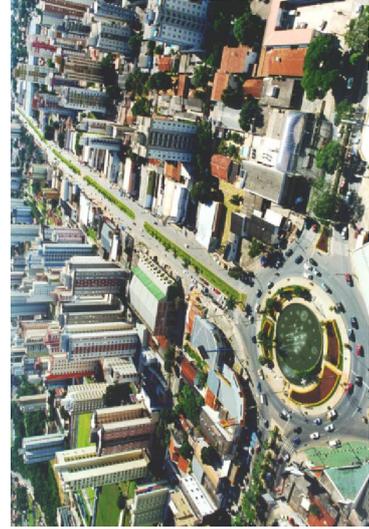
Praça do Chafariz na Avenida T-63 com Avenida 85, construção do viaduto.  
Fonte: O Popular, caderno - cidades 25/05/2008, pag. 2.  
Foto: Weimer Carvalho.

**E**studar uma cidade nova como Goiânia pelo olhar da arqueologia é uma tarefa não apenas viável, mas também potencialmente reveladora de outros nuances de sua história. Neste caso, estaria tratando-se de uma arqueologia da cidade de Goiânia e, por conseguinte, de um período de tempo que engloba mais de setenta anos de transformações na paisagem urbana e nos meios de vida. Esta foi a preocupação de Carvalho (1997) ao analisar as mudanças ocorridas no Cemitério Santana em Goiânia. A autora entende o cemitério como um sítio arqueológico do século XX, procurou discutir a questão da morte na sociedade goianiense, analisando as sepulturas ali constituídas. Em alguns casos, o arqueólogo pode prescindir da escavação, que é uma das fases da investigação arqueológica, mas não a única, e estudar a cultura material disposta na paisagem urbana e mesmo assim compreender a própria cidade como um artefato, construído, utilizado e dotado de significados diversos.

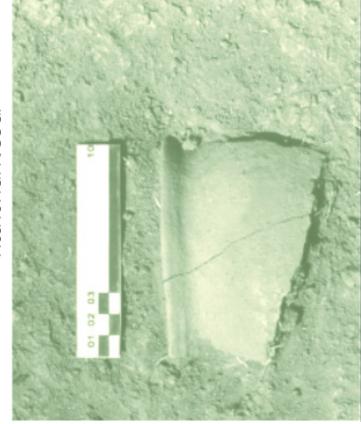
### 5

### GOIÂNIA EM TRANSFORMAÇÃO

Praça do Chafariz na Avenida T-63 com Avenida 85 (s.d).  
Foto: banco de imagens Google



Fragmento cerâmico de uma borda sem decoração encontrado no sítio arqueológico pré-histórico Vale dos Sonhos. Goiânia (2002).  
Foto: Sílvio Bragato.  
Acervo: IGPA/UCG.



## 6 AVALIAÇÃO DO PROJETO

Com o objetivo de ser um material didático, que a imagem seduza e provoque a vontade de ler o texto e retornar novamente à imagem, ampliando, dessa forma, o poder de reflexão acerca do patrimônio da cidade e possibilitar a compreensão acerca dos sentidos e dos significados referenciais, este *CD-ROM* após o seu lançamento, será submetido a uma avaliação nos locais aos quais ele se destina para aferir a sua aceitação e utilização, mapeando informações que possibilitarão a sua complementação ou uma possível estruturação de outro *CD-ROM* Vol. 2, que deverá conter ampliações e outros dados que serão devidamente avaliados pelos participantes envolvidos no projeto. Em seu conteúdo final, este *CD-ROM* conterá o e-mail do pesquisador para possíveis críticas ou sugestões.

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins fontes, 1998.

ALBernaz, Nion. *O popular*, 5 de jul. 1987, p. 8.

AMAR, Jean-Pierre. *História da fotografia*. Lisboa. Edições 70, 2001.

ANICO, Marta. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 11, n. 23. p. 71-86, jan./jun. 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, Andréia; CUNHA, Edgar T. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* 6. ed. Brasiliense, 1992.

BEZERRA DE ALMEIDA, Márcia. *O público e o patrimônio arqueológico: reflexões para a arqueologia no Brasil*. *Habitus*. Goiânia, v. 1, n. 2, p. 275-295, jul./dez. Ed. UCG, 2003.

BOSI, Ecleia. *Memória e sociedade “lembranças de velhos”*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BRASIL. Ministério da Cultura (MINC). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Patrimônio cultural*. Brasília, 14ª Coordenação Regional do iphan, 1994.

BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. São Paulo, Ed. Thompson Pioneira, 1998.

CAMPOS, Francisco Itami. *Coronelismo em Goiás*. Goiânia: Ed. UFG, 1983.

CHATELET, François. *Hegel*. Rio de Janeiro: Zahar ed., 1995.

CHAUL, Nars Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Ed. Da UFG, 1988.

COLLIER Jr., John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: ed. da USP, 1973.

COSTA, Aristene. (frase pixada em muro, autor desconhecido).

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

DOMINGOS, Armani. *Como elaborar projetos? Guia prático para elaboração e gestão de projetos sociais*. Porto Alegre: Ed. Tempo, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico: e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GALLI, Ubirajara. *A história do batismo cultural de Goiânia*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

GEETZ, CLIFORD. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOIÁS. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL) Museu da Imagem e do Som (MIS). Cadernos de fotografias: *Pioneiros da fotografia em Goiânia* (3 MIS). Goiânia, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

GODINHO, Iúry Rincon. *História da propaganda em Goiás*. Goiânia: Ed. da UCG, 2006.

HAGUETTE, Tereza Maria Frota. *Metodologias qualitativas na sociologia*. Petrópolis: Vozes, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HEREDIA HERRARA, A. *Archivística general: teoria y práctica*. Sevilha: [s.n.], 1991.

JEUDY, Henri-Pierry. *Espelhos das cidades*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2005.

LARAIA, ROQUE de BARROS. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

LANGFORD, Michel. *Fotografia básica*. 5. ed. Lisboa: Dinalivro, 2003.

LE GOFF, Jacques. *Historia e memória*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicampi, 1992.

LEMOS, Carlos A.C. *O que é patrimônio histórico*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BEZERRA, Márcia. *Os caminhos do patrimônio no Brasil*. Goiânia: Ed. Alternativa, 2006.

LIMA FILHO; Manuel Ferreira; MACHADO, Laís (org). *Formas e tempos da cidade*. Goiânia: Ed. Câne Editorial. Ed. da UCG, 2007.

LONGO, Malu. Sem elo com a história. *O Popular*, Goiânia, 5 de mar. 2006. caderno cidades, p. 3.

LÜCK, Heloisa. *Metodologia de projetos: uma ferramenta de planejamento e gestão*. Petrópolis: Vozes, 2003.

MACÊDO, Maurides. *Mito e sobrevivência no garimpo*. 1997, Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MALAGODI, Maria Eugênia; CESNIK, Fábio de Sá. *Projetos culturais: elaboração, administração, aspectos legais*. São Paulo: Escrituras, 2004.

MANSO, Celina Fernandes Almeida. *Goiânia Art Déco. Acervo arquitetônico e urbanístico. Dossiê de Tombamento. Volume I – Identificação*. Goiânia: Seplan, 2004.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves. *Antropologia: uma introdução*. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2001.

MELLO, Márcia Metran de. *Goiânia: cidade de pedras e de palavras*. 4. ed. Goiânia: Ed. UCG, 2006.

MELLO, Márcia Metran de. *Moderno e modernismo: a arquitetura dos dois primeiros fluxos desenvolvimentistas de Goiânia*. São Paulo: FAUUSP, 1996.

MAHLER, Cristine Ramos; Oliveira e Silva. *Conceitos, estilos e formas arquitetônicas*, In: LIMA FILHO; MACHADO (org.). *Formas e tempos na cidade*. Goiânia: Ed. Cânone Editorial. Ed. da UCG, 2007, p. 111-124.

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

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. Brasília: Ed. Unesp, 1998.

PALACIN, Luiz. *Fundação de Goiânia e o desenvolvimento de Goiás*. Goiânia: Ed. Oriente, 1976.

PARENTE, André. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

PIMENTA NETTO. Anais do batismo cultural de Goiânia. 1942. *O popular*, Goiânia 15 abr. 1969.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereir de. *Reflexões sociológicas sobre o imaginário*. São Paulo: Ceru, 1993.

REVISTA DO GLOBO [s.n.], (1967).

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

ROCHA, Ana Luiza Carvalho; ECKERT, Conélia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

ROCHA, Márcio Alves da. *Arqueologia em Serranópolis: uma reflexão sobre a utilização de design multimídia para a divulgação do patrimônio cultural*. Dissertação (mestrado) Goiânia: UCG/IGPA, 2006.

SANTOS JUNIOR, Ronaldo Rosa dos. *Goiânia, o patrimônio cultural e as crianças: uma etnografia da cidade*. (2006) Dissertação (Mestrado) Goiânia: Universidade católica de Goiás (UCG) Instituto Goiano de Pré-história e antropologia (IGPA), Goiânia.

SCHERER, Joana. *Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa Antropológica*. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, Ano 2, n. 3. Universidade estadual do Rio de Janeiro (UERJ), p.69-83. 1996.

SILVA, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves. *Antropologia: uma introdução*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

TEIXEIRA, Pedro Ludovico. *Memórias*. Goiânia: Ed. Livraria e Cultura, 1973.

## 8 ANEXOS

### 8.1 ANEXO A

Informações sobre a Rua 20 em entrevista com Fernando Contart - Publicitário e Diretor de Comunicação do Dermu/Compav , em 18 de junho de 2007.

Aquilino Contart e Maria Ascensão Contart (Dona Quita), foram proprietários da primeira padaria de Goiânia, a Padaria Santo Antônio, instalada às margens do Córrego Botafogo, que funcionava inicialmente em um rancho de capim, no canteiro de obras de Goiânia.

Sr. Aquilino e outros pioneiros adquiriram lotes da Comissão de Terras da Administração. Comprou um lote na Rua 20, esquina com a Av. Anhanguera, e o Sr. Lacerda, o lote ao lado. Por solicitação de Lacerda, o Sr. Aquilino cedeu, à base de troca, o seu lote situado na esquina, para que o Sr. Lacerda ali construísse um posto de gasolina. Com a troca dos lotes, a padaria teve sua sede definitiva à Rua 20 nº 71. Na sede da padaria, com forno a lenha e portas de madeira, Aquilino construiu no mesmo lote a sua residência respeitando o estilo da época, o *Art déco*. A casa possuía uma escada que levava ao alpendre, e nela o casal morava com seus filhos Luiz Contart e Ana Luzia Contart.

À época em que chegaram em Goiânia, próximo ao Córrego Botafogo no ano de 1934 (antes moravam na vila de Campinas, atualmente bairro de Goiânia), Luiz contava com nove anos de idade e já ajudava seus pais nas lidas da família, entregando aos moradores pioneiros da cidade o pão ainda quente em suas residências, cujo transporte era feito por uma carrocinha puxada a cavalo. Dentre os pioneiros que recebiam o pão pela manhã, estava o interventor Pedro Ludovico Teixeira e algumas vezes, em sua casa, já a postos, aguardando o seu amigo Luiz, estava seu filho Paulo Borges Teixeira, que, subindo na carrocinha, acompanhava o amigo no restante das entregas.

O pão, feito à época era caseiro (não se utilizava bromato), muito apreciado pela sua qualidade e, sobretudo por chegar ainda quentinho nas residências. Quando Fernando Contart, neto de seu Aquilino e Dona Quita, encontra com alguns pioneiros

que mantêm contato, uma das boas lembranças é falar sobre a qualidade dos pães servidos naquela época.

Luiz Contart, pela sua atividade, era conhecido por “Luiz Padeiro”, apelido que o acompanhou por muitos anos, mesmo quando passou pelo Ginásio Arquidiocesano Anchieta, em Bonfim (atualmente Silvânia), dos padres salesianos, local de estudo de vários pioneiros de Goiânia, como os moradores da Rua 20, Pereira Zeka e o médico Manoel dos Reis e Silva (ex-prefeito de Goiânia), além de Edmundo Moraes Neto (que foi secretário particular do então governador Otávio Lage), o médico Francisco Ludovico de Almeida Neto, filho do ex-governador Juca Ludovico, pioneiro que não residia na Rua 20.

Na Rua 20, a família Contart, sobretudo a sua Filha Ana Luzia, pela proximidade com a catedral, mantinha amizade muito grande com os arcebispos de Goiânia, Don Fernando Gomes dos Santos e Don Antônio Ribeiro, freqüentadores habituais da residência da família. Mesmo assim Dona Quita preferia freqüentar a missa das seis horas da manhã na Igreja Coração de Maria. O pároco, Padre Eliezér, visitava-a em sua casa. Quando acometida por alguma enfermidade, recebia do pároco a confissão e a comunhão em sua casa, onde recebia também a visita do médico Dr. Cloves Ludovico.

Ana Luzia formou-se em Direito na Faculdade de Direito, instalada na Rua 20, local em que posteriormente funcionou o Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás, cuja diretora era a Sr<sup>a</sup> Belkis Spensiere Carneiro de Mendonça, tendo como secretária geral a própria Ana Luzia Contart. Algum tempo depois, a família Contart teve como vizinha a prof<sup>a</sup> Hebe, tia de Dona Belkis e, seu marido, Sr. Alvarenga, que mantiveram amizade por muitos anos até o falecimento de Dona Hebe e de seu Alvarenga. Dona Hebe, exímia pianista, dava aulas de piano a todas as moças da época, e também para a neta de seu Aquilino e Dona Quita, a então menina Tânia, irmã de Fernando Contart e filha de Luiz Contart e de Terezinha Landó Contart.

Em 1951, Luiz Contart e Terezinha Landó casaram-se e construíram um barracão nos fundos da padaria, que estava ainda em plena atividade. Naquela época, Luiz Contart exercia o mandato de vereador em Goiânia, tendo ainda ocupado a presidência da Câmara Municipal. Ele foi eleito pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB), fundado por ele em Goiás, com o ex-senador e ex-Ministro do Tribunal Superior do Trabalho (TST), Domingos Neto de Velasco. Luiz foi também de roupeiro a presidente do Goiás Esporte Clube, exercendo as funções intermediárias de jogador, técnico e diretor de futebol. Luiz Contart morou em Goiânia até 1957, quando se mudou para Brasília, indo

trabalhar no escritório da construtora Planalto, uma das empresas responsáveis pela construção de Brasília. Foi também pioneiro naquela cidade que começava a ser implantada, retornando para Goiânia no ano de 1965, a pedido de sua mãe, em razão da morte de seu pai Aquilino Contart, em 1964, para darem início a um projeto proposto por Dona Quita, a construção de um edifício no terreno da padaria, que levaria o nome de seu esposo, como forma de homenageá-lo. Para esse projeto, Luiz Contart registrou uma empresa de incorporação com sede em uma sala comercial, num prédio da Avenida Anhanguera com a Rua 20. A idéia não se concretizou por vontade da própria Dona Quita, que preferiu construir duas lojas comerciais e manter a sua residência no local, um sobradinho no fundo das lojas.

O Sr. Fernando Contart passou grande parte da sua infância na Rua 20 Mesmo quando se mudou para Brasília, ou quando estudou no mesmo colégio de seu pai, sempre passava férias em Goiânia, na casa de seus avós. Ali acompanhou muitas mudanças ocorridas na Rua 20, como a instalação da Ferragista Maristella, a loja de móveis para escritório Movimaq, a Casa dos Refrigeradores, as lojas da família Lacerda, no local onde funcionava o posto de gasolina, o Edifício Esplanada, na Rua 20 esquina com a Rua 3, a construção de duas lojas comerciais no terreno onde funcionava a padaria, e tantas outras mais.

Fernando comenta que todas essas construções e algumas demolições descaracterizaram as construções da época pioneira da Rua 20. Ele se lembra também da construção de uma casa de dois andares na Rua 20 acima da Rua 3 (onde hoje ao lado funciona a Igreja Batista), local em que ele e seu amigos, netos do Sr. Lacerda, que moravam na Rua 3, esquina com a Rua 20, brincavam nos montes de areia, subindo na parte superior da construção e pulando na areia. Também se lembra da presença muito habitual do pitoresco Luizinho Louco, que corria atrás da meninada quando mexiam com ele.

Fernando também comenta sobre o trânsito na Rua 20, com as modificações que ocorreram inicialmente a via era de mão dupla; posteriormente, via de mão única, sentido catedral, Avenida Anhanguera; atualmente também é via de mão única, porem com sentido inverso, Avenida anhanguera, catedral.

Na casa da Rua 20, Dona Quita morou até o seu falecimento. Permanecendo sua filha Luzia, seu marido e a filha Joseane, também criada na mesma casa, e que se tornou engenheira civil. Por ocasião do falecimento de Dona Quita, sua filha Ana Luzia herdou a casa de sua mãe, e quando ela também faleceu, a casa foi herdada pelo seu marido e

sua filha Joseane, que se desfizeram da referida casa, que abrigou tantas gerações de pioneiros e tantas lembranças guardadas em seu interior.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DE IMAGEM FOTOGRÁFICA,  
CINEMATOGRAFICA E SONORA

Eu, ANTONIO FERNANDO LINDO CONTART, casado(a), solteiro(a), viúvo(a) residente e domiciliado(a) em BOCAIM DO MONTE à rua 32 - JARDIM G. 106 - UT. 03 - SET. PEDRA LINDA 100 - ME 644 Bairro Pedra Linda - CEP, faço consciente, livre e espontaneamente, a concessão de direito de utilização para divulgação de minha imagem visual e sonora, ao Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás, neste ato representado pelo seu Diretor Jésus Marco de Ataídes e pelo seu Reitor Wolmir Therezio Amado, do seguinte material audiovisual:

- a) Entrevistas
- b) Fotografias
- c) Filme e entrevista em VHS

A autorização refere-se a materiais cinematográficos, sonoros, fotográficos e videográficos, permitindo a sua utilização para fins de projetos de pesquisa, de divulgação científica e outras produções audiovisuais.

E, por assim estarem de acordo, o presente documento será assinado pelas partes, com duas testemunhas e em duas vias de igual teor.

Data: Fevereiro 20/07/2007

  
Pessoa que autoriza o uso da imagem

Reitor da UCG e/ou Diretor do IGP A



Rodrigo M. Santos  
Testemunha

Andréia de B. Glória Rosa  
Testemunha