

**Raquel Silva dos Santos**

**A Plasticidade na interação entre sujeito e lugar**

Estética em um sítio patrimonial: o caso da Praça Cívica em Goiânia

Brasília

2020



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

## **A Plasticidade na interação entre sujeito e lugar**

Estética em um sítio patrimonial: o caso da Praça Cívica em Goiânia

Raquel Silva dos Santos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração em Teoria e História da Arquitetura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Elisabete de Almeida Medeiros

Coorientador: Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade

Brasília

2020

## FICHA CATALOGRÁFICA

Santos, Raquel Silva dos

A plasticidade na interação entre sujeito e lugar – Estética em um sítio patrimonial: o caso da Praça Cívica em Goiânia. / Raquel Silva dos Santos – Brasília, 2020.  
207 p.: il.

Orientadora: Ana Elisabete de Almeida Medeiros

Coorientador: Miguel Gally de Andrade

Dissertação (m) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, 2020.

1. Estética 2. Desenho. 3. Apropriação.  
4. Praça Cívica - Goiânia, 5. Patrimônio

I. PPG/FAU/UnB

II. Título

CDU



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Dissertação de Mestrado submetida à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração “Teoria, História e Crítica”

Raquel Silva dos Santos

**A Plasticidade na interação entre sujeito e lugar**

Estética em um sítio patrimonial: o caso da Praça Cívica em Goiânia

Banca examinadora no exame de defesa de dissertação:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Elisabete de Almeida Medeiros FAU/UnB (PRESIDENTE)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia da Conceição Garcia - FAU/UnB (EXAMINADORA INTERNA)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Anamaria Diniz Batista PUC/GO (EXAMINADORA EXTERNA)

---

Prof. Dr. Jaime Almeida Gonçalves FAU/UnB (EXAMINADOR SUPLENTE)

Brasília

2020

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Elisabete de Almeida Medeiros pela orientação dedicada.

Agradeço ao Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade pela coorientação e pelo amplo incentivo.

Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anamaria Diniz pela estimulante discussão do trabalho no Exame de qualificação. Suas colocações foram decisivas para a finalização desta dissertação.

Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Garcia, pelas contribuições conceituais fundamentais para a tessitura da pesquisa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro que possibilitou a continuidade do estudo e a permanência em Brasília.

Agradeço aos funcionários responsáveis pelos arquivos do Museu de Imagem e Som de Goiás e aos funcionários de segurança pública da Praça Cívica, fundamentais para a coleta de registros fotográficos.

Agradeço aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação da FAU/UnB.

Agradeço aos amigos pela compreensão, apoio e incentivo.

Agradeço à minha família, em especial minha tia Myrtes (*in memoriam*), grande companheira e colaboradora de todas as travessias.

Por fim, agradeço à UnB, pela oportunidade de desenvolver a pesquisa.

## **RESUMO**

O presente trabalho apresenta uma reflexão acerca da estética como fator relevante na apropriação de espaços urbanos, tanto em seu aspecto de apreensão pelos sentidos quanto no que tange ao aspecto relacional. Nas intervenções de caráter patrimonial, partir da observação das interações e recorrer à investigação histórica podem constituir estratégias eficazes para verificar se a estética constitui fator precípua na apropriação. Diante do objeto de estudo, a Praça Cívica de Goiânia, surge uma inquietação: mesmo após uma requalificação, cuja cunho estético se destaca, a praça continua como lugar de passagem e de apropriações oficiais (eventos organizados pela gestão pública), em que os usos cotidianos parecem afastar-se cada vez mais. Ao aprofundar na leitura da transformação da praça ao longo de sua história e dos regimes sensíveis que ela pode gerar em seus transeuntes será possível perceber que os fatores inerentes à subjetividade, tida como produto social, podem gerar identificações que não necessariamente se associam a artefatos decorrentes da figuração.

**Palavras-chave:** estética, desenho, apropriação, Praça Cívica, Goiânia, patrimônio

## **ABSTRACT**

The present work presents a reflection on aesthetics as a relevant factor in the appropriation of urban spaces, both in its aspect of apprehension by the senses and in terms of the relational aspect. In heritage interventions, starting from the observation of interactions and resorting to historical research can be effective strategies to verify whether aesthetics is a key factor in appropriation. In view of the object of study, Praça Cívica, a concern arises: even after a requalification, whose aesthetic character stands out, the square continues as a place of passage and official appropriations (events organized by public management), in which everyday uses seem move further and further away. By going deeper into the reading of the transformation of the square throughout its history and the sensitive regimes that it can generate in its passers-by, it will be possible to realize that the factors inherent to subjectivity, considered as a social product, can generate identifications that are not necessarily associated with artifacts arising of the figuration.

**Keywords:** aesthetics, design, appropriation, Civic Square, Goiânia, patrimony

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Plano urbanístico de Attilio C. Lima para Goiânia cujo desenho da Praça que se destaca da malha urbana como núcleo central da cidade. Fonte: Domínio Público

Figura 2: Plano urbanístico Confluência das três avenidas principais: Goiás (Av. Pedro Ludovico), Araguaia e Tocantins em direção ao Palácio do Governo. Fonte: acervo Diniz, 2007

Figuras 3: Desenho da Praça (Planta baixa à esquerda e perspectiva à direita), cujas Avenidas convergem para o Palácio do Governo. Fonte: Diniz, 2007, modificado pela autora

Figuras 4 e 5: Traçado inspirado no desenho Renascentista, cuja ordenação axial direciona o desenho das Avenidas para a Praça Cívica, criando cenários monumentais para a nova capital. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 6: Perspectiva vista da Av. Pedro Ludovico Teixeira (Atual Av. Goiás), na qual evidencia-se o cenário de caráter monumental e a simetria do traçado, que se estende ao desenho da Praça. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figura 7: Simetria notada na estrutura morfológica da Praça Cívica na década de 1940, reforçando a harmonia e a proporção entre os espaços e os edifícios, que se estende ao desenho da Praça. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figura 8: Vista do Palácio do Governo (Palácio das Esmeraldas) para a cidade: Axialidade que proporciona maior alcance visual. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figura 9: Simetria, cadência, proporção, ritmo (nas formas que se repetem na configuração do espaço e das fachadas) observados no desenho da Praça. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figura 10: Secretaria Geral do Estado, cujo desenho do passeio coberto na fachada estabelece uma conexão visual entre os edifícios. Fonte: Acervo MIS|GO,

Figura 11: Palácio do Governo e Procuradoria Geral do Estado, cujo desenho do passeio coberto na fachada estabelece uma conexão visual entre os edifícios. Fonte: Acervo MIS|GO

Figuras 12 e 13: Dissonância na configuração da Praça com a construção do Palácio Pedro Ludovico Teixeira, o atual Centro Administrativo. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figuras 14 e 15: Palácio Pedro Ludovico Teixeira, atual Centro Administrativo destoa do Palácio do Governo, conhecido como Palácio das Esmeraldas. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figuras 16 e 17: Avenidas monumentais e axialidade na intervenção de Haussmann para Paris: concepção urbanística almejada e reproduzida no urbanismo brasileiro. Fonte: Benévolo, 1974

Figuras 18 e 19: Semelhanças entre o desenho de Belo Horizonte (à esquerda) e o desenho de Washington (à direita). Fonte: Domínio Público

Figura 20: Plano de Cerdá para expansão de Barcelona em 1859 explicitando a ordenação urbana alinhada com uma configuração clássica formal atribuída aos paradigmas da Escola francesa Fonte: Benévolo, 1974

Figura 21: Reconstrução de Londres, por Christopher Wren em 1666 explicitando a ordenação urbana alinhada com uma configuração clássica formal atribuída aos paradigmas da Escola francesa Fonte: Benévolo, 1974



Figura 22: Plano Agache (1927-1930) para o Rio de Janeiro. Fonte: Fernando Teixeira Arquitetos Associados, 2012

Figura 23: Reestruturação de Roma com o Plano Regulador de Leon B. Alberti 1471-1484. Fonte: DINIZ, 2007

Figura 24: Sistematização da perspectiva geométrica para a criação de cenários monumentais em estudos realizados por Leon B. Alberti. Fonte: DINIZ, 2007

Figura 25: Traçado de Goiânia cuja convergência das avenidas para um ponto focal evidencia a semelhança com o traçado regulador clássico na criação de cenários monumentais. Fonte: Aprova Concursos, 2010; Acervo MIS|GO

Figura 26: Vista aérea de Goiânia na década de 1950, cuja convergência das avenidas para um ponto focal evidencia a semelhança com o traçado regulador clássico na criação de cenários monumentais. Fonte: Aprova Concursos, 2010; Acervo MIS|GO

Figuras 27: Traçado de Goiânia de Attilio C. Lima 1933, com convergência das avenidas para um ponto focal na criação de cenários monumentais. Fonte: Diniz, 2007

Figura 28: Traçado Nova Delhi de Lutyens e Baker 1913, com convergência das avenidas para um ponto focal na criação de cenários monumentais. Fonte: Diniz, 2007

Figura 20: Trajetória acadêmica e profissional de Attilio C. Lima. Fonte: Diniz, 2007, modificado pela autora

Figura 30: Área destinada para a Exposição de Chicago na ocasião de comemoração do quarto centenário da descoberta da América por Colombo. Fonte: Encyclopaedia Britannica, 2019

Figura 31: Plano de Chicago de 1909 de Burnham e E. Bennett demonstrando o traçado composto por eixos monumentais. Fonte: Benévolo, 1974

Figuras 32 e 33: Plano Zuid para Amsterdã de Berlage em 1902 (à esquerda) e Plano Nova Delhi de Lutyens e Baker em 1913 (à direita): semelhanças no traçado motivado pelo City Beautiful. Fonte: Benevolo, 1997

Figura 34 e 35: Plano Camberra, na Austrália de Griffin, em 1913 (à esquerda) e Plano de La Plata, na Argentina em 1881 (à direita): semelhanças no traçado motivado pelo City Beautiful. Fonte: Frampton, 2008

Figuras 36 e 37: Plano para a cidade de Niterói do projeto de tese A. Corrêa Lima – 1932. Fonte: Lima, 1932

Figuras 38 e 39: Carro de boi em frente ao Palácio das Esmeraldas em 1937, efetivando a interiorização do urbanismo moderno. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 40: Busto destinado a homenagear o “responsável” pela nova capital. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Figura 41: Escultura equestre destinada a homenagear o “responsável” pela nova capital. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Figuras 42 e 43: Esboços com triângulo equilátero demarcando o núcleo central de Goiânia. Fonte: Diniz, 2007

Figura 44: Plano de Agache para o Rio de Janeiro. Fonte: Fernando Teixeira Arquitetos Associados, 2012

Figura 45: Plano de Attilio para Goiânia. Fonte: Fernando Teixeira Arquitetos Associados, 2012

Figura 46: Documento de Attilio para o Plano Diretor de Goiânia, que apesar da data oficial (1933), tem normografada em sua capa a data de 1932 a 1935. Fonte: Diniz, 2007

Figura 47: Desenho de Attilio C. Lima para a Praça Cívica, ponto focal do traçado urbano. Fonte: Diniz, 2007

Figura 48: Traçado urbano definido por uma geometria triangular, criando perspectivas cenográficas. Fonte: Diniz, 2007

Figura 49: Vista aérea de Goiânia na década 1950 evidenciando a posição e localização da Catedral da cidade em relação à Praça Cívica, na qual o ponto focal é o Palácio do Governo. Foto Sílvio Berto, Goiânia – GO. Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figura 50: Comparação entre o traçado de Goiânia e a imagem de Nossa Senhora Aparecida acerca do mito popular que vincula ambos, ainda que tal pretensão não tenha sido atribuída pelo urbanista. Fonte: Domínio Público

Figuras 51: Comparação entre o traçado de Goiânia idealizado por Attilio (à esquerda) e o traçado atual (à direita): parques lineares dos córregos Botafogo e Capim-Puba que foram desconsiderados na construção da capital, descaracterizando o ideal estético proposto pelo urbanista. Fonte: Domínio Público, modificado pela autora

Figura 52: Sequência de desenhos da Av. Dr. Pedro Ludovico Teixeira, eixo monumental que direcionava o portal da cidade (a estação ferroviária) à visualização do poder, materializado no Palácio do Governo. O tratamento artístico dado à Praça e à Avenida evidenciam o vínculo e a relevância de ambas. Fonte: Diniz, 2007

Figura 53: Foto da Avenida Goiás na década de 1950, direcionada para a estação ferroviária. Fonte: Domínio Público, modificado pela autora

Figura 54: Descaracterização do desenho da Praça, onde estariam concentrados os poderes estadual e municipal – Palácio do Governo e Prefeitura. Fonte: Diniz, 2007, modificado pela autora

Figura 55: Praça Cívica na década de 1950: marco central da malha urbana, para onde convergem as principais avenidas da cidade. Fonte: Diniz, 2007

Figura 56: Áreas públicas nas partes internas dos quarteirões, inspirados no plano de Cerdá para Barcelona. Fonte: Diniz, 2007

Figura 57: Edificações previstas para o conformar a Praça Cívica - Centro Administrativo  
Fonte: Diniz, 2007

Figura 58: Proposta de Attilio para a Praça: ao centro, um monumento comemorativo em homenagem às bandeiras, figurando como elemento principal o Anhanguera. Fonte: Diniz, 2007

Figura 59: Comparativo entre desenho de Attilio para a Praça Cívica e modificação realizada pelos Coimbra Bueno. Fonte: Diniz, 2007

Figura 60: Secretaria Geral do Estado, 1937. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 61: Palácio do Governo, década 1950. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 62: Câmara Estadual, década 1970 (Atual Procuradoria Geral do Estado). Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 63: Projeto de Attilio C. Lima para o Palácio da Justiça, na Praça Cívica. Fonte: Diniz, 2007

Figura 64: Projeto de Attilio C. Lima para a Diretoria de Segurança Pública e Serviços Sanitários, na Praça Cívica. Fonte: Diniz, 2007

Figura 65: Edifícios públicos em Goiânia em junho de 1937. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 66: Detalhe da laje de cobertura do projeto original de Corrêa Lima para o Grande Hotel: plana e em concreto impermeabilizado, inadequado para a região com grandes períodos de seca. Fonte: Diniz, 2007

Figuras 67: Comparativo entre o desenho de Attilio C. Lima e a desfiguração do Plano realizada pelos Coimbra Bueno. Fonte: Diniz, 2007

Figuras 68: Publicidade desfiguração do Plano realizada pelos Coimbra Bueno omitindo a autoria de Attilio C. Lima. Fonte: Diniz, 2007

Figura 69: Ampla divulgação do bairro sul de Goiânia como sendo a cidade de Goiânia. Fonte: Domínio Público

Figura 70: Fotografia da Praça Cívica com vista para a Avenida Goiás na década de 1940. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 71: Praça Cívica construída de acordo com as descaracterizações dos engenheiros Coimbra Bueno: morfologia alterada. Fotografia da década de 1950. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 72: Goiânia: a capital caçula. Foto Sílvio Berto. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 73: Vista do alto do Palácio voltado para as Avenidas Tocantins (esquerda) e Goiás (direita), década de 1930, Eduardo Bilemjian. Acervo MIS|GO

Figura 74: Vista do alto do Palácio voltada para os assentamentos iniciais, década de 1930, Eduardo Bilemjian. Acervo MIS|GO

Figura 75: Carros de boi na Praça Cívica na década de 1930: incoerência entre a modernidade desejada e a realidade local. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 76: Praça Cívica por volta de 1936: incoerência entre a modernidade desejada e a realidade local. Foto Alois Feichtenberger, Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 77: Palácio do Governo Estadual, na década de 1930: Perspectiva monumental e simetria. Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figura 78: Delegacia Fiscal, 1938: Regularidade e simetria na concepção do edifício. Foto Eduardo Bilemjian. Acervo MIS|GO

Figura 79: Fonte luminosa e Secretaria Geral do Estado – Praça Cívica, década de 1930: Princípios de estruturação plástica que evidenciam a regularidade e monumentalidade, a partir da escala humana. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 80: Regularidade dos gabaritos na conformação de uma perspectiva monumental, simetria e harmonização entre as partes: estratégias de monumentalidade mantidas. Década de 1940. Fonte: Acervo MIS|GO

Figuras 81 e 82: Vista parcial da Praça Cívica na década de 1940, demonstrando o espaço demasiadamente aberto e com caixas viárias generosas. Fonte: Acervo MIS|GO

Figuras 83 e 84: Vista parcial da Praça Cívica voltada para o Palácio do governo na década de 1940, demonstrando o espaço demasiadamente aberto e com caixas viárias generosas. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 85: Pedro Ludovico Teixeira e grupo de pessoas em evento cívico na Praça Cívica em 1936. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 86: Grupo de pessoas em volta de fonte no Palácio das Esmeraldas. Fonte: Acervo MPL/MIS|GO.

Figura 87: Multidão na Praça Cívica na década de 1950, provavelmente reunida para evento político. Fonte: Acervo MPL/MIS|GO.

Figura 88: Juscelino Kubitschek fala à multidão na Praça Cívica, década de 1950. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 89: Apresentação de bandas militares na praça Cívica na década de 1940. Fonte: Acervo MZA/MIS|GO.

Figura 90: Apresentação de bandas militares na praça Cívica na década de 1940. Fonte: Acervo MZA/MIS|GO

Figura 91: Cruzamento da linha de chegada do corredor Pedro Alcântara no Coreto em 1945. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 92: Grupo de pessoas assistindo à corrida na Praça Cívica, na década de 1950. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 93: Tratores na Praça Cívica, década de 1960. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 94: Carros estacionados em frente ao Palácio das Esmeraldas, década de 1950, Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 95: Vista parcial da Praça Cívica a partir do Palácio das esmeraldas nas décadas de 1950 (à esquerda) e 1960 (à direita). Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 96: Foto da Praça Cívica na década de 1950, voltada para a Secretaria Geral, onde é possível visualizar ao fundo (e fora da praça) a catedral de Goiânia. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 97: Praça Cívica na década de 1950: Espaço livres demasiadamente abertos e presença discreta do sujeito na praça. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 98: Museu Zoroastro Artiaga na década de 1960, fonte luminosa e uma densa vegetação: interferências que não estavam previstas no desenho de Attilio C. Lima. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 99: Avenida Goiás, década de 1960. Foto ColonVist. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 100: Comparação da Praça Cívica no início e no final da década de 1960, com vista para o Palácio das Esmeraldas e o Centro Administrativo: quebra da paisagem horizontal e substituição do obelisco da cidade. Foto de Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figura 101: Multidão no Monumento às Três Raças, final de década de 1960. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 102: Praça Cívica, década de 1970: O monumento à Goiânia em homenagem às raças que ajudaram na ereção (inacabada) de Goiânia. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 103: Mauro Borges e autoridades em evento na Praça Cívica na década de 1960. Foto por Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 104: Pedro Ludovico e grupo de pessoas na sacada do Palácio das Esmeraldas, década de 1960. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 105: Foto de crianças que brincam em fonte da Praça Cívica na década de 1970, quando a paisagem já deixou de ser marcada pela horizontalidade dos edifícios. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 106: Corrida de Kart na década de 1970, quando a paisagem já deixou de ser marcada pela horizontalidade dos edifícios. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 107: Apresentação cultural na feira Hippie na década de 1970. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 108: Sequência de imagens que mostram como a feira Hippie marcou a paisagem da Praça na década de 1970. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 109: Percussão e capoeira na paisagem da Praça na década de 1970. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figuras 110 e 111: Diferentes identidades presentes na Praça Cívica na década de 1970. Fotos Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 112: Encontro de motociclistas na Praça Cívica, década de 1970, Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 113: Feira Hippie na Praça Cívica, década de 1980. Fotos Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 114: Vista da Praça Cívica nas décadas de 1990 e 2000. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Figura 115: Campanha “Atitude Rosa” contra o câncer de mama na Praça Cívica. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Figura 116: Deriva fotográfica do bem em 2013. Fonte: Expoderiva, 2013

Figuras 117 e 118: Comparação entre foto da Praça Cívica em 2019 e Desenho Original de Atílio C. Lima. Fonte: Domínio Público; Diniz 2007

Figura 119: Proposta de redesenho da Praça Cívica. Fonte: Domínio Público

Figura 120: Espaços livres utilizados como estacionamento na Praça Cívica. Fonte: Acervo pessoal, 2012

Figura 121: Pontos de degradação notados na Praça Cívica antes da requalificação. Fonte: Domínio Público

Figura 122: Comparação entre desenho e redesenho da Praça Cívica. Fonte: Domínio Público, modificado pela autora

Figura 123: Sequência de imagens evidenciando as colunatas de interligação entre as repartições públicas. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Figura 124: Palácio das Campinas - Sede da Prefeitura de Goiânia na Praça Cívica antes da requalificação. Fonte: Google maps, 2012

Figura 125: Palácio das Campinas - Sede da Prefeitura de Goiânia deslocada da Praça Cívica para longe da malha urbana central. Fonte: Google maps, 2019

Figura 126: Referência equivocada ao desenho modificado pelos Coimbra Bueno (modificação do traçado que circunda a Praça e alteração no desenho do Setor Sul) como sendo o desenho original, concebido por Attilio C. Lima. Fonte: Domínio Público

Figura 127: Conjunto de imagens da inauguração da Praça na década de 1930. Fonte: Fernando Teixeira Arquitetos Associados, 2018

Figura 128: Destaque do perímetro de tombamento do Traçado viário de Goiânia. Fonte: IPHAN – GO

Figura 129: Conjunto da Praça Cívica de Goiânia. Os polígonos enumerados constituem os bens tombados enquanto os demais foram os excluídos do tombamento. Fonte: Manso, 2004, p. 8, Vol.III, modificado pela autora

Figura 130: Conjunto dos bens tombados da Praça Cívica de Goiânia. Fonte: Acervo pessoal

Figura 131: Conjunto de imagens da proposta vencedora do Concurso Nacional "Atílio Corrêa Lima" em 2000 para a área 1 (equipe: Alexandre Brasil / André Luiz Oliveira / Carlos Alberto Maciel / Danilo Matoso Macedo - arquitetos - Silvia Maciel – estagiária, Belo Horizonte). Fonte: Portal Vitruvius (2001)

Figuras 132: Proposta de intervenção da Praça Cívica. Fonte: Fernando Teixeira – Arquitetos associados, 2012

Figura 133: Praça cívica após retirada do estacionamento. Fonte: Acervo pessoal, 2017

Figura 134: Participação dos sujeitos tomando parte na partilha do lugar. Fonte: Acervo pessoal

Figura 135: Monumento às três raças, de Neusa Morais, na Praça Cívica de Goiânia. Neste ângulo, um dos corpos representativos de uma das raças encontra-se praticamente oculto pela figura do corpo que possivelmente representa o branco. Além disso, nota-se que pela postura de seu corpo, sua participação na ereção do monumento não é efetiva. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Figura 136: Charge referente ao Monumento às três raças publicado no Jornal Cinco de Março em 1967. Fonte: Domínio Público

Figura 137: Desenho idealizado por Attilio Corrêa Lima ao especializar um poder centralizador. Fonte: DINIZ, 2007

Figura 138: Sequência de imagens voltadas para o Palácio do Governo que demonstram a configuração morfológica da praça expressa em formas regulares, equilibradas e harmonizadas. Fonte: arquivo pessoal, 2019

Figura 139: Um dos percursos (direção em continuidade à Avenida Goiás) que conduz ao Palácio das Esmeraldas, revelando o quão pequena a escala humana é diante da monumentalidade do espaço. Fonte: acervo pessoal, 2018

Figura 140: Pessoas com tempo disponível para usufruir dos espaços da Praça Cívica: homem tocando violão, crianças do CMEI (Centro Municipal de Educação Infantil) da Praça brincando de cirandinha, turma de crianças conhecendo o monumento às três raças, desenhistas do Centro Livre de Artes (Bosque dos Buritis) em atividades de desenhos de observação.

Figura 141: Resgate à memória - escultura equestre que homenageia Pedro Ludovico Teixeira: à esquerda, antes da intervenção que reinaugurou a praça em 2016, próxima ao solo e pouco notada pelos transeuntes; à direita, cuja base se elevou para acima da escala humana, dispondo a escultura próxima à copa das árvores. Fonte: acervo pessoal, 2016 e 2019

Figura 142: Tribunal de Contas Estado, (à esquerda) e Assembleia Legislativa do Paraná (à direita): Fotos da Praça Nossa Senhora da Salete, Centro Cívico de Curitiba – PR, demonstrando a sensação de desalento deflagrada pelos amplos espaços. Fonte: arquivo pessoal, 2018

Figura 143: Espaços demasiadamente abertos na Praça Cívica, em contraposição ao desenho original, conferindo ao sujeito a sensação de desalento. Fonte: arquivo pessoal, 2019

Figura 144: Muro que circunda o Palácio e garante jardim interno. Fonte: arquivo pessoal, 2018

Figura 145: Jardim interno do Palácio do Governo: regularidade, simetria e formas geométricas. Fonte: arquivo pessoal, 2018

Figura 146: Afresco de Fra Angelico, Anunciação, 1440-41, Florença, Convento de San Marco, cela 3: “vazio” entre o Anjo e a Virgem que envolve o observador. Fonte: Domínio público

Figura 147: Amplo espaço nos arredores do Monumento às Três Raças: “vazio” que envolve o observador e impacta pela grandiosidade das proporções. Fonte: acervo pessoal, 2018

Figura 148: Grupo de pessoas mimetizadas à paisagem. Fonte: acervo pessoal, 2019

Figura 149: Esboço inicial por Attilio C. Lima para a Praça Cívica. Fonte: Diniz, 2007

Figura 150: Busto de Pedro Ludovico Teixeira na Praça Cívica. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Figura 151: Busto de Pedro Ludovico Teixeira na Praça Cívica, garantido pelas colunatas do Palácio do Governo: não é possível avistá-lo de longe. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Figura 152: Busto de Pedro Ludovico Teixeira na Praça Cívica, onde está grafado a denominação de “Architecto de Goiânia”. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Figura 153: Estação ferroviária de Goiânia. Fonte: Acervo pessoal, 2019

Figura 154: Significados incorporados ao traçado de Goiânia. Fonte: Jornal Opção, 2014

Figura 155: Cidade alemã de Karlsruhe (à esquerda) e Goiânia na década de 1930 (à direita): traçado de avenidas que convergem em direção ao poder central. Fonte: Domínio público

Figura 156: Luminária central no local previsto para o Monumento ao Anhanguera. Foto de Alois Feichtenberger, início da década de 1960. Fonte: Acervo MIS|GO

Figura 157: Luminária central e luminárias menores (à esquerda e à direita). Foto de Alois Feichtenberger, início da década de 1960. Fonte: Acervo MIS|GO, com alterações da autora

Figura 158: Vista da Praça Cívica na década de 1940 a partir da fonte do Palácio das Esmeraldas, onde é possível ver o busto de Pedro Ludovico e mais a frente, no amplo trecho da Praça a Luminária no ponto central. Foto Alois Feichtenberger. Acervo MIS|GO

Figura 159: Monumento à Goiânia, em substituição à Luminária no ponto central da Praça. Foto Alois Feichtenberger. Acervo MIS|GO

Figura 160: Monumento à Goiânia: raças representadas como isotipos, pelos quais não é possível o discernimento das diferenças étnicas. Acervo MIS|GO

Figura 161: Monumento à Pedro Ludovico Teixeira, onde registra-se: “Uma trajetória marcada por idealismo, grandes obras, rupturas, combates, avanços e modernidade. O Governo de Goiás entrega este monumento aos goianos e à cidade de Pedro”. Fonte: acervo pessoal, 2018

Figura 162: Monumento em homenagem a Pedro Ludovico Teixeira perto do solo. Fonte: SILVA (2012)

Figura 163: Monumento em homenagem a Pedro Ludovico Teixeira perto da copa das árvores. Fonte: Acervo pessoal 2018

Figura 164: Expressão facial do montador em detrimento à expressão do cavalo: provável expressão do estigma de dominação Fonte: SILVA (2012)

Figura 165: Pedro Ludovico a observar o trecho onde está o Monumento às três raças. Fonte: acervo pessoal, 2019

Figura 166: Pedro Ludovico camuflado entre as copas das árvores. Foto tirada na ocasião do Projeto 'Viva a Praça Cívica', um programa de incentivo ao uso da praça. Fonte: Domínio Público

Figura 167: Identificação com os princípios reguladores explicitados no espaço e nos edifícios componentes da Praça. Fonte: Domínio Público.



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1 – A ESTÉTICA NA ARQUITETURA E NO URBANISMO</b>	<b>27</b>
<b>1.1 ARQUEOLOGIA DOS CONCEITOS</b>	<b>28</b>
1.1.1 Estética	28
1.1.2 Semiótica e Hermenêutica	38
<b>1.2 CATEGORIAS DE ESTRUTURAÇÃO PLÁSTICA</b>	<b>49</b>
1.2.1 Elementos morfológicos de estruturação plástica	49
1.2.2 Do modelo europeu para o Cerrado	59
<b>CAPÍTULO 2 – O OBJETO DE ESTUDO: A PRAÇA CÍVICA</b>	<b>75</b>
<b>2.1 O PROCESSO DE CONFORMAÇÃO DA PRAÇA CÍVICA NA DÉCADA DE 1930</b>	<b>76</b>
2.1.1 A Praça no desenho original de Attilio Corrêa Lima	76
2.1.2 O desenho alterado pelos Coimbra Bueno	92
<b>2.2 A PRAÇA CÍVICA CONSTRUÍDA: A PLASTICIDADE DO LUGAR NO DECORRER DO TEMPO</b>	<b>106</b>
2.2.1 A Praça no processo histórico da cidade	106
2.2.2 A Praça requalificada: perpetuação não fidedigna do projeto proposto	131
<b>CAPÍTULO 3 – O CARÁTER SIMBÓLICO DA PRAÇA</b>	<b>152</b>
<b>3.1 REALIDADE SENSÍVEL: INTERVENIENTES NA PERCEPÇÃO ESTÉTICA</b>	<b>153</b>
3.1.1 Interação entre sujeito e objeto no espaço público	153
3.1.2 Realidade [in]sensível: intervenientes imateriais na apreensão estética	166
<b>3.2 A ARTE NA CONFIGURAÇÃO FÍSICA E SIMBÓLICA DO ESPAÇO</b>	<b>176</b>
3.2.1 Significados incorporados: o olho que tudo vê e a espacialização do poder	176
3.2.2 Arte comemorativa: O Monumento às três raças e a escultura de Dr. Pedro Ludovico Teixeira montado em seu cavalo	184
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>194</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>202</b>

## INTRODUÇÃO

A legibilidade do espaço edificado, auxiliada pela percepção visual, varia de acordo com fatores inerentes à complexidade dos sujeitos que experimentam, utilizam ou apenas permeiam as formas que configuram tal espaço. Nessa direção, a estética, entendida aqui como apreensão por meio dos sentidos, em especial no âmbito visual, adquire um escopo mais amplo, influenciado por intervenientes que ultrapassam as superfícies e aparências e percorrem aspectos mais aprofundados da subjetividade. Em espaços públicos, a análise da estética pode ser estudada tanto por sua estruturação plástica, definida pelo desenho, quanto em seu viés relacional, no intuito de entender como se dá a interação entre sujeito e objeto.

Dessa maneira, ao debruçar-se sobre um espaço edificado, amplia-se a dimensão plástica, que sofre alterações tanto no que tange à solidez edilícia, quanto no que diz respeito à ocupação destes espaços. A estética assume, dessa maneira, uma condição que torna difícil sua circunscrição num determinado âmbito de conhecimento. Seu estudo aplicado num objeto arquitetônico ou urbano, fornece substrato para estudar como as intervenções podem afetar a apropriação deste, seja esta direta (física) ou indireta (simbólica). Num sítio urbano patrimonial o estudo adquire um escopo ainda mais amplo, visto que o patrimônio se alicerça em disciplinas de História, Arte e Arquitetura e adquire um valor de memória que não se limita à dimensão objetiva (fora do sujeito).

Além disso, entender as interações concernentes ao espaço edificado, demanda esforços que sobrepõem o âmbito arquitetônico e se direcionam para o debate filosófico, em especial no que se refere à estética e à política. Essa condição de aproximação entre arquitetura e estética, reflexo dos estudos dos anos 1960, quando a investigação do espaço urbano se faz necessária para o entendimento das dinâmicas presentes na urbe, direciona o foco para o sujeito e conseqüentemente, para a dimensão subjetiva, com críticas severas à **rigidez** da postura urbana e arquitetônica pregada e implantada pelo Movimento Moderno.

De fato, a produção da arquitetura e urbanismo da primeira metade do século XX havia assumido uma condição determinista, a direcionar padrões de comportamento e modos de utilização do espaço. No urbanismo, tal recurso era utilizado em locais de caráter monumental – como será o caso do objeto de estudo escolhido para esta pesquisa – de forma a conduzir o olhar e influenciar como uma ação é motivada, interferindo na fruição que auxilia na configuração do espaço arquitetônico, amiúde, direcionando-a para a exaltação formal da

monumentalidade das edificações, cujo conjunto frequentemente comunica, por meio de superfícies e signos, o estigma do poder.

A aproximação entre Arquitetura e Filosofia, especialmente no tange à Filosofia da Arte, tomando a arquitetura como objeto de reflexão, uma vez que o arquiteto confere ao espaço arquitetônico tratamento plástico, tende a conduzir a um novo entendimento acerca da condição da arquitetura como arte aplicada, recriada a cada experimentação estética (MEDEIROS, 2017). Desta maneira, a exaltação da forma edificada em detrimento à escala da percepção teve como consequência a expansão da análise do espaço edificado para outras áreas de conhecimento, como a Sociologia e a Filosofia, em que as críticas apontam para a produção de espaços urbanos e arquitetônicos que valorizem a escala do pedestre, favorecendo a apropriação e o contato interpessoal.

No entanto, a despeito dessa literatura e de produções subsequentes como as de Serpa (2007), que questiona a permeabilidade dos espaços ditos públicos; de Saboya (2008), que aborda a relação entre forma urbana e padrões socioespaciais de apropriação; ou de Choay (2010), que trata a respeito da condição de fruição do sujeito frente às intervenções urbanas, – todas auxiliando a compreensão dos fatos urbanos e a questão do entendimento da percepção visual na inteligibilidade e apropriação de um sítio urbano a partir de intervenientes estéticos – o fato é que as intervenções na urbe, de uma maneira geral e, especificamente, em sítios urbanos tombados ainda enfrentam problemas de apropriação e de mecanismos que incentivem a relação entre sujeito e lugar.

Isso se dá porque tal relação precisa do respaldo do projeto original, que constitui uma investigação histórica a respeito do que foi pretendido no desenho, entendido aqui como desígnio. Além disso o resgate visual a partir de imagens que retratam o passado, bem como os registros obtidos a partir da presença direta no local, auxiliam a investigação das interações que se desenvolveram ao longo do tempo, moldando o espaço e definindo sua plasticidade. A negligência da investigação histórica e da análise da vocação do lugar pode conduzir a intervenções ou iniciativas fadadas ao fracasso, por apresentar um descolamento entre proposta e ocupação do espaço.

Destarte, fica evidente e justificado que o debate acerca da estética e do patrimônio se expande para outros saberes – antropológicos, sociológicos, geográficos e filosóficos – e torna claro o conhecimento multidisciplinar que passou a ser exigido na conservação do patrimônio, sobretudo a partir do reconhecimento da dimensão imaterial. Esta dimensão, intrínseca ao

espaço, configurado por causas objetivas (objeto físico) e subjetivas (relativas ao sujeito) que transcende o empirismo do fazer arquitetônico, locupletado pela memória, simbologia e interações interpessoais, revela a necessidade da **aproximação entre arquitetura e filosofia**, precipuamente, por meio da análise dos fenômenos atinentes à estética.

Ao tratar da percepção do espaço por meio da apreensão visual, estabelece-se desde já um vínculo com a semiótica, que por permear por todo o domínio da cognição, auxilia na legibilidade e conseqüentemente, no processo da hermenêutica (SANTAELLA, 2004). Isso ocorre devido à constante interpretação dos signos a que os sujeitos se submetem ao estar diante das imagens que formam o todo ou parte do todo e configuram as formas urbanas. Numa outra direção, os próprios sujeitos atuam como modificadores dos símbolos, atribuindo ao objeto significados que não lhe são próprios. Tal fato ocorre numa dinâmica explicitada por Danto (2007) ao tratar sobre significados incorporados por meio do discurso, que acaba por atribuir às imagens interpretações permeadas pela imaginação.

Os espaços públicos edificados são esculpidos não apenas pelas formas arquitetônicas, mas também pela apreensão do sujeito, cuja percepção visual, permeada pelas condições culturais, varia de acordo com fatores inerentes à subjetividade humana, como política e religião, que moldam a forma como o sujeito vê o mundo ao seu redor. Dessa maneira, a legibilidade do espaço público (SERPA, 2007), auxiliada por detalhes e signos, constitui fator precípua na apreensão e fruição deste, o que cria um aparente paradoxo, visto que a dimensão coletiva do espaço (objetiva) constitui um fenômeno individual de contemplação (subjetiva).

Diante questões colocadas, sobre a ampliação no escopo do estudo da estética e do patrimônio edificado e tendo em vista a investigação da relação entre sujeito e objeto em um sítio urbano patrimonial a partir da estética – entendida aqui tanto em seu sentido morfológico, quanto em seu sentido relacional – estabelece-se a seguinte problemática: **A estética é capaz de influenciar na apropriação dos espaços?** O intuito é que se possa aplicar tal investigação em um sítio urbano tombado, cujas proporções monumentais podem deflagrar no sujeito percepções e sensações diversas, resultando numa relação de fruição que pode ser de identificação ou não.

Para tanto, foi selecionado como objeto de estudo um espaço público que constitui o marco zero da malha urbana de uma capital brasileira que sofreu intervenção recente, cuja reinauguração ocorreu em 2016: a Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira – Praça Cívica – de Goiânia, popularmente conhecida como cidade do sertanejo, do pequi e da pamonha. A nova

capital de Goiás, estabelecida em 1933, na Era Vargas, período de afirmação da hegemonia política se impõe sobre as demais cidades do estado por sua representação política e seu desenho planejado.

De maneira equivalente, a praça se impõe sobre o tecido trivial da cidade, definindo uma centralidade estruturadora, evidenciada pelo desenho monumental perceptível pela escala do pedestre, cujo desenho permite interpretações simbólicas diferentes. Patrimônio histórico tombado a nível federal em 2003, por fazer parte do traçado pioneiro e por sua suposta identidade art déco, dos quais de 22 bens, 12 constituem o Conjunto da Praça Cívica, a Praça, considerada o principal elemento do traçado urbano de Goiânia, é palco de eventos oficiais, com forte caráter simbólico, e constituía centro da malha urbana, até o processo de expansão que definiu a criação de novos subcentros.

Apesar da recente intervenção que alterou sua estética ao retirar o estacionamento e valorizar a monumentalidade dos edifícios – além da tentativa de inserção do pedestre nessa escala majestosa – a Praça parece continuar fora das rotas de atividades espontâneas da população. Tal fenômeno evidencia uma tensão entre espaço simbólico [objeto] e atividades cotidianas [sujeito], cuja apropriação ultrapassa a condição morfológica material e se desdobra em mediadores subjetivos ou de ordem simbólica. Dentre eles, é possível destacar a política e a religião, fatores que conformam a identidade cultural com veemência e, portanto, colaboram na fruição dos corpos que permeiam o espaço arquitetônico.

Nesse sentido, fica justificada a escolha da Praça Cívica em Goiânia: um lugar que constitui parte principal da malha urbana, verdadeiro centro estruturador, que concentra atividades, equipamentos, fluxos e história. Um centro histórico planejado, apoiado em um aparato estético que expressa a monumentalidade como manifestação da modernidade e que foi implantado no seio da produção da arquitetura e urbanismo da primeira metade do século XX, cuja condição determinista do desenho surgiu pouco antes do debate a respeito de intervenções direcionadas a um espaço pensado para a escala da percepção – em período anterior aos anos 1960.

A interação entre sujeito e o objeto arquitetônico faz-se necessária não apenas para a legitimação do espaço e do poder nele representado, mas para a prática preservacionista, cuja apropriação do sujeito é capaz de determinar a permanência ou o desaparecimento de artefatos patrimoniais. Visto isso, tem-se como **objetivo central** investigar se a estética influencia na apropriação dos espaços. Diante desse objetivo, é possível direcionar intenções coadjuvantes

em duas direções, a partir das quais a estética é aqui explorada: em seu viés tradicional, de apreensão por meio dos sentidos e em seu viés relacional.

No sentido de apreensão por meio dos sentidos serão explorados os desdobramentos estéticos de um espaço público para além da mera apropriação física ao analisar algumas possibilidades de intervenientes imateriais (subjetivos), como política e religião, aspectos que moldam o indivíduo culturalmente e que podem influenciar na leitura do objeto arquitetônico no ato da percepção. No sentido relacional, ou seja, no âmbito das interações interpessoais, a compreensão da estética e as formas de sociabilidade possíveis num espaço de partilha colaboram no estudo do lugar e na análise de sua plasticidade, de modo a fornecer subsídios para futuras requalificações.

Analisar as dinâmicas de apropriação do espaço justifica-se não somente pelo fato de provocar o pensamento e a reflexão, aproximando a arquitetura do debate filosófico, mas sobretudo, para funcionar como ferramenta para orientar políticas públicas que se direcionem para a ocupação ou requalificação de um espaço edificado. Uma requalificação urbana que se realize a despeito da interpretação dos constituintes materiais e imateriais do espaço pode representar um mero embelezamento, desconsiderando os modos de interação ou produção de subjetividades que possam acontecer ali.

Se são extensos os estudos que tratam da questão da intervenção sobre o patrimônio, poucos são os que dizem respeito à análise da apropriação deste, na relação do sujeito e do objeto preservado, **sob um viés estético**. O sítio urbano constitui-se de matéria, mas também de substância, experiência e memória. Sendo assim, é imprescindível considerar a plasticidade inerente à condição estética pela qual o patrimônio é percebido, reconhecido e apropriado pelo sujeito que o vivencia.

O termo plasticidade, utilizado no título deste trabalho, refere-se não somente ao tratamento plástico dado ao objeto pelo artista ou arquiteto que concebe o artefato, mas à noção de **mutabilidade** explanada por Malabou (2005) que estuda a influência da estética dos espaços edificados na interação entre sujeito e objeto. O objeto oferece sua plasticidade não apenas em sua proposição formal e concepção estética, desvelada na paisagem urbana, mas sobretudo, ao fornecer uma multiplicidade de apreensões e interpretações, fecundando o imaginário do transeunte.

A plasticidade, apesar de não receber um tópico específico a ser explorado, faz sentido como termo norteador deste estudo à medida que deflagra desdobramentos perceptíveis no

decorrer de toda a pesquisa. A solidez edilícia estabelece, dessa maneira, o que aparenta ser um paradoxo, ou seja, associar um espaço edificado, em sua evidente riqueza material, com o conceito de plasticidade, que se refere a um estado plástico, mutável, possibilidade viabilizada pelo sujeito que o apreende.

Um método evidente para a verificação da hipótese do trabalho, de cunho subjetivo, que busca analisar como e se a estética constitui fator determinante para a apropriação de um espaço público, seria o uso de entrevistas. No entanto, dialogar com a população pode deixar subjacente respostas que ficariam mais evidentes com a observação das interações interpessoais ocorridas no local, uma vez que a linguagem corporal comunica, mais sinceramente e por vezes, mais explicitamente, o que a linguagem verbal não diz.

Além disso, a população, amiúde desvinculada da investigação histórica e desinformada a respeito dos rebatimentos que a filosofia pode provocar no cotidiano, propõe soluções que, por vezes, constituem novos problemas. O fato de a estética ser equivocadamente tomada pelo imaginário coletivo como uma categoria frívola, também dificultaria uma comunicação direta no sentido de coletar dados para entender se a estética influencia nos processos de apropriação da Praça Cívica. Por isso, o respaldo da semiótica e da hermenêutica – aqui aplicada na interpretação dos espaços – fornece subsídios para direcionar a verificação da problemática a partir da observação dos regimes sensíveis que ocorrem no espaço.

Nesse sentido, o método sugerido por Didi-Huberman (2013) em seu livro *Diante da Imagem*, pautado na análise de imagens, numa proposição de rasgadura do ato de ver, deslocando perguntas habituais que rondam os discursos da história oficial para acepções heterodoxas será adotado nesta pesquisa diante do objeto de estudo. A análise diacrônica de registros fotográficos recolhidos no Museu da Imagem e do Som (MIS) de Goiânia, bem como os registros obtidos por meio da presença direta no local, permitirá realizar um resgate visual e a visualização de como se dá a interação entre sujeito e lugar no sítio patrimonial selecionado para estudo.

A seleção das imagens não foi feita de maneira ortodoxa, separada por data ou por autor, visto que a quantidade de registros referentes à Praça Cívica, que possibilite a observação da transformação do espaço em virtude de sua ocupação pelo sujeito e das alterações edilícias ocorridas ao longo do tempo, é bastante escassa. Contudo, o material obtido pelo acervo do MIS e pela presença direta no local permitirão a visualização da plasticidade do lugar, bem

como a leitura das imagens na direção do esclarecimento da problemática, visando explicitar se a estética influencia nos processos de apropriação do espaço edificado.

A análise dessas imagens, numa acepção heterodoxa, conforme propõe Didi-Huberman (2013) será viabilizada especialmente em virtude da pesquisa de Diniz (2007, 2015) que ao se debruçar na fonte documental e buscar as informações diretamente no acervo do arquiteto que projetou Goiânia, bem como na instituição de sua formação, revela que a identidade art déco atribuída à Goiânia e à Praça possui intenções subjacentes, que possivelmente também motivaram o seu tombamento.

Obter resultados a partir da interpretação das imagens, bem como por meio da investigação do desenho original é um método possível e pertinente para esta pesquisa, que não pretende o fechamento do visível no legível, ou seja, no que se lê e no que se sabe, conforme afirma Didi-Huberman (2013). Longe de uma postura autoritária, o intuito é pautar-se em revisões bibliográficas como os estudos de Rancière (2009, 2012) e de Bourriaud (2009) que respaldem a observação da Praça por meio de registros imagéticos a fim de observar as interações entre sujeito e objeto na Praça Cívica, em seu caráter monumental e suas proporções majestosas.

Este método de Didi-Huberman (2013) exige uma presença direta no local, além de um aprofundamento na história deste, que envolve a investigação do desenho e dos sujeitos envolvidos na concepção e na conformação da Praça. Com isso, será possível extrair o que o espaço comunica ao transeunte, tanto no desenho em si, quanto na morfologia do espaço ou em suas partes compositivas, cujos signos permitem interpretações relacionadas ao contexto estudado. Ou seja, o julgamento do objeto como bom ou ruim não constitui aqui um objetivo e tampouco corresponderia à complexidade desse espaço simbólico que abriga o sujeito em suas atividades cotidianas. Contudo, o pretendido aqui é entender as superfícies dos signos, num exercício semiótico e lançar-se à compreensão do que estes comunicam, num exercício hermenêutico.

Desse modo, a análise das subjetividades – amparadas no estudo de Carl Jung (2002) – dos espaços coletivos que constituem a Praça por meio de imagens, respalda-se nas pesquisas de Jacques Rancière (2009, 2012), Hilde Hein (2018) e Chantal Mouffe (2013, 2015) filósofos que concentram suas pesquisas relacionando estética e política, a partir da percepção sensível e da concepção do que é público. Ao atribuir valor e significância ao ato estético, o sujeito estabelece com o lugar uma relação de reconhecimento ou renúncia, permanência ou evasão, o



que pode, no caso de um sítio patrimonial, sustentar sua perenidade. Diante do objeto artístico ou arquitetônico componente da paisagem urbana, torna-se pouco provável manter-se inerte. A fruição entre sujeito e objeto é inevitável e deve ser considerada para que os projetos de intervenção em sítios urbanos de interesse patrimonial sejam mais adequados à cultura local.

À medida que o sujeito constitui parte integrante do patrimônio histórico e a subjetividade deste parece constituir um problema aparentemente impassível de ser resolvido ou esclarecido, o trabalho orienta-se para a questão da **subjetividade como um produto social**, uma vez que esta não constitui mera idiosincrasia, mas apresenta interferências de aspectos culturais a subjugar a experiência estética. Diante disso, encontra-se justificado o estudo da estética em suas diferentes roupagens, referente à percepção por meio dos sentidos – na qual a dimensão objetiva é locupletada pela dimensão subjetiva, principalmente no que se refere à condição política e religiosa – e à questão relacional explicitada por Bourriaud (2009). Vale ressaltar que a estética relacional aqui ampara-se nas relações interpessoais e nos modos de sociabilidade que a Praça, como objeto de estudo, pode gerar.

Analisar a Praça numa postura semelhante ao do historiador da arte, que se põe a investigar o artefato artístico a partir de sua estruturação plástica, do estudo do seu autor e das possíveis interpretações que se pode obter no desvelamento dos signos, revela que este estudo prioriza a observação do objeto e das interações que nele ocorrem a partir do visível. Nesse sentido, a leitura inicia-se nos princípios compositivos, ou seja, nas categorias de estruturação plástica que configuram morfologicamente o espaço, definindo-o como rígido ou fluido, simétrico ou assimétrico, harmônico ou desarmônico, cadenciado ou sem cadência, entre outros fatores.

Apesar de ser possível direcionar o estudo em categorias rígidas e pragmaticamente organizadas por elementos, camadas ou escalas, não será este o método aqui utilizado, uma vez que a experiência estética, apreendida por imagens que constituem partes que formam o todo, não é feita sob os parâmetros da rigurosidade. O sujeito percebe o espaço de maneira fluida, percorrendo-o, tornando-se parte integrante deste, visualizando perspectivas constituídas por superfícies e volumes que conformam o espaço e comunicam intenções e interações possíveis.

Ao escolher um sítio urbano tombado como objeto de estudo, vale ressaltar que o conceito “sítio urbano” vincula-se, nesta pesquisa, ao pensamento de Heidegger (1954) que define o espaço como algo que possui um lugar disponível, com limite – não no sentido em que algo se detém, mas a partir do qual alguma coisa inicia sua presença – sendo, portanto,

concedido, unido e reunido em virtude de uma localização. É assim que, impulsionada pela investigação das novas possibilidades de um lugar, característica inerente à profissão de arquitetura (FRAMPTON, 2008), para explorar as vantagens e interações por este fornecidas, procura-se entender de que maneira se efetua, em termos estéticos e plásticos, essa exploração.

Nesse sentido, o direcionamento dado ao trabalho segue a seguinte estrutura: No primeiro capítulo propõe-se delimitar os horizontes teóricos vinculados à sensibilidade, numa espécie de arqueologia dos conceitos que respaldam a análise da estética, semiótica e hermenêutica aplicadas à arquitetura, na qual a semiótica tem papel fundamental na investigação dos aspectos simbólicos que definem regimes sensíveis (RANCIÈRE, 2009) na partilha do espaço, cujo aspecto relacional (BOURRIAUD, 2009) direciona a vocação do local. Em seguida, ainda no capítulo 1, busca-se investigar os aspectos morfológicos que podem direcionar o uso do local, em categorias que estruturam sua plasticidade e revelam soluções paradigmáticas utilizadas no desenho, tais como eixos reguladores, simetria, disposição volumétrica de artefatos arquitetônicos e artísticos que se impõem na paisagem, tendo como alicerce a pesquisa de Garcia (2009).

No segundo capítulo, o intuito é realizar a investigação histórica do objeto. Delineia-se sobre o processo de conformação da Praça, desde o plano original concebido por Attilio Corrêa Lima, palmilhando pela descaracterização do projeto pelos Coimbra Bueno, até o processo de redesenho, que tentou retomar uma ocupação obtida num determinado momento, mas que não constitui a verdadeira vocação do local. A investigação do processo histórico da Praça tem como respaldo a pesquisa desenvolvida por Monteiro (1938), importante referência por explicitar decretos e leis do início da construção da nova capital, e Diniz (2007), que permite o desvelamento a respeito do projeto original, por ter palmilhado uma investigação diretamente na fonte – o acervo de Lima – esclarecendo a confusão notada em alguns registros desconexos que dificultavam saber o que era, de fato, projeto original. O estudo conjugado de ambas permite o entendimento de como surgiu Goiânia por olhares diferentes e de como a formação do arquiteto e urbanista responsável pelo projeto da nova capital influencia diretamente nas soluções paradigmáticas notadas na Praça Cívica em Goiânia. Ao deparar-se com o processo histórico da Praça através de fotografias, a questão da estética relacional de Bourriaud (2009) e da partilha do sensível mencionada por Rancière (2009), é explicitada.

Após a investigação da história da Praça e da apropriação do sujeito nesta no decorrer do tempo, a dissertação prossegue numa investigação simbólica. Uma vez que a apropriação não se dá apenas de maneira física, o terceiro capítulo segue à luz do pensamento de Jung

(2002), a respeito da subjetividade que influencia na apreensão da realidade, que neste caso, é definida pelo espaço público edificado, permeado por artefatos artísticos e arquitetônicos. Para tanto, recorre-se aos estudos de Danto (2007), que trata da percepção como condição que ultrapassa a experiência imediata, que pode atribuir ao espaço e seus objetos significados incorporados; de Hein (2018), filósofa que traz para a análise da arte o debate da publicidade, e de Mouffe (2013), cientista política que discorre sobre o modelo agonístico, no qual a obra de arte é sempre política, seja na direção de afirmação ou contrariedade ao Estado vigente. O estudo destes autores permite relacionar os desdobramentos subjetivos provocados pela experiência estética, imbuída de fatores que influenciam na memória e percepção de um sítio urbano. Diante da imagem, é possível perceber como o estigma da dominação pode estar presente na Praça, a configurar a espacialização do poder (HAN, 2019). Destarte, nas Considerações Finais será possível constatar se a estética de fato colabora no processo de apropriação e conseqüentemente, na conservação de um sítio patrimonial.

## **CAPÍTULO 1 – A ESTÉTICA NA ARQUITETURA E NO URBANISMO**

O intuito deste capítulo consiste em discorrer a respeito dos conceitos que, além de esclarecer melhor o panorama abordado, subsidiarão o método de análise do objeto de estudo a ser explorado nas partes consecutivas. Estética, Semiótica e Hermenêutica se alternam e se conjugam na tessitura de uma argumentação que visa trazer para o debate arquitetônico e para a prática preservacionista a questão filosófica da estética. Para tanto, este capítulo divide-se em 2 itens: o primeiro, a arqueologia dos conceitos, onde será explanado, de modo geral, algumas definições de estética, semiótica e hermenêutica, será relevante para introduzir conceitos segundo os quais não se está habituado a lidar no fazer arquitetônico. Uma vez esclarecidos os termos que respaldarão a análise do lugar, será iniciado, no segundo item, a análise dos ideais estéticos notados na morfologia do sítio patrimonial escolhido para objeto de estudo: A Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira – popularmente conhecida como Praça Cívica. O início do estudo do objeto será feito observando-se soluções paradigmáticas de projeto por um viés estético, de maneira equivalente ao que Didi-Huberman (2013) utiliza em seu livro *Diante da Imagem* para a leitura de artefatos da arte. Ainda que a prática artística tenha se afastado do fazer arquitetônico, em virtude dos métodos de Ensino ou mesmo pelo avanço tecnológico, que por vezes suprime a atividade criativa, utilizar métodos de análise semelhantes aos que se recorre para análise da arte pode ser aqui utilizado uma vez que o objeto arquitetônico e urbanístico é estruturado plasticamente e dotado de tratamento artístico semelhante ao que é conferido a um artefato de arte.

## 1.1 ARQUEOLOGIA DOS CONCEITOS

### 1.1.1 Estética

Ao discorrer sobre estética – compreendida como uma das grandes áreas da filosofia, assim como a ética, a lógica e a política – será necessário palmilhar pelo estudo de alguns filósofos da percepção. Nesse sentido, as linhas que se seguem buscam submergir nos conceitos de estética, que podem colaborar no entendimento da produção da arquitetura, bem como na apreensão dessa como arte à luz de autores que se debruçaram sobre os conceitos de estética e dos regimes sensíveis que esta pode deflagrar. Tal estudo pretende lançar-se na busca de evidências estéticas que possam locupletar a prática arquitetônica, tanto projetual, quanto preservacionista.

Pode-se pensar que a estética seja uma condição ligada meramente à aparência – o que de ponto de vista teórico, também é uma via possível, a exemplo de Martin Seel em *Aesthetics of Appearing* –, como se tal conceito, com forte viés filosófico, não representasse e não incluísse uma dimensão cultural, simbólica e representativa extremamente relevante. O termo, desde o seu surgimento enquanto disciplina filosófica na Alemanha, na escola de Wolff (1679-1759), sofreu por causa das exigências de um racionalismo em ascensão. Em virtude de tal fato, foi procurado formar outras denominações para o estudo das sensações provocadas pela fruição do espectador. No entanto, por influência da proposta de Hegel, para retirar o termo do cotidiano e concentrá-lo como uma disciplina de teoria da arte, o vocábulo “estética” penetrou na linguagem comum e passou a ser atribuído à filosofia da arte e, mais precisamente, à filosofia da bela arte (HOTH0, 2001).

Ao tratar a respeito da estética, o que se passava no imaginário coletivo do final do século XVIII era que a questão do belo estava ligada a certa superficialidade, tendo em vista as exigências racionalistas, e a crescente abordagem da visão empirista-fisiológica do belo. Tido como inútil, e tendo nessa inutilidade sua importância, o belo, cuja condição desinteressada é defendida desde Kant, passa a ser, por outro lado, almejado. Isto ocorre porque, apesar de não ter uma finalidade específica, o julgamento estético parecia revelar uma dimensão reflexiva desvinculada da produção de conhecimento e de verdades. Tal postura será questionada por uma politização da estética com Schiller e por uma abordagem que terá no belo a aparência ou manifestação sensível da verdade, sobretudo com Hegel. Tais abordagens ajudam e amplificam o modo como tratamos as intervenções artísticas até hoje, como por exemplo, os memoriais, que manifestam aspectos culturais relevantes.

Nesse sentido, torna-se necessário deixar claro o que é entendido como estética aqui: o termo advém do grego *aisthesis* e significa percepção por meio dos sentidos. Tal etimologia conduz ao que se entende como percepção sensitiva como modo de apreender a realidade visualmente, ou seja, perceber a realidade por meio da sensibilidade. A relevância dada à sensibilidade é um dos elementos centrais da contribuição da estética para a teoria do conhecimento e para a teoria da cultura, tendo expoentes como Baumgarten e Kant, que defendem certa autonomia da percepção estética. O termo estética, apesar de ter feito parte do contexto artístico antes que a arte tenha sido legitimada como tal (DANTO, 2013), foi introduzido no vocabulário filosófico pelo filósofo alemão Baumgarten, por volta de 1750.

Influenciado pela sistematização filosófica de Christian Wolff, – figura fundamental não só na cultura alemã do século XVIII como também no desenvolvimento da psicologia, denominada por este como filosofia que se ocupa da alma, sendo, portanto, parte da metafísica (DUARTE, 2012) – Baumgarten cunhou o termo *Aesthetica* ao designá-la como ciência que trata do conhecimento sensorial, em contraposição à lógica, complementando-a. Posteriormente, passou a referir-se à estética como apreensão do belo, manifestada nas imagens da arte.

Para Baumgarten (1993), a estética possui exigências próprias em termos de verdade, visto que alia sensação – e por conseguinte, o sentimento – à racionalidade, lançando bases para o estudo do belo. Destarte, o conhecimento se daria pela percepção da realidade, compreendida como domínio da sensibilidade, relacionada à percepção e à imaginação. Ao elaborar um sistema dividido em três partes – o ramo propedêutico, no qual se encontra a teoria do conhecimento (gnoseologia); o ramo teórico, formado pela metafísica e pela física; e o ramo prático, que abrange a ética e a filosofia do direito – o filósofo associa a estética à gnoseologia. Contudo, ela abrange a gnoseologia inferior ou sensível, sendo a gnoseologia superior o campo pertencente à lógica. Nesse sentido, a estética procura pensar o conhecimento sensitivo, enquanto a lógica ocupa-se do conhecimento racional (CARVALHO, 2010).

A sensibilidade para Baumgarten não seria, portanto, como para Immanuel Kant (1781/1980), apenas um dos tipos de saber, exigindo um aporte de entendimento para produzir-se como tal. Ou seja, a sensação não constituía subsídio do saber para o entendimento de um objeto, mas o próprio saber do objeto. A sensação seria, deste modo, definida como uma ciência, apta a exprimir o conhecimento oriundo da percepção da realidade. Sendo assim, a percepção sensível passa a constituir um ponto de vista autônomo. A estética seria, pois, uma epistemologia da sensibilidade e isso implica também que a estética passa a se relacionar com

a lógica de uma maneira específica, conforme explicitado por Gally (2012). Visto isso, a concepção de Kant – na defesa do julgamento estético sem conteúdo semântico determinado – não será aqui explorada, uma vez que o trabalho se direciona na investigação e interpretação (hermenêutica) dos conteúdos semânticos (semiótica) imputados em projetos arquitetônicos e obras de arte, ainda que de maneira subjacente.

Apesar de não precisar ter uma função específica, a estética, locupletada por meio da arte e da arquitetura – ao considerá-la como um tipo de manifestação de arte, visto que carrega consigo tanto o aspecto da função quanto o da contemplação – em especial no que tange ao âmbito visual, apreendida na paisagem urbana e nos demais fatores intervenientes da estética do espaço, não ocorre de maneira necessariamente despretensiosa. Tais elementos expressam aspectos simbólicos – culturais, políticos, religiosos – que podem colaborar com as dinâmicas de apropriação do espaço e interações interpessoais. Além disso, de acordo com Didi-Huberman (2013, p.58), uma prática não tem necessidade de ser esclarecida sobre seu fim para ser eficaz.

Os elementos estéticos que configuram a morfologia do espaço urbano, ainda que o referencial simbólico inerente aos objetos artísticos ou edifícios seja implícito ou desconhecido pela maioria, podem influenciar na apropriação de um sítio patrimonial, visto que o uso vincula-se não somente às facilidades funcionais, como também à sensação de pertencimento e às políticas públicas de incentivo à realização de feiras, exposições ou mesmo ao fechamento da caixa viária para uso exclusivo do pedestre, ainda que de modo intermitente.

Desse modo, os signos destes elementos circunscrevem-se no espaço figurativo, ainda que a partir de uma extensão mínima, pertencendo a um espaço mensurável, delimitado no objeto. Os signos neles contidos, no entanto, possuem uma capacidade imensurável de expansão e produzem uma potencialidade que possibilita permear na subjetividade do observador que interage com o objeto, por produzirem intrusão. Uma vez apreendidos, mesmo que não de maneira consciente, os símbolos contidos dos elementos estéticos permeiam o imaginário e passam a configurar a percepção da realidade.

Ao constituírem objetos da representação visível, tais elementos constituem detalhes que formam a realidade, da qual se estabelece legibilidade por meio da estética. Nesse sentido, a supressão do detalhe pode ser nociva ao fazer arquitetônico e à imaginação simbólica, por não deixar subterfúgios para que o sujeito a complemente. A Arte e, por conseguinte, a Arquitetura traduz-se como forma de comunicação por meio da estética, a partir do que se torna perceptível,

da qual a imaginação, a memória e a cultura entre outros princípios norteadores da subjetividade, colaboram para o reconhecimento dos signos e construção da realidade.

Isto posto, a questão da realidade, também explorada por Coutinho (2010), na qual o autor expõe que, diferente das demais artes, o espaço arquitetônico constitui uma realidade e não uma representação – apesar de poder representar a dominação pela imponência do espaço ou dos volumes maciços, como será estudado nos capítulos seguintes – abre caminho para pensar acerca da verdade. Tal aporia também é atinente ao debate acerca do patrimônio, pano de fundo que constituirá o objeto de estudo, que auxilia na questão da percepção estética, visto que esta compreende uma interpretação do objeto (condição objetiva), externo ao sujeito, mas que depende do sujeito (condição subjetiva) para sua legitimação.

Ainda que pareça contraditório buscar a verdade em vez de ater-se à experiência estética desprezenciosa, será necessário palmilhar pela investigação histórica, uma vez que a **verdade** como autenticidade é aqui relevante devido à condição patrimonial do sítio que se pretende investigar, cuja análise projetual exige uma presença filosófica que a aproxima da evidência estética, mesmo que esta aproximação seja menor que o desejável (MEDEIROS, 2017). O tema em apreço não poderá desenvolver-se na linha de pureza do método estético, cuja legitimidade prescinde de interferências históricas ou lógicas. Isso ocorre porque a simbiose de elementos díspares que esteve presente no sujeito que projetou, apresenta-se nos sujeitos que a permeiam ou que venham a intervir no espaço construído.

Além disso, pretende-se questionar verdades naturalizadas no que tange aos discursos oficiais, especialmente quanto à interpretação de um lugar, tendo em vista o objeto de estudo – A Praça Cívica de Goiânia. Ao questionar as verdades que cerceiam os discursos oficiais acerca desta e da suposta linguagem art déco que a constitui<sup>1</sup>, torna-se inevitável lembrar do pensamento desenvolvido por Descartes no século XVII, cuja filosofia mecanicista (mundo formado de corpo e movimento, desconsiderando a essência), explicitada em seu livro *Discurso do método*, publicado originalmente em 1637, defende a ideia de **verdades questionáveis**. Para o filósofo, há um sistema de princípios para obtenção de um conhecimento seguro, claro e evidente, de maneira a sobrepujar a tradição. Tal sistema, respaldado em um método metafísico-filosófico e, por conseguinte, na física, forneceria subsídios para derivação de todo o conhecimento.

---

<sup>1</sup> O local apreende um acervo patrimonial cujo conjunto, tombado por representar o Art Déco, representa uma linguagem, conforme será demonstrado no decorrer deste estudo, que nem constituía o Plano Urbanístico concebido pelo urbanista Atílio Corrêa Lima.



Na concepção cartesiana era necessário contestar o aprendizado oriundo da tradição e da experiência e filtrar os conhecimentos que se demonstram com clareza a partir da constituição de um método – a dúvida hiperbólica –, fundamentado no questionamento das noções tidas como verdade, na solução de um problema a partir de partes, na condução dos pensamentos de maneira ordenada. O questionamento das verdades e a desconfiança na tradição, na percepção pelos sentidos e na própria realidade, induz à assertiva do “penso, logo, existo”, ou seja, não posso mais duvidar que estou duvidando – ápice da hipérbole da dúvida metódica –, evidenciada por meio de um relato pessoal da experiência diante da lareira, que ressalta a condição do indivíduo como centro do conhecimento, destacando a importância do **sujeito como cerne do conhecimento**.

Contrariamente ao adágio escolástico de que “não há nada no entendimento que não tenha passado antes pelos sentidos”, Descartes defende que a certeza da percepção da realidade, por meio da qual percebemos a estética, advém da razão, e nunca dos nossos sentidos – por isso, a tradição racionalista herdeira de tal concepção, precisou de subterfúgios para introduzir em seus sistemas uma estética, algo que só acontece com propriedade no pensamento de Baumgarten. Tal ponto de argumentação torna-se inapropriado para esta pesquisa, que busca ancorar-se na percepção da realidade e entendimento estético dado por meio dos sentidos, locupletando-se do conhecimento histórico de que se possa dispor para uma investigação mais aprofundada do objeto.

Isto posto, não se pretende respaldar a pesquisa numa visão racionalista e demasiadamente metódica, mas conjugar experiência estética, favorecida pela possibilidade de comparecer ao local e dele desfrutá-lo, locupletando-se da assimilação lógica que permite a legibilidade de valores disponíveis apreendidos pelas imagens que conformam a paisagem. O intuito é buscar a **verdade** do desenho da Praça, no sentido de tentar compreender qual foi o ideal estético planejado para esta, bem como deixar que a reflexão seja mais orgânica e permeável, tal qual o percurso do sujeito que apreende o espaço, sem deixar de palmilhar pelos meandros da lógica, sob a qual a coerência garante, por meio de signos e formas, sua comunicabilidade e legibilidade.

A verdade como desvelamento do ideal estético e do caráter monumental da Praça Cívica auxiliará no entendimento da apropriação do espaço desta. Seu desenho, amiúde tomado nos projetos de intervenção com um caráter gregário e uma linguagem art déco que nunca lhe foram próprios, mas que foram sutilmente impostas pelos discursos oficiais e de grande influência, sofre equívocos pela falta de conhecimento e da busca pela história do que realmente

a constituiu. Nesse sentido, na posição de sujeito que permeia o espaço, a verdade da praça será aqui a narrativa em desenvolvimento dialético, que enseja analisar o processo que constituiu a estética da Praça afim de obter resultados sobre os processos de apropriação.

A verdade também pode ser explorada como categoria dinâmica, conforme demonstra os estudos de Georg W. F. Hegel (2001). Em seus cursos de estética, Hegel atrela o conceito da beleza ao conceito da verdade. Por resultar da consciência dos momentos contraditórios que se superam em um movimento dialético em direção ao conhecimento absoluto – dependendo, portanto, de um sujeito que apreenda tais momentos – a cognição da realidade, apesar de compreendida por meio do domínio da razão, não é apreendida de imediato por meio desta, ou seja, a sensibilidade, modo imediato de acessar a realidade, apesar de sua relevância, não consegue, por si só, garantir o acesso à verdade. Por isso, no capítulo 2 será necessário palmilhar pela história da Praça Cívica, para que se consiga compreender o que foi planejado, de fato, para esta e num processo progressivo, como se dá a interação do sujeito nesse objeto de estudo.

O conhecimento pela razão pode ser ampliado por meio da experimentação, ideia aqui apropriada para estudar as dinâmicas de uso de um sítio patrimonial. Desse modo, o percurso percorrido neste estudo pretende analisar, como a praça se estrutura plasticamente, direcionando usos e articulando maneiras de fazer, formas de visibilidade e modos de pensar as relações que se dão nos espaços que a compõem. O questionamento das certezas e verdades atinentes ao discurso oficial conduzem à reflexão, cujo exercício é o que se propõe nos capítulos seguintes quanto à análise de um espaço patrimonial.

Esse movimento da razão – neste caso, com base no conhecimento que se tem da arquitetura –, ampliado pela percepção por meio dos sentidos, conduz ao conhecimento da realidade, evitando distorções e observações equivocadas. Nesse sentido, o entendimento estético de Rancière (2009) como regime, cujas articulações constituem variáveis que podem ultrapassar a sensibilidade, servirá como respaldo para analisar as imagens que mostram como se dão as interações na Praça Cívica.

Cabe salientar, com isso, que uma ciência fundamentada no raciocínio lógico-dedutivo e na experimentação sistemática, potencialmente poderosa no estudo de fenômenos físicos simples do mundo material, consiste num instrumento incapaz de satisfazer à compreensão da arte (e da arquitetura), apreendidas pela subjetividade da mente humana, cuja lógica foge à linearidade cartesiana. A propósito, conforme Didi-Huberman (2013) explicita, cabe dizer que, não se pode atribuir uma lógica ao fazer artístico (e arquitetônico), mais condizente com o

processo de **comunicação**. No entanto, ainda que não ocorra uma lógica de forma linear, nos moldes positivistas, há uma lógica na comunicação por meio de signos. Tal consideração oferece uma noção da dimensão dos desdobramentos que o espaço – bem como a intervenção neste, ao afetar sua dimensão estética – pode causar no sujeito, o que torna ainda mais pertinente a preocupação com a produção arquitetônica, que esculpe espaços urbanos e expõe suas simbologias à multiplicidade de olhares, memórias e imaginações.

Ainda que a leitura da arte e da arquitetura não possa se desvencilhar completamente da lógica, e evidenciada a condição subjetiva que faz parte da percepção da realidade por meio dos sentidos, locupletando-a com conhecimento – ou inversamente, locupletando o conhecimento por meio da experiência sensível – é interessante salientar como a lógica, em sua racionalidade tecnicamente exata, pode apresentar verdades dúbias ao aproximar simbolicamente semelhantes como se fossem iguais:  $1=1$ , por exemplo, pode ser refutado na concepção hegeliana pela noção da consideração de um sujeito (1) ser diferente de outro sujeito (outro 1), sendo, portanto,  $1\neq 1$ .

A consideração do sujeito em sua pluralidade, na formação de comunidades que se identificam e geram potencialidades no cotidiano ao produzir acontecimentos, contribui para o entendimento da estética em seu viés relacional, ou seja, nas relações que é capaz de produzir, um conceito explanado por Nicolas Bourriaud (2009). Para o curador e crítico de arte, o sujeito se transformou de indivíduo abstrato para concreto após o Renascimento, com a sistematização da perspectiva monocular. Desse modo a perspectiva atribui ao olhar um lugar simbólico e por conseguinte, confere ao observador seu lugar numa sociedade simbólica. Tal acepção é relevante nesta pesquisa à medida que auxiliará na compreensão do objeto de estudo, estruturado plasticamente a partir de categorias do formalismo urbano francês, cujos paradigmas foram amplamente difundidos e utilizados na concepção do urbanismo do século XIX.

Novas abordagens na concepção e conformação do espaço – única categoria que pode ser ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, uma vez que conforma a inteligibilidade do indivíduo – permitem que o sujeito se posicione, ainda que simbolicamente, na legitimação do espaço, gerando uma dependência mútua sujeito-objeto. Tal legitimação é veementemente relevante na questão patrimonial, visto que a falta de utilização do objeto arquitetônico ou sítio patrimonial catalisa sua decadência. O sujeito realiza sua leitura do espaço a partir de ideais, resultantes da combinação entre raciocínio lógico conectado com a realidade e remetendo-se à dimensão subjetiva. Porém se as abordagens de configuração urbana forem aplicadas de maneira

desmedida em localidades distintas podem, além de gerar problemas de adaptação em relação ao clima e à topografia, interferir na percepção estética, imbuída de intervenientes subjetivos, visto que funciona como uma espécie de neutralização da pluralidade subsistente.

A pluralidade subsistente, e não apenas existente, permanece apesar da globalização que, de acordo Danto (2007), foi antecipada por Neurath ao afirmar que o método visual se tornou base para uma cultura comum, explicitando alguns casos em que os signos são utilizados na comunicação independentemente do idioma vigente, tais como aqueles usados para direcionar o tráfego no trânsito, ou para orientar transeuntes em um aeroporto. Em ambos os casos, nota-se a presença de isotipos como linguagem universal. Visto isso, vale salientar que a linguagem utilizada no Plano de Attilio C. Lima para a Praça Cívica recorreu ao uso de signos quase universais de evidenciação do poder. Se por um lado o sujeito ganha, com a perspectiva geométrica, seu lugar no espaço simbólico, por outro, a linguagem universal pode representar uma supressão de individualidades heterogêneas típicas de um espaço público.

A noção do indivíduo será aqui apropriada na direção de compreender as relações produzidas no espaço urbano, objeto cuja investigação constituirá ferramenta para o exercício filosófico. Ou seja, não se pretende penetrar nas noções de julgamento de beleza a partir do sujeito, constituinte ativo da paisagem urbana, cuja apropriação pode ser decisiva para a prática preservacionista. O modo como o sujeito considera o belo e se apropria do espaço através do contexto está em constante devir, visto que a beleza, bem como a percepção não constituem dados absolutos, mas juízos inconstantes, variáveis geográfica, histórica e culturalmente (ECO, 2004). Diante disso, interessa aqui observar a apropriação do espaço e não o modo como se dá o julgamento estético pelos indivíduos, que se submete às diversas concepções de beleza e, portanto, poderá ser explorado em estudos posteriores.

A reflexão acerca da estética relacional, a partir da consideração da pluralidade dos sujeitos que tomam parte na partilha do lugar, fornecerá respaldo para visualizar o vínculo da estética com a esfera das interações humanas. Desse modo será possível fazer considerações a respeito da estética em sua pluralidade de interpretações e apropriações e se esta é, de fato, **relevante na apropriação do espaço**. De acordo com o sujeito, que atribui ao objeto uma mutabilidade inerente à plasticidade, cabe ressaltar o que é entendido como plasticidade. O termo, segundo Malabou (2005 p. 107), designa a capacidade que alguns materiais, pessoas ou espaços têm de receber forma, como a argila ou o plástico; de dar forma, como um escultor ou cirurgião plástico; e de deflagrar ou explodir toda forma. Tal definição pode ser utilizada na

análise do lugar, visto que pode ser vinculada à percepção concernente à dimensão estética oriunda dos artefatos arquitetônicos e artísticos que esculpem o espaço urbano.

Ao partir do pressuposto que há princípios construtivos em todas as artes, bem como intenções estéticas na elaboração de projetos arquitetônicos e na intervenção no patrimônio, torna-se necessário discutir tal questão de modo sistemático. A relação entre Arquitetura e Arte merece espaço de debate nos meios acadêmicos devido à proximidade contextual, dada não apenas pelo contexto histórico, ao representar vínculos com a vanguarda ou a tradição, como também por questões de estruturação plástica e de legitimação por parte do observador, que lhe confere significados distintos, conforme explicitado por Danto (2007) em seu estudo sobre significados incorporados [embodied meanings].

Em suma, ao abordar sobre estética, amiúde estudada por meio das manifestações artísticas, deve ser atribuída certa relevância para a Arquitetura, não apenas por ser a arte que abriga as demais artes, mas porque o discurso de sua aparente especificidade, atribuída ao seu caráter espacial em três dimensões, não pode ser alheia ao sistema de pensamento do qual se oriunda. Analisar o objeto arquitetônico e urbano de maneira artística, ainda que com diferenças quanto à funcionalidade e espacialidade, permite respaldar-se na apreensão estética que se tem diante da imagem, método utilizado por Didi-Huberman (2013) para analisar obras de arte. Colocar-se diante das imagens que constituem a realidade conduz à dubiedade do tom de certeza que ronda os discursos que constituem a história acerca do local. Dessa maneira, além da hipótese inicial de como a estética pode influenciar nos modos de apropriação, surge, outra questão, que tange à linguagem arquitetônica [art déco] adotada na composição do conjunto arquitetônico, designação que será tratada no Capítulo 2 deste estudo.

Nesse sentido, as diversas imagens que conformam o espaço urbano com finitos cheios de infinitos a partilhar com o sujeito sua condição de existência, sugerem uma partilha de realidades sensíveis na apreensão estética. O conceito partilha do sensível, de acordo com Rancière (2009), carrega consigo dois significados: a participação em um conjunto comum e inversamente, a separação em partes. Dessa maneira, configura o modo como se determina no sensível a relação entre o comum compartilhado e a divisão em recortes, uma vez que diferentes formas de vida apresentam modos distintos de linguagem e apropriação, a partir da diversidade de contextos sobre os quais se assentam. Esse sistema de evidências que revela a existência de comunidades que se fundem numa partilha de espaços determinam a maneira como os sujeitos se prestam à participação e como tomam parte nessa partilha.

Contudo, o esforço para pensar a questão estética ultrapassa a relação causal imediata de finalidade e retorno, que, além de não corresponder à sua complexidade, não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo objeto de pensamento. Segundo Rancière (2009), ao tomar parte no espaço, há uma questão que precede a partilha: aquela que determina os que tomam parte. Desse modo, a questão da apropriação estética relaciona-se não apenas com o fato de o sujeito identificar-se com o artefato artístico ou arquitetônico, mas envolve relações de poder, em seu sentido político, questão que será explanada no item seguinte quanto à hermenêutica que se pode ter de um espaço.

Em seu estudo sobre a partilha do sensível, Rancière (2009) salienta que a participação, ou seja, a apropriação efetiva necessita de tempo por parte do observador. O sujeito que transita pelo local, mas que não tenha tempo disponível para permanência, ainda que vivencie o espaço, não se sentirá pertencente a este, pois não terá tempo de participar das dinâmicas que este oferece. Sendo assim, a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Dessa maneira, a ocupação profissional define competências para o comum, bem como o fato de ser ou não visível num espaço comum.

Existe, portanto, nas interações perceptíveis em um espaço, uma estética que coaduna com o sistema das formas determinando o que se dá a sentir, reunindo um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que definem as formas de experiência. Nesse sentido, a aproximação de formas de experiência com a política faz-se necessária, à medida que esta ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, no que se refere às propriedades do espaço e possibilidades do contexto temporal, agora imerso na realidade permeada pela virtualidade disponibilizada pelas interfaces.

As práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas de arte constituem maneiras de fazer que intervêm na distribuição das maneiras de ser e das formas de visibilidade. **A partilha das identidades, atividades e espaços se funde no local público, equiparando-se à forma como a escrita circula:** permeando por toda a parte, sem saber a quem deve ou não falar, destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum (RANCIÈRE, 2009, p.17)

A efetividade sensível incorre às maneiras a partir das quais práticas da palavra e do corpo propõem figuras de comunidade. De acordo com o que sugere Rancière (p. 18) tais figuras evidenciam-se, a partir da superfície dos signos (imagens) e do espaço do movimento

dos corpos – definido a partir do movimento dos simulacros, oferecido às identificações do público, bem como do movimento autêntico, próprio dos corpos comunitários.

A **superfície dos signos** estabelece formas de partilha do sensível – conceito central para Rancière (2009), que é o comum e o compartilhado sensivelmente, pressupondo que o conjunto do que é vivido, é permeado por regimes sensíveis, ou seja, por regimes que orientam o que é visível, e que por isso guarda desigualdades– estruturando a maneira pela qual a arte e a arquitetura podem ser percebidas e pensadas como formas de inscrição do sentido da comunidade. Tais formas definem a maneira como obras fazem política, quaisquer que sejam as intenções regentes, a inserção social dos artistas e dos arquitetos envolvidos na composição do espaço e o modo como estas refletem estruturas ou movimentos sociais.

Por isso, ao estudar os modos de visibilidade do sujeito, inerentes à política, tem-se o entrelaçamento dos poderes da letra e da imagem, cujas superfícies embaralham, no ato da partilha, regras de correspondência entre o dizível e o visível (lógica representativa). Destarte, uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas, mas uma forma de partilha do sensível, uma categoria que comunica e merece ser decodificada a partir de seus signos e interpretada a partir de seu desenho.

### 1.1.2 Semiótica e Hermenêutica

Ao lograr-se do fato de que as interações sociais acontecem, praticamente em sua totalidade, em espaços edificados e tendo em vista que obras de Arquitetura amiúde funcionam como símbolos nacionais e internacionais por períodos indeterminados de tempo, constata-se que a dimensão visual merece ser explorada em suas dimensões filosóficas e históricas. Ao traduzir identidades culturais, **afirmar hegemonias**, despertar a percepção por meio dos sentidos, a estética e a exploração desta por meio da semiótica colabora no processo de construção de significados. Nesse sentido semiótica e hermenêutica fornecem respaldo para a identificação e interpretação, de conteúdos semânticos ou passíveis de interpretação em obras de arte ou mesmo do espaço arquitetônica, visto que este também se utiliza de recursos de estruturação plástica (GARCIA, 2009).

Ao discorrer sobre semiótica, vale ressaltar que o termo será aqui utilizado na exploração da linguagem arquitetônica, no entanto, antes de partir para o objeto de estudo, cabe investigar a respeito do que trata tal conceito. De acordo com Lúcia Santaella (1983), semiótica é a ciência dos signos e corresponde, dessa maneira, ao estudo geral de todas as linguagens. A linguagem refere-se à capacidade do homem em se comunicar, seja através da língua, das

imagens, dos gestos (e da linguagem corporal), da música, do tato, entre uma infinidade de maneiras. Todavia, o intuito aqui será debruçar-se na linguagem concernente ao âmbito visual do objeto de estudo – a Praça Cívica de Goiânia – por meio da análise das imagens de registros fotográficos e desenhos do projeto.

Importante para a comunicação, a semiótica, tem sua relevância à medida que fornece subsídios para a leitura e compreensão da realidade, através de todas as formas de comunicação, nas quais os signos têm papel fundamental, por constituírem a essência da linguagem e da própria semiótica (PIGNATARI, 2004). Perceptível aos sentidos, os signos, a partir dos quais se torna possível estabelecer as ligações entre um código e outro código, como mecanismo de linguagem inerente ao sujeito, relacionam-se com a memória – questão que se vincula com a prática preservacionista – devido à função de representação inerente a estes.

A semiótica pode ser facilmente compreendida quando, ao verificar a realidade imediata, percebe-se que os signos estão por toda a parte. Ao contrário da linguística, a semiótica lida com qualquer sistema de signos e como estes mecanismos de significação se processam culturalmente. É capaz de permear por todo o domínio da cognição humana e permite penetrar no movimento interno das mensagens, a fim de interpretá-las e explicá-las no modo como são engendradas, nos procedimentos e recursos nela utilizados (SANTAELLA, 2004, p. 5).

Sendo assim, evidencia-se, mais uma vez, o motivo pelo qual a reflexão filosófica – e por extensão, psicológica – deve ser incorporada à prática arquitetônica, visto que esta representa um elemento de comunicação imponente e de caráter público, como uma fonte aberta, ao qual o sujeito representa parte indispensável, tanto pela questão do uso, quanto pelo da legitimação.

Ao tratar da Arquitetura como arte e pressupor que o ato de projetar, bem como a prática da preservação do patrimônio, exigem uma presença filosófica que as aproximam da evidência estética e do estudo da semiótica, cabe discorrer a respeito dessa disciplina que transita entre a comunicação, a filosofia da linguagem e a estética. Considerada por muitos como arte menor, por seu caráter de construção material em virtude da atividade intelectual, cuja utilidade não pode ser questionada, contrariamente à Arte, a Arquitetura exerce influência no comportamento e na atitude das pessoas. Por estar em toda a parte e servir de abrigo ou pano de fundo para a quase totalidade das atividades sociais, sua imposição material diante da visão subjaz ao sujeito



uma condição inevitável de fruição, de maneira a deflagrar desdobramentos – imediatos ou não – em sua condição comportamental.

Um exemplo banal de como a Arquitetura, responsável por esculpir espaços urbanos, pode desencadear reações imediatas no sujeito pode ser lembrado ao imaginar um sítio urbano que, por estar insuficientemente iluminado, induz o transeunte a desviar-se para um trajeto mais iluminado e possivelmente, mais seguro. Outro exemplo que pode ser citado, numa escala arquitetônica, trata-se da configuração dos shoppings, espaços privados e supostamente seguros, organizados à guisa do labirinto maneirista, com iluminação uniformemente distribuída e sem muita comunicação com a área externa, para que a noção de tempo do indivíduo fique suspensa, manipulando a atenção do observador, direcionando-o exclusivamente para o consumo.

Nesse sentido, fica claro que a intenção do projeto arquitetônico pode deflagrar desdobramentos no comportamento do transeunte, mesmo que a intrusão não ocorra numa relação causal imediata. Os signos inerentes à obra edificada acabam por constituir experiência sempre renovada, como um enredo específico a cada sujeito, diante da experiência de perceber a variedade de superfícies e texturas componentes do lugar. A diversidade de signos exprime valores culturais e intenções de projeto, cujo contexto influencia as ações de seus transeuntes, podendo provocar rebatimentos mais profundos, a nível comportamental e até inconsciente, cujos interstícios não são passíveis de fechamento em um único estudo – se é que é possível pensar em um fechamento frente às interpretações que se tem diante das imagens que compõem a paisagem urbana.

Ao estudar semiótica, torna-se inevitável tratar da teoria de Greimas (2008), que aborda a questão do percurso gerativo de sentido, que concerne em mostrar como se dá a construção deste a partir de três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. O fundamental estabelece características semânticas imediatas; o narrativo tem seu sentido construído por meio de enredo; o discursivo é a **intenção original do emissor da mensagem**, aqui atribuída ao profissional de Arquitetura, adicionada à compreensão do receptor – o sujeito que contempla e usufrui do espaço.

Ao aplicar o percurso gerativo de sentido à Arquitetura, pode-se estabelecer a legibilidade do espaço como o nível fundamental e o percurso do transeunte – variável dependente do tempo e da memória individual – como o nível narrativo. O nível discursivo torna-se, neste caso, uma tarefa mais pretensiosa e talvez inalcançável, visto que seria

necessário conhecer a trajetória profissional que moldou o profissional até o ato do projeto, cujas intenções podem variar de acordo com suas fases produtivas.

A semiótica dos signos imputados nas superfícies, podem, ainda que implicitamente, implicar em dimensões mais aprofundadas e subjetivas. Nesse sentido, subsidiar a investigação da apropriação efetiva a partir da construção de signos, bem como da interpretação destes por meio da hermenêutica auxiliam na percepção estética e na obtenção de resultados que possam ser aplicados em intervenções no espaço urbano. Para tanto, será aqui utilizado o percurso gerativo de sentido a nível fundamental (legibilidade) e nível discursivo (intenções do autor), deixando a parte narrativa para um estudo posterior.

Tal exercício filosófico de reflexão e consideração do sujeito faz-se necessário, visto que a arquitetura – interna ou externa<sup>2</sup> – pode ter impacto direto nas pessoas. É possível encontrar, por exemplo, estudos a respeito do impacto da arquitetura em pessoas com TEA (Transtornos do Espectro do Autismo)<sup>3</sup>. Não seria, portanto, demasiadamente umbrático atribuir tal condição às pessoas fora desse espectro e tentar, por meio da hermenêutica, interpretar como as formas (artísticas e arquitetônicas) constituintes do espaço urbano deflagram uma relação de fruição ou indiferença, que será observada e interpretada por meio de registros imagéticos no decorrer dos capítulos seguintes.

A prática arquitetônica se baseia em estudos, respaldando-se em análises climáticas, topografia, ventilação e insolação, fluxos de pessoas, linguagem estética predominante, materiais pertinentes ao local, recursos disponíveis, relação com o entorno, entre outros. No entanto, não se restringe a aspectos técnicos. Ela envolve sentimentos, e estes, por sua vez, geram ações, comportamentos. O envolvimento, ainda que mínimo do transeunte que frui o espaço arquitetônico, relaciona-se com critérios plásticos produzidos pelo lugar, que fornecem sensações a quem os utiliza.

Determinadas qualidades espaciais como cores, volumes e materiais podem influenciar no bem-estar do sujeito, para o qual amiúde é difícil interpretar o espaço e dar sentido a este. Uma interpretação aprofundada do lugar exige do sujeito uma interação de proximidade:

---

<sup>2</sup> O termo Arquitetura “externa” advém da noção de Holanda (2007), ao tratar dos espaços urbanos como ruas e praças como arquitetura, contrapondo-se à visão de Coutinho (2010), autor que considera a arquitetura como o espaço interno das edificações;

<sup>3</sup> Pesquisas realizadas desde 2016 por Patrick Sadoun, fundador e presidente da Autisme Liberté e RAAHP [Reunindo uma abordagem humanista e pluralista do autismo], explanam a necessidade de se engajar pessoas com sintomas e síndromes associados aos Transtornos do Espectro do Autismo, amiúde ignorados pelos arquitetos - e pela sociedade em geral.

apropriar-se deste, observar como se deu o processo de apropriação e utilização deste, imaginar seu passado. É certo que temos acesso às sutilezas de um tempo que nos esforçamos por compreender através da sua **legibilidade própria**, mas também é preciso romper os laços se quisermos compreender a inteligibilidade de fato: o olhar flutua no presente e esse saber o torna fecundo, conjugando imagens que formam a paisagem urbana.

No caso de Goiânia não temos um passado muito distante, no entanto, será possível notar que as lacunas típicas da investigação histórica se instauram, especialmente no que diz respeito à produção pretendida pelo arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima, cuja intenção foi distorcida e descaracterizada num processo que será evidenciado no capítulo 2. Dessa maneira, o percurso gerativo de sentido pretendido pelo autor do desenho da Praça Cívica foi descaracterizado, acarretando numa inflexão da leitura, da interpretação e da utilização do espaço. Nesse sentido, a reinauguração da Praça em 2016 constituiu, como será visto nos capítulos seguintes, a perpetuação da descaracterização.

A simbologia inerente à Arte e à Arquitetura possui, além da dimensão contemplativa, função pedagógica e permite, num nível de contato mais imediato a construção de sentido fundamental a partir da legibilidade do espaço. Os símbolos servem às religiões, sociedades filantrópicas, culturas e organizações políticas. Constituem forma de comunicação e carregam consigo uma questão subjacente desafiadora da ciência e do pensamento lógico. A condição de incógnita inerente ao símbolo desperta especulações diante do objeto artístico [e arquitetônico].

Ao tomar o espaço arquitetônico como objeto artístico, segundo o qual o profissional de arquitetura que o concebe lhe confere um tratamento estético, é possível adotar uma postura semelhante à de Didi-Huberman (2013) ao analisar imagens da arte. Em seu livro *Diante da Imagem*, o autor se dedica à observação e ao julgamento da imagem em suas inúmeras modalidades. De maneira equivalente, e locupletando-se da dimensão espacial que se tem na arquitetura, Evaldo Coutinho (2010) se propõe a analisar o equilíbrio de valores evidenciado no espaço arquitetônico, ao qual o sujeito constitui parte primordial.

Curioso notar como Coutinho (2010) se refere ao espaço arquitetônico como constituinte da realidade, diferindo-se das demais artes, que constituem representações. Ao pensar na arquitetura como arte que faz parte da realidade e não apenas a representa – como os casos tradicionais da pintura, escultura e música – o autor afirma que os espaços arquitetônicos são aqueles nos quais a realidade é vivida. É certo que, ainda que ligada à realidade, a dimensão

arquitetônica é capaz de representar identidades, hegemonias e traços culturais que fornecem uma dimensão temporal e de localidade.

No caso da análise da Praça Cívica, toda a história do projeto e de seus usos e não-usos, esperados e improvisados, fazem parte dessa mesma praça e constituem **realidades** que não estão apenas no projeto original e nas modificações do projeto em novas requalificações, mas sim nos espaços criados e abandonados ao longo do tempo pelo sujeito. Tudo isso contribui no estudo da Praça Cívica por uma análise semiótica. Dessa maneira, há uma análise filosófica interessada no desenho [proposta projetual], nos usos e na realidade do espaço construído, uma vez que a plasticidade se molda a partir das transformações do espaço projetado e depois vivido.

Quando se trata de um objeto tombado como patrimônio – vale ressaltar o caráter de herança e bem valioso que o termo carrega consigo – cuja perenidade é supostamente garantida por autoridades competentes, mas legitimada, de fato, pelo cidadão, os signos passam a ser experimentados a partir de categorias do presente, com uma condição histórica diferente da que lhe foi concebida e permeia o imaginário ao deixar um vazio interpretativo, tornando inevitável o exercício filosófico.

O espaço arquitetônico pode ser observado ora em delineamento genérico, ora em minúcias, constituindo finitos cheios de infinitos, que partilham com o espectador a sua condição efêmera de objeto material, no sentido de destinar-se à uma determinada atividade que pode não mais fazer sentido em uma condição temporal e histórica diferente. Dada a singularidade da condição do objeto e considerando a disciplina que dela se ocupa, incorre-se à desconfiança do tom de certeza que ronda os discursos em relação ao estudo do objeto ao qual aqui se dedica: a Praça Cívica.

Conforme explicita Didi-Huberman (2013), no afã de navegar na traduzibilidade, amiúde fecha-se a ideia do visível no legível, ou seja, no que se lê, no que se sabe. No entanto, a indagação que antecede a leitura do objeto deve fundamentar-se em quem fez e o que isto significa, um exercício típico da prática do historiador. Portanto, antes de verificar a hipótese de a estética ser capaz de influenciar a apropriação do espaço, cabe, como sugerido pelo método de Didi-Huberman (2013) ao analisar imagens, **investigar o que foi pensado pelo autor da obra para o local:** quais as doutrinas o influenciaram e quais as expectativas vigentes às quais a obra deveria corresponder. Dessa maneira, pretende-se reduzir a ideia do visível apenas no legível, visto que a percepção não se resume a uma experiência sem conteúdo simbólico identificável.

Tentar interpretar tudo o que se vê e resolver as aporias que o mundo das imagens nos propõe pode ser uma tarefa pretenciosa, inexata e quiçá inalcançável, pois sempre haverá algum signo, alguma lacuna, algum elemento ainda por dissecar. O caráter sugestivo dos símbolos analisado pela semiótica, em que o significante (realidade concreta) representa algo abstrato (significado) por semelhança ou contiguidade semântica, relaciona-se a comunidades, religiões, organizações Maçônicas, manifestações artísticas e operações matemáticas.

Enfim, os símbolos representam e se direcionam a identidades díspares, que partilham no espaço comum seus anseios, suas sensibilidades imbuídas de subjetividade. Sendo assim a leitura do espaço e a apreensão deste por meio da estética ultrapassa a dimensão física. A leitura e interpretação de seus signos não se fecha numa relação causal imediata e sua complexidade será melhor explorada nas linhas que se seguem, após debruçar-se sobre o objeto de estudo.

Ao transmitir mensagens, o símbolo constitui uma representação de ideias sendo, portanto, inerente ao estudo das artes. No cristianismo, o símbolo – antes da noção consciente de arte (DANTO, 2013) – funcionava como narrativa do evangelho aos fiéis iletrados. Na maçonaria, os ensinamentos são transmitidos através de símbolos, por meio de um conhecimento hermenêutico profundo e adequado ao nível intelectual de cada indivíduo.

De maneira equivalente, o objeto arquitetônico constitui narrativas, ainda que implícitas. Não apenas da parte do objeto, cuja linguagem de cheios e vazios ao despontar na paisagem demonstra simetrias, regularidades e ritmos que circulam na plasticidade do sujeito que os apreende. Mas também da parte deste, cuja interpretação a partir de imagens, passa a constituir narrativas singulares a respeito do mesmo espaço – lacuna que se pretende explorar num estudo posterior. Nesse sentido, pelo caráter público e expositivo que a arquitetura assume, como fonte aberta acessível a quem se interessar ler, é possível compará-la com a escrita, que circula por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar (RANCIÈRE, 2009).

O estudo simbólico não pode ser totalmente desvelado, pois romperia o valor de encanto que atribui ao objeto. Além disso, o fechamento deste, uma vez que fosse alcançado, quebraria a tensão contínua que não cessa de provocar a reflexão. Tensão esta que motivou a problemática deste estudo ao se deparar com a realidade da praça, cujo uso do caráter simbólico sobrepuja o uso espontâneo cotidiano.

Para respaldar a análise de interação entre sujeito e objeto a partir da estética e da plasticidade por esta fornecida, torna-se fundamental aprofundar-se na questão da

hermenêutica, cujo exercício de interpretação do espaço evidencia como o sujeito apresenta-se como parte não apenas integrante, mas fundamental, especialmente em casos onde há patrimônio edificado. A análise minuciosa das categorias que estruturam o desenho da praça, bem como das intenções pretendidas pelo urbanista que a concebeu, fornecerão subsídios para uma observação mais aprofundada das interações interpessoais dadas em um sítio patrimonial.

Dessa maneira, evidencia-se de que forma este ramo da filosofia responsável por estudar a interpretação será efetivamente utilizada aqui. Em sua vertente epistemológica, a hermenêutica relaciona-se à interpretação de textos escritos, sobretudo, nas áreas da literatura, direito e religião. No entanto, neste estudo, o intuito é explorar a sua vertente ontológica, a fim de obter um respaldo para decifrar a realidade da qual a arquitetura e o seu usuário são componentes.

Nesse sentido, a observação das formas não-verbais de comunicação será explorada nos procedimentos de análise da apropriação de um espaço público. Para tanto, a visualização das interações interpessoais *in loco* e o estudo de registros fotográficos, serão fundamentais para o processo interpretativo que busca esclarecer a questão da estética como fator que poderia influenciar no usufruto de um local.

A ilusão cientificista da história da arquitetura ao tentar encerrar o objeto dentro dos limites impostos pela disciplina, em sua análise de cortes, fachadas, eixos reguladores e fluxogramas constitui o ideal do fechamento explanado por Didi-Huberman (2013). Ao aproximar o debate arquitetônico do pensamento filosófico, pretende-se expandir a análise do objeto e interação deste com o sujeito, visto que **a investigação dentro dos limites da especificidade do olhar arquitetônico não se mostra suficiente, especialmente em casos de intervenção no espaço público**, em que o público alvo não é específico, mas representa várias comunidades.

Nesse sentido, extrapolar as premissas de análise da prática arquitetônica, cujas categorias de estruturação plástica – partindo do pressuposto que todo exercício de criação possui elementos estruturadores que o conformam – não serão desconsideradas, constitui um exercício de exploração e tentativa de superar o ato delimitador e compartimentação intelectual presente no ambiente acadêmico não apenas no campo arquitetônico, mas em diversas disciplinas, ainda que estas se demonstrem impassíveis de se circunscreverem em limites específicos de um ramo do conhecimento.

O que poderia favorecer a interpretação e a especificidade de um lugar senão a sensação de ser atingido pelas características cromáticas e morfológicas do espaço, a inebriar os sentidos e permear o imaginário, estabelecendo pontes interpretativas que conjugam memória – e portanto, imaginação – e realidade sensível? A partilha do sensível exposta por Rancière (2009) poderia ser também interpretada a partir dos modos como as comunidades tomam parte no comum. Portanto a análise dos atos estéticos como configurações de experiência que ensejam novos modos de sentir e conduzem a novas formas de subjetividade, podem fornecer subsídios interpretativos que transcendem o saber arquitetônico.

Os objetos visuais desenvolvem sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades heterogêneas, operando deslocamentos e condensações cujo funcionamento é polidirecional (assim como a palavra escrita, cujo texto fala a quem interessar). Sua eficácia, polimorfa deve-se à heterogeneidade dos corpos que a visualizam e a interpretam, incorporando-as ao imaginário, a constituir uma identidade cultural ou recusá-la.

Dessa maneira, evidencia-se que a dinâmica do objeto visual ultrapassa os limites visíveis e físicos deste. Para pensá-lo, de fato, seria necessária uma semiologia elaborada, uma antropologia, uma metapsicologia sem a qual não seria possível discorrer sob um ponto de vista específico. A conduta da especificidade seria assim uma maneira metodológica que deixaria escapar o essencial no que se refere à exploração e interpretação de seus signos.

É necessário reformular a extensão epistemológica da disciplina de arquitetura, cujo discurso da especificidade acaba por ocultar a evidência de que a reflexão filosófica é indispensável não apenas para analisar interações ocorridas no espaço, mas para criar o próprio espaço. Ou seja, o processo criativo em si já se vincula à dimensão subjetiva e psicológica, derivada do pensamento filosófico. Outrossim, não se pode desconsiderar um sistema de pensamento para o qual o fazer arquitetônico nunca lhe foi alheio.

De acordo com Didi- Huberman (2013), é ao ocultar seus próprios modelos que um saber nele se aliena e se arruína. Por isso uma intervenção que desconsidere a reflexão (o pensamento filosófico) pode apresentar um descolamento da proposta projetual de redesenho com os modos como o espaço é, de fato, utilizado.

Ainda que os objetos sejam categoricamente agenciados, com a identificação de paradigmas e diretrizes de projeto, o ato catalogador não atribui ao agenciador o conhecimento real do objeto de estudo. No caso do estudo do lugar, as categorias de estruturação plástica identificadas no objeto de investigação constituem uma lógica de agenciamento da prática

arquitetônica, mas que apresentam uma limitação metodológica, visto que o espaço não pode ser apreendido em sua totalidade por categorias redutíveis de ordem material, mas constituem pontes interpretativas inerentes a cada sujeito que o experimenta.

Aquém da categoria classificatória digna de catálogo, a atribuição de características ao objeto estudado envolve toda uma “filosofia”: a saber, as categorias foram inventadas em algum momento por um sujeito (ou um grupo deles), portanto, conforme evidencia Didi-Huberman (2013), é a ordem do discurso que conduz a história da arte e da arquitetura: a menor ordenação, ainda que guiada pelo bom senso, resulta de um conjunto de escolhas lógicas, epistêmicas e retóricas, por isso o caráter singular de cada apreensão.

Aplicar a hermenêutica no estudo do espaço urbano e arquitetônico não significa um puro e simples saber dos textos-fontes, dos simbolismos ou das significações que lhe constituem. Antes disso, uma outra aporia surge na complexidade de tal exercício: seria pertinente utilizar categorias do presente para interpretar as realidades do passado? Analisar as motivações que direcionaram a prática projetual da época e tentar intervir no espaço a partir disso seria uma atitude válida, ainda que as demandas do contexto contemporâneo sejam bem diferentes do contexto histórico em que se concebeu a obra?

A evidência que envolve a reflexão filosófica valendo-se de sedimentos do passado não cessa de exibir resultados que se conjugam dialeticamente partindo das aporias da prática (mais simples) para as aporias da razão (mais complexo). A questão que se impõe diante de tal fato é que não se pode interpretar as realidades do passado com as categorias do passado, mas entregando-se a uma espécie de enlace matrimonial, fundindo-se nele para possuí-lo inteiramente, quando ao mesmo tempo, também se é possuído por ele, numa interação de estreitamento de vínculo sujeito-objeto.

Assim como o restaurador retoca com o sentimento de saber tudo do objeto, o pesquisador incorpora alguns componentes e dogmas do passado na esperança de conhecê-lo melhor. Não é à toa que ao discorrer sobre estética, por exemplo, o desejo que se tem de recorrer aos Cursos de Estética de Hegel surge de maneira imediata, talvez numa tentativa inconsciente de busca pela categoria mais passada possível a fim de evitar incorrer em inconsistências verificatórias por utilizar-se de categorias demasiadamente contemporâneas de análise.

É necessário apropriar-se do objeto, imaginar a realidade da época, desdobrar-se numa poética do passado, o que não quer dizer exatamente que seja falsa, ainda que produza inexactidões. Depara-se com a melancolia do passado como objeto de perda e a vitória de um



passado como objeto de achado e de representação. Solicitar o passado está ligado ao impensável: temos os monumentos, mas não sabemos com exatidão o mundo que os exigia; temos as palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos as imagens, mas não sabemos os olhares que lhes davam carne; temos as descrições dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia ou o valor de sua eficácia.

É certo dizer que temos acesso a algumas informações, mas não se pode negar que todo passado é anacrônico: só existe ou consiste a partir de figuras que dele nos fazemos; só existe nas operações de um presente reminescente dotado da potência de apresentá-lo e na temporalidade psíquica dessa apresentação que consiste na coerção do presente sobre nossa visão do passado.

O fato é: qual seria o ganho em interpretar as realidades do passado apenas com as categorias do passado? Incurrer ao estudo dos signos pode direcionar ao perigo do logocentrismo contemporâneo em identificar, a partir de um ponto de vista saussuriano ou lacaniano o *signo* ou a *referência*. Há o perigo de um totalitarismo vazio, no qual o passado ideal atuaria como mestre absoluto da interpretação. Não se pode idealizar o passado, no caso de Atílio, por exemplo, que idealizou um plano modernista importado da Europa para o clima do cerrado, cultuando-o como única realidade aceitável e plausível.

É necessário dialetizar entre presente e passado e verificar quais condições estabeleceram as diretrizes projetuais que hoje conformam o objeto de estudo a ser analisado neste trabalho. Interesses políticos e necessidade de afirmação do poder rondam os discursos a respeito da instauração da nova capital de Goiás. Por isso, tendo como princípio o fato de que o poder precisa se espacializar para efetivar seu domínio, será explorado no capítulo seguinte a leitura espacial das formas que esculpem o espaço simbólico situado no núcleo Central da cidade de Goiânia.

## 1.2 CATEGORIAS DE ESTRUTURAÇÃO PLÁSTICA

### 1.2.1 Elementos morfológicos de estruturação plástica

Tendo como princípio de análise a questão da configuração morfológica do espaço urbano e, portanto, do desenho que o estrutura, têm-se algumas soluções paradigmáticas de desenho que se repetem na conformação de espaços urbanos, especialmente de caráter administrativo e monumental, como é o caso do objeto de estudo aqui em questão: A Praça Cívica em Goiânia. Seleccionada para a observação de algumas categorias que estruturam o desenho da malha urbana e conduzem a apreensão e utilização, o objeto de estudo apresenta paradigmas de projeto que explicitam as formas monumentais.

Além disso, por constituir um conjunto patrimonial tombado a nível federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), cuja linguagem arquitetônica será explorada mais adiante; fazer parte das cidades planejadas do Brasil; e trazer inquietudes em relação ao seu uso, que acontece precipuamente em eventos oficiais ou manifestações, a cidade aparece como objeto justificável para o exercício pretendido aqui. Antes de partir para o estudo da cidade mimética, que faz parte da contemporaneidade e pela qual se pode penetrar com a presença física, caberá debruçar-se sobre os paradigmas de desenho que conduziram o processo de construção da nova capital.

Cabe ressaltar que o desenho é aqui entendido como desígnio, como projeto, que engendra a dimensão estética e antecipa o significado além da representação do objeto a ser construído, noção explorada por Garcia (2009). O desenho é, por natureza, um fato aberto, resultado da criação da mente humana, imbuído de propósitos e intenções e se estabelece como linguagem, uma vez que está relacionado com a noção de projeto (GARCIA, 2009). Planejar e comunicar-se, relaciona-se com a inteligibilidade das superfícies (e seus signos), formas e volumes, à medida que fornece modos de identificação e apropriação a comunidades que compartilham de uma leitura semelhante do espaço. Um **conjunto desconectado**, cujos artefatos arquitetônicos e artísticos não se comuniquem, **gera uma descontinuidade no traçado e na legibilidade. No entanto, tal fato pode corresponder à heterogeneidade de sujeitos que conformam o espaço**, ainda que seja visto com uma conotação negativa de fragmentação.

Afinal, o desenho fragmentado e heterogêneo não estaria se dedicando e se conformando aos sujeitos que compõem o espaço? Em um espaço morfológicamente harmonioso, torna-se inevitável incorrer à indagação de para que tipo de sujeito aquele ambiente construído se destina (BISHOP, 2004). Por isso, antes de partir para a análise da interação

sujeito-objeto, caberá analisar o desenho que configura o espaço, que acaba por conduzir modos de apropriação. A investigação, além de suscitar uma **reflexão entre espaço planejado e sujeito real**, evidencia que uma requalificação deve, antes de promover embelezamento, analisar **qual o ensejo do desenho** para o lugar e ponderar a respeito do público que será atingido.

Quando se defronta com uma obra de arte observa-se que esta possui uma estrutura na qual os elementos se organizam. Apesar de reconhecer que há na prática arquitetônica aqueles que renunciam o que é projetado em sua condição de obra de arte, é inevitável reconhecer que há atributos plásticos que conferem ao objeto um valor artístico. Não se tratará aqui de elevar o objeto de estudo à condição de obra de arte, ainda que se possa relacionar prática artística e arquitetônica, mas pautar-se-á no fato de que há uma estruturação plástica que permite a investigação do objeto tal como se analisa as demais formas de expressão artística.

Ou seja, assume-se, neste estudo, a dimensão arquitetônica do espaço urbano patrimonial como uma realização artística do trabalho do arquiteto em sua ação de criação. Ainda que as escolas de Arquitetura e a própria atividade profissional demonstrem um distanciamento do fazer artístico, não há como deixar alheio o sistema de pensamento que lhe determina.

Portanto, ao considerar que há uma estruturação plástica que orienta o desenho e organiza as partes em relação a um todo, pretende-se iniciar a análise do objeto a partir de sua configuração morfológica. Partindo das categorias de estruturação plástica que estruturam o desenho do espaço, caberá analisar como a conformação dos espaços pode conduzir usos e relações entre as pessoas. A característica morfológica da urbe, ou seja, sua forma urbana, constitui um expressivo instrumento para se conhecer a cidade, a partir do qual é possível identificar espaços socialmente utilizados (HOLANDA; KOHLSDORF; CORDEIRO, 2000).

Tratar da forma urbana ou espaço urbano remete à abordagem dos processos de organização social na cidade a partir de suas características configurativas. Diante disso, ao tratar de um elemento tão amplo – o desenho que regula a forma de um espaço urbano – e entender que há princípios compositivos em todas as artes, pode-se discernir a estruturação da obra como um sistema plástico, sendo possível identificar e descrever alguns recursos capazes de auxiliar na investigação do objeto de estudo.

De acordo com Garcia (2009, p. 71) o desenho na Arquitetura, à luz do conhecimento estético, contém em si atributos plásticos que o qualificam como obra de arte. Isto permite que

o objeto seja estudado a partir de alguns atributos, como partido (escolha e fixação do sentido geral a prevalecer na disposição de pontos, linhas, planos, volumes ou cores), cadência (espaçamentos iguais repetidos uniformemente), ritmo (espaçamentos ou alturas desiguais uniformemente repetidos ou alternados), relação (confronto entre duas partes), proporção (equivalência ou o equilíbrio de duas relações), comodulação (conjunto das proporções das partes entre si e com relação ao todo) harmonia (subordinação de todas as partes a uma determinada lei), dissonância (rompimento da harmonia), modenatura (modo particular como é tratada plasticamente cada uma das partes da composição), simetria / assimetria (equivalência ou não de relações) (Ibid., p. 81).

Além destes, também é possível estudar um objeto urbano por princípios de centralidade e excentricidade; composição **endocêntrica** (ordenamento físico espacial subordinado a um centro em torno do qual a composição se organiza – hierárquica) e composição exocêntrica (ausência de um centro ordenador da composição ou de hierarquia entre os componentes); planaridade (volumes estão ordenados em camadas paralelas), espaço (enquanto lugar de intervalo entre as coisas, que pode ser contínuo ou interrupto), axialidade (articulação por meio de eixos), escalas. Garcia (2009, p.82) explicita que tais princípios compositivos articulam discurso e desenho, numa estrutura plástica que dá forma à cidade.

A disposição plástica da obra fornece diretrizes de análise, verdadeiras categorias de estruturação plástica, que auxiliam na investigação do objeto de estudo. Entretanto, não se pretende obter uma análise rígida ou demasiadamente pragmática, visto que um objeto artístico e arquitetônico, apesar de sua estruturação plástica e regras compositivas, desvela-se num objeto não permeado apenas pela lógica, mas pelo imaginário coletivo. Outrossim, a percepção e **leitura do espaço do ponto de vista do observador não acontece de maneira linear** ou subdividida em etapas e categorias, mas subordina-se ao tempo e ao percurso do transeunte que o permeia. Dessa maneira, analisar os elementos constituintes da arquitetura externa – arquitetura das ruas e praças, de acordo com Holanda (2007) – de modo isolado não equivaleria a uma experiência estética próxima da realidade.

Portanto, a organização da investigação em categorias de estruturação plástica não pretende reduzir o estudo do objeto, com forte potencial expressivo, a um modelo limitado e rígido de análise espacial. O intuito é fazer uma equivalência, entre a análise do desenho (do projeto, visto de maneira ampla, com imagens de vista superior ou perspectiva militar) e a percepção do sujeito (registros fotográficos), cuja visão limita-se a uma escala reduzida (esta última terá maior enfoque no capítulo 3, após a investigação da história do local).

Para tanto, foi evitado analisar os elementos componentes da arquitetura em categorias segregadoras ou por camadas de elementos, como paginação de piso, mobiliário, arborização, fachadas, entre outros, que pode ser um modo de investigação pertinente para a execução de um projeto, mas não servirá aqui para subsidiar o exercício filosófico de apropriação do lugar por meio de intervenientes estéticos. Isso ocorre porque a apreensão da realidade por meio da visão do observador se dá por meio de formas, linhas, cores e volumes, que identificam objetos e signos constituintes do espaço, conformando um conjunto geral, ainda que a leitura seja feita por partes.

Se é certo que o desenho constitui um fenômeno material, a partir do qual originou-se a palavra escrita, a linguagem expressa neste pode conter intenções subjacentes à interpretação aqui apresentada. Por isso, caberá posteriormente explicitar as intenções pretendidas pelo arquiteto e o processo de descaracterização do projeto, executado [por motivos diversos, como falta de recursos e intenções políticas] de maneira a forjar uma linguagem que passou a constituir o conjunto tombado.

Destarte, a investigação do desenho que configura a morfologia urbana palmilhará pelas categorias de estruturação plástica – cuja análise se inicia nos desenhos do projeto, tendo como foco subsequente analisar a morfologia a partir do ponto de vista do observador, com o respaldo de registros imagéticos, sejam eles desenhos ou fotos – que constitui, sobretudo, uma maneira de evidenciar a aplicação de **soluções paradigmáticas** à composição monumental de um projeto urbano: eixos reguladores, composição geométrica, simetria, organização de cheios e vazios, entre outros recursos que diferenciam o sítio patrimonial em questão do restante da malha urbana trivial.

Quanto à escolha do objeto, é inevitável ressaltar que ocorreu a partir de inquietações observadas pela proximidade e familiaridade com o local, bem como pela trajetória acadêmica, que despertaram a indagação sobre quais os motivos para não haver uma apropriação cotidiana espontânea na Praça Cívica, que sofre constantes intervenções e cuja linguagem arquitetônica não foi apropriada pela população no local ou continuada no restante da malha urbana.

A Praça cívica, marco inicial do tecido urbano da nova capital de Goiás (Figura 1), que se estabeleceu em 1933, na Era Vargas, período de **afirmação da hegemonia política**, teve seu desenho partindo de uma centralidade (que em seu núcleo possui o Palácio do Governo – o Palácio das Esmeraldas, sede do governo estadual), evidenciando uma composição endocêntrica, cujo ordenamento espacial subordina-se a um centro em torno do qual a composição se organiza e para a qual confluem três avenidas principais: Goiás, Araguaia e

Tocantins (Figura 2). O endocentrismo que evidencia o partido do projeto e direciona o desenho e as perspectivas para a visualização do poder, materializado no Palácio das Esmeraldas (Figura 3), possivelmente representa e afirma o período político de centralização do poder.

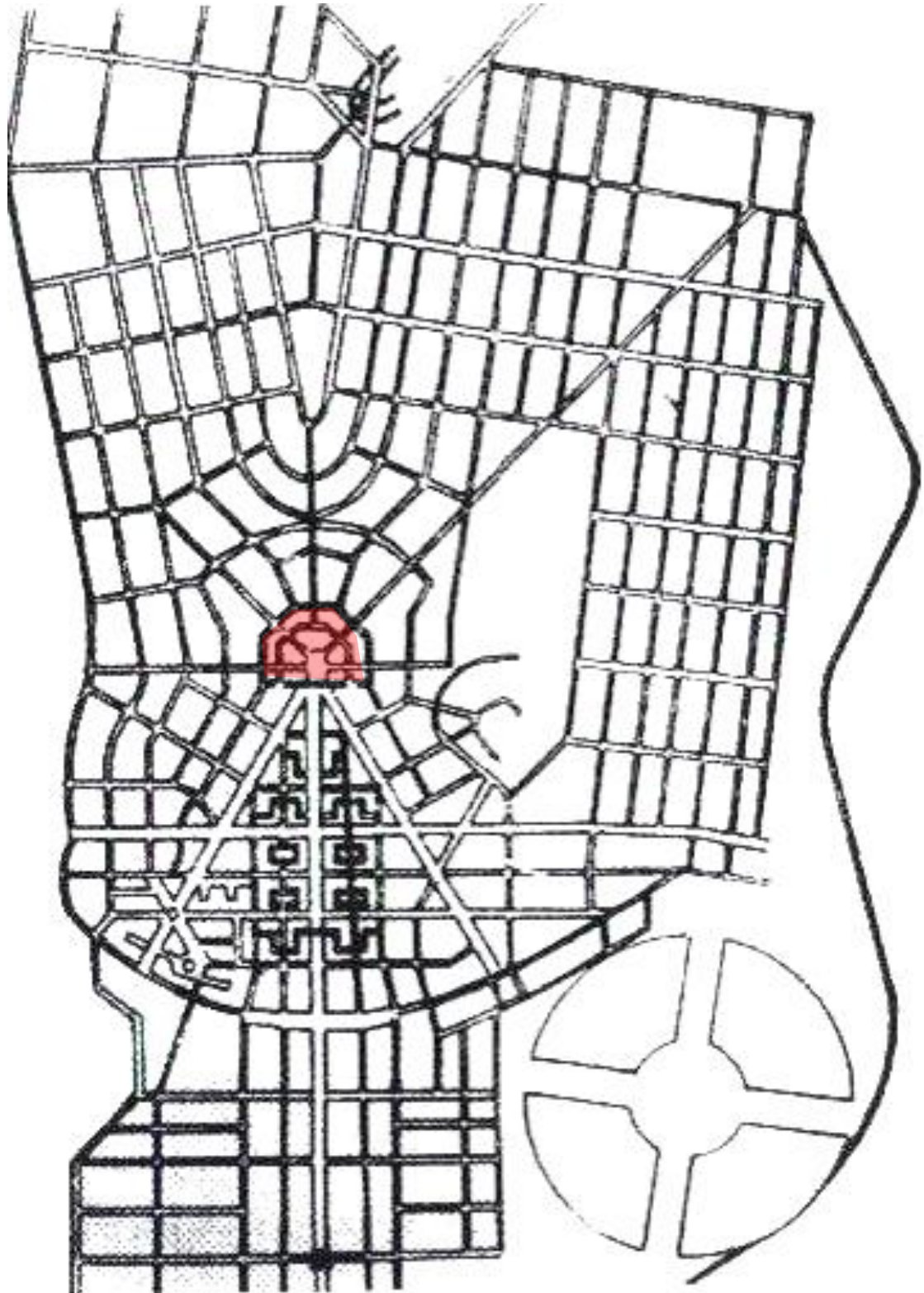


Figura 1: Plano urbanístico de Attilio C. Lima Goiânia cujo desenho da Praça se destaca da malha urbana como núcleo central da cidade. Fonte: Domínio Público

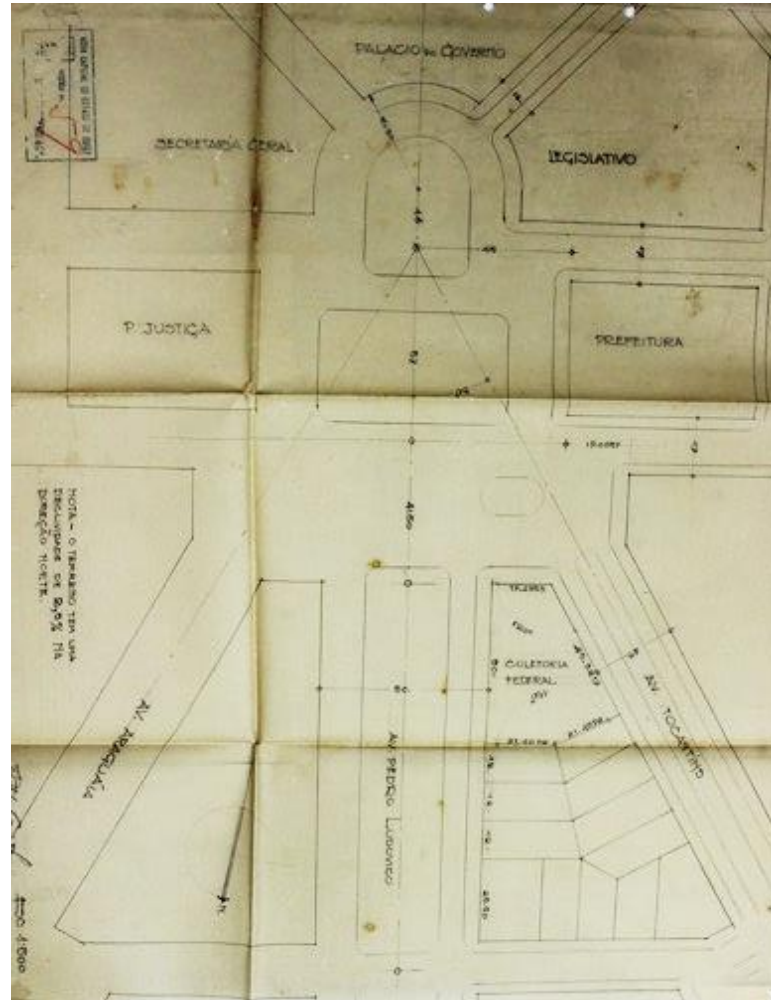
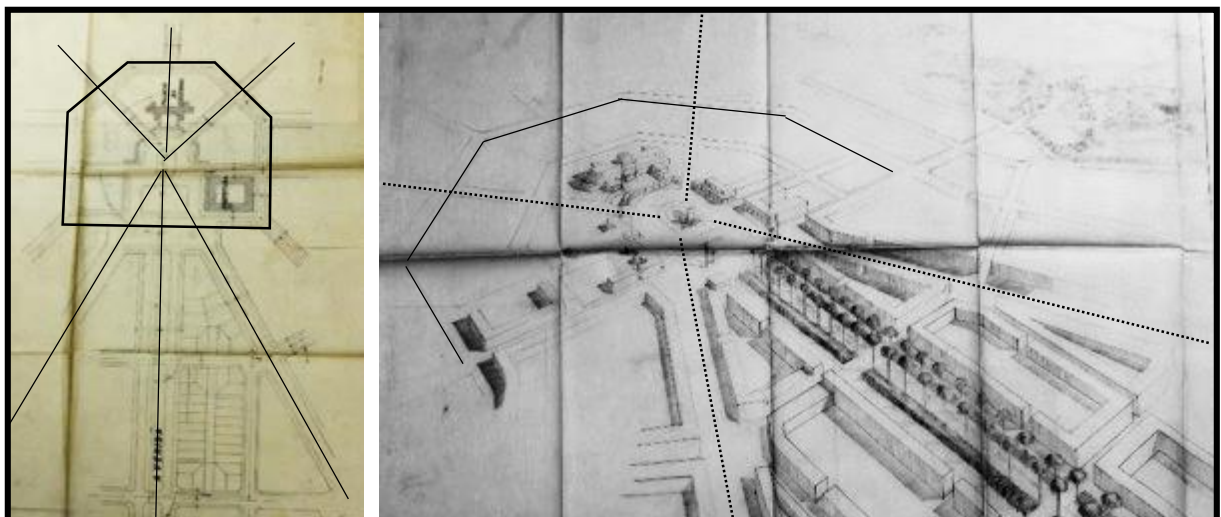


Figura 2: Confluência das três avenidas principais: Goiás (Av. Pedro Ludovico), Araguaia e Tocantins em direção ao Palácio do Governo. Fonte: acervo Diniz, 2007

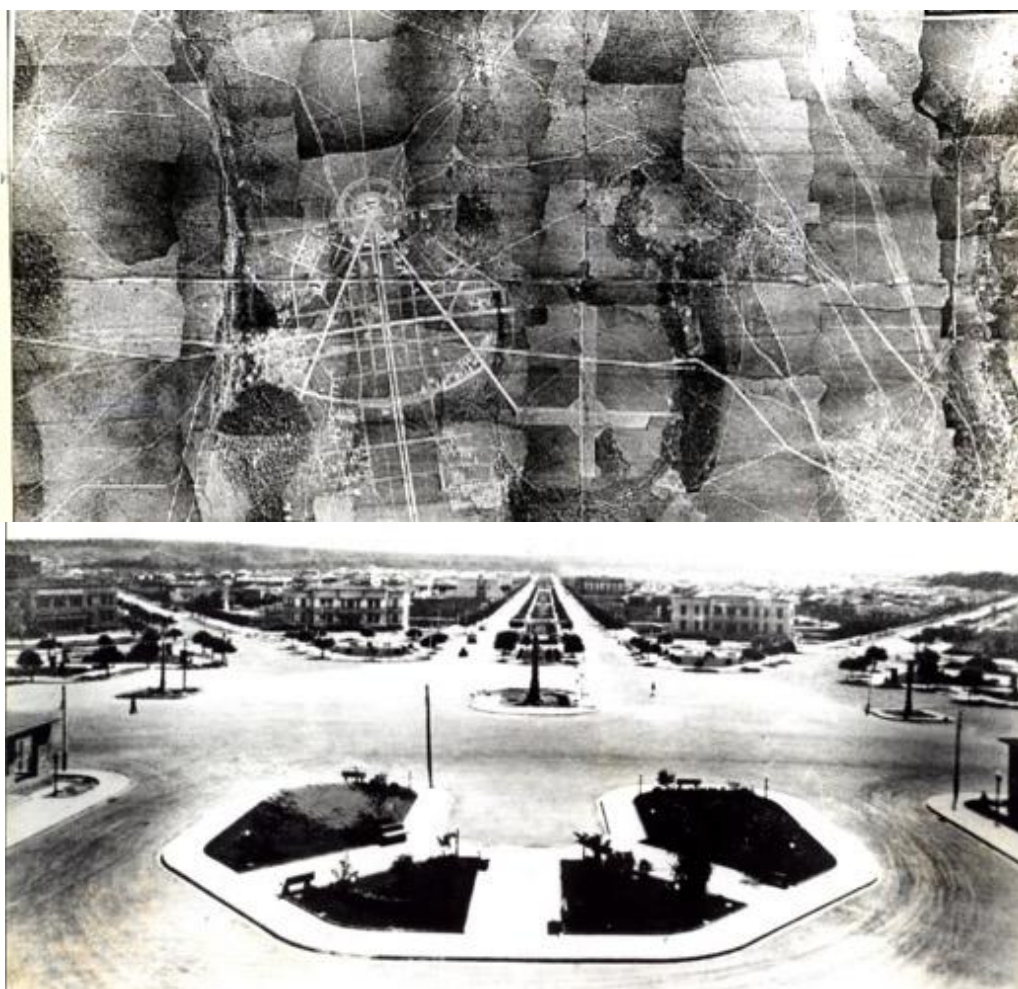


Figuras 3: Desenho da Praça (Planta baixa à esquerda e perspectiva à direita), cujas Avenidas convergem para o Palácio do Governo. Fonte: Diniz, 2007, modificado pela autora

Cabe salientar que a Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira, conhecida como Praça Cívica, estabelecida como local de centro administrativo, tem em sua denominação o termo “cívico” que se refere ao cidadão como elemento integrante do Estado, o que provavelmente justifica a

tentativa de **inserção do sujeito em seu redesenho (requalificação reinaugurada em 2016)**. Com tombamento a nível federal por seu conjunto arquitetônico Art Déco, cuja linguagem será questionada no Capítulo 2 deste estudo, seu desenho evidencia um traçado cujo caráter simbólico não apenas da praça, mas da nova capital de Goiás, reflete o ideal estético de Attilio Corrêa Lima.

O sistema regulador que dá forma ao caráter monumental da Praça Cívica tem sua estrutura axial baseada no traçado renascentista (Figura 4), no qual as cidades estruturaram-se de maneira racional, na busca pela sistematização e ordenação do espaço urbano, tendo como ferramenta de representação a planificação e a criação dos cenários urbanos. Dessa maneira, a perspectiva geométrica, teorizada por Leon Battista Alberti<sup>4</sup> para dar profundidade à pintura e à escultura, pode ser observada como estratégia utilizada no traçado de Goiânia, no qual as três avenidas convergem para a praça (Figura 5) conferindo-lhe monumentalidade.



Figuras 4 e 5: Traçado inspirado no desenho Renascentista, cuja ordenação axial direciona o desenho das Avenidas para a Praça Cívica, criando cenários monumentais para a nova capital. Fonte: Acervo MIS|GO

---

<sup>4</sup> Leon Battista Alberti, nascido em Florença em 1404, foi uma das figuras maiores da Renascença italiana: pintor, compositor, poeta e filósofo, autor da primeira análise científica da perspectiva.



Com a clareza do partido em mente, será possível palmilhar pelos demais elementos de estruturação plástica que são possíveis de serem observados na Praça. Dentre eles, destaca-se a simetria, que reforça a harmonia entre as partes da composição, bem como o cenário monumental, direcionado ao poder (Palácio das Esmeraldas), conforme evidenciam as figuras 6 e 7. Outrossim, a axialidade também favorece a visão que se tem do palácio para a cidade: o alcance visual, além de proporcionar cenários harmoniosos permite maior controle das imediações, conforme revela a figura 8.

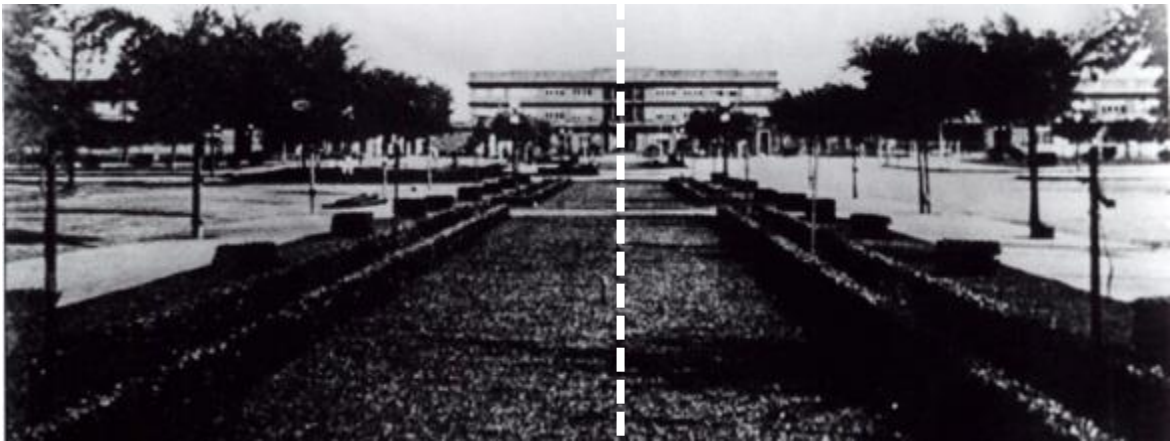


Figura 6: Perspectiva vista da Av. Pedro Ludovico Teixeira (Atual Av. Goiás), na qual evidencia-se o cenário de caráter monumental e a simetria do traçado, que se estende ao desenho da Praça. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

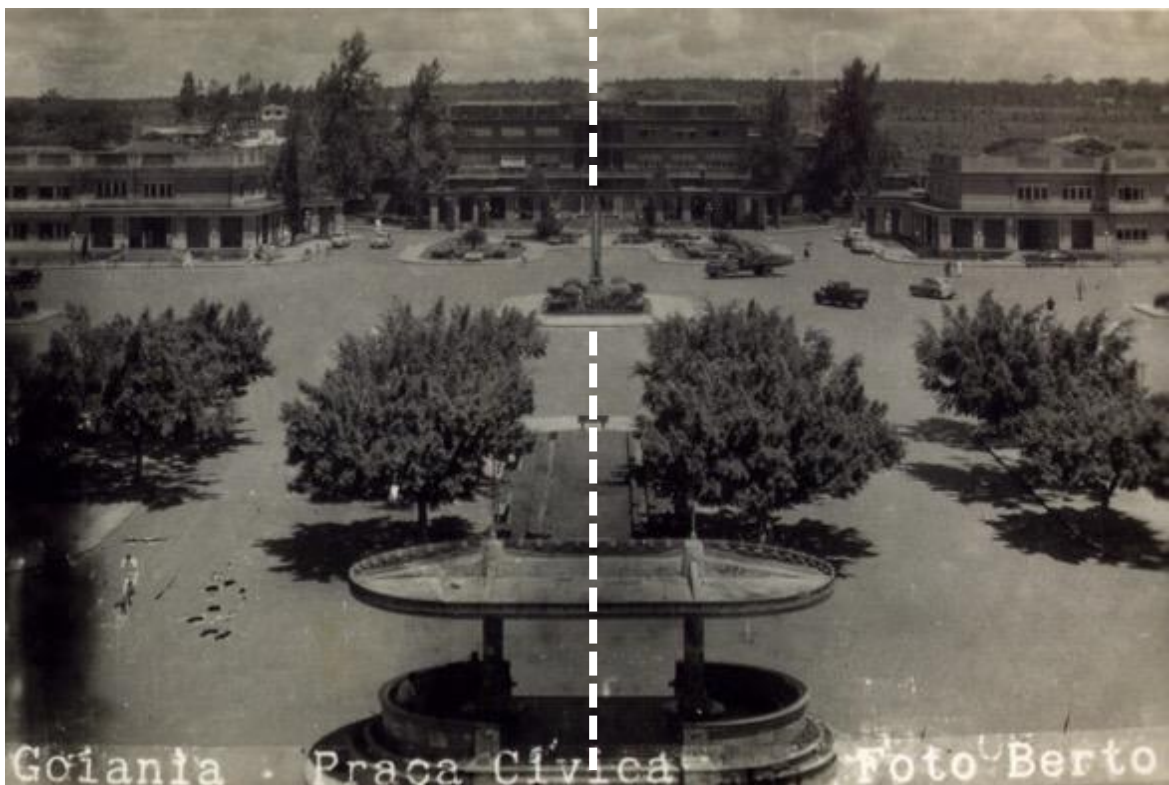


Figura 7: Simetria notada na estrutura morfológica da Praça Cívica na década de 1940, reforçando a harmonia e a proporção entre os espaços e os edifícios, que se estende ao desenho da Praça. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora



Figura 8: Vista do Palácio do Governo (Palácio das Esmeraldas) para a cidade: Axialidade que proporciona maior alcance visual. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

A simetria do traçado do núcleo central da nova capital se estende ao desenho regulador da Praça Cívica e reforça outras categorias que estruturam plasticamente o desenho desta. Na Figura 9 é possível notar a cadência entre os espaços que se repetem uniformemente na axialidade que conduz à visão do Palácio do Governo, o ritmo dos edifícios que compõem a praça, cujas alturas equivalentes se equilibram e se subordinam à altura do Palácio, cuja harmonia e proporção representa um descortinamento da paisagem em relação a este.



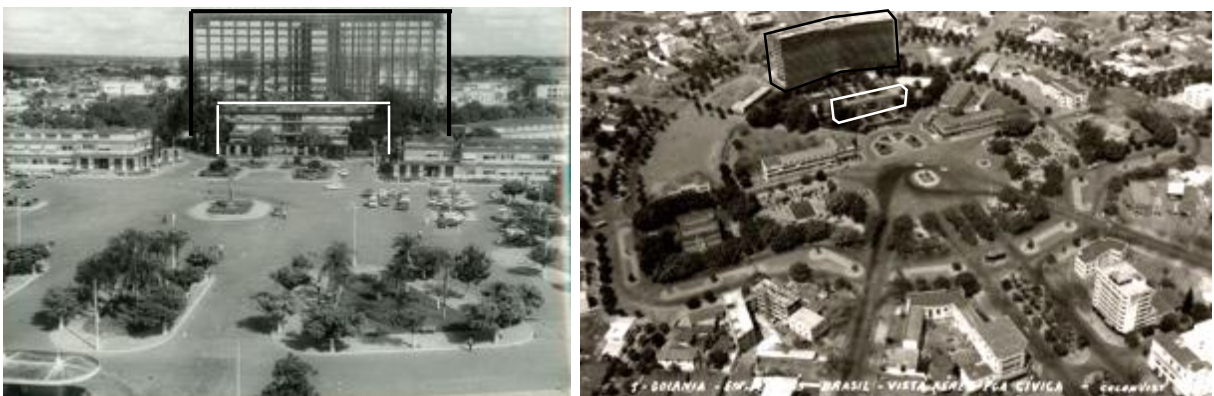
Figura 9: Simetria, cadência, proporção, ritmo (nas formas que se repetem na configuração do espaço e das fachadas) observados no desenho da Praça. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

O ritmo observado no traçado da Praça prolonga-se às formas e volumes que a compõe: os elementos das fachadas repetem-se uniformemente e garantem harmonia e equivalência. A regularidade das janelas, o desenho das platibandas e a geometria explicitada no passeio coberto que se repete nos edifícios da Secretaria Geral do Estado (Figura 10), do Palácio do Governo e da Procuradoria Geral do Estado (Figura 11), estabelecem uma continuidade visual perfeitamente equilibrada e evidencia a comodulação, que é a relação das partes entre si nessa porção de espaço.



Figuras 10 e 11: Secretaria Geral do Estado (à esquerda), Palácio do Governo e Procuradoria Geral do Estado (à direita), cujo desenho do passeio coberto na fachada estabelece uma conexão visual entre os edifícios. Fonte: Acervo MIS|GO

A dissonância aparece na Praça na década de 1960, com a construção do Palácio Pedro Ludovico Teixeira (Figuras 12 e 13) e causa rompimento da harmonia entre a escala dos edifícios formando uma barreira física e visual. Ainda que tenha tido alguma tentativa de planaridade, isto é, a ordenação dos volumes em camadas, a imponência do novo edifício em escala desproporcional confronta o desenho da praça pela sua altura e linguagem destoantes do conjunto. Em registros fotográficos da década de 1970, onde se pode ver o edifício já finalizado (Figura 14), é possível notar como o Palácio do Governo desaparece na paisagem. Mesmo na escala do pedestre (Figura 15) a imponência do novo edifício suprime o Palácio do Governo (Palácio das Esmeraldas).



Figuras 12 e 13: Dissonância na configuração da Praça com a construção do Palácio Pedro Ludovico Teixeira, o atual Centro Administrativo. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora



Figuras 14 e 15: O Palácio Pedro Ludovico Teixeira, atual Centro Administrativo desta do Palácio do Governo, conhecido como Palácio das Esmeraldas. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

Muitas das categorias de estruturação plástica aqui explanadas fazem parte de soluções paradigmáticas de projeto oriundas da escola francesa. O formalismo francês fez parte do planejamento e remodelação de outras cidades e chegou à Goiânia graças a Attilio C. Lima, arquiteto e urbanista que cursou urbanismo no *Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris* (IUUP) e trouxe na expressão de seus projetos a linguagem de modernidade que os contextos nacional e internacional evocavam.

As perspectivas geométricas obtidas pela convergência de largas avenidas para um ponto focal, a valorizar os elementos constituintes dos espaços urbanos, sejam eles palácios ou catedrais, cujo traçado ainda que não intencionalmente forme um tridente ou a pata de ganso, ficaram conhecidas como um dos paradigmas da escola francesa. O item subsequente, debruçar-se-á sobre os paradigmas do ato de projetar, que partiu do modelo europeu e veio para o cerrado graças ao urbanista Attilio Corrêa Lima, sintonizado com as novidades vigentes.

### 1.2.2 Do modelo europeu para o Cerrado

O simbolismo presente no traçado da nova capital de Goiás, reflexo do ideal estético do urbanista Attilio C. Lima, foi influenciado pelo formalismo francês, que será explanado neste capítulo, e traduz o desejo do interventor Pedro Ludovico Teixeira em trazer a modernidade para Goiás. O contexto internacional com novas propostas de soluções urbanísticas e o cenário nacional com inovações no urbanismo Brasileiro na Primeira República, que já visualizava em outras cidades a implantação da nova linguagem utilizada no cenário europeu – Escola Francesa – e norte-americano – City Beautiful – reforçam o anseio de construir a nova capital, cuja materialização aconteceria independente dos meios aos quais o interventor precisasse recorrer, ainda que fosse o uso da violência:

“Quereis a Capital aqui? Pois bem! Com a lei ou sem a lei, pela força do direito ou pelo direito da força, tê-la-eis aqui muito em breve.” (Pedro L. Teixeira, 1930 apud DINIZ, 2007, p.23).

De acordo com Carvalho (2002, p. 159), há um consenso na historiografia goiana sobre o fato de que a própria Revolução de 1930, vinculada à construção da nova capital, se estabelecesse em Goiás como um modelo importado:

Parece constituir-se num consenso na historiografia goiana o fato de que a Revolução de 1930 em Goiás foi um movimento importado, carente de um programa claro e definido, de repercussões limitadas no contexto do Estado. O que alimentava os ideais de oposição revolucionária se reduzia mais a uma repulsa à ordem política estabelecida pela oligarquia dos Caiados, e seus métodos impermeáveis do exercício do poder, do que propriamente um compromisso de ruptura total com as antigas estruturas e hábitos.

A avidez pelo novo, pela modernidade, por referências de organização e ordenamento dos espaços urbanos, reproduzindo principalmente o modelo de desenho francês, seja nos traçados urbanos, ou mesmo nas fachadas das edificações, demonstravam o anseio pelo ideal estético alinhado ao modo *haussmaniano* (Figuras 16 e 17). Além disso, tal busca representava uma tentativa de eliminar qualquer ligação com as cidades coloniais, onde as oligarquias dominavam.



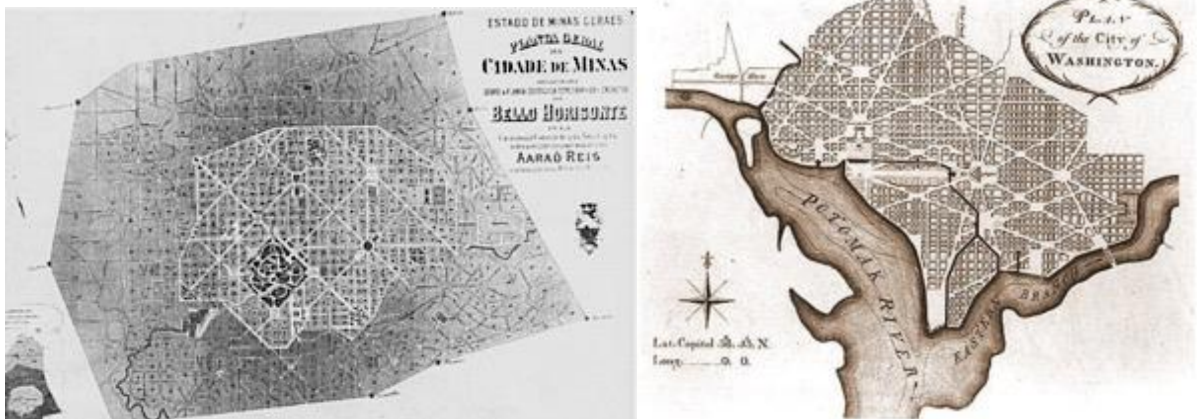
Figuras 16 e 17: Avenidas monumentais e axialidade na intervenção de Haussmann para Paris: concepção urbanística almejada e reproduzida no urbanismo brasileiro. Fonte: Benévolo, 1974

No contexto nacional, em consequência do processo de crescimento demográfico nos grandes centros do país deflagrados pelas transformações econômicas, deparou-se com a necessidade de intervenções urbanas nas cidades brasileiras, intensificadas pelo desejo de estar em consonância com o mundo europeu. Para resolver os problemas urbanísticos, foram instaurados planos de melhoramentos, com abertura e regularização do sistema viário para melhorar a circulação e soluções em infraestrutura a fim de otimizar o saneamento, tudo isso amparado por legislações urbanísticas novas ou reformuladas.

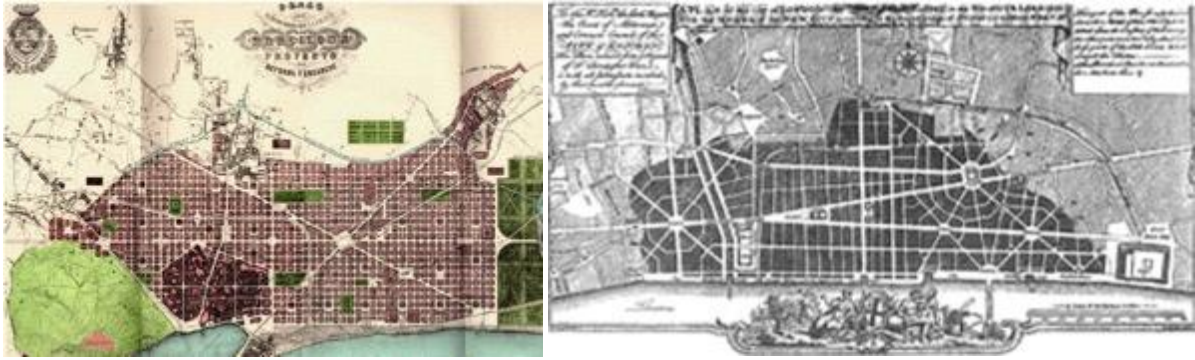
Algumas intervenções nacionais que antecederam o Plano de Goiânia e incorporaram o modelo importado do contexto europeu merecem ser destacadas: a transferência da capital do Estado de Minas Gerais de Ouro Preto para Belo Horizonte – cidade planejada por Aarão Reis em 1896 – os planos de embelezamento e saneamento do prefeito Francisco Pereira Passos para o Rio de Janeiro (1903-1906), a renovação do Bairro do Recife, na capital pernambucana (MEDEIROS, 2002), os projetos de saneamento e expansão das cidades de Campos, no Estado do Rio de Janeiro (1903) e da cidade de Santos em São Paulo (1905-1910) do engenheiro Francisco Saturnino Rodrigues de Brito (1864- 1929), os planos de saneamento das cidades de João Pessoa, Curitiba, Campinas, Petrópolis, Recife e de várias cidades do Rio Grande do Sul, também planejadas por Saturnino de Brito. Vale ressaltar ainda o Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo, de Prestes Maia (1930), o arrasamento do Morro do Castelo em 1920 e o Plano Agache (1927-1930), ambos na cidade do Rio de Janeiro (DINIZ, 2007).

Num contexto similar ao de Goiânia, de transferência da capital do Estado de uma cidade colonial para uma cidade que trouxesse os paradigmas do novo, as semelhanças entre o Plano de Belo Horizonte de Aarão Reis em 1893 (Figura 18) com o Plano de Washington de L’Enfant em 1791 (Figura 19), bem como com a configuração clássica formal atribuída aos paradigmas da Escola francesa (Figura 20) herança da retícula clássica aplicada no Renascimento (Figura 21), demonstram como a concepção do urbanismo brasileiro representava uma mistura das tradições americana e europeia do século XIX. De acordo com Yves Bruand (2003, p. 350):

(...) Quando “tomou emprestado o tabuleiro de xadrez da primeira, mas corrigiu-se por meio de amplas artérias oblíquas, de estrelas, de perspectivas monumentais que provinha diretamente do Velho Mundo”, com as influências de Haussmann.



Figuras 18 e 19: Semelhanças entre o desenho de Belo Horizonte (à esquerda) e o desenho de Washington (à direita). Fonte: Domínio Público



Figuras 20 e 21: Plano de Cerdá para expansão de Barcelona em 1859 (à esquerda) e reconstrução de Londres, por Christopher Wren em 1666 (à direita) explicitando a ordenação urbana alinhada com uma configuração clássica formal atribuída aos paradigmas da Escola francesa Fonte: Benévolo, 1974

Num claro processo de denegação, ou seja, de utilização de conceitos e modelos importados, as malhas quadriculadas cortadas por amplas avenidas diagonais e planta em crescimento estelar foram utilizadas no traçado das cidades do início do século XX. O contexto brasileiro acompanhou a nova concepção urbanística e utilizou tais conceitos para implantar novas cidades – caso de Belo Horizonte e Goiânia – e remodelar as existentes, como foi o caso do Plano Agache (1927-1930), para o município do Rio de Janeiro (Figura 22).

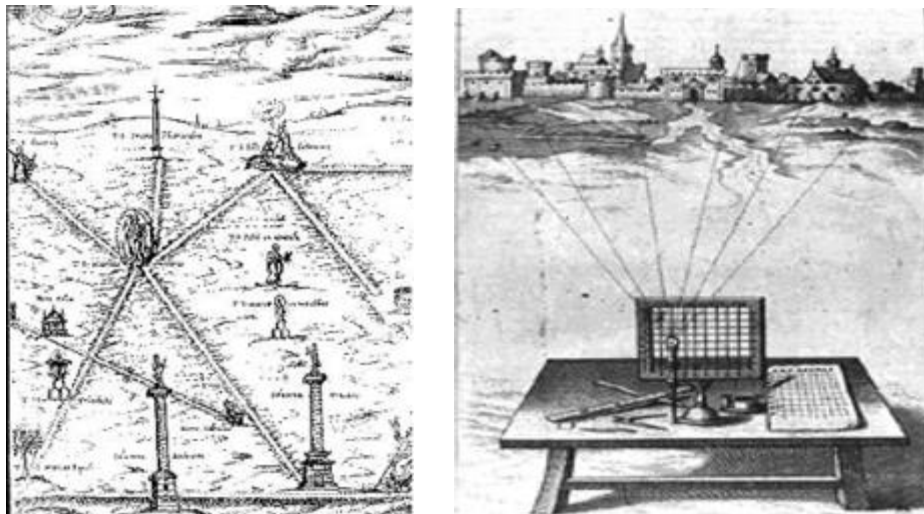


Figura 22: Plano Agache (1927-1930) para o Rio de Janeiro. Fonte: Fernando Teixeira Arquitetos Associados, 2012

O desenho regular aplicado em sítios com topografias diferentes apresentava vários problemas de adaptação com o traçado, como lotes triangulares e vias com circulação dificultada. As cidades planejadas e os planos de remodelação deveriam obedecer aos mais severos critérios e exigências de **higiene**, conforto, **elegância e embelezamento** e intentar a máxima **perfeição**, orientando-se pelo que era observado no panorama internacional.

Diante disso, cabe ressaltar que o urbanista – profissão surgida pelas demandas do século XVIII, cuja industrialização e intensa urbanização estimulou o debate acerca das questões urbanas – deveria, através de seus planos e intervenções, garantir cidades com modos de produção amparados na produtividade. Dessa maneira, o curso de urbanismo do *Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris (IUUP)*, estabelecia e difundia, através da formação dos futuros urbanistas, a sua maneira clássica de traçar as cidades, com quadrículas, praças e perspectivas, em desenhos que fixavam o ordenamento visual (LAMAS, 2004).

Ou seja, a maneira de conceber o traçado urbano, que se repete na prática urbanística do século XX não constitui uma novidade, mas uma continuidade do formalismo clássico presente na composição dos espaços urbanos renascentistas, que teve início com Sisto IV na reestruturação de Roma (Figura 23). Os rasgos realizados no tecido medieval com a abertura de largas avenidas interligando lugares sagrados tinham o intuito de valorizar e propagar a política religiosa e materializavam as proposições de Leon Battista Alberti ao criar cenários monumentais a partir das perspectivas geométricas (Figura 24).



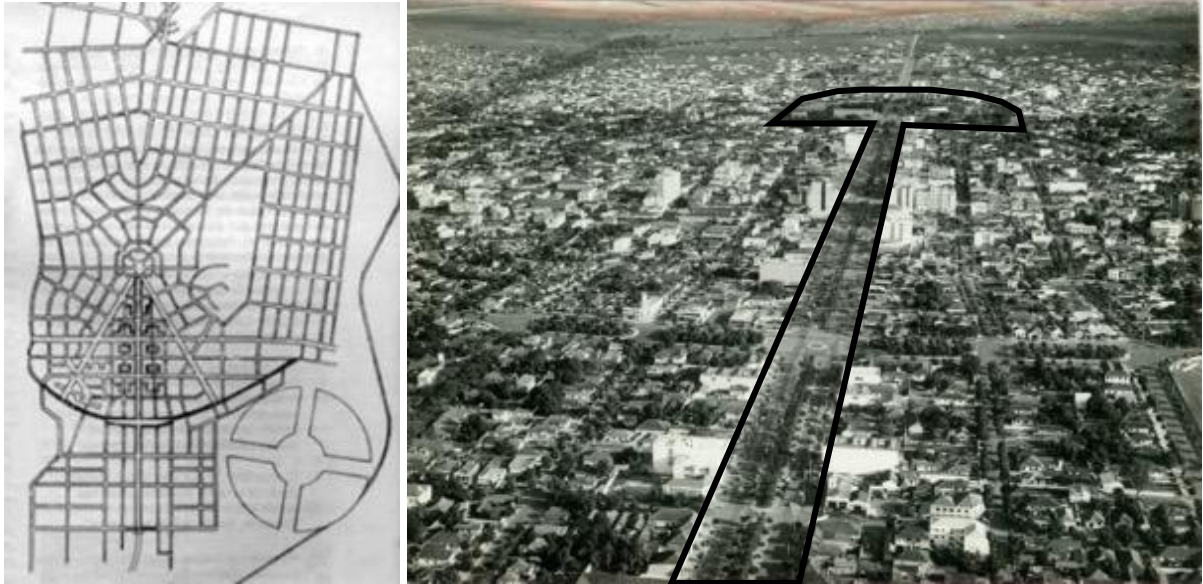
Figuras 23 e 24: Reestruturação de Roma com o Plano Regulador de Leon B. Alberti 1471-1484 (à esquerda) e sistematização da perspectiva geométrica para a criação de cenários monumentais em estudos realizados pelo mesmo autor. Fonte: DINIZ, 2007

Ao traçar sobre a trama medieval de Roma de Sisto IV uma rede de ruas formando triangulações em perspectivas e interligando pontos distantes, Leon B. Alberti organiza percursos para procissões e evidencia os cruzamentos entre ruas largas e retas com monumentos e obeliscos tornando-os pontos focais para a orientação dos fiéis. Em relação ao obelisco, cabe ressaltar, sem delongas, a respeito de sua representação simbólica do falo, que se relaciona ao mito de Priapo, deus da fertilidade e protetor de rebanhos. De acordo com a cultura greco-



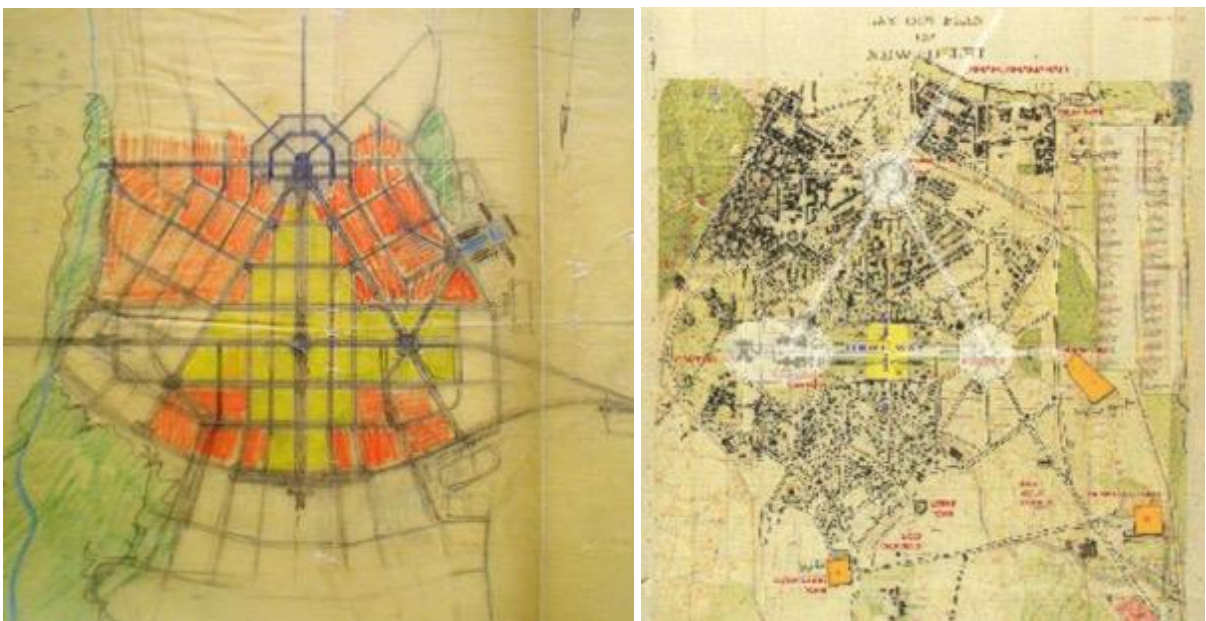
romana, os obeliscos eram erigidos a fim atribuir fertilidade e proteção para a terra (PORTAL HISOUR, 2017).

A estratégia da perspectiva geométrica foi adaptada para a criação de pontos focais em edifícios monumentais, ainda que estes representassem o poder dos governantes – como foi o caso do ponto focal criado para evidenciar o Palácio do Governo em Goiânia (Figuras 25 e 26).



Figuras 25 e 26: Traçado de Goiânia (à esquerda) e vista aérea de Goiânia na década de 1950, cuja convergência das avenidas para um ponto focal evidencia a semelhança com o traçado regulador clássico na criação de cenários monumentais. Fonte: Aprova Concursos, 2010; Acervo MIS|GO, modificado pela autora.

O ponto focal, no centro da praça, para o qual convergem as avenidas – seja no traçado de Goiânia (Figura 27) ou de outras cidades do século XX, como Nova Delhi, capital da Índia, (Figura 28) – representa para alguns autores elementos do traçado barroco.



Figuras 27 e 28: Traçado de Goiânia de Attilio C. Lima 1933 (à esquerda) e traçado Nova Delhi de Lutyens e Baker 1913 (à direita), com convergência das avenidas para um ponto focal na criação de cenários monumentais. Fonte: Domínio Público

No entanto, para outros, a exemplo de Zevi (1996) o conceito de “cidade barroca” se relaciona com sua nova condição de “cidade capital”, absolutista e centralizadora, onde o poder é espacializado, e não na suposta novidade do seu traçado. Ou seja, o urbanismo denominado “barroco” estaria mais vinculado a uma noção cenográfica resultante do conjunto arquitetônico do que a um desenho urbano de fato:

O espaço barroco é **libertação** espacial, é libertação mental das regras tratadistas, das convenções, da geometria elementar e da estaticidade, é libertação da simetria e da antítese entre espaço interior. Por essa sua vontade de libertação, o barroco assume um significado psicológico que transcende o da arquitetura dos séculos XVII e XVIII, para significar um estado de espírito de liberdade, uma atitude criativa liberta de preconceitos intelectuais e formais. (ZEVI, 1996, p. 82)

Apesar do discurso de libertação sugerido por Zevi (1996) na conformação do espaço, o que se vê de fato nesse tipo de traçado é o direcionamento para um elemento que simboliza o poder, seja ele divino, no caso de catedrais, ou terreno, no caso de palácios administrativos, como acontece na Praça Cívica em Goiânia. Nesse sentido, a espacialização do poder de acordo com Han (2019, p. 18):

(...) é um fenômeno da continuidade. Ele fornece ao poderoso um amplo espaço do self. E é essa lógica do poder que deixa claro por que a perda completa de poder é experimentada como uma *perda absoluta de espaço*.

O Poder como fenômeno da forma, que motiva ações por meio de uma morfologia cujo traçado conduz percursos e prevê como o espaço será utilizado, estabelece, dessa maneira, uma relação similar a uma imposição, no qual a pessoa que detém o poder induz a vontade do subordinado, que a incorpora e a executa como se fosse sua própria vontade. Quando os percursos convergem para um determinado elemento, é como se o subordinado (o sujeito que utiliza o espaço), ao se dirigir por um caminho, realizasse a vontade do poderoso de qualquer modo, mas sem coerção, movimentando-se sempre na direção para o qual foi determinado, afinal, de acordo com Han (2019, p.11):

O poder (...) não funciona aqui como um golpe mecânico, que simplesmente altera a direção original do corpo. Ele se assemelha muito mais com um domínio no qual se movimentam peças *livres*.

Apesar de não utilizar tais argumentos para a análise do espaço, Han (2019) afirma que o poder não constitui uma relação causal, mas que se espacializa para efetuar o fenômeno da continuidade e exercer o domínio de maneira discreta, sendo interiorizado e incorporado pelos subordinados de maneira silenciosa. De forma a não oprimir, mas a abrir caminhos, o poder expresso no traçado regulador de influência Renascentista se impõe no espaço e direciona percursos e ações.

Dito isto, depreende-se que o barroco está relacionado aos espaços resultantes dos conjuntos arquitetônicos, não a um desenho urbano. É barroca a arquitetura dos edifícios e as formas das esculturas e fontes que estão ao longo das avenidas renascentistas, com seus traços retos e uniformes. De acordo com Gasparini (1972) as reformas urbanísticas de Roma fundamentaram-se numa organização ordenada do espaço, no qual o caráter barroco da cidade deve ser analisado sob o olhar ideológico e não formal, enquanto materialização da capital do Catolicismo:

A estrutura urbana se organiza segundo um novo critério e introduz soluções que despertam o interesse e a atenção dos habitantes. Isto quer dizer que, com ela, aparece uma **cenografia urbana** e, em consequência, uma **estética urbana**. A cidade, progressivamente, adquire uma nova fisionomia. As ruas retas, os efeitos de perspectiva, a integração dos monumentos ao traçado urbano e a composição de panoramas visuais, controlados e estudados, respondem a princípios que já vinham amadurecendo no programa urbanístico classicista.

Dessa maneira, é resolvido o impasse entre a libertação supracitada por Zevi (1996) do barroco como estilo que conduz à surpresa, ao movimento, à teatralidade e à emoção, e não na uniformidade, regularidade e organização que se dá no traçado da cidade renascentista. Esta, com percursos determinados e direcionados ao poder, cuja ordenação, regularidade e rigidez intentam a perfeição e contrapõem os princípios de libertação mental das regras tratadistas, das convenções e da geometria elementar mencionados por Zevi (1996).

Vale ressaltar que quando Alberti passou a elaborar os planos para a cidade de Roma, por meio da sistematização da perspectiva geométrica, abrindo avenidas com o objetivo de interligar espaços consagrados para as procissões, ele deu continuidade ao modo de valorizar os elementos que estavam nos espaços urbanos sob uma nova técnica, fazendo com que os olhares dos peregrinos e súditos convergissem para um ponto focal. Os pontos definidos para a convergência das vias foram planejados para realçarem o elemento em questão, e não para formarem um traçado de tridente:

Avenidas que convergem para pontos definidos não foram intencionalmente traçadas para formarem tridentes, no entanto, esse ficou sendo um dos paradigmas da escola francesa de urbanismo na elaboração das novas cidades do século XIX e início do século XX: “*Patte d’oie*, Tridente ou Pé-de-pato, forma urbana clássica constituída de um triângulo formado por três eixos radiais e que tem na *Piazza del Popolo* em Roma, e na *Place des Ames* em Versailhes, sua versão mais acabada.” (DINIZ, 2007, p. 75)

A relevância de palmilhar pelo estudo do urbanismo denominado barroco justifica-se na medida em que constitui parte do repertório intelectual de Attilio C. Lima, o urbanista que concebeu o Plano urbanístico de Goiânia. Sua trajetória acadêmica e profissional (Figura 29) como discente da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e posteriormente do Instituto de

Urbanismo da Universidade de Paris (IUUP), escolas tradicionais e formais, onde as soluções urbanísticas e seus paradigmas estão contextualizados nos desenhos das cidades clássicas – possibilitou a importação do modelo de produção urbanística europeia para o Cerrado.

Desse modo, os paradigmas da escola francesa de urbanismo passam a fazer parte dos traçados das novas capitais representando um novo poder ou a necessidade de transferência de governo por questões de defesa ou adequações às novas demandas. Os edifícios públicos e os lugares cívicos são destacados na paisagem como **estruturas simbólicas** e as reformas urbanas, iniciadas a partir da engenharia sanitária, passam a ter um caráter estético e científico.

O ideal estético *haussmaniano* definido pela regularidade e qualidade formal na organização do traçado, dos edifícios (gabaritos) e dos elementos das fachadas era almejado e reproduzido. O desenho adotado para a nova Paris incentivou outras intervenções seguindo o modelo francês. O movimento *City Beautiful* ou a Cidade Monumento foi um movimento de urbanismo norte-americano que teve como foco intervenções monumentais e adotou como lema a ordem e como guia a beleza.

A partir de uma Exposição realizada em Chicago em 1893 liderada por Daniel H. Burnham, que inseria-se no âmbito das inúmeras Exposições Universais, organizadas em várias cidades da Europa e Estados Unidos na segunda metade do século XIX, para divulgar os progressos tecnológicos decorrentes da Revolução Industrial, registrou-se, pela primeira vez, em ambiência americana, um fórum que ocorreu em decorrência da ocasião de comemoração do quarto centenário da descoberta da América por Colombo, mas cujo foco direcionou-se para os êxitos tecnológicos e científicos da época, propondo soluções para organizar o caos urbano das grandes cidades norte-americanas.

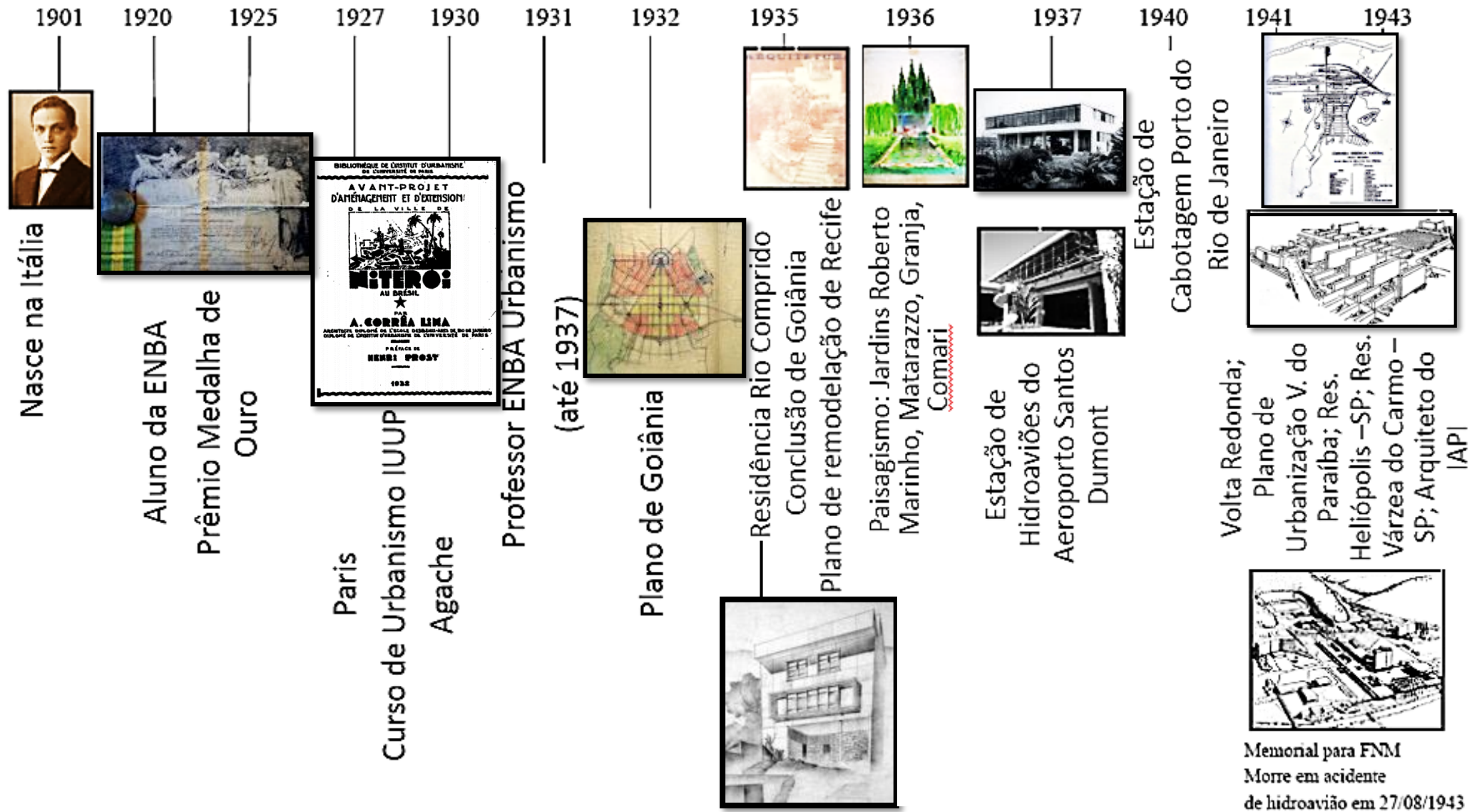


Figura 29: Trajetória acadêmica e profissional de Atilio C. Lima. Fonte: DINIZ, 2007, modificado pela autora

A área destinada aos pavilhões de exposições (Figura 30), planejada em escala monumental ficou conhecida como *White City* e formava um modelo organizado, coerente com os ideais estéticos, almejados pela população, especialmente de Chicago, segunda maior cidade dos Estados Unidos neste contexto histórico. O contexto da época era de uma política urbana descontrolada, submetida aos interesses políticos e especulativos decorrentes da prática de compra de votos eleitorais.



Figura 30: Área destinada para a Exposição de Chicago na ocasião de comemoração do quarto centenário da descoberta da América por Colombo. Fonte: Encyclopaedia Britannica, 2019

Adicionado a tal fato, a intensa imigração gerava uma heterogeneidade socioeconômica, deflagrando espaços urbanos e arquitetônicos heterogêneos com alta presença de sujeira e ruído oriundo das indústrias. Tal cenário fez irromper reações sociais, cujas pressões, induziram o aparecimento de medidas normativas para regular a ocupação do solo, bem como para melhorar as condições **estéticas** e ambientais do espaço urbano. Tais condicionantes contribuíram para a emergência de um movimento tipicamente norte-americano denominado *City Beautiful* (WILSON, 1994).

Ao ganhar forma com a exposição que utopicamente cria uma paisagem urbana “limpa” (por sugerir aos seus visitantes que estariam protegidos da pobreza, responsável por “sujar” a paisagem) ordenada e segura, numa postura claramente autoritária e elitista, os planos de Burnham, para o local incorporaram os projetos de arquitetos que produziam segundo os princípios da *École des Beaux-Arts*, em Paris. Além disso combinavam a harmonia da arquitetura neoclássica e barroca com a estética dos prédios e da paisagem urbana de Chicago.

A elaboração do Plano de Chicago de 1909 (Figura 31), obra mais importante do arquiteto D. Burnham, principal expoente do movimento, em parceria com E. Bennett teve como conceito básico devolver à cidade uma **harmonia visual e estética** a partir do ordenamento de avenidas, aberturas de logradouros, ampliação de parques e remoção de cortiços, feitos à semelhança do que Haussmann executou em Paris.

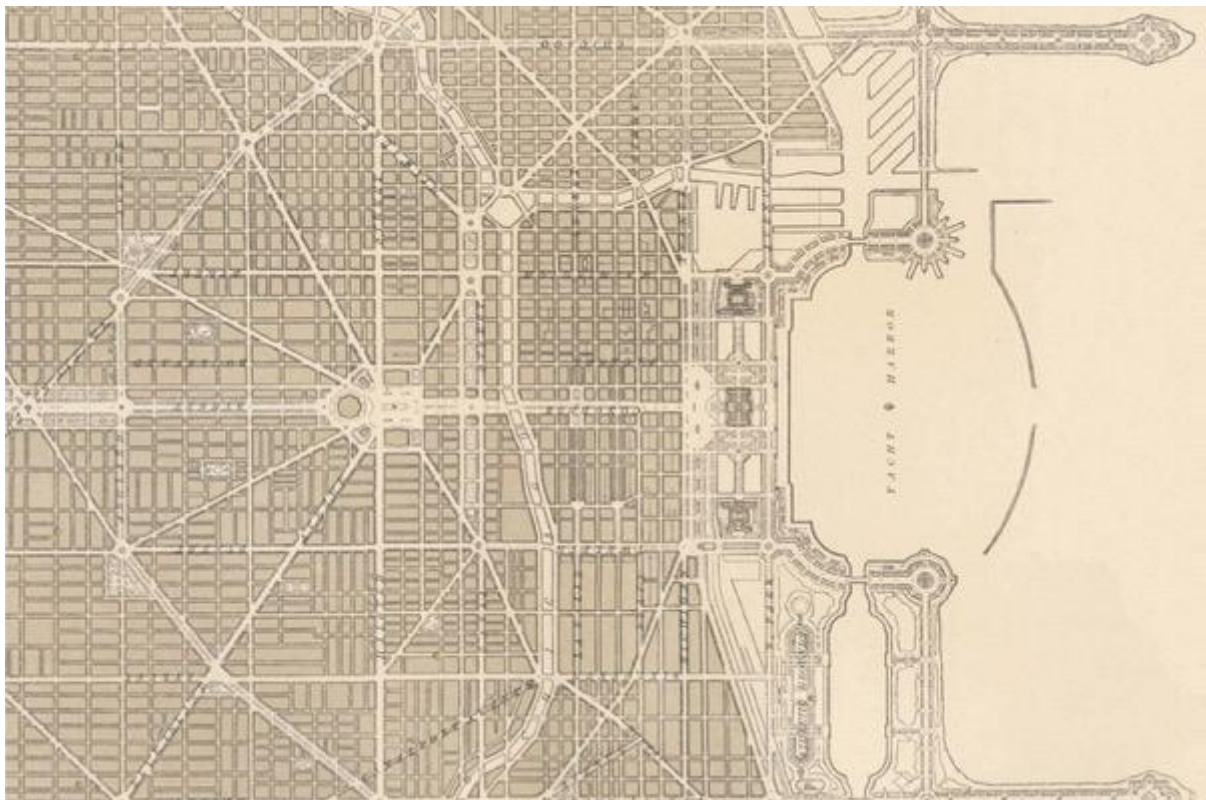


Figura 31: Plano de Chicago de 1909 de Burnham e E. Bennett demonstrando o traçado composto por eixos monumentais. Fonte: Benévolo, 1974

O arquiteto D. Burnham evidencia sua concepção de grandiosidade e monumentalidade difundida pelo movimento ao alinhar com seus discursos a questão da valorização dos espaços urbanos: menciona que não é aconselhável fazer planos pequenos, pois estes não têm poder de agitação. O esquema do urbanismo formal francês se fez presente nas avenidas, centros cívicos e parques desenhados pelo arquiteto que explicita sua postura vinculada ao ideal estético *haussmaniano* ao afirmar:

(...) a tarefa que Haussmann levou a cabo em Paris corresponde ao trabalho que deve ser feito em Chicago para superar as intoleráveis condições, invariavelmente originadas pelo rápido crescimento populacional.” (HALL, 2005, p. 212)

No entanto, de acordo com Relph (1987, p. 56), apesar da retórica de Burnham, os efeitos do *City Beautiful* foram fragmentários. Por se tratar de um movimento estético caracterizado pelo autoritarismo, após o período de entusiasmo as autoridades não tinham apetência, tampouco recursos financeiros para empreender grandiosos planos diretores. No

entanto, o movimento não se restringiu às cidades norte-americanas. De acordo com Hall (2005, p. 2007) as manifestações ocorreram:

(...) sobretudo em outros lugares e culturas: nas grandes cidades comerciais do centro e do oeste norte-americanos, onde líderes municipais construíram para superar complexos de inferioridade coletivos e impulsionar os negócios; e nas capitais recém-designadas de vasta regiões do Império, onde funcionários britânicos autorizavam a execução de projetos que expressassem a supremacia imperial e o exclusivismo racial. (HALL, 2005, p. 207).

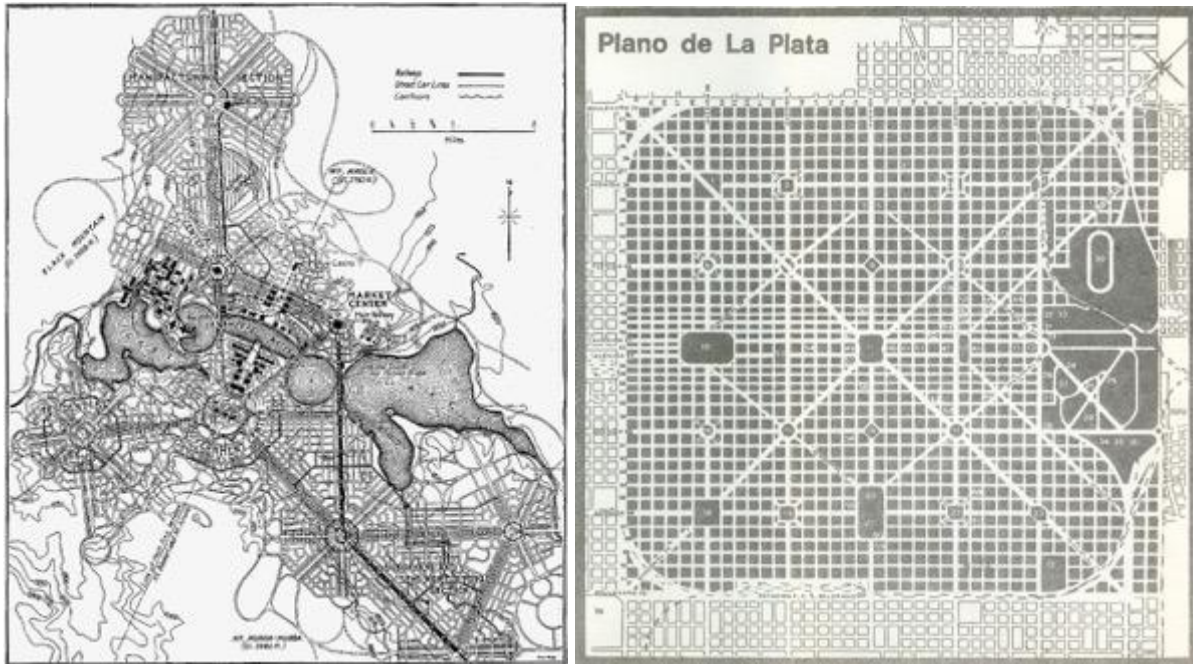
O traçado com eixos monumentais motivado pelo *City Beautiful* foi incorporado em diversos planos e intervenções, como o Plano Zuid para Amsterdã de Berlage em 1902 (Figura 32), Nova Delhi de Lutyens e Baker em 1913 (Figura 33), D'Angora na Turquia elaborado por Leon Jaussely em 1925, Fez no Marrocos de Henri Prost em 1916, Camberra, de Griffin em 1913 (Figura 34), La Plata na Argentina em 1881 por Pedro Benoit (Figura 35), entre outros.



Figuras 32 e 33: Plano Zuid para Amsterdã de Berlage em 1902 (à esquerda) e Plano Nova Delhi de Lutyens e Baker em 1913 (à direita): semelhanças no traçado motivado pelo *City Beautiful*. Fonte: Benevolo, 1997

As semelhanças no traçado colocam em contradição o discurso e a prática do estudo do lugar obtido por meio de relatórios técnicos multidisciplinares antes da iniciação dos projetos. As soluções paradigmáticas de desenho para o planejamento da urbe – zoneamento, crescimento estelar e eixos monumentais, hierarquização das vias, áreas verdes – se repetem sucessivamente, como categorias de estruturação plástica a serem rigidamente seguidas, apesar dos sítios pertencerem a regiões geográficas distintas, com variação da topografia, clima e cultura.





Figuras 34 e 35: Plano Camberra, na Austrália, de Griffin em 1913 (à esquerda) e Plano de La Plata, na Argentina em 1881 (à direita): semelhanças no traçado motivado pelo City Beautiful. Fonte: Frampton, 2008

Diante das influências deste movimento de cunho estético, Hall (2005, p. 236) afirma que:

O singular, no caso, portanto, é o fato de não haver uma explicação fácil e única para o fenômeno do *City Beautiful*, que manifestou por todo um período de quarenta anos, dentro de uma grande variedade de diferentes circunstâncias econômicas, sociais, políticas e culturais: como serviço do capitalismo financeiro, como agente do imperialismo, como instrumento do totalitarismo pessoal, tanto de direita quanto de esquerda, até onde possam esses rótulos ter algum significado.

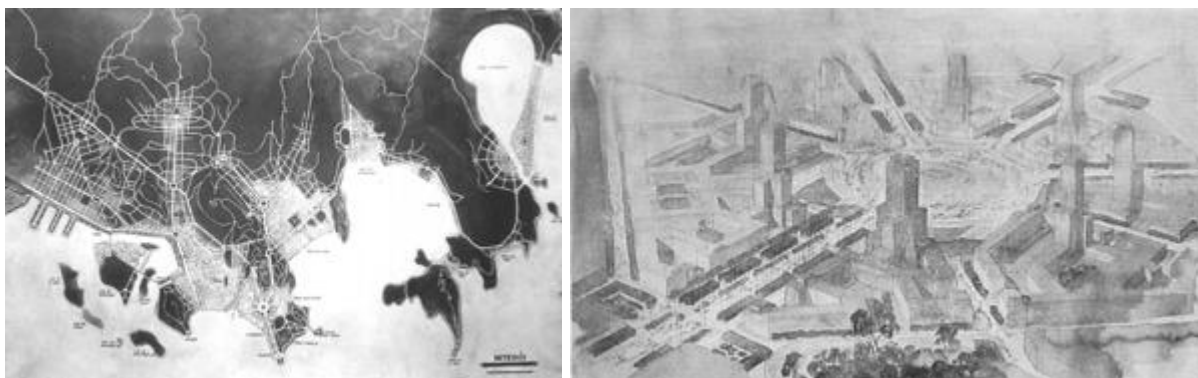
Perante o exposto, é possível compreender por qual motivo o interventor Pedro Ludovico Teixeira tentava para a capital de Goiás um local adequado, desvinculado da cidade colonial e que acompanhasse o fluxo de mudanças observado no panorama internacional e nacional, cujo ideal do traçado traduzia-se na apetência pelo avanço das transformações tecnológicas e econômicas. No entanto, seria condizente apetercer-se para acompanhar as mudanças urbanas das grandes capitais num contexto rural?

A estética urbana desenvolvida para o traçado de Goiânia possui influências do formalismo francês e do *City Beautiful* e segue uma tendência culminada nos anos 1930 (período da Revolução que determinaria o fim da República Velha no contexto nacional), na qual ditadores totalitários procuram impor em suas capitais percepções excessivas de grandeza. A escolha de uma nova localidade justificava-se com respaldo na solução de problemas

sanitários – que não seriam possíveis de resolver sem promover rasgos no tecido da Cidade de Goiás – e no desejo de romper com as oligarquias que dominavam.

A formação de Attilio C. Lima, locupletava-se de grades curriculares direcionadas para disciplinas que explicitavam o formalismo, o ordenamento, a circulação, a questão sanitaria e a estética como princípios fundamentais para o processo de projeção. Desse modo, o modelo de arquitetura e urbanismo voltados para a questão monumental e explicitação do poder nos estudos realizados por Attilio C. Lima coincidiam com o que era almejado pelo interventor de Goiás e seus complacentes.

O projeto tese do urbanista – proposta para Niterói (Figuras 36 e 37) – defendido no IUUP antes do desenvolvimento do Plano de Goiânia materializava os princípios de sua formação clássica. A respeito das teses de urbanismo defendidas no IUUP, apesar da suposta pretensão acadêmica, os trabalhos desenvolvidos não eram estritamente universitários. Além disso, a pesquisa escolhida pelo discente ocorria em função da sua trajetória pessoal e acadêmica, o que direcionava os futuros urbanistas para a solução de problemas urbanos locais. A rigidez na apresentação dos trabalhos ia desde as normas de desenvolvimento até a metodologia com a qual se deveria desenvolver os projetos, assunto que será tratado no próximo capítulo.



Figuras 36 e 37: Plano para a cidade de Niterói do projeto tese A. Corrêa Lima – 1932. Fonte: Lima, 1932

O fato é: na avidez pelo novo, pelo ideal estético de ordem e perfeição que representaria o poder centralizador, o traçado de Goiânia planejado foi executado (com inexatidões e descaracterizações que serão evidenciadas no próximo capítulo). Para viabilizar o discurso do “progresso” e uma capital “moderna” a partir da construção de uma nova cidade do território goiano, Pedro Ludovico Teixeira enfrentou várias dificuldades, como a falta de recursos financeiros, escassez de material de construção, inexistência de mão-de-obra especializada, pressões dos proprietários das áreas desapropriadas, invasões de terrenos e oposição de políticos da cidade de Goiás.

A importação do modelo de implantação da urbe – que se repetirá em seu redesenho – e conseqüentemente de um modo de estilo de vida, num contexto climático de Cerrado, cujas construções que deveriam acompanhar a modernidade se davam com a ajuda de carros de boi (Figuras 38 e 39) seria bem recebida e utilizada pelos habitantes? À medida que se desenvolve um projeto, é necessário pensar no público-alvo para o qual este se destina. O desenho regular, ordenado e ideal seria dedicado a um sujeito real que se identificaria com tal espaço? O ideal estético tão almejado seria condizente com a realidade política e financeira da região? Para que tipo de sujeito este espaço simbólico estaria direcionado? Antes de debruçar-se a respeito de tais indagações, caberá debruçar-se, no item subsequente, a respeito do desenho, ou seja, do plano de Attilio C. Lima para Goiânia.



Figuras 38 e 39: Carro de boi em frente ao Palácio das Esmeraldas em 1937, efetivando a interiorização do urbanismo moderno. Fonte: Acervo MIS|GO

## **CAPÍTULO 2 – O OBJETO DE ESTUDO: A PRAÇA CÍVICA**

O foco deste capítulo será debruçar-se sobre as intenções de projeto original do objeto de estudo, a Praça Cívica, em Goiânia, ao verificar suas bases e as alterações sofridas até a última intervenção, a fim de entender os rebatimentos que a dimensão estética pode gerar nos transeuntes e em como os transeuntes também configuram a estética a partir de suas interações relacionais. No primeiro subcapítulo o objetivo é compreender a formação do desenho – desígnio – original, a partir da análise de contextos históricos que conduziram à implantação da nova capital, bem como do autor da obra e dos intervenientes que moldaram a prática projetual do mesmo. Em seguida, será discorrido sobre o processo de desfiguração do projeto, movido por interesses políticos e econômicos. No segundo subcapítulo, palmilhar-se-á por uma análise diacrônica no processo de apropriação da praça, cujo último redesenho, reinaugurado em 2016 definiu novas condições de uso, com foco no pedestre, perpetuando a postura não fidedigna atribuída ao projeto, cujo caráter gregário, buscado na requalificação, nunca constituiu seu cerne.

## 2.1 O PROCESSO DE CONFORMAÇÃO DA PRAÇA CÍVICA NA DÉCADA DE 1930

### 2.1.1 A Praça no desenho original de Attilio Corrêa Lima

De acordo com Monteiro (1938), a ideia da mudança da capital do Estado de Goiás para Goiânia foi lançada pela primeira vez em 1830 pelo marechal Miguel Lino de Moraes, 2º governador do Império, após verificar os problemas vitais da Província sugerindo que a mudança da capital para o Norte, região mais povoada e de atividade comercial mais intensa, seria uma medida a ser tomada com urgência. Em 1863 a ideia foi novamente lançada por Dr. José Vieira Couto de Magalhães e desde então falava-se da necessidade de transferência da capital. Após a Revolução de 1930, quando o Interventor Federal Dr. Pedro Ludovico Teixeira assumiu o governo, tal intento viria a se tornar realidade.

As péssimas condições de habitabilidade da velha capital Goiana e o fato de a cidade não acompanhar, tampouco comportar as mudanças arquitetônicas e sanitaristas notadas nas transformações urbanas nacionais e internacionais, evidenciavam a necessidade de transferência. De acordo com as autoridades políticas da época, a mudança da sede dos poderes públicos para outro ponto do Estado era evidenciada pelo ajuntamento anti-higiênico e antiestético de uma capital desconfortável termicamente e cercada por morros e serras, uma situação bem escolhida para o período da mineração, mas desfavorável para a criação de gado, a agricultura, o comércio e a produtividade em geral (MONTEIRO, 1938).

A vitalidade da ideia de constituir uma unidade central, acessível, que irradie progresso e siga a vanguarda, coordenando a vida política e incentivando a atividade econômica por uma rede rodoviária eficiente sairia da inércia por meio do interventor Dr. Pedro Ludovico Teixeira, a quem o crédito ficaria atribuído mesmo após o projeto de Attilio C. Lima, que transformou o desejo do ambiente sadio em desenho executável. Em um trecho de seu livro *Como nasceu Goiânia*, O. Monteiro (1938, p.21) explana:

O ambiente da sadia renovação gerado no país pela vitória da Revolução de 30, não ficou, felizmente, adstrito aos Estados mais adiantados. A transformação operou-se também em Goiás. E o governo revolucionário que se instalou neste Estado veio, proporcionar a ideia da mudança da capital goiana a oportunidade de caminhar, afinal, para a ambicionada realização.

Após vencer a Revolução, instaurar a nova capital representava cumprir o compromisso tácito assumido durante o tempo de militante opositor. Para o êxito de tal proposta, o interventor precisaria revestir-se da autoridade técnica de uma equipe articulada que fizesse o estudo do local mais adequado para se construir a nova capital e um projeto que correspondesse aos

anseios vigentes, apesar do momento carregado de apreensões em decorrência da crise econômica deflagrada pelo crash de Nova Iorque. A mudança da capital foi tratada publicamente em 1932, conforme consta no *Correio Oficial* de 4 de julho do mesmo ano em trecho transcrito por Monteiro (1938, p. 25):

Em nome do Governo fala então o Dr. Colemar Natal e Silva, produzindo vibrantíssima alocução, ventilando a tese da mudança da capital (...) declarando ainda crer sinceramente coletivo não pode deixar de prevalecer sobre o particular; encara várias partes da questão; trata do prestígio inconfundível de que a personalidade moça e idealista de Pedro Ludovico goza em todo o Estado, lembrando ter sido ele o homem que saiu das grades do cárcere para o palácio da liberdade goiana e que todas as humilhações, maus tratos, perseguições e sofrimentos indescritíveis de que foi vítima, ele os esqueceu, só se preocupando hoje no governo com o consagrado da família goiana, com a paz da terra de Anhanguera para maior felicidade da pátria brasileira.

As cogitações progressistas que rondavam os discursos oficiais que afirmavam com veemência que se materializava o desejo da maioria contrapõem-se à fala do interventor que outrora afirmara que a mudança da capital aconteceria pela força do poder ou pelo poder da força, conforme supracitado no início do item 1.2.2 deste estudo. A própria transferência, que não agradava a população da antiga Vila Boa, era proclamada de maneira distorcida, como se fosse uma antiga aspiração do povo goiano e apoiada pela população à margem do Rio Vermelho, porque esta compreenderia que o progresso do Estado dependia de tal mudança, conforme é possível perceber em publicação do *Correio Oficial* de 6 de julho de 1932 em trecho transcrito por Monteiro (1938, p. 27):

Fora de dúvidas, o interior todo baterá palmas a iniciativa. E muitos goianos nascidos à margem do Rio Vermelho olharão com simpatias para o empreendimento, porque dele dependerá o próprio progresso de Goiás. Pois a capital é a sala de visitas do Estado. E ela não pode estar muito aquém, como a nossa, da evolução de suas congêneres. E muito menos não representar, como a de Goiás, o adiantamento geral do Estado. Aqueles que acreditarem em nosso futuro, bendirão a iniciativa, que é hoje olhada com reservas, e quiçá, como um caso político que será soprado, naturalmente, pelas iras dos decaídos.

É possível notar contradições no discurso manipulador do interventor que ora afirma que a construção da nova capital se daria de qualquer maneira, ainda que pelo poder da força, ora afirma que tal objetivo era desejo da maioria. Além disso, Pedro Ludovico ao mesmo tempo que afirmava a necessidade da mudança da capital como uma questão antiga, ao deslocar a atenção dos antimudancistas com o argumento que não estaria “nele” a decisão para a construção da nova cidade, deixava subjacente a ideia de que era ele o responsável por trazer a modernidade ao interior do país. Vale ressaltar que a presença do interventor aparece na Praça Cívica – Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira – heroicamente duas vezes: no busto (Figura 40),

que aparece nos registros fotográficos desde a década de 1940, e em uma escultura equestre (Figura 41) feita pela artista Neusa Moraes na década de 1990, enfatizando a homenagem.



Figuras 40 e 41: Busto (à esquerda) e escultura equestre (à direita) destinada a homenagear o “responsável” pela nova capital. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Qualquer oposição – que era enorme, registre-se de passagem – que se manifestasse estaria atrasando o próprio futuro, por atrapalhar o avanço do Estado. No entanto, a população era tranquilizada no sentido de sempre ser esclarecido que a causa não seria efetivada às escuras, ou seja, sem os devidos estudos de um corpo técnico constituído por médicos e engenheiros. Quando questionado em entrevista pelo *Diário da Noite*, em ocasião de viagem ao Rio de Janeiro para tratar de assuntos políticos, Dr. Pedro Ludovico afirmava a respeito da nova capital:

(...) tenho certeza que o meu Estado possuirá nova capital em 1933. Todo o povo goiano tem confiança nesse empreendimento que é uma velha aspiração geral. (Ibid., p. 30)

A antiga capital, Vila Boa, localizada às margens do Rio Vermelho data das descobertas bandeirantes de Bartolomeu Bueno e foi construída em uma região demasiadamente montanhosa, mas não comportaria as mudanças aspiradas pelo interventor, justificando, então, a necessidade de construir uma nova cidade. Diante disso, o **local** mais apropriado deveria ser estabelecido a partir de estudos minuciosos feitos por uma comissão devidamente nomeada, apesar de já haver rumores a respeito da construção nas cercanias da cidade de Campinas, região com condições favoráveis, além da proximidade com a Estrada de Ferro Goiaz. Apesar da

campanha contra a mudança feita na Capital do Estado, cuja população não admitia a perda do domínio, Dr. Pedro Ludovico reiterava em entrevistas publicadas no Correio Oficial:

Não há mais motivos para dúvidas e discussões. A mudança da capital está plenamente resolvida. Ela se fará, dependendo a ultimação da iniciativa apenas das negociações que espero ver realizadas dentro em breve. (Ibid., p. 31)

Monteiro escreve a partir dos interesses do interventor, o que torna o conteúdo um tanto quanto questionável, visto que direciona sua explanação ao apoio em relação ao autoritarismo demonstrado pelo interventor em suas entrevistas. A postura da autora com pendor saudosista ao interventor, pode ser notada em trechos como o seguinte:

E, firme em seu propósito, surdo à campanha que lhe movem os antimudancistas, encorajado em sua inquebrantável força de vontade, lança Pedro Ludovico o primeiro passo para a realização de tão grandiosa ideia – assina o primeiro decreto relativo à mudança. (Ibid., p. 31)

Prosseguindo nos antecedentes que deflagraram a materialização da decisão do interventor, é lançado, em dezembro de 1932, um decreto de n. 2737 que, ao considerar a necessidade de dotar o Estado de uma capital moderna que satisfaça às exigências do urbanismo e seja um centro de irradiação em todas as esferas da evolução econômico-social, define a nomeação da comissão para proceder com os estudos atinentes à adaptação ou escolha do local para a edificação da nova cidade. Conforme salientado por Diniz (2007, p. 100) é interessante notar a referência feita no decreto como “adaptação” do local, gerando incertezas no que tange à localização da construção da capital. Tal fato reitera a noção do discurso manipulador, que realiza manobras, no sentido de dispersar a oposição e fazer valer sua posição.

Esta comissão reuniu-se pela primeira vez na cidade de Bonfim, em janeiro de 1933, na qual o sr. D. Emanuel Gomes de Oliveira, bispo de Goiás – representando uma força católica no seio da comissão – ao pronunciar-se, lamentou o fato de a tentativa de solução do problema da capital do Estado ser mal compreendida por parte laboriosa da população de Vila Boa, que ao seu ver, será grandemente beneficiada com a mudança. Empossada a comissão e frente à impossibilidade de percorrer todo o Estado à procura do local mais adequado, por limitantes como a falta de transporte, a comissão inicia os trabalhos a partir de localidades próximas à estrada de ferro. Diante disso, foi proposto o estudo de três localidades: Bomfim, Ubatã e Campinas. Os outros critérios de escolha seriam definidos por fatores como abundância de água, clima favorável e topografia adequada.

Antes de prosseguir os estudos, a comissão reconheceu que não era composta de técnicos e salientou a necessidade de se eleger uma subcomissão, da qual o engenheiro do Estado (Jeronimo Fleuri Curado), o urbanista (João Argenta) e o diretor do serviço de higiene

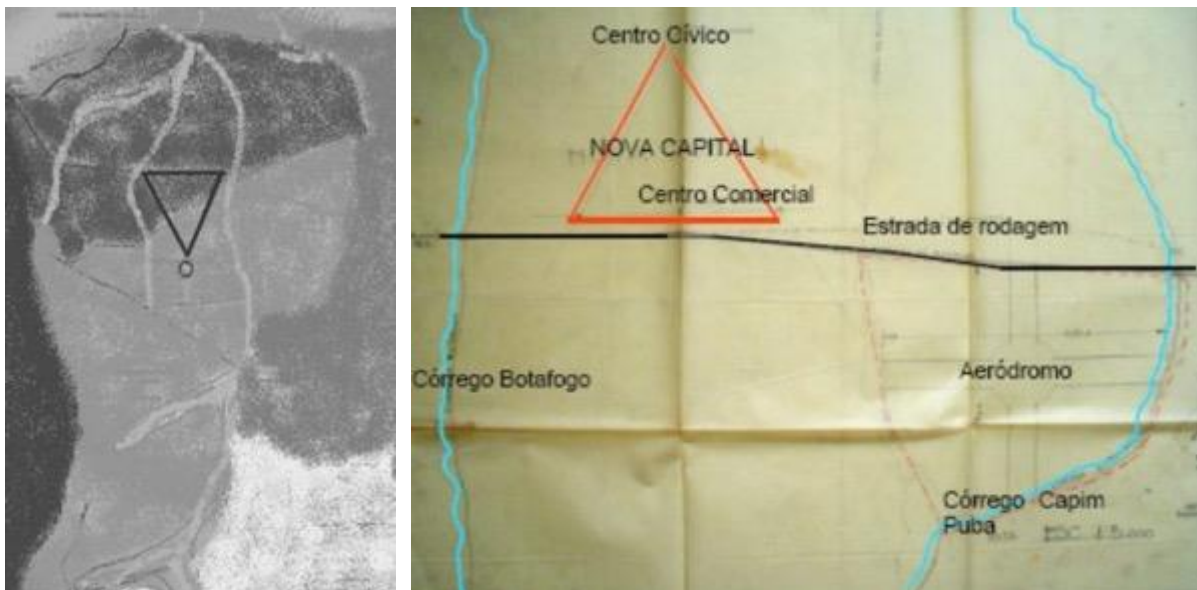


(Dr. Laudelino Gomes), já membros da comissão, fariam parte. Após findados os estudos, a subcomissão apresentou o relatório demonstrando os estudos procedidos que evidenciavam ser Campinas a região mais propícia para a construção de uma cidade urbanamente moderna. Importante ressaltar que, para reforçar a conveniência da escolha do local, o interventor ouviu um dos mais abalizados urbanistas brasileiros: O Dr. Armando de Godoi, que foi à Campinas examinar os dados e ratificou a decisão tomada.

No relatório apresentado ao interventor, o urbanista, antes de adentrar a análise dos vários elementos estudados para propiciar a vida e a expansão de um centro urbano, salienta a questão da ideia da cidade moderna:

Outrora a ideia da construção de uma cidade (...) tinha uma significação bem diferente do que ela exprime para os que estudaram o assunto e estão ao par dos resultados de várias espécies que proporciona infalivelmente todo o agrupamento urbano convenientemente planejado e realizado. Antigamente tal ideia significava, em geral, uma fantasia do povo rico, uma preocupação de ostentação e de megalomania e de gasto dos dinheiros públicos em obras de luxo, só possíveis nas épocas de grande prosperidade e de facilidades de ordem financeira. É que outrora as cidades eram quase somente lugar de recreio e de exibição de riqueza, onde só se desenvolviam atividades sem fins econômicos, tendo como função preponderante a de teatro para gozo desenfreado das fortunas provenientes do trabalho agrícola. (...) Hoje, graças à evolução social e à circunstância de ter a Humanidade entrado francamente na fase industrial, a cidade moderna é um centro de trabalho, uma grande escola em que se podem educar, desenvolver e apurar os principais elementos do espírito e do físico do homem e uma fonte de poderosas energias sem as quais os povos não progredem e não prosperam. (...) A cidade moderna, quando se lhe proporcionam todos os elementos de vida e ao seu estabelecimento e à sua expansão se prende a um plano racional, isto é, que obedece às determinações do urbanismo, é um centro de cultura, de ordem, de trabalho e de atividades bem coordenadas. (...) Onde se estabelece uma cidade moderna e bem aparelhada, surge a trindade econômica sobre que se baseia a atividade material, que é ao mesmo tempo industrial, bancária e comercial, valorizando a terra numa grande extensão e evitando o êxodo das fortunas que nela se formam (...). (MONTEIRO, 1938, p. 48-49).

É interessante notar que em um dos trechos do relatório Armando de Godoi argumenta que onde se estabelece uma cidade moderna surge a **trindade** econômica sobre a qual se baseia simultaneamente as atividades industrial, bancária e comercial. Será possível ver, nas linhas que se seguem, que a ideia de trindade se fará presente nos estudos para o núcleo inicial da nova capital determinada, após a entrega do relatório final da comissão da escolha do local, pelo interventor Pedro Ludovico, por meio do Decreto 3.359, de 18 de maio de 1933, na região às margens do córrego Botafogo, compreendida nas fazendas denominadas Criméia, Vaca Brava e Botafogo (Figuras 42 e 43), no município de Campinas, na qual o governo ficaria incumbido de organizar o plano definitivo da nova cidade.



Figuras 42 e 43: Esboços com triângulo equilátero demarcando o núcleo central de Goiânia. Fonte: Diniz, 2007

O decreto, além de determinar que o prazo de transferência definitiva da sede do governo seria de dois anos, previa para o plano final algumas diretrizes: 1- A demarcação da região, fixação das zonas, divisão de lotes, regulamentação dos loteamentos, preços e como seriam vendidos; 2- Demarcação das áreas destinadas às construções dos edifícios públicos; 3- Regulamentação do plano geral de edificações, com regras de higiene e arquitetura; 4- Abertura de concorrência para construção dos edifícios públicos; 5- Concessão de favores ou privilégios a particulares ou empresas para o serviço de iluminação, abastecimento de águas, esgotos e viação urbana. Quanto à cidade de Goiás, ainda sede da capital, o Estado empregaria meios de proteção à cidade, resguardando-a da decadência. (MONTEIRO, 1938, p. 67). O trabalho foi iniciado em 27 de maio de 1933.

A designação de Attilio C. Lima para o desenvolvimento do Plano para a nova capital ocorreu em virtude da falta de profissionais especializados na região. Como era sabido que o arquiteto brasileiro era o único formado em urbanismo – havia realizado o curso na Sorbonne pelo IUUP (*Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris*) –, bem como distinguiu-se como aluno da ENBA na graduação de arquitetura, o profissional era referência nacional. Além disso, o urbanista tinha experiência nessa área de atuação, visto que participou dos planos de Agache para a remodelação do Rio de Janeiro (Figura 44), segundo o qual, é possível estabelecer semelhanças em relação à estruturação plástica do plano de Goiânia, do qual a Praça Cívica constitui marco zero, conforme figura 45.



Figuras 44 e 45: Plano de Agache para o Rio de Janeiro (à esquerda) e Plano de Attilio para Goiânia (à direita).  
Fonte: Fernando Teixeira Arquitetos Associados, 2012

Nesse sentido, a experiência de Attilio C. Lima era a que melhor aprazia ao interventor, que buscava um profissional renomado e capaz de conferir à nova cidade a modernidade almejada (GONCALVES, 2002). Os trabalhos de elaboração de Goiânia se iniciaram em 6 de julho de 1933, com o Decreto 3.547, que estabelecia as diretrizes para o desenvolvimento do projeto urbanístico, bem como dos projetos arquitetônicos dos principais edifícios. No entanto, apesar da data oficial, há registros no *Correio da noite*, jornal do Rio de Janeiro, em que Attilio C. Lima afirma ter sido convidado pelo Dr. Pedro Ludovico Teixeira em 1932 para iniciar o projeto da nova cidade (ACKEL, 1996, p. 84). Tal questão pode ser ratificada na pesquisa de Diniz (2007), na qual a autora expõe o relatório da autoria de Attilio encontrado no acervo do urbanista (Figura 46), em que está normografado o período 1932-1935.



Figura 46: Documento de Attilio para o Plano Diretor de Goiânia, que apesar da data oficial (1933), tem normografada em sua capa a data de 1932 a 1935. Fonte: Diniz, 2007

Tal fato explicita, novamente, o discurso duvidoso do interventor, que deixava transparecer a participação de outros sujeitos na escolha que era, de fato, individual. A manipulação dos fatos também poderá ser notada na análise do decreto n. 3.547 que define a efetivação de Attilio C. Lima. De início, o decreto estipula a organização do esboço geral em torno de um núcleo central, estabelecendo um partido para o traçado da nova capital. Em

seguida, define condições como a organização por zoneamento, sistemas de parques e jardins, arborização das ruas, plano detalhado do centro cívico e dos principais edifícios, bem como o prazo de entrega de seis meses para o projeto completo, sendo que em um mês haveria uma entrega contemplando projeto do Palácio do Governo, prefeitura, hotel com 60 quartos e centro cívico.

Diniz (2007) levanta a indagação a respeito da equivalência entre as especificidades estabelecidas no decreto e as diretrizes projetuais desenhadas por Attilio, bem como o prazo – bem apertado registre-se de passagem, principalmente em virtude da dificuldade de acessar o local – como que numa consonância de quem poderia ter auxiliado redigir o decreto. De acordo com a pesquisadora, a leitura do decreto gera a impressão de ver a descrição do trabalho já finalizado por Corrêa Lima. Apesar de ser possível pensar também no fato de que, por estabelecer como diretrizes as soluções paradigmáticas que já eram utilizadas no desenho urbano de concepção moderna, o decreto estaria alinhado com as proposições que Attilio já estava habituado a desenvolver. No entanto pelo material analisado e confrontado, é possível notar que já havia um estudo preliminar aguardando somente o levantamento topográfico, antes mesmo da assinatura do contrato para elaboração do Plano Diretor em 1933.

Os estudos iniciais de Attilio C. Lima, conforme já comprovado na figura 43, que firmam o desenho do território a ser ocupado, é evidenciado por um triângulo equilátero, próximo à estrada de rodagem que interligava Campinas e Leopoldo de Bulhões, no qual o urbanista argumenta a importância da proximidade com essa artéria que vivifica o tecido urbano. Tal postura demonstra uma concepção que valoriza a questão rodoviária, importante para a acessibilidade, comércio e comunicação com outras cidades.

A Praça Cívica (Figura 47), ponto focal da nova capital de Goiás, cujo desenho radiocêntrico do traçado urbano partiu de uma figura geométrica triangular (Figura 48) pode ser interpretada de diversas maneiras: além da trindade econômica mencionada por Godoi, Diniz (2007, p.121) afirma que é possível interpretar essa trindade do traçado também como um gesto divino do urbanista desejando que o traçado da cidade se eternizasse. Posteriormente esse simbolismo aparece no inconsciente dos futuros moradores da cidade, através do mito do manto da “Nossa Senhora”.

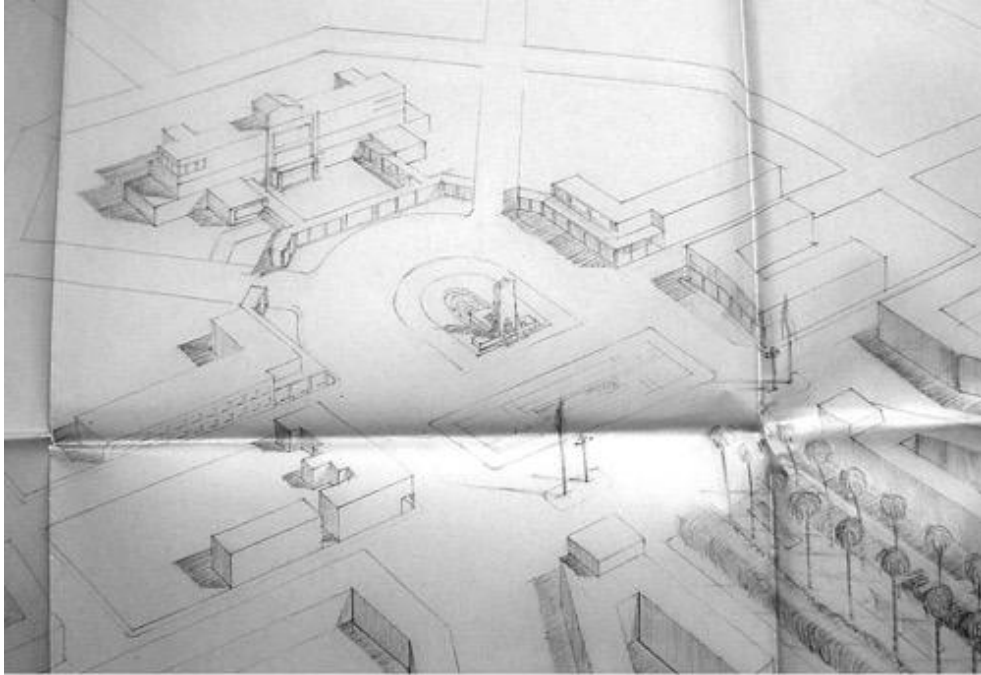


Figura 47: Desenho de Attilio C. Lima para a Praça Cívica, ponto focal do traçado urbano. Fonte: Diniz, 2007

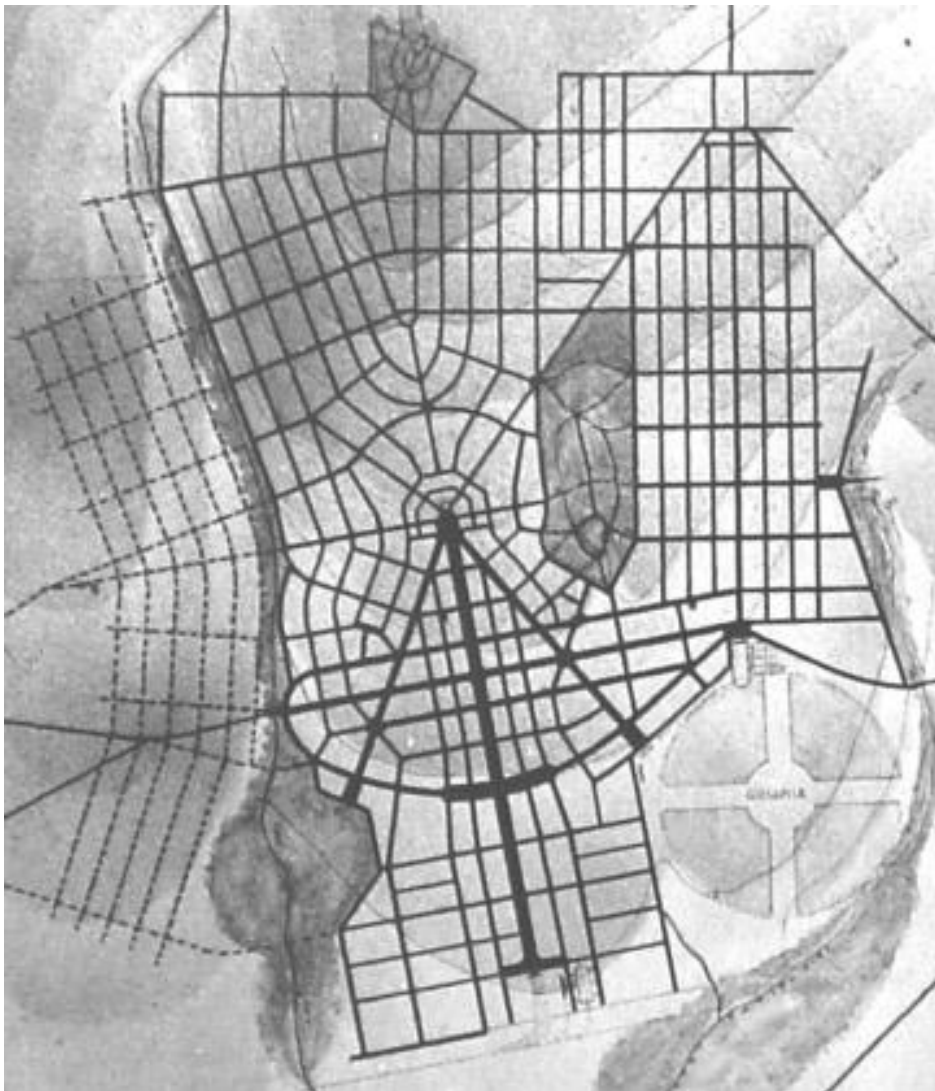


Figura 48: Traçado urbano definido por uma geometria triangular, criando perspectivas cenográficas. Fonte: Domínio Público

Curiosamente, de acordo com Mello (2005, p.70) Goiânia foi concebida em seu núcleo central analogamente à cidade barroca, sendo o Palácio do Governo o seu ponto focal. No entanto, o imaginário da população, preferiu que ela se assemelhasse à cidade medieval, fazendo valer a **visão religiosa** do mundo. No núcleo central, definido pelo desenho triangular, não está a catedral – locada na rua 10, conforme ilustra a Figura 49, com entrada direcionada para uma posição diametralmente oposta à praça, em virtude das disputas de poder entre Igreja e Estado –, e sim o Palácio do Governo, mas é lá que a mente divina, simbolizada pela cabeça da santa, está vigilante, visivelmente invisível a abençoar a cidade. No comparativo explicitado na figura 50 é possível perceber a semelhança da forma do traçado com a imagem da santa, onde o coroamento encontra-se na Praça Cívica. Tal fato demonstra como o simbolismo presente no imaginário popular atribui ao lugar significados que não lhe são próprios.



Figura 49: Vista aérea de Goiânia na década 1950 evidenciando a posição e localização da Catedral da cidade em relação à Praça Cívica, na qual o ponto focal é o Palácio do Governo. Foto Sílvio Berto, Goiânia – GO. Acervo MIS|GO, modificado pela autora

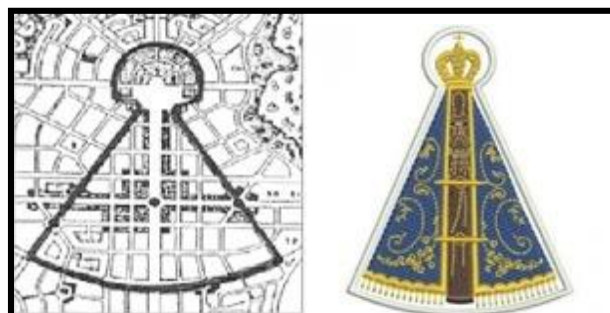


Figura 50: Comparação entre o traçado de Goiânia e a imagem de Nossa Senhora Aparecida acerca do mito popular que vincula ambos, ainda que tal pretensão não tenha sido atribuída pelo urbanista. Fonte: Domínio Público

O simbolismo atinente ao traçado merece relevância uma vez que auxilia na leitura do espaço urbano, no entanto, contrariamente aos mitos acerca do traçado de Goiânia, o partido adotado por Attilio C. Lima é racionalista e obedece a fatores como a configuração do terreno, o tráfego e o zoneamento, de maneira que as ruas e avenidas acompanhem a topografia. O urbanista justifica tal implantação para atenuar os possíveis males causados pelas enxurradas, atrelando os paradigmas da escola francesa com o estudo do local. Desse modo, seu traçado previa o sentido de maior declive para as ruas de maior importância – as avenidas Pedro Ludovico (atual Av. Goiás), Anhanguera, Araguaia e Tocantins – beneficiadas com infraestrutura: disporiam de 50 a 30% de área de infiltração, nas partes ajardinadas, gramadas ou cobertas com camada de cascalho (MONTEIRO, 1938, p. 138).

Diniz (2007, p. 123) destaca sobre o Plano original, as zonas idealizadas por Attilio C. Lima, onde é possível perceber, numa comparação com o traçado atual (Figura 51), como a descaracterização do projeto afetou o ideal estético e deflagrou problemas que geram graves impactos. As zonas verdes, por exemplo, desenhadas para preservar a mata ciliar dos córregos Botafogo (à esquerda da Praça, onde hoje fica a marginal Botafogo) e Capim Puba (à direita da Praça, o qual hoje está, em parte da sua extensão, canalizado) não foram executadas. Com isso, a população sofre as consequências das enxurradas.



Figuras 51: Comparação entre o traçado de Goiânia idealizado por Attilio (à esquerda) e o traçado atual (à direita): parques lineares dos córregos Botafogo e Capim-Puba que foram desconsiderados na construção da capital, descaracterizando o ideal estético proposto pelo urbanista. Fonte: Domínio Público, modificado pela autora

O traçado no qual o centro Cívico era o núcleo do tecido urbano, enfatizando a visualização do poder e a razão de a cidade existir, na afirmação de um Estado centralizador, foi dissipado a partir da criação de novos pontos de convergência e novas centralidades. O eixo central de convergência das vias, conforme já visualizado na Figura 49, é definido pela avenida

Dr. Pedro Ludovico Teixeira (atual Av. Goiás) e funcionava como um eixo monumental (Figura 53), interligando a estação ferroviária, o portal da cidade, ao Palácio do Governo.

A forte relação entre a Praça Cívica e a Avenida Goiás é evidenciada no acervo de C. Lima explanado por Diniz (2007): é possível ver, pela Figura 52 o tratamento especial dado à Avenida Goiás, que se destaca no desenho, assim como o conjunto com a Praça. Tal avenida, que conecta o portal da cidade (a estação ferroviária) com o ponto focal para o qual se direcionam os outros eixos demonstra uma ligação que não se restringe a uma estratégia de perspectiva monumental.

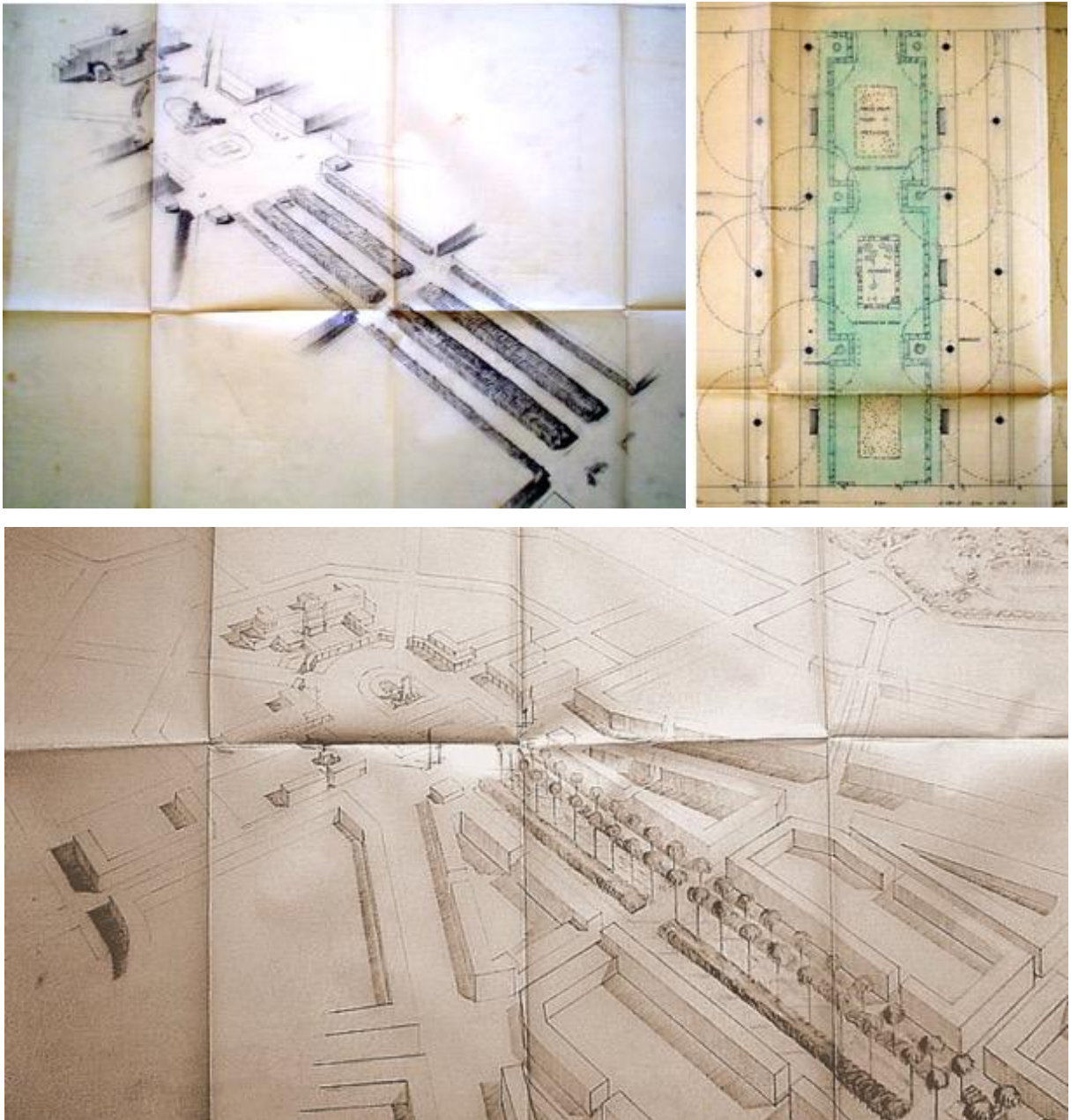


Figura 52: Sequência de desenhos da Av. Dr. Pedro Ludovico Teixeira, eixo monumental que direcionava o portal da cidade (a estação ferroviária) à visualização do poder, materializado no Palácio do Governo. O tratamento artístico dado à Praça e à Avenida evidenciam o vínculo e a relevância de ambas. Fonte: Diniz, 2007



Como um cordão umbilical que liga a vida de outras cidades (estação ferroviária) com o Centro Administrativo da nova capital (a Praça Cívica), a Avenida Pedro Ludovico (atual Av. Goiás) foi planejada para ser a principal avenida da capital. A zona comercial, estabelecida no projeto executivo de Lima para acontecer ao longo de sua extensão, locupletada por uma extensa área ajardinada e arborizada, com o intuito de “proporcionar caráter monumental e pitoresco” destinado ao “footing” da elite (MONTEIRO, 1938), conforme ilustra uma foto da década de 1950 (Figura 53), demonstra que a relevância e a vitalidade dessa avenida vinculada à Praça não pode ser desconsiderada em futuras intervenções.



Figura 53: Foto da Avenida Goiás na década de 1950, direcionada para a estação ferroviária. Fonte: Domínio Público, modificado pela autora

Uma vez que o desenho da Praça se encontra vinculado a esta avenida, que ainda hoje demonstra seu vigor em virtude de seu forte caráter comercial, tem-se que o estudo do lugar – seja pelo método aqui utilizado, de análise das imagens buscando acepções heterodoxas, conforme proposto por Didi-Huberman (2013), ou pelo método tradicional da disciplina de Arquitetura, ao utilizar recursos como análise de usos, gabaritos e fluxos – evidencia uma tensão que molda o conflito existente na Praça. O choque entre a vitalidade inerente ao comércio e ao cotidiano com a atividade administrativa, que exige tranquilidade e concentração confirma a existência de, pelo mínimo, dois regimes sensíveis a moldar o local.

A identificação dos regimes sensíveis por ali permeados é o primeiro passo para se pensar no sujeito emancipado, bem como numa consciência mais ampla que permita que esse mesmo lugar possa ser experimentado de outras maneiras (RANCIÈRE, 2012). Isso porque, de acordo com Rancière (2012), se há uma igualdade das inteligências, os espectadores podem traduzir e retraduzir esses espaços sempre, atribuindo uma plasticidade ao lugar inerente de sua dimensão subjetiva criando, portanto, novas relações com o lugar, com ou contra história contada oficialmente.

Além da plasticidade inerente ao sujeito, outro fator gera novas formas de uso de relação com o lugar: a descaracterização do projeto, que será explorado no próximo tópico. O traçado radiocêntrico foi modificado com a criação de um novo subcentro no setor Sul e deflagrou o surgimento de novos subcentros com a expansão da malha urbana. A descaracterização do desenho ocorreu tanto na Avenida Pedro Ludovico, em relação ao paisagismo, quanto na Praça, em relação ao paisagismo, ao traçado que a circunda e à implantação edilícia, cujo espaço previsto para os prédios públicos contava com a prefeitura da cidade, conforme demonstrado pela figura 54.

O poder estadual e municipal estaria ali concentrado, mas foi transferido, na década de 2010, para uma localidade distante do centro urbano, fragmentando o poder e dificultando o acesso da população a este. A desconsideração da concepção original de Goiânia, acentua a perda da sua identidade e acaba dificultando o estudo, bem como a solução de problemas urbanos. No caso de intervenções, por exemplo, tal desconsideração gera abordagens equivocadas, a exemplo do que aparece no Portal da Prefeitura de Goiânia (2016), sobre o “objetivo de resgatar as características originais do local e torná-lo definitivamente uma área de convivência da população”. Como resultado a estas interpretações equivocadas – da praça como local gregário e não monumental – nota-se um explícito descolamento entre projeto e realidade.

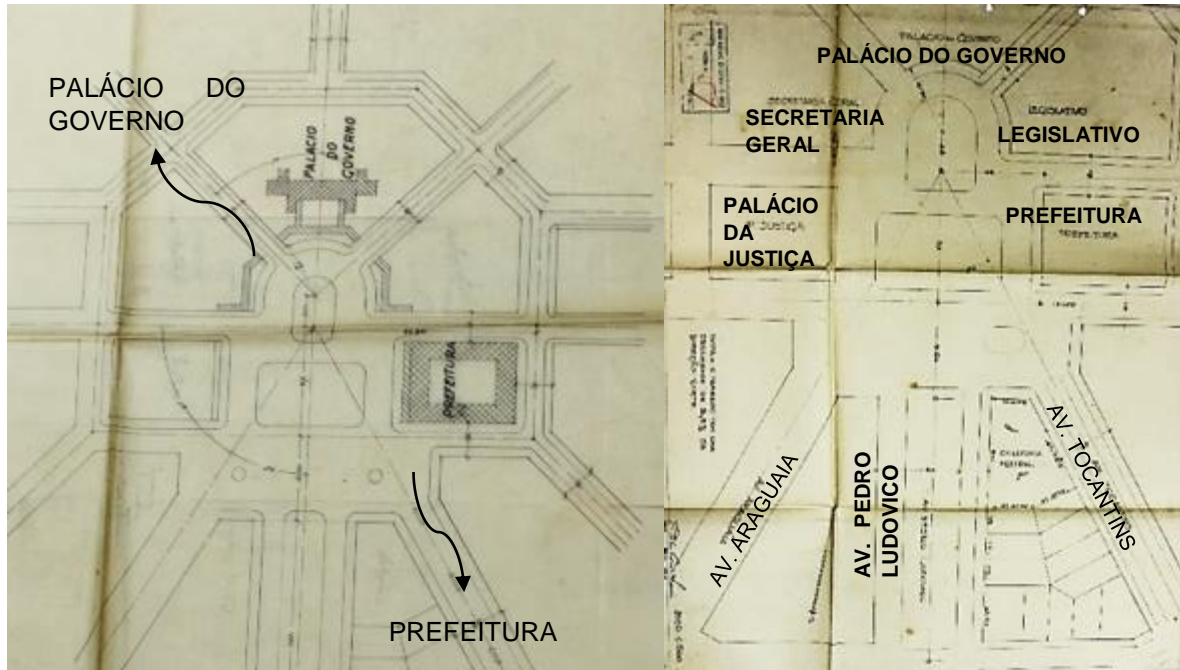


Figura 54: Descaracterização do desenho da Praça, onde estariam concentrados os poderes estadual e municipal – Palácio do Governo e Prefeitura. Fonte: Diniz, 2007, modificado pela autora

Se é o centro administrativo situado na Praça Cívica o motivo principal da cidade, de acordo com C. Lima (apud MONTEIRO, 1938), planejado com efeito monumental semelhante aos princípios adotados em Versailles, Karlsruhe e Washington, evidenciando o domínio que permite ver e ser visto de todos os pontos da cidade (Figura 55), devendo-lhe a sua existência, sofreu interferências morfológicas, caberá explorar as motivações e abordagens que geraram a paisagem atual. A concepção da cidade como modernidade materializada, cujo conjunto arquitetônico tombado como linguagem art déco foi planejado para trazer conceitos modernos – e não art déco – para as edificações, sofreu modificações por diversos motivos: interesses políticos, especulativos, dificuldades técnicas, entre outros, que exploraremos no item seguinte.



Figura 55: Praça Cívica na década de 1950: marco central da malha urbana, para onde convergem as principais avenidas da cidade. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

### 2.1.2 O desenho alterado pelos Coimbra Bueno

Se é certo que o desenho do plano original não foi efetivado, alterando os regimes sensíveis que ali aconteceriam, caberá analisar as imagens de como se deu a execução não fidedigna do projeto, com o intuito de explicitar que pouco restou da cidade planejada e conseqüentemente, do seu núcleo central: A Praça Cívica. As modificações introduzidas favoreceram, ao longo da história, o aparecimento de novos subcentros e a fragmentação da cidade. Num contexto mais recente – década de 2010 – , evidenciou-se também a fragmentação do poder, que por motivos de efetividade política e facilidade operacional, deveria ser concentrado no Centro Cívico. Tratava-se de uma estratégia política de afirmação do poder centralizador, conforme explicita Monteiro (1938, p. 141) ao discorrer sobre o Plano de Attilio:

(...) Aqui serão construídos todos os edifícios públicos administrativos, quer federais, estaduais ou municipais, salvo aqueles que por condições particulares exijam outra localização, como por exemplo o edifício dos Correios e Telégrafos, que de preferência, deve ser acessível ao grande público, e que por conseguinte, deverá estar na parte mais central da cidade.

O centro administrativo, enfatizado como a representação do órgão mais importante da cidade, deveria ter fácil acesso, no entanto não se disporia como local de passagem para grandes comunicações, ou seja, não deveria ter tráfego intenso, a fim de tornar o local tranquilo para o trabalho executado nas repartições públicas (MONTEIRO, 1938, p. 141). Num contexto imediato, contudo, o centro comercial, contaria com largas avenidas, a fim de suportar a circulação mais intensa, a fim de satisfazer o tráfego por várias décadas, com a possibilidade de alargamento da caixa viária sem desapropriações.

O modelo urbanístico de inspiração renascentista e que procurou satisfazer as tendências modernas de zoneamento, resultou num tecido polimorfo. Ao dotar a paisagem urbana de perspectivas cenográficas que convergem para o Palácio do Governo, o urbanista cria um caráter simbólico, um ideal estético, que busca a afirmação do poder político vigente, evidenciado nas proporções monumentais, e materializa a cidade moderna no Cerrado. E é na realidade política, nos anseios pelo poder, centralizado no domínio do interventor Pedro Ludovico, que o traço urbano planejado por Corrêa Lima vai ganhar forma de maneira distorcida, induzindo o lugar a um caráter gregário que não lhe é pertinente.

Nos estudos iniciais, Attilio C. Lima, inspirado na expansão de Barcelona realizada por Ildefonso Cerdá, define o tecido urbano com as áreas públicas integrando os edifícios ao urbanismo, valorizando as áreas internas das quadras (Figura 56). Ainda que este desenho tenha sido alterado posteriormente pelo próprio urbanista, por pressões de cunho especulativo, é

possível observar como o objetivo de Attilio era colocar a nova capital planejada entre as cidades modernas do início do século XX (Diniz, 2007, p. 131).

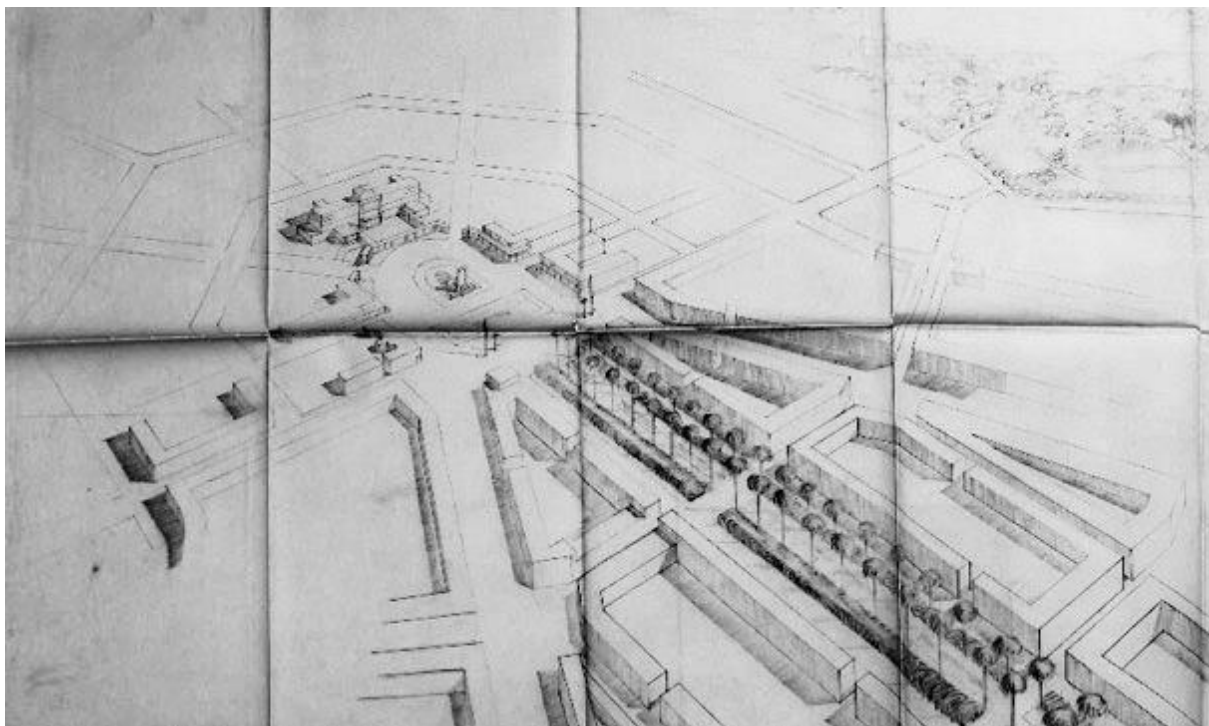


Figura 56: Áreas públicas nas partes internas dos quarteirões, inspirados no plano de Cerdá para Barcelona.  
Fonte: Diniz, 2007

A Praça Cívica, unidade administrativa descrita por Attilio como um lugar de caráter monumental deveria conter, conforme ilustra a figura 57, as edificações do Palácio do Governo, da Secretaria Geral, do Palácio da Justiça, da Câmara Estadual, da Prefeitura Municipal, **interligados por** um elemento comum em forma de **colunata**, configurando uma galeria coberta. Os outros edifícios dispostos na Praça ajudam na conformação de certa simetria e regularidade no desenho. Ao centro da Praça, empenhado com a propaganda getulista, Attilio C. Lima propõe a ereção de um monumento comemorativo em homenagem às bandeiras descobertas, no qual figuraria como elemento principal o Anhanguera, figura 58 (MONTEIRO, 1938, P. 142).



Figura 57: Edificações previstas para o conformar a Praça Cívica - Centro Administrativo Fonte: Diniz, 2007

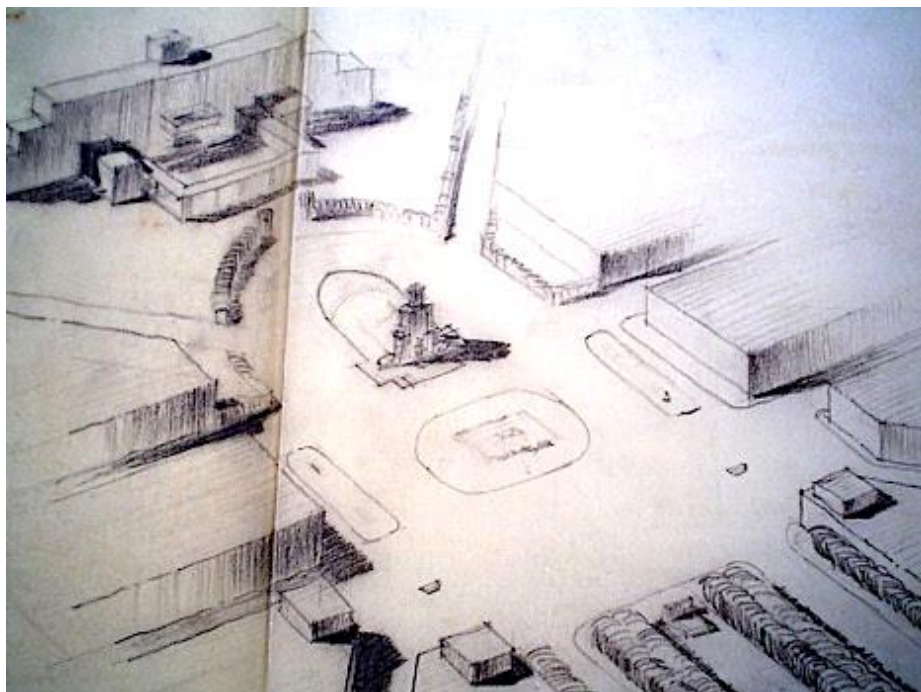


Figura 58: Proposta de Attilio para a Praça: ao centro, um monumento comemorativo em homenagem às bandeiras, figurando como elemento principal o Anhangüera. Fonte: Diniz, 2007

Conforme explicita Diniz (2007), ter o Anhanguera como figura homenageada no núcleo urbano da nova capital parece bastante contraditório, visto que os índios Goyases que deram origem ao nome da Capitania, do Estado e da cidade de Goiânia, foram cruelmente dizimados pelos bandeirantes. Essa imagem simbólica do bandeirante, tem por projeção a figura do idealizador da nova capital, Pedro Ludovico, que se identifica com o Anhanguera e utiliza o discurso do desbravador como um herói, que por sua determinação consegue construir Goiânia. Tal acepção adicionada aos princípios nacionalistas do Governo de Getúlio Vargas, tornam o ponto de convergência situado na praça principal da cidade coerente com o pensamento político autoritário e centralizador do contexto vigente.

Ao observar uma imagem da Praça modificada pelos Coimbra Bueno, no entanto, é possível notar a desfiguração realizada (Figura 59): a começar, a caixa viária que circunda a praça foi transformada em arco, alterando o desenho geométrico com arestas, tornando a praça uma rotatória com caixa viária para fluxo intenso, contrariamente ao planejado. A unidade administrativa foi desconectada e os elementos edifícios foram dispostos de maneira diversa da prevista pelo desenho de Attilio, cujo conjunto arquitetônico formado pelo Palácio do Governo, Secretaria Geral do Estado, Câmara Estadual, Palácio da Justiça e Prefeitura se unificaria por meio de colunatas, a formar passeios cobertos facilitando a interligação e comunicação destas partes, centralizando o poder. Em vez disso, o local destinado ao Palácio da Justiça e à Prefeitura foram dotados de espelhos d'água. A presença da vegetação, também configura uma alteração ao desenho original.



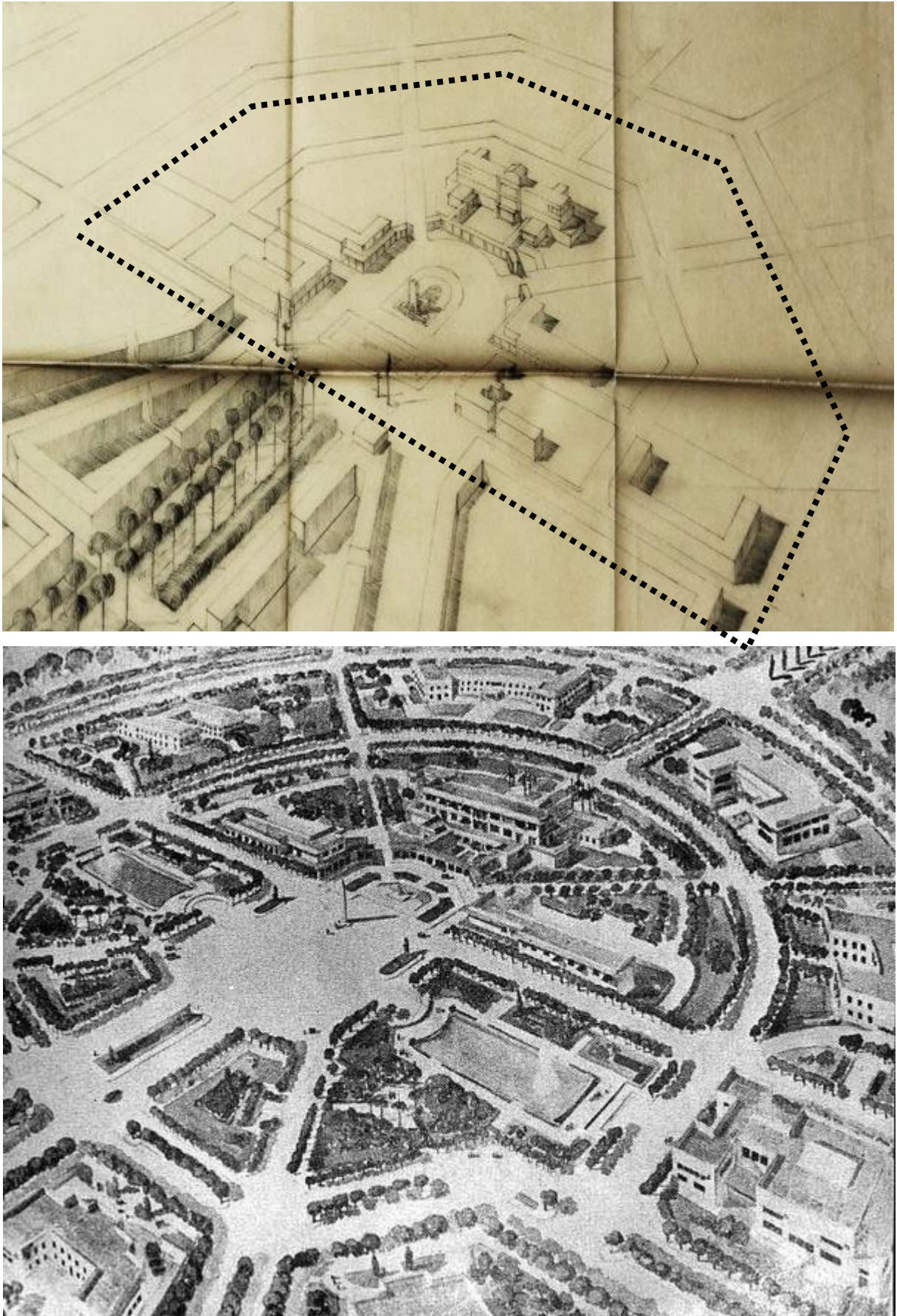


Figura 59: Comparativo entre desenho de Attilio para a Praça Cívica e modificação realizada pelos Coimbra Bueno. Fonte: Diniz, 2007, modificado pela autora

A harmonização dos edifícios destinados às atividades relacionadas ao poder visava, de acordo com Fernandes <sup>5</sup> (2003, p. 60), a busca de unidade política, pressupondo a eliminação do conflito social e a valorização da harmonia implicando, ainda, o fortalecimento das instituições e otimizando suas atuações. Ao superar as divergências, seria possível fortalecer e centralizar o poder, ponto propagador de sentimentos ligados à ordem pública, ao civismo, ao respeito à lei e a preservação da integridade do Estado.

A unidade no desenho não se restringia à conexão por meio das colunatas – executadas para a Secretaria Geral do Estado (Figura 60), para o Palácio do Governo (Figura 61) e para a Câmara Estadual (Figura 62). Havia uma preocupação com a coesão na escala dos edifícios, marcados pela horizontalidade e também pela simetria, como é possível perceber pelos projetos do Palácio da Justiça (Figura 63) e Diretoria de Segurança Pública e Serviços Sanitários (Figura 64).



Figura 60: Secretaria Geral do Estado, 1937. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 61: Palácio do Governo, década 1950. Fonte: Acervo MIS|GO

---

<sup>5</sup>FERNANDES, Marilena Julimar. **Percorso de Memórias: A trajetória política de Pedro Ludovico Teixeira**. Mestrado História – Universidade Federal de Uberlândia, 2003.



Figura 62: Câmara Estadual, década 1970 (Atual Procuradoria Geral do Estado). Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 63: Projeto de Atílio C. Lima para o Palácio da Justiça, na Praça Cívica. Fonte: Diniz, 2007

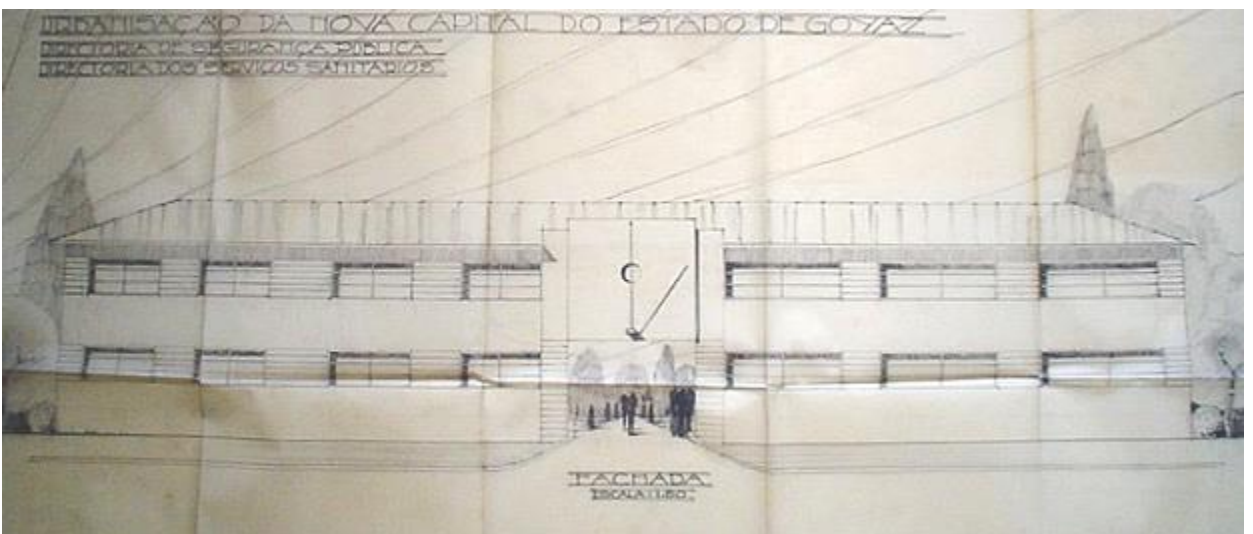


Figura 64: Projeto de Atílio C. Lima para a Diretoria de Segurança Pública e Serviços Sanitários, na Praça Cívica. Fonte: Diniz, 2007

A estratégia da regularidade do gabarito, também utilizada nas avenidas (Figura 65) que convergem para um ponto focal– o Palácio do Governo, atual Palácio das Esmeraldas –, limitado a 3 pavimentos, tinha o intuito de reforçar a monumentalidade, ao direcionar o olhar e enfatizar o poder. Esta solução de pendur clássico, estabelece, de acordo com Diniz (2007) um diálogo entre arquitetura e espaço urbano, definindo-o.



Figura 65: Edifícios públicos em Goiânia em junho de 1937. Fonte: Acervo MIS|GO

Várias alterações foram incorporadas ao projeto original não apenas da Praça Cívica, mas do plano urbanístico em geral. Tal fato deu-se em virtude de o Plano Diretor, ainda que extenso e detalhado, não ter sido formalizado e reconhecido oficialmente, abrindo espaço para que os Coimbra Bueno fizessem as modificações no “plano primitivo”, termo utilizado para referir-se ao projeto de Corrêa Lima em algumas publicações (DINIZ, 2007). Vale ressaltar que o pouco do que foi executado de acordo com o projeto ocorreu porque já estava em andamento quando Corrêa Lima deixou as obras, conforme descreve em seu relatório final ao Interventor:

(...) Quando deixei as obras de Goiânia era o seguinte o seu andamento: Palácio do Governo, Grande Hotel levantados, sendo que o Palácio já externamente revestido, Secretaria Geral na laje de cobertura do 1º pavimento e 20 casas para funcionários em andamento sendo que uma já prestes a ser entregue (LIMA, 1937, apud DINIZ, 2007, p. 179)

O desenho de Goiânia foi previsto com evidências da estética modernista na arquitetura, sobre um traçado urbanístico clássico. Isto demonstra o determinismo nos modos de apropriação do espaço presentes tanto no traçado, na configuração de espaços urbanos, quanto

na arquitetura, visto que o Movimento Moderno previa como cada espaço deveria ser usado<sup>6</sup>. Na trajetória acadêmica de Attilio Corrêa Lima os cânones clássicos estavam presentes, e em seus trabalhos figuravam o estilo neoclássico e neocolonial. Visto isso, é possível observar na arquitetura da nova capital, o neocolonial e o início do traço modernista se conjugando nos principais edifícios projetados por Corrêa Lima.

Ao idealizar a cidade com uma arquitetura moderna, porém, Lima desconsidera as limitações das condições locais, tais como escassez de matéria-prima, mão de obra e recursos financeiros para viabilizar essa modernidade. A questão climática também é desconsiderada no planejamento de alguns edifícios, como o Grande Hotel, por exemplo, onde, nos estudos de Diniz (2007) é possível perceber elementos como lajes impermeabilizadas de concreto (Figura 66) e fachadas envidraçadas, inapropriadas para o contexto climático do cerrado:

A leitura que fazemos a partir dos projetos originais elaborados por Attilio C. Lima para o Grande Hotel é de um prédio de linhas modernas, despojado, com introdução de técnicas construtivas até então desconhecidas na região, como, por exemplo, a laje plana impermeabilizada. Quando Corrêa Lima projetou o Grande Hotel, o urbanista já conhecia os conceitos da Nova Arquitetura divulgados pelos modernistas, em particular as ideias de Le Corbusier. (DINIZ, 2007, p. 175)

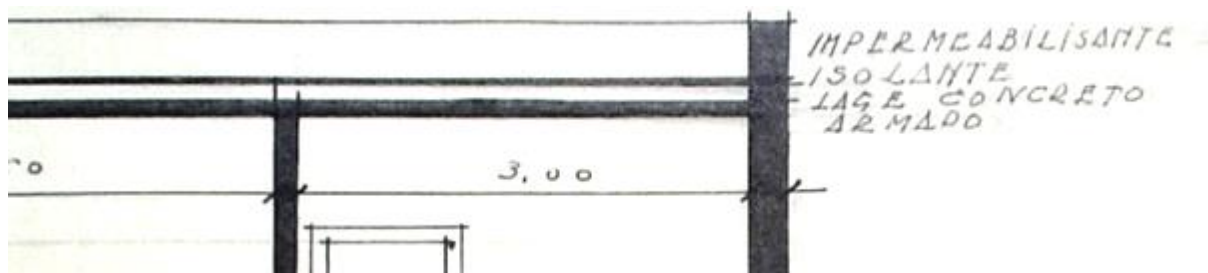


Figura 66: Detalhe da laje de cobertura do projeto original de Corrêa Lima para o Grande Hotel: plana e em concreto impermeabilizado, inadequado para a região com grandes períodos de seca. Fonte: Diniz, 2007

É possível supor que o próprio Attilio C. Lima tenha feito algumas adaptações para conjugar soluções formais e técnicas da nova arquitetura. No entanto, de acordo com Diniz (2007), não se pode afirmar até que ponto as modificações ou quais delas foram executadas pelo arquiteto ou pelos engenheiros Coimbra Bueno. O que fica evidente, contudo, ao palmilhar pelos estudos de Diniz (2015) em relação à trajetória acadêmica e profissional do urbanista é que Corrêa Lima não passou pelo *art déco*, pelo qual o tombamento do acervo arquitetônico justifica-se inapropriadamente, no afã de garantir legibilidade e identidade ao local. O *art déco* poderia ser justificado e reconhecido sob outros argumentos, como a tentativa de inserir a nova capital no panorama nacional, que passou por esse estilo durante o processo de construção de Goiânia.

<sup>6</sup> KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo, Nobel-Edusp, 1990

Apesar de algumas omissões quanto ao projeto urbanístico e a adaptação da escolha estilística definida inicialmente, por desconsiderar algumas limitações da realidade local, a descaracterização do desenho de Attilio C. Lima teve também outras motivações. A distância entre o desenhado – planejado – e o executado foi pontuada pelo improvisado, bem como pelos interesses e prioridades políticas e econômicas. Ao assumir a direção geral das obras, os irmãos Coimbra Bueno tiveram interesse em afastar Attilio Corrêa Lima da sua execução, planejando tomá-las para fins políticos e financeiros.

De acordo com Alvares<sup>7</sup> (1942, p. 12) os engenheiros enviaram uma correspondência em março de 1935, ao interventor Pedro Ludovico, colocando em dúvida a capacidade de o urbanista Corrêa Lima projetar sozinho a nova capital. Com o argumento de dotar a cidade de um plano de urbanização que esteja isento de qualquer falha e que possa representar um trabalho no qual se garanta a expressão da perfeição, os Coimbra Bueno explicitaram que haveria necessidade de submeter o plano apresentado pelo urbanista ao estudo de uma comissão composta por técnicos da maior idoneidade no assunto.

O pretexto de evitar lapsos porventura existentes no trabalho de Attilio, que viessem a prejudicar o desenvolvimento da cidade, somou-se ao o argumento de que o plano do urbanista não supriria as múltiplas questões acerca da cidade, que poderiam ser enxergadas por outros olhares técnicos:

(...) não podemos deixar de reconhecer que em um trabalho de vulto deste é quase impossível a um só técnico por mais criterioso que seja, ou maior cuidado que tenha atender a todas as múltiplas questões que se lhe apresentam e a infinidade de detalhes que lhe reclamam a atenção, sem correr grande risco de deixar falhas. (ALVARES, 1942).

Os engenheiros Coimbra Bueno sugeriram a contratação de uma comissão técnica composta por vários profissionais para avaliar o plano em andamento. Apesar do insistente apelo inicialmente negado, o interventor cedeu às pressões de seus sobrinhos, com a ajuda de um intermediário, Dr. Oscar Campos Júnior – então encarregado dos Serviços Gerais das Obras de Goiânia – e contratou os engenheiros Jerônimo e Abelardo Coimbra Bueno para gerirem a execução da obra.

Para tal contratação, também foi alegado que Corrêa Lima não teria disponibilidade de ficar tão presente na região da nova capital pela remuneração que lhe foi oferecida, o que refuta o fato de o arquiteto e urbanista estar morando no canteiro de obras com a família por mais de um ano, numa clara aceção de **intenções secundárias subjacentes**. De acordo com Martins Júnior (2001, p. 65), há uma lacuna na historiografia de Goiânia a respeito do acordo proposto

---

<sup>7</sup> ALVARES, Geraldo Teixeira. *A Luta na Epopéia de Goiânia*. Gráfica Jornal do Brasil, 1942.

à firma Coimbra Bueno pelo Interventor Federal em Goiás, através de intermediário enviado em missão especial ao Rio de Janeiro, Dr. Oscar Campos Júnior.

De acordo com Ackel (1996) a insistência para assumir a gestão das obras e obter vantagens nos negócios imobiliários da nova capital eram evidentes. Quando contratada para assumir a Superintendência das Obras pelo mesmo contrato firmado com Corrêa Lima anteriormente, a empresa Coimbra Bueno & Penna Chaves, recebeu mais vantagens: a forma de pagamento, por exemplo, além de valores fixos por obra executada, contava com comissões e terrenos. O tratamento díspar oferecido para os recém-formados, em detrimento ao que era merecido pelo especialista Corrêa Lima – cujas despesas de viagem entre Goiânia e Rio sequer foram reembolsadas –, deixa clarividente interesses políticos e econômicos que sobrepõem a suposta insatisfação do interventor com o andamento das obras sob gestão do urbanista. Além disso, tais detalhes reforçam a aceção de que a descaracterização estética apresentava interesses subjacentes e resultou numa forma que prejudicou a consolidação da identidade da cidade.

As interferências dos Coimbra Bueno em desrespeito ao trabalho de Attilio C. Lima em curso na nova capital resultaram no rompimento dos contratos de Corrêa Lima e posteriormente, em um processo de sindicância. De acordo com Mota (2001), uma série de modificações ocorreram no plano original de Attilio e causaram dúvidas quanto aos autores dos projetos. A propaganda feita acerca de Goiânia na imprensa nacional teve larga influência em tal questão, ao evidenciar, com frequência, os irmãos Coimbra Bueno como os responsáveis pelo plano da cidade, fazendo pouca ou nenhuma referência a Attilio. Ainda na contemporaneidade, o autor do projeto não é devidamente referenciado e a confusão na historiografia se reflete não apenas na prática projetual – ao tentar atribuir à praça um caráter gregário ou uma linguagem art déco –, mas também em publicações que confundem a identificação do plano de Attilio C. Lima, com as interferências dos irmãos Coimbra Bueno.

O primeiro equívoco em publicações foi visualizado pelo Procurador do Estado de Goiás, Rodrigo Duque-Estrada, ao notar que uma publicação feita pela revista *Urbanismo e Viação*, de abril de 1942, referente ao plano urbanístico de Goiânia não só não mencionava o nome do verdadeiro autor do projeto como atribuía aos Coimbra Bueno a autoria do plano de urbanização de Goiânia, pediu retificação das informações ao julgar que as linhas publicadas indicavam falta de ética (MOTA, 2001). Na mesma oportunidade, numa carta redigida ao editor da revista, o Procurador afirma que não seria possível a autoria ser dos engenheiros, que assumiram como fiscais de obra em 1934, quando o plano já estava sendo desenvolvido desde

1932<sup>8</sup>. Após tal fato, em julho do mesmo ano, no contexto de Batismo Cultural de Goiânia, foi aberto um processo judicial por parte do Governo de Goiás contra a empresa Coimbra Bueno & Cia. Ltda.

Ao ser indagado pelo Procurador Rodrigo Duque Estrada, que presidiu a sindicância contra a empresa Coimbra Bueno & Cia. Ltda, Attilio C. Lima afirma que a referida firma conservou ser quase impossível desfigurar o que estava projetado e executado, entretanto na zona sul, contratou o urbanista Dr. Armando de Godoi para projetar um bairro de forma inteiramente diversa do critério adotado no projeto original (Figura 67) e da desfiguração, fez larga publicidade (Figura 68) inclusive no exterior (DINIZ, 2007, p. 196). O urbanista declarou ainda que por deficiência de esclarecimento, saiu publicado em livro de autor de renome, como o falecido Dr. Werner Reguemann, o bairro sul de Goiânia (Figura 69) como sendo a cidade de Goiânia no Brasil e que embora contribuição valiosa para os planos de Goiânia esteja correndo o mundo, não foi executada.

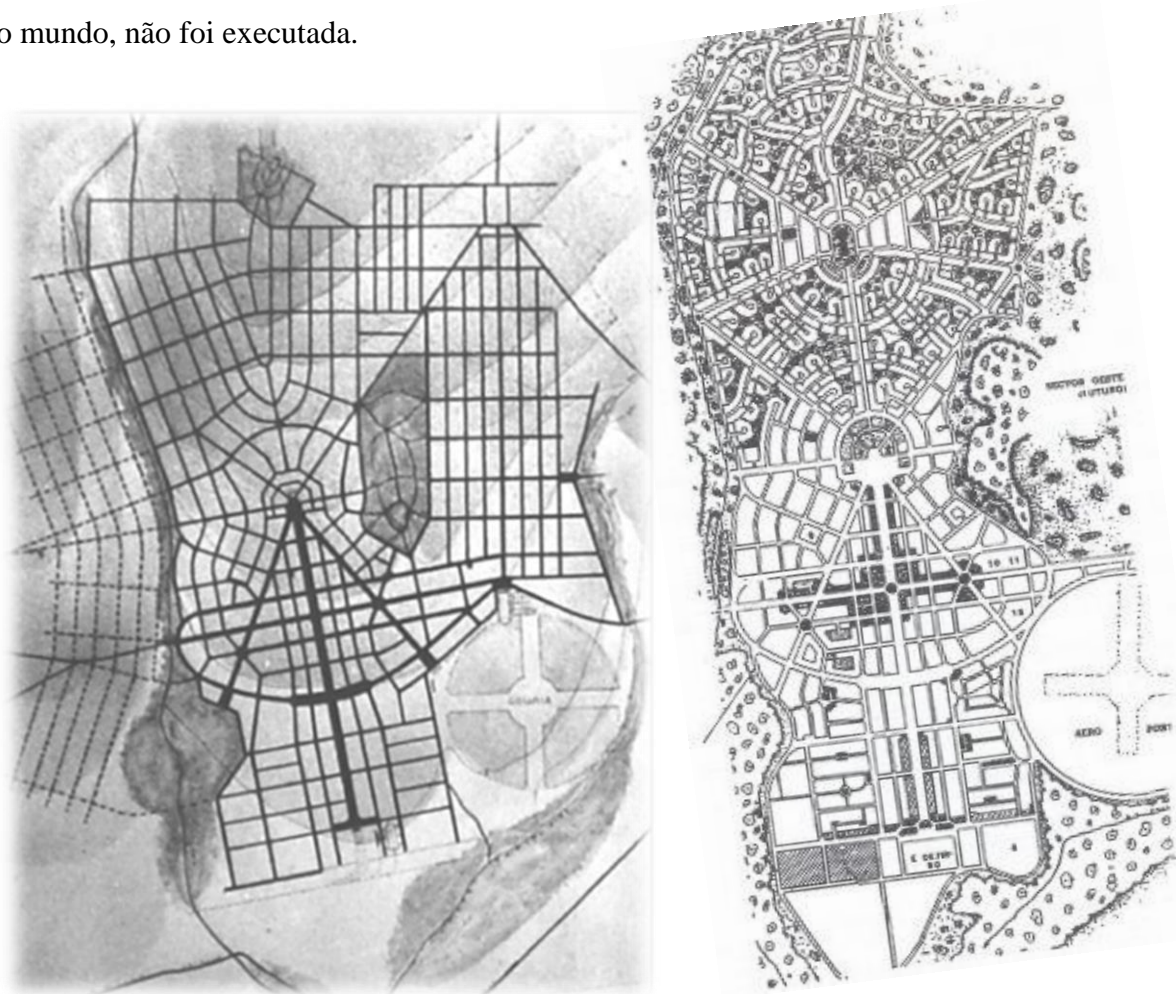


Figura 67: Comparativo entre o desenho de Attilio C. Lima e a desfiguração do Plano realizada pelos Coimbra Bueno. Fonte: Diniz, 2007

<sup>8</sup> Tal documento, além do relatório de Attilio C. Lima explicitado no item anterior, onde estava normografado na capa a data de desenvolvimento entre 1932 e 1935 demonstra que, apesar da data oficial indicando o início dos projetos em 1933, o urbanista iniciou os estudos para o desenvolvimento do desenho de Goiânia em 1932.





Figura 68: Publicidade desfigurada do Plano realizada pelos Coimbra Bueno omitindo a autoria de Attilio C. Lima. Fonte: Diniz, 2007



Figura 69: Ampla divulgação do bairro sul de Goiânia como sendo a cidade de Goiânia. Fonte: Domínio Público

A atitude oportunista deu-se em função da fragilidade na oficialização documental do plano urbanístico elaborado por Corrêa Lima, aprovado pelo interventor antes da execução. O ideal estético previsto por Attilio Corrêa Lima para o desenho da Praça Cívica e da cidade, foi sobrepujado por interesses políticos e econômicos. A idealização de Corrêa Lima para ambos ficou contemplada no desenho. Apesar das descaracterizações, que podem ser observadas nas figuras 70 e 71, e da implantação de novos subcentros fragmentando o tecido, a praça permaneceu com seu caráter simbólico e serviu de palco para diferentes manifestações de interações interpessoais, sejam estas oficiais ou espontâneas. Nas linhas que se seguem, palmilhar-se-á no processo de apropriação que se deu após a inauguração da praça.



Figura 70: Fotografia da Praça Cívica com vista para a Avenida goiás na década de 1940. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 71: Praça Cívica construída de acordo com as descaracterizações dos engenheiros Coimbra Bueno: morfologia alterada. Fotografia da década de 1950. Fonte: Acervo MIS|GO

## 2.2 A PRAÇA CÍVICA CONSTRUÍDA: A PLASTICIDADE DO LUGAR NO DECORRER DO TEMPO

### 2.2.1 A Praça no processo histórico da cidade

“Inaugurado oficialmente Goiânia uma das glórias urbanísticas nosso país envio vossencia melhores votos felicitações do Comitê Nacional Urbanismo pelo magnífico trabalho vossencia.(sic)” S. Batista de Oliveira, Presidente

A Praça Cívica, marco principal do tecido urbano de Goiânia, “glória urbanística” do país, denominada como a “capital caçula” (Figura 72), inaugurada na década de 1930, após interferências no projeto original, que deflagraram dúvidas pela apropriação dos projetos de Corrêa Lima pelos engenheiros Coimbra Bueno, será aqui observada a partir de imagens. O intuito é analisar a maneira como se dá a apropriação neste local no decorrer da história. Palco de eventos oficiais, passeatas, protestos, seu caráter simbólico subjaz usos cotidianos e sujeitos que se apropriam e partilham desse espaço.



Figura 72: Goiânia: a capital caçula. Foto Sílvio Berto. Fonte: Acervo MIS|GO

Sua escala monumental a conformar espaços livres e sua transformação ao longo de sua história permite a visualização de regimes sensíveis gerados em seu seio. A partir da observação dos diversos sujeitos que permeiam e conformam o espaço, a verificação de a estética constituir fator determinante na apropriação de um espaço público se amplia para a observação de regimes sensíveis de identificação e de uma estética relacional, que produz formas de sociabilidade. Ou

seja, a estética aqui observada não se refere à teoria da arte em geral, mas a regimes sensíveis que articulam maneiras de fazer, formas de visibilidade e modos de pensabilidade de suas relações (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Os espaços livres públicos, preocupação no debate dos estudos urbanos, contribuem para a promoção da vida nas cidades. No caso da Praça Cívica em Goiânia, atentar-se-á para os atos estéticos como configurações de experiência (Ibid. p11), que ensejam novos modos de sentir e induzem a novas formas de subjetividade política, subordina-se à compreensão da esfera das **interações humanas em detrimento do espaço simbólico** autônomo, uma noção trazida por Bourriaud (2009). Vale ressaltar que não se pretende direcionar o estudo para o discurso situacionista, que associa a vida cotidiana à noção de arte, no qual o espaço urbano seria campo fértil.

Palmilhar pela trajetória de apropriação do espaço a partir de imagens desde a década de 1930 até os dias atuais permite visualizar como as alterações morfológicas, definidas pelos elementos edificados e pelos indivíduos que compõem a praça, ocorreram no decorrer do tempo. Para o início dessa análise diacrônica, é válido mostrar a paisagem de Goiânia vista do alto do Palácio do Governo, ponto focal da Praça Cívica, no qual predomina o cenário árido de canteiro de obras com o início de prédios públicos (Figura 73) e assentamentos para os funcionários (Figura 74).



Figura 73: Vista do alto do Palácio voltado para as Avenidas Tocantins (esquerda) e Goiás (direita), década de 1930, Eduardo Bilemjian. Acervo MIS|GO



Figura 74: Vista do alto do Palácio voltada para os assentamentos iniciais, década de 1930, Eduardo Bilemjian. Acervo MIS|GO

Em 1937, ano de inauguração de Goiânia, podemos observar conforme ilustra a figura 75, a presença de carros de boi, em vez de máquinas motorizadas, na construção Praça Cívica. Em seguida, na figura 76, é possível visualizar animais de tração pastando (canto direito da foto). Fica clarividente com isso, interpretar como a tendência de modernidade intentada pelo interventor e desenhada por Attilio C. Lima era incoerente à realidade local.



Figura 75: Carros de boi na Praça Cívica na década de 1930: incoerência entre a modernidade desejada e a realidade local. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 76: Praça Cívica por volta de 1936: incoerência entre a modernidade desejada e a realidade local. Foto Alois Feichtenberger, Fonte: Acervo MIS|GO

Apesar da construção ter sido diversa do que foi desenhado por Attilio C. Lima, nem tudo foi alterado. A regularidade, a harmonia, a simetria e outras categorias plásticas que estruturam o desenho da Praça e dos edifícios que a compõem explicitam a tendência racionalista e a monumentalidade na conformação do espaço (Figuras 77, 78, 79 e 80), no qual a figura humana aparece de maneira discreta. Apesar de ajudar a conferir monumentalidade ao espaço cívico, as fontes luminosas constituíram uma das interferências dos Coimbra Bueno, conforme supramencionado no item anterior.



Figura 77: Palácio do Governo Estadual, na década de 1930: Perspectiva monumental e simetria. Acervo MIS|GO, modificado pela autora



Figura 78: Delegacia Fiscal, 1938: Regularidade e simetria na concepção do edifício. Foto Eduardo Bilemjian. Acervo MIS|GO.



Figura 79: Fonte luminosa e Secretaria Geral do Estado – Praça Cívica, década de 1930: Princípios de estruturação plástica que evidenciam a regularidade e monumentalidade, a partir da escala humana. Fonte: Acervo MIS|GO

Na figura 80, cujo olhar direciona-se para a Avenida Goiás<sup>9</sup>, fica ainda mais evidente notar como algumas estratégias para atribuir monumentalidade à Praça, como a regularidade dos gabaritos prevista no desenho de Attilio C. Lima, uma solução clássica para direcionar o olhar e criar um cenário monumental, estavam ainda presentes na paisagem na década de 1940. Vale ressaltar também como a plasticidade da paisagem notada na figura 80 equivale ao ideal estético *haussmaniano* de desenho urbano.

A Praça Cívica, apesar de conter em sua designação o termo “cívico” referente ao cidadão como elemento integrante do Estado, não previa, de fato, a presença do transeunte no local de afirmação do poder vigente, abrigo da sede do governo. No entanto, tal fato – também observado em Washington – reflete o contexto da época do que se entendia por cívico: a monumentalidade do espaço atrelada à concepção da civilidade, mais do que à presença humana. Em registros fotográficos da paisagem urbana cotidiana, a figura humana aparece mimetizada na Praça, junto à vegetação arbustiva e ao mobiliário urbano – que não estavam presentes no desenho original, mas que colaboraram para que o sujeito tomasse posse na partilha do lugar, conforme mencionado por Rancière (2009).

<sup>9</sup> Na imagem 80 é possível notar o registro “Vista Geral da Avenida Goiás”, diferente do que foi visto nos projetos de Attilio C. Lima, que denominava a via como “Avenida Pedro Ludovico”. A alteração do nome para Avenida Goiás ocorreu pelo Decreto No. 657, de 26 dezembro de 1935 por Pedro Ludovico, com o intuito de homenagear a antiga Capital do Estado.



Figura 80: Regularidade dos gabaritos na conformação de uma perspectiva monumental, simetria e harmonização entre as partes: estratégias de monumentalidade mantidas. Década de 1940. Fonte: Acervo MIS|GO

Sabendo das condições locais do clima do Cerrado, quente e seco, é possível notar que há poucas condições propícias à permanência para o pedestre, o que não é em si, muito diverso do previsto por Attilio C. Lima, que planejou o Centro Cívico de maneira seca (sem vegetação) e numa configuração mais densa e fechada, a fim de concentrar as atividades administrativas. Para tanto, o urbanista definiu que o tráfego que circundaria as repartições públicas deveria ser reduzido, a fim de permitir o trabalho tranquilo. Contudo, o ambiente calmo e reservado para trabalho foi executado com efeito contrário, demasiadamente aberto e com caixas viárias generosas, favorecendo o tráfego intenso (Figuras 81, 82, 83 e 84).







Figuras 81 e 82: Vista parcial da Praça Cívica na década de 1940, demonstrando o espaço demasiadamente aberto e com caixas viárias generosas. Fonte: Acervo MIS|GO



Figuras 83 e 84: Vista parcial da Praça Cívica voltada para o Palácio do governo na década de 1940, demonstrando o espaço demasiadamente aberto e com caixas viárias generosas. Fonte: Acervo MIS|GO

O desenho aberto, entretanto, propiciou interações e eventos diversos. As demonstrações cívicas começaram a ocorrer, pontuando a paisagem da Praça com uma plasticidade inerente aos espaços públicos. Os paradigmas da escola francesa que agora faziam parte do traçado da nova capital, onde vigorava o “novo poder” era permeado pelos sujeitos, motivados a comparecerem ao local principalmente em eventos oficiais. Na figura 85, por exemplo, é possível contemplar um evento cívico ocorrido em 1937, provavelmente em virtude da transferência de uma das repartições públicas da capital da cidade de Goiás para Goiânia, na qual nota-se a presença de autoridades políticas e militares.



Figura 85: Pedro Ludovico Teixeira e grupo de pessoas em evento cívico na Praça Cívica em 1936.  
Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

A presença expressiva da figura humana na Praça, deu-se em ocasiões organizadas pelo governo. Nem todos os registros fotográficos obtidos permitem o conhecimento ou discernimento de qual é o evento a que se refere a imagem, mas por vezes, figura multidões reunidas, como é o caso da imagem 86, provavelmente na década de 1940, onde visualiza-se pessoas reunidas em frente ao Palácio do Governo – Palácio das Esmeraldas – ponto focal centralizador do poder. Também se observa multidões presentes na Praça nas ocasiões de visitas de autoridades políticas na década de 1950 (Figura 87), como foi o caso da visita de Juscelino Kubitschek à Goiânia, provavelmente em virtude de sua campanha eleitoral (Figura 88).



Figura 86: Grupo de pessoas em volta de fonte no Palácio das Esmeraldas. Fonte: Acervo MPL/MIS|GO



Figura 87: Multidão na Praça Cívica na década de 1950, provavelmente reunida para evento político. Fonte: Acervo MPL/MIS|GO



Figura 88: Juscelino Kubitschek fala à multidão na Praça Cívica, década de 1950. Foto Alois Feichtenberger.  
Fonte: Acervo MIS|GO

A presença do público não era motivada apenas por eventos de política<sup>10</sup>. Apresentações de bandas militares (Figuras 89 e 90), corridas (Figuras 91 e 92) e outras ocasiões (Figura 93) marcavam a presença da pluralidade que o espaço da Praça Cívica admite. Observar as dinâmicas e interações atinentes ao espaço público é relevante uma vez que permite a observação de identidades díspares presentes no local, estreitamente vinculadas ao caráter relacional inerente a estas. As identidades não constituem mero subjetivismo idiossincrático, mas são, sobretudo, produtos sociais e constroem-se na relação com o outro e a dedicação de atenção a estas relações pode resultar em intervenções mais assertivas no espaço público, e em especial, em sítios patrimoniais, como é o caso da Praça Cívica.



Figuras 89 e 90: Apresentação de bandas militares na praça Cívica na década de 1940. Fonte: Acervo MZA/MIS|GO



Figuras 91 e 92: Cruzamento da linha de chegada do corredor Pedro Alcântara no Coreto em 1945 (à esquerda) e grupo de pessoas assistindo a corrida na Praça Cívica, na década de 1950. Fonte: Acervo MIS|GO

<sup>10</sup> Cabe salientar a diferenciação feita por Mouffe (2015) entre “a política” e “o político”. A primeira expressão, refere-se à política como a organização institucional do Estado, tais como partidos políticos, sindicatos, igrejas, associações de classe e outras. Já o termo “político”, tem por referência a compreensão teórica segundo a qual a sociedade estaria pulverizada por uma diversidade de relações de conflito e opressão, onde se evidencia a luta pela igualdade ou liberdade em determinados pontos do social.



Figura 93: Tratores na Praça Cívica, década de 1960. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

A presença da figura humana na Praça no cotidiano, ainda que traduzida na paisagem por meio de veículos (Figuras 94, 95, 96 e 97), sejam eles motorizados ou não, permite a leitura do espaço em sua consolidação do caráter simbólico em detrimento ao uso rotineiro. Obviamente, o uso das repartições públicas atrai e mantém a presença de sujeitos no local, ainda que de maneira transitória. Nesse sentido, o uso cotidiano dos espaços edificados dotados de funções que não se resumam a centros de exposição e centros culturais, contrariamente a uma aceção de museificação de edifícios, propiciam a permanência e preservação desse núcleo central.



Figura 94: Carros estacionados em frente ao Palácio das Esmeraldas, década de 1950, Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

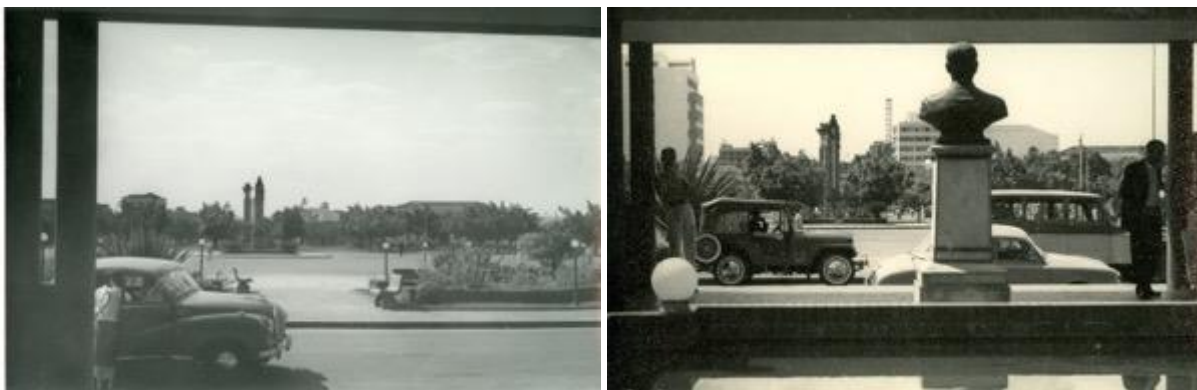


Figura 95: Vista parcial da Praça Cívica a partir do Palácio das Esmeraldas na década de 1950 (à esquerda) e 1960 (à direita). Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 96: Foto da Praça Cívica na década de 1950, voltada para a Secretaria Geral, onde é possível visualizar ao fundo (e fora da praça) a catedral de Goiânia. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 97: Praça Cívica na década de 1950: Espaço livres demasiadamente abertos e presença discreta do sujeito na praça. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

A plasticidade do lugar, que foi se transformando ao longo do tempo não apenas pela interação do sujeito em suas diversas apropriações, mas também pela consolidação e ampliação das descaracterizações pode ser observada vigorosamente na década de 1960. Palmilhando por imagens voltadas para dentro da Praça Cívica, executada de maneira diversa à proposta original é possível perceber como as interferências resultaram numa conformação desrespeitosa ao planejamento.

Nesse sentido, é válido começar pela observação da figura 98, voltada para a fonte luminosa em frente ao Museu Zoroastro, numa paisagem pontuada pela vegetação: nenhum destes elementos estava previsto no projeto. Se por um lado a presença da vegetação seria favorável para a permanência do sujeito, por outro, acentua o arrefecimento da linguagem simbólica prevista para o local. O caráter monumental foi rompido por interferências que almejam para o local um caráter de convívio e permanência, que ainda hoje é intentado nos projetos de intervenção. Na figura 99, uma vista da Praça voltada para a Av. Goiás, é possível notar que houve na paisagem a ereção de prédios ultrapassando o gabarito previsto, descaracterizando a configuração horizontal planejada por Attilio C. Lima, que direcionaria o olhar para a Praça e evidenciaria suas proporções monumentais. Vale ressaltar, no entanto, que esse processo de verticalização acompanhou o contexto nacional, num momento em que ainda não existia a questão do patrimônio em Goiânia.



Figura 98: Museu Zoroastro Artiga na década de 1960, fonte luminosa e uma densa vegetação: interferências que não estavam previstas no desenho de Attilio C. Lima. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO





Figura 99: Avenida Goiás, década de 1960. Foto ColonVist. Fonte: Acervo MIS|GO

A década de 1960 foi marcada por mais duas interferências: a construção do Centro Administrativo, rompendo completamente com a horizontalidade da Praça e a inserção do Monumento à Goiânia – conhecido como Monumento às três raças – em substituição à Luminária que fazia o papel de Obelisco da praça (Figura 100). O monumento inaugurado em 1967 (Figura 101), que será melhor explorado no capítulo 3, quando serão analisados os aspectos simbólicos concernentes à concepção e apreensão do espaço, dotou a paisagem de um obelisco “frágil” por deixar a impressão de ainda se estar em processo de ereção (Figura 102).





### Final da década de 1960

Figura 100: Comparação da Praça Cívica no início e no final da década de 1960, com vista para o Palácio das Esmeraldas e o Centro Administrativo: quebra da paisagem horizontal e substituição do obelisco da cidade. Foto de Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora



Figura 101: Multidão no Monumento às Três Raças, final de década de 1960. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 102: Praça Cívica, década de 1970: O monumento à Goiânia em homenagem às raças que ajudaram na ereção (inacabada) de Goiânia. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

À medida que se consolidava o processo não fidedigno ao desenho original, era possível notar como a Praça, destinada para a demonstração da centralização do poder, era utilizada de maneiras diversas, abrangendo desde eventos oficiais destinados ao pronunciamento de autoridades políticas (Figuras 103 e 104) até apropriações espontâneas (Figuras 105 e 106) como demonstra a sequência de imagens a seguir. Tais fatos evidenciam que a Praça, por seu caráter simbólico e seu uso administrativo, prescinde da presença constante do sujeito, no entanto, o abriga e permite sua apropriação espontânea.



Figura 103: Mauro Borges e autoridades em evento na Praça Cívica na década de 1960. Foto por Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 104: Pedro Ludovico e grupo de pessoas na sacada do Palácio das Esmeraldas, década de 1960. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO



Figuras 105 e 106: Foto de crianças brincando em fonte da Praça Cívica (à esquerda) e Corrida de Kart (à direita), ambos na década de 1970, quando a paisagem já deixou de ser marcada pela horizontalidade dos edifícios. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Na década de 1970, conforme demonstram as figuras 107 e 108, a Praça foi palco de eventos culturais e teve sua paisagem marcada pela feira Hippie. Iniciada pouco depois do Woodstock, motivada pelo movimento de contracultura que refletia a reabertura política e a retomada da democracia, a feira representava uma expressão política (PORTAL DIA ONLINE,

2019). Com isso, a presença espontânea do sujeito neste local onde o poder é espacializado permite interpretar que, nesse momento, o indivíduo sente-se à vontade para apropriar-se do local em momentos fora do roteiro de eventos oficiais e tomar partilha no que parecia inacessível.



Figura 107: Apresentação cultural na feira Hippie na década de 1970. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 108: Sequência de imagens que mostram como a feira Hippie marcou a paisagem da Praça na década de 1970. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Além da pluralidade de sujeitos que tomam parte na partilha do espaço neste momento de reabertura política, torna-se mais evidente, diante desse contexto, observar a arte relacional mencionada por Bourriaud (2009), ainda que não de maneira literal, no que se refere à participação do sujeito na construção do artefato, na qual os processos colaborativos de interação procuram eliminar a distinção entre o sujeito produtor [artista] e o sujeito espectador, mas no que diz respeito à esfera das relações sociais que estabelece encontros intersubjetivos, de maneira a articular e reunir um sentido que é elaborado coletivamente, sujeito às contingências do ambiente e do público, como é possível observar na figura 109.

Isto significa que a matéria prima da estética relacional neste estudo são as relações humanas, no sentido de a arte e a arquitetura moldarem ou direcionarem o modo como se dá as relações humanas. Para Bourriaud (2009), são as formas de sociabilidade que estão em questão ao tratar as artes visuais por um viés da estética relacional. Ao ser estudada como um artefato artístico, a Praça, em sua condição morfológica e simbólica, pode influenciar o comportamento das pessoas, seja na direção de segregação que deu origem à própria praça, na medida em que tal projeto não foi resultado de uma ação coletiva, mas de uma ação impositiva, decorrente da vontade do interventor, seja na forma de sociabilidade se mostra na praça e se perpetua nela, de certa maneira, abrigando atividades e interações cotidianas.



Figura 109: Percussão e capoeira na paisagem da Praça na década de 1970. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

A análise das relações humanas em sua estética relacional, na observação da interação de subjetividades constituintes dos diversos sujeitos a compor a plasticidades do local, torna-se fundamental para a produção de novas formas de sociabilidade (BOURRIAUD, 2009). A visualização de processos colaborativos, ainda que não sejam exposições organizadas com tal

finalidade, demonstra a espontaneidade da apropriação do espaço como um processo de manifestação política.

Tal fato relaciona-se com a partilha do sensível explicitada por Rancière (2009, p.16-17), que faz ver quem pode tomar parte no comum, relacionando estética e política, uma vez que **a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto**, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. Existe, portanto, na base da política, uma estética, um sistema das formas determinando o que se dá a sentir.

De acordo com Rancière (2009), esse recorte de tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído define o que está em jogo na política como **forma de experiência**. As práticas estéticas como formas de sociabilidade, que intervêm na distribuição das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade, traduzem uma partilha das identidades, atividades e espaços, conforme evidenciado nas figuras 110, 111 e 112.



Figuras 110 e 111: Budistas (à esquerda) e indígenas (à direita): Diferentes identidades presentes na Praça Cívica na década de 1970. Fotos Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 112: Encontro de motociclistas na Praça Cívica, década de 1970, Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO.

Abrangendo uma pluralidade de identidades e interações, envolvendo apresentações culturais de diferentes vertentes, música, declamação de poesias e performances, a feira Hippie, que lançou uma nova categoria de feira em Goiânia, por não se tratar de mercado de hortifrutículas e sim de artesanato – e por se tratar de uma expressão política, que com o tempo se perdeu e foi suprimida pelo cunho comercial –, continuou fazendo parte da paisagem da Praça na década de 1980 (Figura 113) e permite a associação à forma coreográfica explicitada por Rancièr (2009, p. 18), da comunidade que dança e canta sua própria unidade.



Figura 113: Feira Hippie na Praça Cívica, década de 1980. Fotos Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

Analisar os fatores estéticos pelo viés das interações interpessoais que conformam um espaço de vivência no decorrer de seu processo histórico, ainda que este não tenha em si um projeto declarado, já que a Praça Cívica não foi desenhada para tal, é eficaz na demarcação das diferenças que reproduzem ideologias sociais e políticas que interessam ao estudos urbanos. Uma vez que os elementos estéticos dispostos na conformação do espaço urbano expressam valores que podem deflagrar sensações, ações ou formação de opinião nos indivíduos (SILVA, 2014), analisar as diversas apropriações pode ser uma fonte abundante para entender como o espaço é apreendido.

Ainda que a ideia do visível não possa encontrar seu fechamento no legível, pois estaria restringindo a possibilidade de leitura da essência além dos conceitos ou das leituras já conhecidas, a interpretação do espaço a partir de fatos e discursos pode auxiliar na indagação que se direciona para o fundamento do objeto. Ao observar a paisagem da Praça nas décadas de 1990 e 2000 (Figura 114), observa-se que o espaço demasiadamente aberto, característico da interferência no projeto original, e em parte tomado pela feira hippie, foi ocupado como estacionamento de veículos.

A leitura do objeto já palmilhou pela pesquisa de quem fez o projeto, quem era o cliente (o interventor Pedro Ludovico), as alterações feitas no projeto e as apropriações geradas a partir



de tais interferências, motivadas também pelo desejo de expressão política da população, especialmente no período em que a feira Hippie marcou a paisagem da praça. A função simbólica da Praça como espaço público, palco de eventos festivos e cívicos, como manifestações populares, protestos, passeatas, comícios, campanhas de saúde (Figura 115) derivas fotográficas (Figura 116), comemorações de natal, ano novo, constitui referência e estabelece palco para a expressão da identidade cultural e política dos habitantes, que ocupam o espaço a despeito do determinismo de seu desenho de inspiração Renascentista.

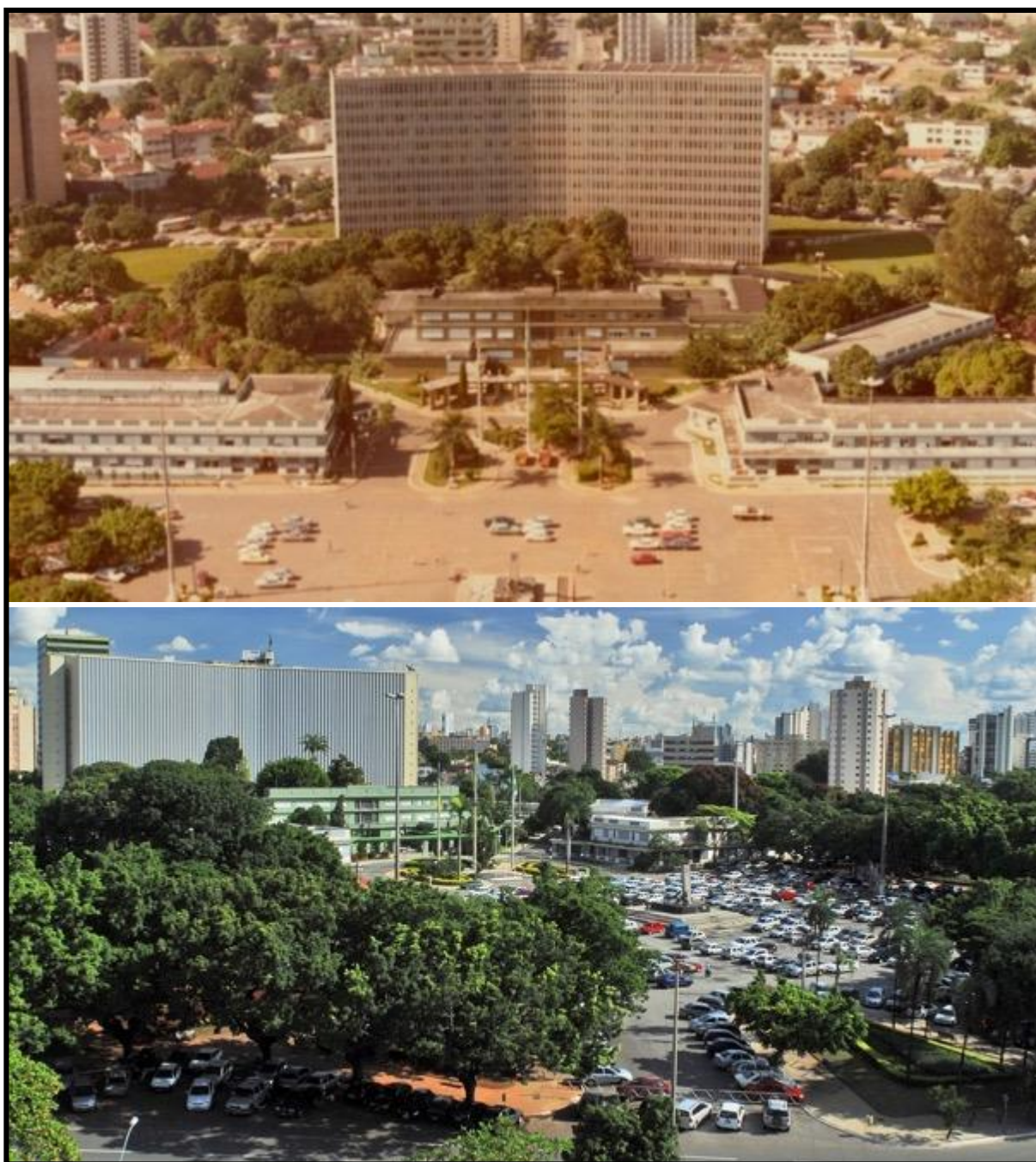


Figura 114: Vista da Praça Cívica nas décadas de 1990 e 2000. Foto Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS|GO

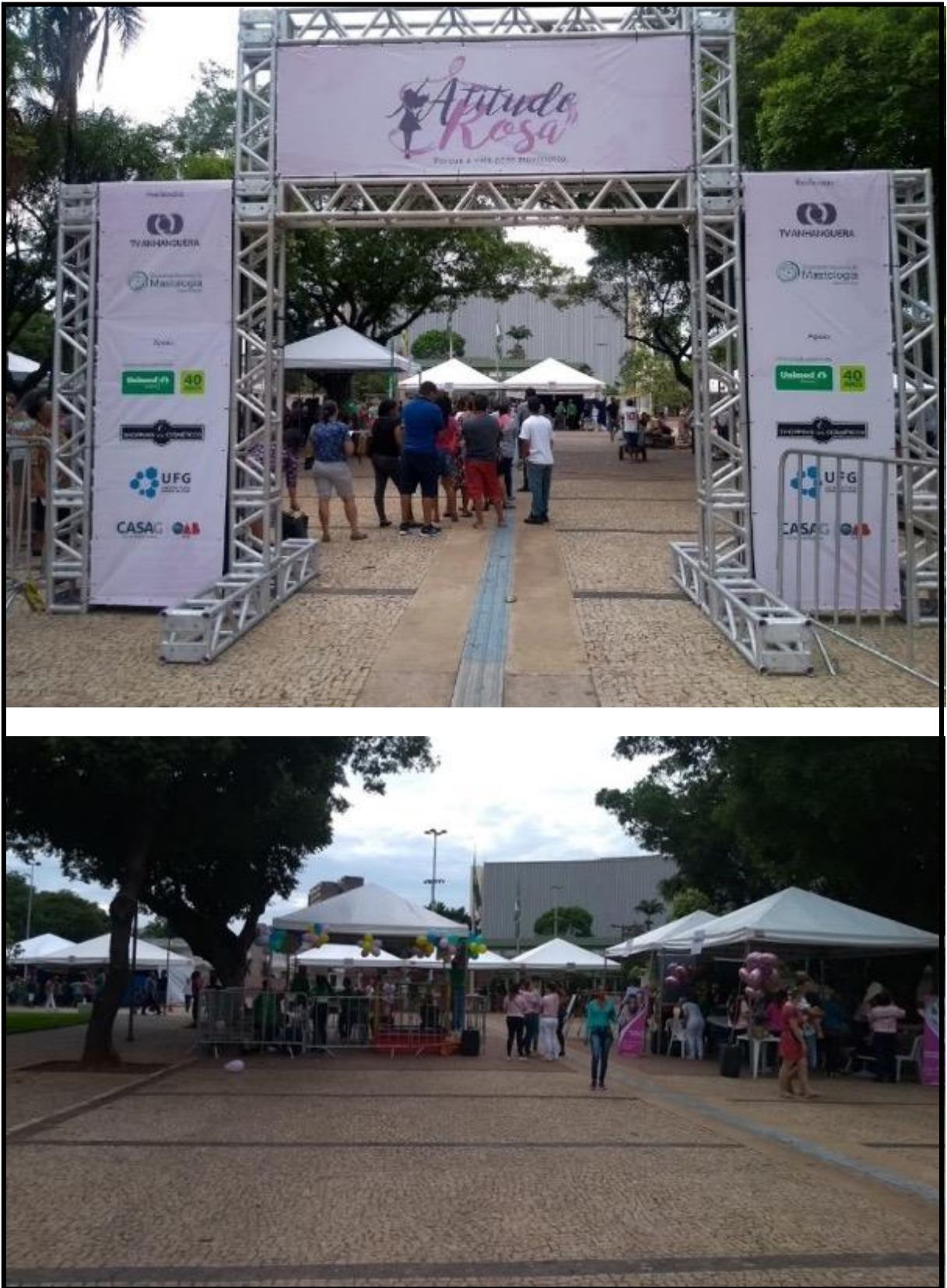


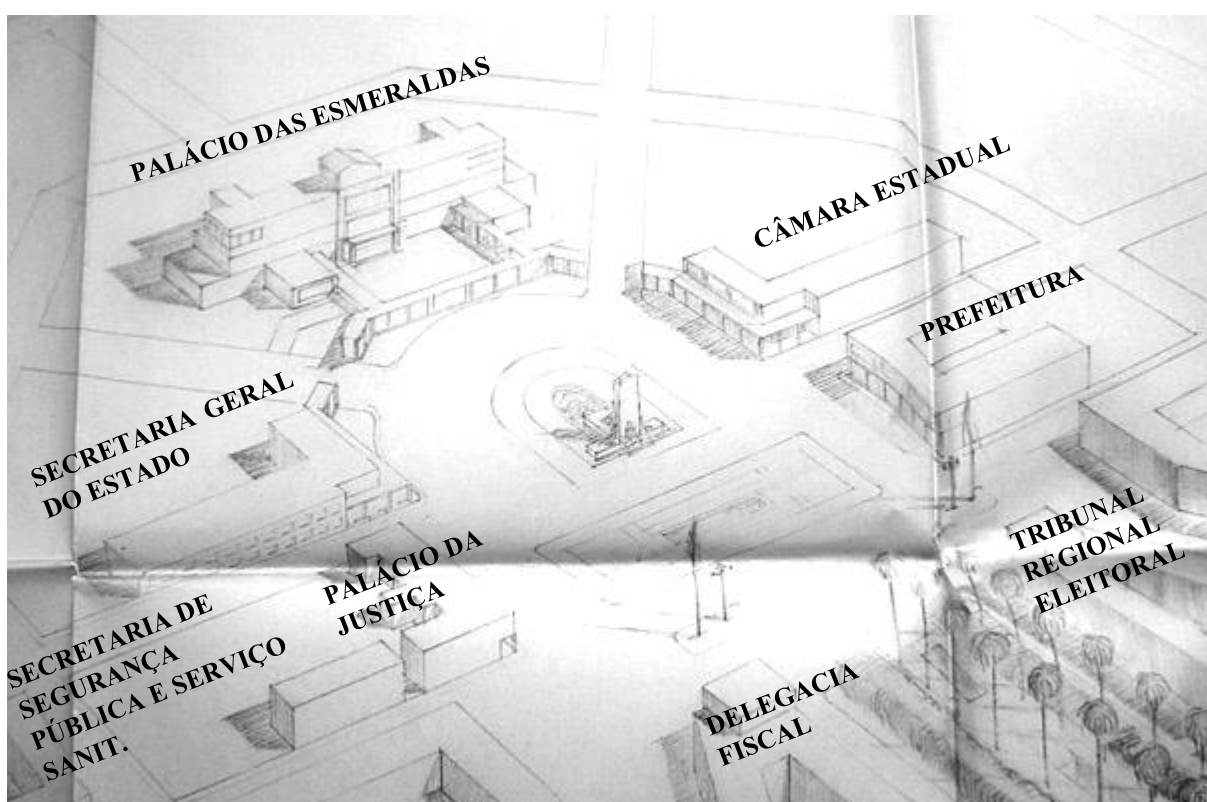
Figura 115: Campanha “Atitude Rosa” contra o câncer de mama na Praça Cívica. Fonte: Acervo pessoal, 2018



Figura 116: Deriva fotográfica do bem em 2013. Fonte: Expoderiva, 2013

No local, onde as atividades cotidianas acontecem, ainda que de maneira discreta – provavelmente em virtude de sua dimensão monumental – sua requalificação gerou uma nova alteração estética. Diante disso, caberá investigar qual o fundamento do que se quer preservar. Ou seja, ao se debruçar diante da problemática inicial de a estética ser capaz de influenciar na apropriação do espaço surge uma outra questão: **qual a estética que se deseja “preservar” neste sítio patrimonial?** Ao ter em vista o projeto concebido por Attilio C. Lima e as descaracterizações sofridas no decorrer da construção, tomadas em muitos estudos como se fossem parte do desenho previsto para a Praça, será possível perceber, nas linhas que se seguem, que o processo de tombamento, bem como o redesenho, recaem no erro de atribuir ao desenho alterado pelos Coimbra Bueno o mérito do desenho original.

## 2.2.2 A Praça requalificada: perpetuação não fidedigna do projeto proposto



Figuras 117 e 118: Comparação entre foto da Praça Cívica em 2019 e Desenho Original de Attilio C. Lima.  
Fonte: Domínio Público; Diniz 2007

Diante da imagem do resultado da requalificação da Praça, reinaugurada em 2016 (Figura 117) e do desenho do que foi planejado por Attilio C. Lima (Figura 118), levanta-se a seguinte questão: **o que exatamente o redesenho pretendia requalificar?** Ao deparar-se com o projeto original do urbanista e tendo em vista o debate acerca da verdade, no qual Medeiros (2017) conduz a reflexão preservacionista tendo como exemplo o paradoxo de Teseu, partir-se-á para a questão do redesenho da praça (Figura 119).

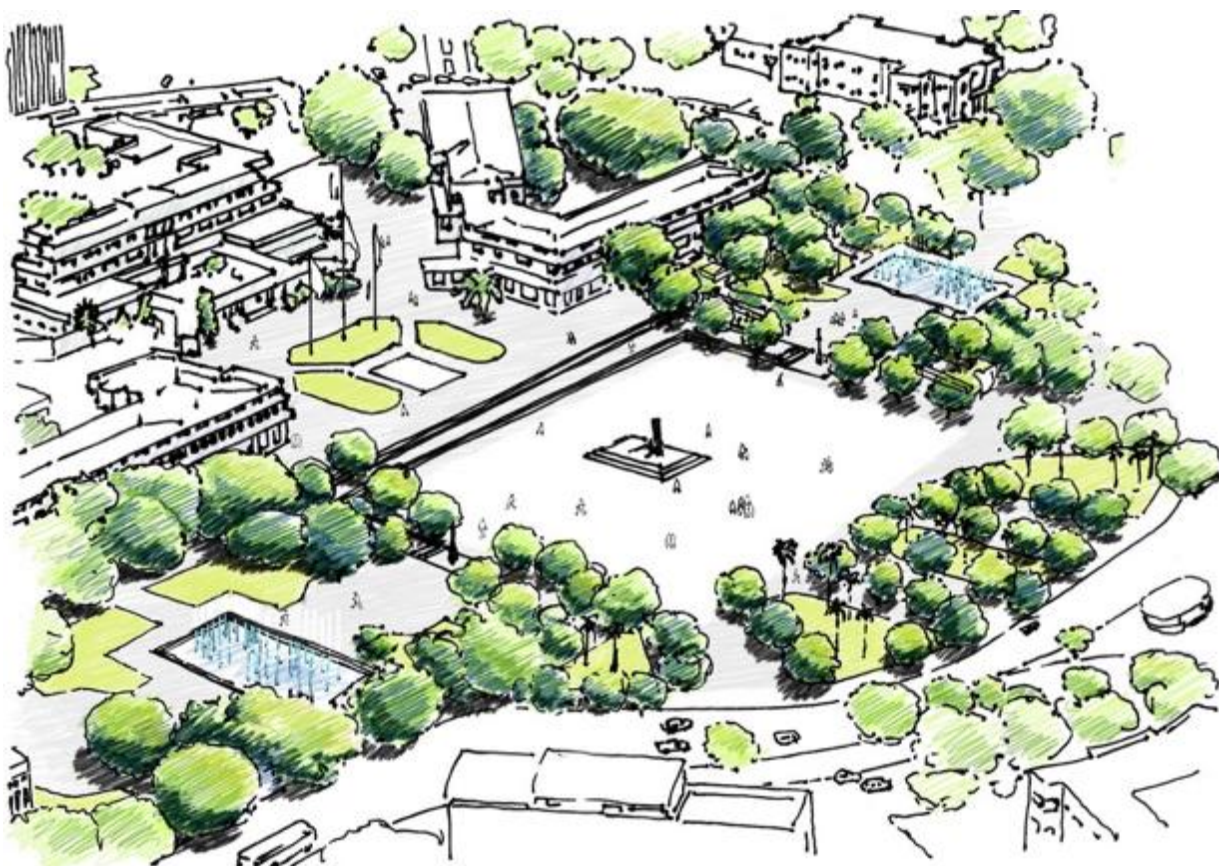


Figura 119: Proposta de redesenho da Praça Cívica. Fonte: Domínio Público

De acordo com uma das equipes responsáveis pelo redesenho da Praça – Fernando Teixeira Arquitetos Associados –, o local havia assumido um caráter de espaço de lazer, além de ser palco para comemorações cívicas e políticas e que com o tempo, ela foi perdendo sua “essência” se transformando em uma grande rótula de circulação viária, com seus espaços interiores ocupados por estacionamentos de carros particulares (Figura 120), tornando-se um local sem atrativos para a população e turistas, além de tornar-se um local propício para atividades ilícitas, pelo fato de diminuir o alcance visual dos recintos da Praça.



Figura 120: Espaços livres utilizados como estacionamento na Praça Cívica. Fonte: Acervo pessoal, 2012

Diante de tais circunstâncias, da degradação observada na praça (Figura 121) – e provavelmente de interesses subjacentes a estes por parte das autoridades – a equipe afirma que o Governo Estadual almejou intervir com o intuito de reintegrar a figura humana nesse local, proporcionando recintos requalificados, “mantendo” o desenho original<sup>11</sup> conforme projetado. No entanto, como já visto anteriormente, a Praça não foi desenhada para ser espaço de lazer ou de convívio, o que permite interpretar que tal reintegração, que pedestrializou o espaço, almeja a ocupação ocorrida sobretudo a partir da década de 1970, período de reabertura política, e não o retorno ao projeto original de fato, visto que a “essência” gregária que supostamente foi dissipada não constituía seu cerne. De acordo com Diniz (2007, p.205):

Goiânia pouco tem ainda da cidade planejada, original, já que as modificações que foram introduzidas, fragmentaram a cidade. A lógica urbana que existia “na Goiânia de Attilio”, foi substituída por várias colagens, à medida que os Coimbra Bueno “lotearam” a cidade alinhados aos seus interesses econômicos. Resgatar e registrar os processos de planejamento e ocupação de Goiânia desde a sua implantação é fundamental para compreender a cidade de hoje e a cidade que está sendo pensada. Muito dos mecanismos políticos do passado estão presentes nas ações de urbanização e de especulação imobiliária atuais na capital goiana. Ainda **prevalecem os interesses econômicos** sobre os interesses técnicos (...) do pouco que restou do plano original.

<sup>11</sup> Vale ressaltar que a referência ao original não se trata do desenho de Attilio C. Lima, confusão decorrente da ampla divulgação dos irmãos Coimbra Bueno do projeto modificado, que fez com que muitos estudos e publicações futuras replicassem a informação do projeto modificado como sendo original.



Figura 121: Pontos de degradação notados na Praça Cívica antes da requalificação. Fonte: Domínio Público

O que motivou sua requalificação foi deflagrado justamente em virtude de sua descaracterização pelos Coimbra Bueno, conforme explicita Diniz (2007, p. 204):

A praça aberta, executada pelos Coimbra Bueno, deu lugar a uma área de estacionamento de veículos. O monumento ao bandeirante Anhanguera, não foi colocado no centro da Praça, e sim deslocado para Avenida Anhanguera. Em seu lugar há um monumento em homenagem às três raças que “supostamente” construíram Goiânia. Elas estão até hoje tentando “levantar” ou terminar de construir a nova capital. Bastante simbólico o monumento, que tem um obelisco “que não está em pé”, mas inclinado, sendo levantado por três homens; um negro, um branco e um índio (...).

A autora justificadamente ironiza a desfiguração realizada em desrespeito ao desenho de Atílio C. Lima, que descreveu em seus projetos a praça principal da cidade como Centro Administrativo ou Cívico, um lugar de caráter monumental, cujos edifícios públicos que a guarnecem formariam um conjunto arquitetônico único, ligados por um elemento comum em forma de colunata formando galeria coberta. (MONTEIRO, 1938, p. 142). Ao comparar desenho e redesenho (Figura 122), fica explicitada a deformação causada:

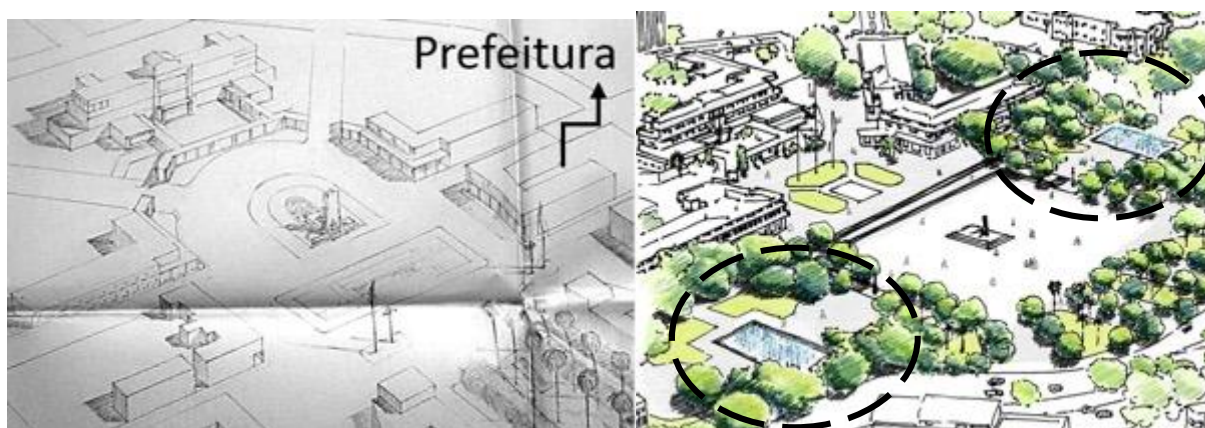


Figura 122: Comparação entre desenho e redesenho da Praça Cívica. Fonte: Domínio Público, modificado pela autora

As colunatas mencionadas foram executadas interligando Palácio das Esmeraldas, Secretaria Geral do Estado (atual Centro Cultural Marietta Telles Machado) e Câmara Estadual (Procuradoria Geral), conforme ilustra a figura 123, mas não tiveram seu desenho continuado nos edifícios do Palácio da Justiça e da Prefeitura, que foram substituídos por espelhos d’água

(as fontes luminosas). O paisagismo também foi alterado: nota-se uma densa vegetação, que proporciona melhor conforto ambiental aos sujeitos que utilizam a Praça.

Com isso nota-se que a pedestrialização e a retirada da sede da Prefeitura do local, justificados como uma volta ao projeto original, constituem equívocos e são criticados pela população, que hoje enfrenta a dificuldade de estacionamento e o difícil acesso ao Paço Municipal. Ao retomar, na análise do redesenho, as categorias de estruturação plásticas estudadas no Capítulo 1, nota-se que a monumentalidade (com a retirada do estacionamento dos espaços livres), a cadência, o ritmo, a proporção, a comodulação, a harmonia, a axialidade e a simetria são preservados. A modenatura – modo como é tratado cada uma das partes – apresenta algumas alterações, como a retirada do edifício da Prefeitura e a relocação da escultura equestre em homenagem à Pedro Ludovico.

Um espaço concebido para ser monumental até pode se tornar gregário, porém, essa mudança pode acarretar uma transformação profunda no espírito do lugar. O que se observa na contemporaneidade, contudo, é que nenhuma das duas vocações – nem a administrativa, prevista em projeto, na qual Palácio do governo Estadual e Municipal se estabeleceriam fisicamente próximos; nem a gregária, no sentido de propiciar as interações interpessoais e subjetivas – é exercida plenamente no espaço.







Figura 123: Sequência de imagens evidenciando as colunatas de interligação entre as repartições públicas. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Ao constatar a alteração do ordenamento desenhado para a Praça, não se tem como intuito julgar se o espaço que produz novas formas de sociabilidade seja bom ou ruim – verdadeiramente, o ato de julgar não constitui um dos objetivos desta pesquisa. Além disso, uma visão maniqueísta não corresponderia à complexidade das interações subjetivas acolhidas pela Praça. No entanto, cabe esclarecer que o caráter gregário não era inerente ao seu desenho e que a tentativa de impor tal vocação pode representar um descolamento da realidade. O desvelamento, ainda que parcial, do objeto, num processo que tenta conjugar a apreensão por meio dos sentidos e a investigação dos significados que se pode extrair a partir de dados da historiografia, demonstra que a modificação na utilização do espaço que ocorreu ao longo do tempo desviou a verdadeira vocação da Praça, que tinha caráter administrativo.

A interferência no projeto, ao deixar o amplo espaço disponível na Praça, deixou enfraquecida sua função administrativa, e conduziu a uma ocupação espontânea que, após o período do movimento Hippie e fora dos circuitos de atividades oficiais, demonstra um uso gregário discreto. O amplo espaço disponível, que deveria acolher a sede do governo municipal recebeu a construção do Palácio das Campinas, apenas no final da década de 1960 em linguagem arquitetônica totalmente destoante do conjunto, como é possível perceber na figura 124. A atual retirada da sede da Prefeitura da Praça Cívica e demolição do edifício destinado a esta – prevista pelo redesenho por destoar do conjunto arquitetônico tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1982 –deslocada para a rodovia, para um “Paço Municipal” (Figura 125), conclui o fechamento da proposta de descaracterização do projeto com sucesso:

Na praça deveria existir o prédio da Prefeitura, conforme os planos de Corrêa Lima, que nunca foi construído. Por muito tempo a Prefeitura ocupou uma construção precária que mais parecia um barracão de obras e recentemente abandonou a praça e de certa forma a cidade, para ocupar um espaço chamado de “Paço Municipal”, também inacabado. Nesse sentido a nova capital ainda está em construção, já que até hoje, passados mais de 70 anos, a cidade de Goiânia não tem sua sede municipal definitiva e acabada. O que estaria por trás dessa resistência “a ocupar o lugar”? (DINIZ, 2007, p. 204)



Figura 124: Palácio das Campinas - Sede da Prefeitura de Goiânia na Praça Cívica antes da requalificação. Fonte: Google maps, 2012



Figura 125: Palácio das Campinas - Sede da Prefeitura de Goiânia deslocada da Praça Cívica para longe da malha urbana central. Em seu lugar (à direita), é colocada uma intervenção artística: O “Monumento a todos nós”, de Siron Franco. Fonte: Google maps, 2019, modificado pela autora

Além disso, a retirada do edifício da Prefeitura ao passo que se deseja [re]inserir o sujeito na Praça demonstra um conflito, ainda que não seja algo intencional do sujeito que concebeu o redesenho: o espaço para a apropriação espontânea é concedido à medida que o sujeito estatal se retira do espaço. A partilha do espaço entre sujeito comum e sujeito estatal constituiria um problema? Com a retirada da Prefeitura da Praça a comunicação que o redesenho passa é: o sujeito pode tomar partilha no espaço à medida que o poder se retira.

Ao consolidar a contrariedade dos fundamentos básicos do traçado de Corrêa Lima, dissipando a centralidade da Praça (com a mudança do traçado no setor Sul), cujo Partido do projeto intentava um Centro Administrativo centralizado, com um núcleo administrativo unificado, fortalecido e eficaz – cuja estrutura funciona como afirmação do poder de Ludovico, de criar um Estado centralizador, mas também constituía uma facilidade de acesso – as descaracterizações colaboraram para a fragmentação do poder e do tecido urbano.

Ainda que a descentralização política seja favorável por evitar um Estado autoritário, em termos operacionais, ou seja, no que tange à espacialização, essa desvinculação é ruim, visto que dificulta a acessibilidade da população para a prefeitura, que está hoje num local afastado da malha urbana – o Paço Municipal. Há situações, como no caso de Brasília, por exemplo, em que a mudança da sede da Prefeitura constitui uma tentativa aproximação entre poder e

população. No entanto, no caso de Goiânia, a retirada do poder à medida que se concede espaço ao sujeito, evidencia uma tensão e uma segregação que afasta o poder da população, deslocando-o para um local de difícil acesso.

Vulgarmente denominado como “Pasto Municipal” pela localidade afastada da malha urbana, o acesso dificultado não constitui apenas um problema de deslocamento, mas de identidade e de expressão política. Diante do caráter simbólico que se tem na Praça, que apesar da formação de novos subcentros no tecido urbano, continua a constituir principal palco de manifestações políticas e a servir de referência para a população, a retirada do Palácio Municipal da centralidade enfraquece qualquer manifestação política oriunda do povo. Para melhor exemplificar, que impacto ou repercussão teria, um protesto realizado num local de pouca visibilidade?

O deslocamento físico do poder municipal do local, dessa maneira, não constitui apenas uma mera fragmentação do poder, mas enfraquece a possibilidade de participação e de expressão da população. Além disso, a não consolidação da própria sede da prefeitura pode ter impactos subjetivos que extrapolam a experiência imediata: como estabelecer um símbolo para uma cidade que, após 80 anos, não tem sua sede administrativa consolidada?

Ao retirar a sede da prefeitura da Praça, depara-se com a ruptura da coerência lógica da função administrativa, que se dissipa e, ao invés de se dispor, em acesso facilitado, à população, se afasta desta e se ausenta no momento em que o redesenho tentaria, justamente, [re] democratizar o espaço. Não seria incoerente inserir o sujeito na praça ao passo que se desvincula desta um poder que supostamente teria um acesso mais facilitado se estivesse ali localizado?

O **equivoco** do redesenho equivaleria, dessa maneira, não apenas à tentativa de reintegrar o sujeito no local – e ironicamente retirar dali o poder municipal – cujo caráter simbólico já seria suficientemente justificável para sua preservação. Corresponderia também à insistência de estabelecer uma coerência lógica a partir do estabelecimento de uma legibilidade *art déco* em Goiânia, que de acordo com Diniz (2007) nunca foi uma pretensão de Lima, ou seja, não constitui o projeto original.

A confusão interpretativa evidenciada por uma das equipes responsáveis pelo redesenho no que concerne ao que foi previsto por Attilio C. Lima começou, conforme demonstrado anteriormente, como consequência da atitude de má fé iniciada na década de 1930, com a ampla divulgação do desenho da cidade pelos Coimbra Bueno omitindo a autoria de Corrêa Lima. O fato deflagrou publicações equivocadas que ainda hoje são confundidas com o desenho original de Attilio C. Lima, como é possível observar na figura 126.

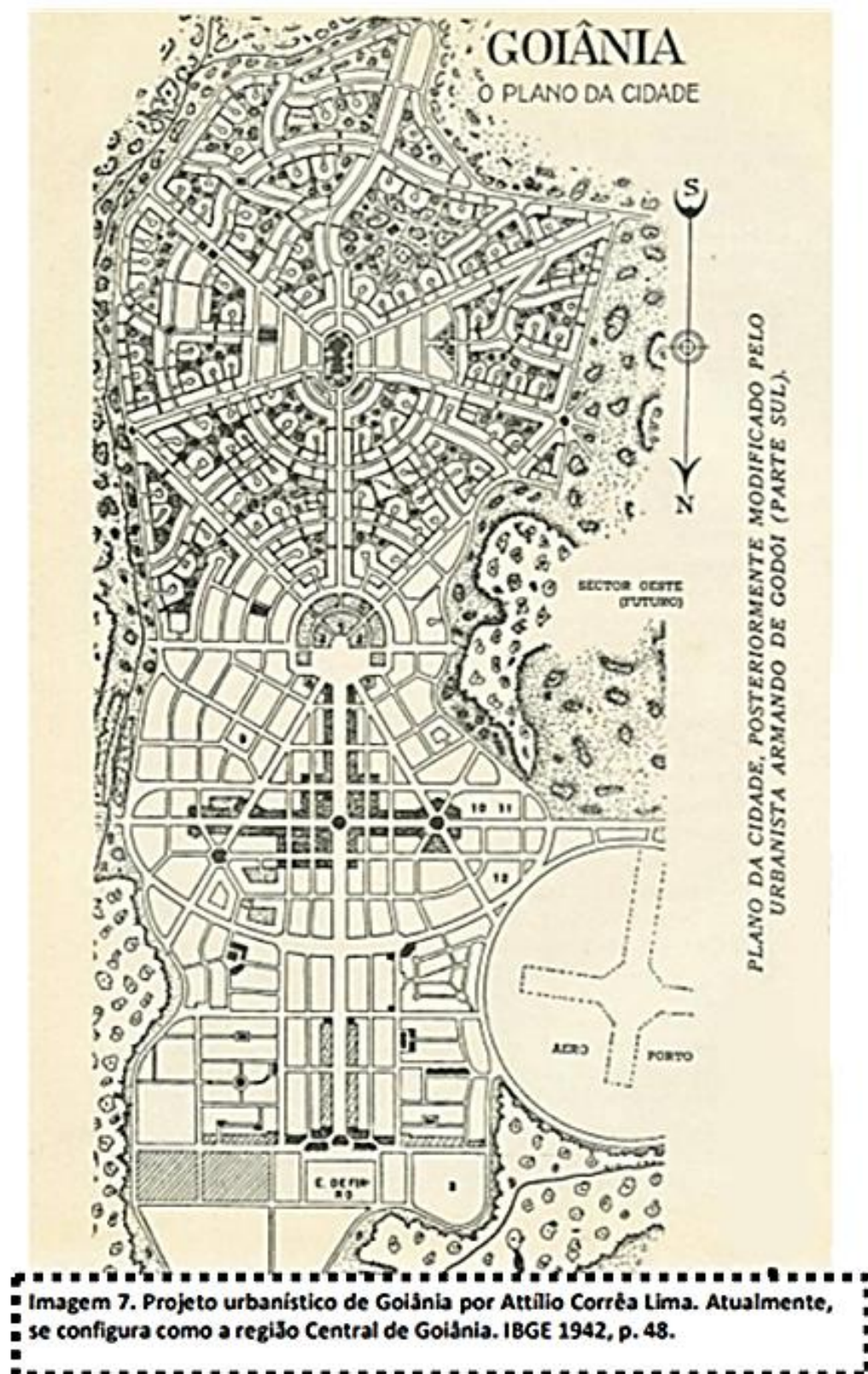


Figura 126: Referência equivocada ao desenho modificado pelos Coimbra Bueno (modificação do traçado que circunda a Praça e alteração no desenho do Setor Sul) como sendo o desenho original, concebido por Attilio C. Lima. Fonte: Domínio Público

Apesar de algumas dissertações, artigos e estudos nos recônditos das academias mostrarem o desenho de Goiânia já com as alterações dos Coimbra Bueno como “plano

original”, Diniz em sua extensa pesquisa, ao buscar esclarecimento diretamente no acervo do urbanista, deixa um legado extremamente pertinente e que permite um direcionamento mais assertivo para esta pesquisa.

O que se busca, com isto, é chamar a atenção para o fato de que o redesenho, sem uma devida investigação histórica e sem a apreensão da estética que lhe conforma – seja no sentido de percepção por meio dos sentidos ou da observação das relações subjetivas que ali se estabelecem, formando comunidades que partilham do espaço – tenderá para o descolamento entre proposta projetual e a maneira como o espaço é utilizado e apropriado. Nesse sentido, vale salientar que, ao discorrer sobre o Plano, ou seja, sobre o desenho original no material disponibilizado pelo site do escritório, a equipe atribui à execução não fidedigna a denominação de projeto original (Figura 127) que se pretende preservar.



Figura 127: Conjunto de imagens da inauguração da Praça na década de 1930. Fonte: Fernando Teixeira Arquitetos Associados, 2018

A área de tombamento aprovado pelo Conselho Consultivo do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em dezembro de 2002, abrange, de acordo com os dados disponibilizados pelo portal do mesmo Instituto, além do traçado pioneiro (figura 128), 22 bens, sendo 12 deles – Coreto da Praça Cívica [1], fontes luminosas[2], Fórum e Tribunal de Justiça (atual Procuradoria Geral do Estado) [3], Residência de Pedro Ludovico Teixeira (atual Museu Pedro Ludovico) [4], Departamento Estadual de Informação (Museu Zoroastro Artiaga) [5], obeliscos com luminárias [6], Palácio das Esmeraldas [7], Delegacia Fiscal

(Ministério da Fazenda e futura sede do Iphan/GO) [8], Chefatura de Polícia (atual Subsecretaria Estadual de Cultura) [9], Secretaria Geral (atual Centro Cultural Marieta Telles) [10], Torre do relógio (fora da praça, na Av. Goiás) [11], Tribunal Regional Eleitoral (também fora da Praça, entre as Avenidas Tocantins e Goiás) [12] – constituintes do Conjunto da Praça Cívica (figuras 129 e 130), considerada o principal elemento do traçado urbano de Goiânia.



Figura 128: Destaque do perímetro de tombamento do Traçado viário de Goiânia. Fonte: IPHAN – GO

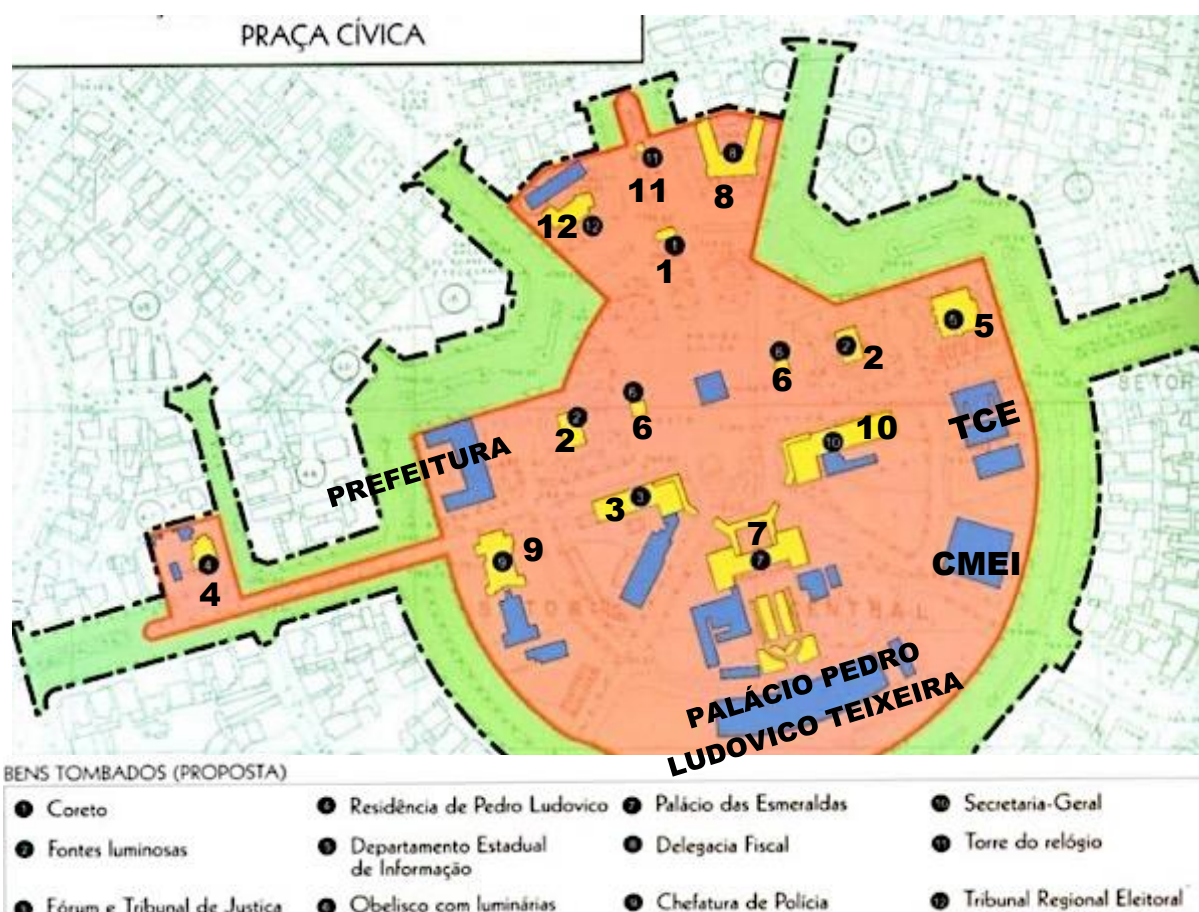


Figura 129: Conjunto da Praça Cívica de Goiânia. Os polígonos enumerados constituem os bens tombados; os demais foram os excluídos do tombamento. Fonte: Manso, 2004, p. 8, Vol.III, modificado pela autora



Figura 130: Conjunto dos bens tombados da Praça Cívica de Goiânia. Fonte: Acervo pessoal

Os elementos elencados sob a justificativa de serem componentes do art déco despertam uma nova indagação: o que era pretendido preservar se o desenho urbano – parcialmente modificado, conforme explicitado no item 2.1 deste estudo – bem como o desenho e a disposição dos edifícios não foram executados conforme a proposta original? Como justificar

o reconhecimento de bens que se constituíram pela modificação realizada pelos Coimbra Bueno? Qual o valor de autenticidade de uma cidade que se constrói a despeito dos princípios de planejamento e se consolida com a desconsideração de elementos inerentes ao projeto? Atribuir à descaracterização do projeto o mérito de original é um erro recorrente que também aparece no Dossiê de tombamento. No entanto, ao construído é atribuído um valor de autenticidade questionável, em decorrência do espaço real vivenciado, cuja linguagem art déco dialoga com o contexto nacional da década de 1950. Mas que autenticidade é essa que desconsidera o verdadeiro autor e atribui o mérito a uma construção explicitamente dotada de interesses políticos e econômicos, cuja divulgação do desenho modificado omitiu a autoria e tomou por verdadeiro o que estava falseado?

Nesse sentido, palmilhar pela questão do tombamento torna-se necessário para esclarecer o que era pretendido preservar e sob quais parâmetros. O dossiê de tombamento organizado por Manso (2004, p. 9) deixa entrever, desde sua apresentação, que a proposta de pedido de classificação de patrimônio nacional do acervo construído *art déco* de Goiânia pode ter sido precipitada, sem o devido prazo para uma investigação aprofundada:

No prazo recorde de menos de três meses, foi acolhida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a proposta de tornar patrimônio nacional o acervo arquitetônico art déco de Goiânia.

No decorrer da argumentação, entretanto, Manso (2004, p. 23) explicita que:

(...) configurar a imagem de uma cidade é tarefa que não se realiza de forma rápida. Geralmente são necessárias décadas, muitas vezes séculos, outras, ainda, milênios, até que uma cidade encontre sua **verdadeira** vocação (...). Assim, uma preocupação primordial na definição da identidade de uma cidade deve ser a manutenção, em certa medida, de seu passado urbanístico.

Com isso é possível notar que, no afã de dotar a paisagem de uma continuidade visual que garanta a legibilidade e que permita a **identificação** do sujeito com o objeto, o tombamento do conjunto art déco foi realizado sem o devido esclarecimento e sem a apropriação ou identificação de fato, por parte da população, como será explicitado no capítulo 3, quando a população teve a oportunidade de escolher um símbolo que representasse Goiânia. O intuito aqui não é defender o “destombamento” do Acervo arquitetônico de Goiânia, mas apontar que a atitude teve interesses subjacentes e que a linguagem que motivou sua preservação não encontrou sua vocação ou continuidade na arquitetura residencial, cuja linguagem manifestada expressa os parâmetros da produção arquitetônica eclética ou do Movimento Moderno, provavelmente uma materialização da modernidade possível.



Além disso, o tombamento, cujo dossiê confeccionado em 2003 não considera a participação do sujeito na legitimação do patrimônio, a despeito dos estudos participativos do sujeito como parte ativa da obra (arte) e da administração pública a partir dos anos 1960, explicita também certo descaso quanto à manutenção do passado urbanístico de Goiânia, vinculando de maneira equivocada o *art déco* ao desenho de Attilio C. Lima –, na tentativa de impor uma identidade estética ou no erro de atribuição do projeto descaracterizado como sendo o original, que conforme explicitado por Diniz em seus estudos sobre o ideal estético de Goiânia, em 2007, e sobre o itinerário pioneiro do urbanista, em 2015, fica clarividente que este não passou pela fase *art déco*, mas pelo modernismo.

Após o afastamento de C. Lima das obras, os edifícios construídos foram descaracterizados e adaptados para uma linguagem “art decó”. Após a década de 1950, findada e tendência estilística, os edifícios construídos posteriormente na Praça não seguiram a linguagem que motivou o tombamento. Isto posto, vale ressaltar que há uma outra intenção justaposta ao processo:

Com o aval do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dado ao patrimônio goianiense, o Brasil definitivamente sai do Barroco para entrar no século XX. A grande maioria do patrimônio artístico nacional concentra-se no período colonial. Até parece que depois disso nunca mais se produziu nada no país que merecesse atenção. (...) Com a elevação de Goiânia a patrimônio nacional, a mudança desse enfoque consolida-se. (MANSO, 2004, p. 9-10)

Interesses políticos e econômicos circundam a iniciativa e preocupação de dotar a cidade de um patrimônio reconhecido. O material justifica o pedido, respaldado no Decreto-lei n. 25, de novembro de 1937, que organiza a proteção aos bens culturais e na Constituição Federal de 1988, que define, no artigo 216, o patrimônio cultural como qualquer bem, material ou imaterial portador de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Amparada na argumentação acerca da política de preservação, que atua num nível simbólico e reforça a identidade coletiva, Manso (2004) deixa frágil e lacunar o debate acerca dos critérios utilizados para selecionar os bens merecedores de proteção. De acordo com uma referência simbólica [*art decó*] que não constituiu o Plano original, um grupo de técnicos de instituições governamentais e institucionais, bem como consultores do Iphan, estabeleceu, por meio de estudos, uma abordagem que vinculava a identidade *art déco* com a concepção urbanística do núcleo inicial de Goiânia proposto por Attilio Corrêa Lima:

Os estudos da identidade *déco* nos componentes urbanos e nos primeiros edifícios públicos de Goiânia estão intimamente ligados à concepção urbanística do traçado da

estrutura viária e ao zoneamento do núcleo urbano inicial do Plano de Goiânia proposto por Attilio Corrêa Lima. Daí a convicção de que efetivamente o sistema de vias que compõem o desenho urbano de Attilio Corrêa Lima vincula-se às referências cultural e simbólica da história da cidade – o que, por isso, justifica a proposição de tombamento do traçado viário dos núcleos pioneiros da antiga cidade de Campinas e da cidade de Goiânia na área descrita no polígono de preservação. (Ibid., p. 18).

No afã de dotar Goiânia de uma memória própria, o tombamento impõe ao cidadão goianiense uma identidade que não se refere ao desenho original da cidade:

Goiânia, embora uma das mais jovens capitais do país (...), resente-se da falta de uma memória própria, de uma herança histórica – enfim, do sentimento de continuidade na construção do *habitat* e das instituições urbanas. Ao propor a necessidade de sensibilização e de conhecimento da arquitetura de uma cidade e de sua história, estamos, por meio da valorização da memória histórica arquitetônica, justamente buscando uma maior integração do espaço urbano com seu habitante. (Ibid., p. 25).

Ainda que a linguagem dos edifícios não seja decisiva no processo de apropriação da Praça, o desvelamento deste fato é atinente ao processo hermenêutico que busca o entendimento dos significados que possam conter nos artefatos constituintes da Praça. À medida que conforma a identidade do local e permeia as subjetividades dos sujeitos que compõem o espaço, a linguagem possibilita a leitura do local e estabelece uma relação de fruição do sujeito com o objeto. Nesse sentido, é possível estabelecer uma equivalência entre a imposição da linguagem art déco à atitude autoritária do interventor, que direcionava seus interesses individuais sob o discurso de priorizar os interesses coletivos.

Salientar a questão da postura autoritária não implica em defender que a iniciativa deveria ter partido da população, mas sobretudo, que esta se identifique com o que foi protegido. A paisagem denominada *art déco*, conferida à cidade mimética, que é a cidade construída, apesar de atribuir uma legibilidade contínua ao local, confere a este uma linguagem arquitetônica que não lhe foi própria, mas sim atribuída, numa tentativa de contextualizar Goiânia com o contexto nacional.

Poderá ser investigado, num estudo posterior, por meio de entrevistas, se a linguagem art déco que justificou o tombamento do acervo patrimonial de Goiânia, constitui elemento relevante na memória dos goianienses. De volta ao equívoco direcionado à legibilidade, vale ressaltar que este não se refere apenas à linguagem estilística. Assim como a abordagem do Plano descaracterizado pelos Coimbra Bueno tomado como original demonstra a falta da investigação histórica do lugar, a ideia de que o espaço nunca foi desenhado para ser gregário e, sim, monumental, não necessitando de uma apropriação cotidiana e intensa por parte dos pedestres por seu caráter simbólico, constitui um equívoco.

Apesar de não ter se efetivado plenamente, o desenho se direcionou para conformar um local administrativo e não um centro de convívio. Ambos os fatos deveriam ser considerados antes de qualquer proposta de intervenção na Praça. Sendo assim o argumento de “manter o desenho original conforme projetado” e “devolvê-la aos pedestres” com uma ambiência requalificada constitui um duplo equívoco. O espaço simbólico não precisa se tornar um centro de convívio, pois não necessita do uso cotidiano [apesar de permitir e abrigar tal uso] para se legitimar e se perpetuar.

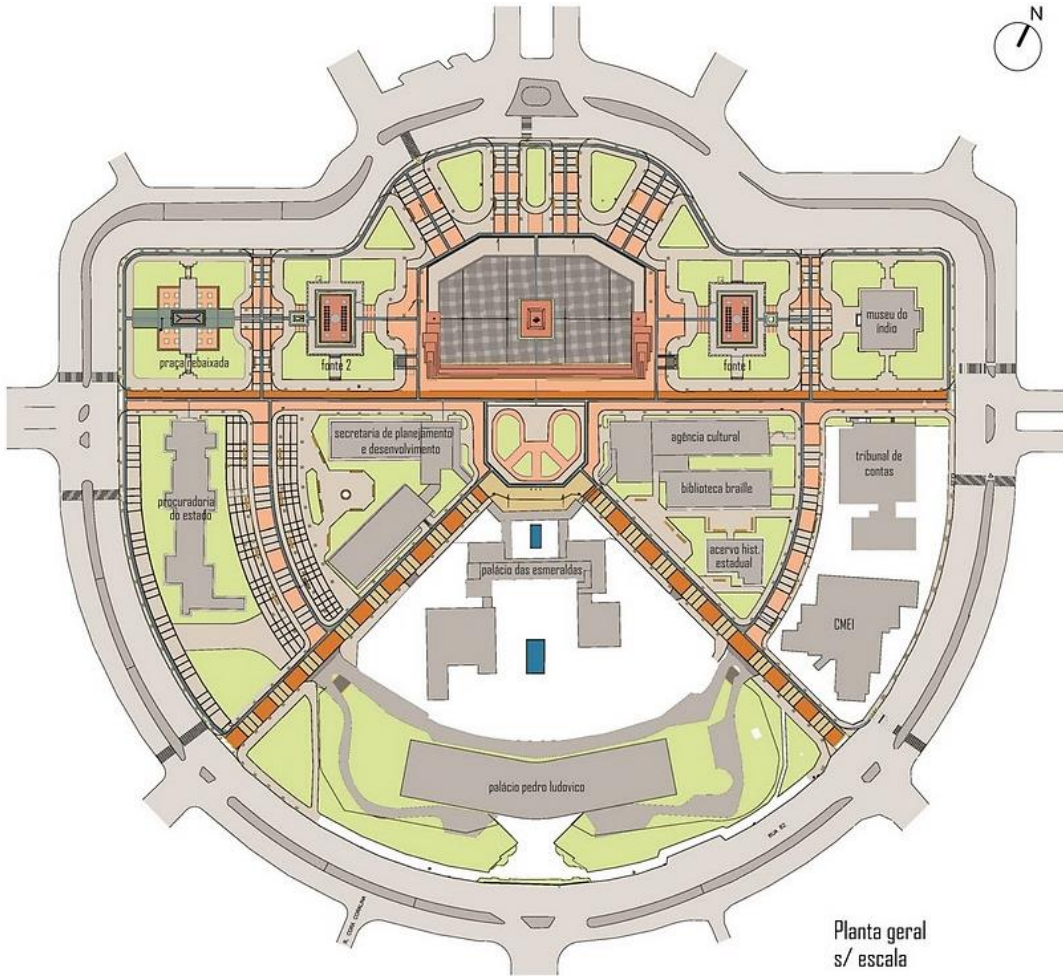
Um fato predecessor ao tombamento que não pode ser aqui ignorado, por reforçar a ideia de perpetuação da descaracterização de projetos em Goiânia é que em 2000, a Prefeitura Municipal de Goiânia e o IAB-GO – Instituto de Arquitetos do Brasil – Goiás, promoveram o *Concurso Nacional "Atílio Corrêa Lima"* de Requalificação do Centro de Goiânia. Os objetivos eram claros e elencados para os candidatos – promover a redistribuição das atividades econômicas, dos equipamentos públicos e comunitários; promover o resgate, o reconhecimento e a valorização da memória do Município; **recuperar a valorização imobiliária** resultante das ações públicas; reinstaurar o processo de planejamento, estabelecendo a ordenação e o controle do uso do solo; promover a ação integrada das entidades participantes no desenvolvimento territorial, sociocultural, econômico e administrativo; associar interesses públicos e privados para a promoção e o desenvolvimento do Município; definir estratégias de consolidação, revitalização, preservação e reestruturação urbana – conforme consta no Portal Vitruvius (2001).

No entanto, os projetos premiados para as três áreas elencadas no certame, sendo a área 1 a Praça Cívica, a área 2 a Avenida Goiás e a área 3 a Praça dos Trabalhadores, não foram executados conforme desenhados. A equipe vencedora do concurso para a área 1 (Figura 131), por exemplo, explanou em seu memorial descritivo a questão do resgate da importância do pedestre na cidade e a valorização deste na criação de espaços de uso público vinculados a atividades de lazer, cívicas e culturais, que contribuem para a preservação dos elementos de importância histórica e artística do sítio.

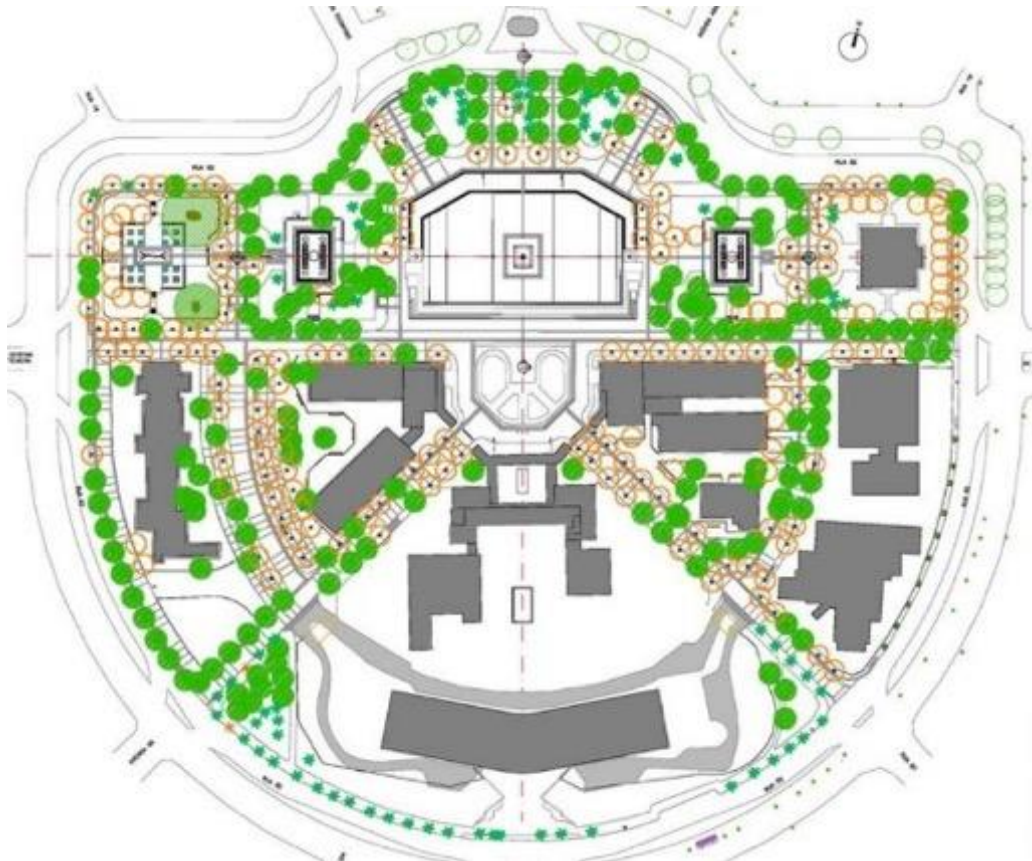


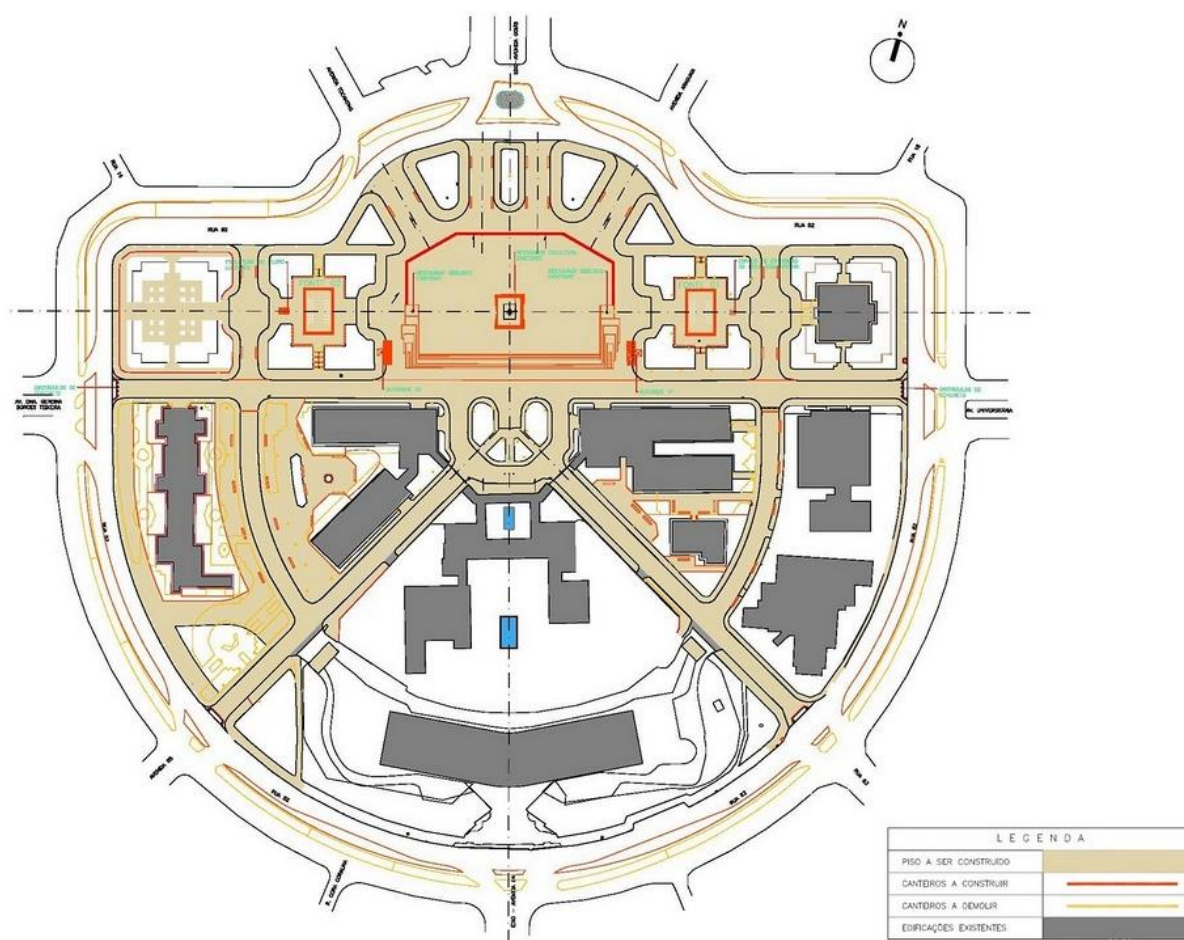
Figura 131: Conjunto de imagens da proposta vencedora do Concurso Nacional "Atílio Corrêa Lima" em 2000 para a área 1 (equipe: Alexandre Brasil / André Luiz Oliveira / Carlos Alberto Maciel / Danilo Matoso Macedo - arquitetos - Silvia Maciel – estagiária, Belo Horizonte). Fonte: Portal Vitruvius (2001)

Na proposta de reintegrar a figura humana à Praça e reestabelecer seu caráter cívico, com estratégias como a restrição do trânsito de veículos no local e a criação de um complexo cultural, fica explícito que o equívoco quanto ao intento de C. Lima para o desenho é amplo. Sendo assim é possível interpretar que o último redesenho (Figura 132), que motivou a reinauguração da Praça em 2016 teve respaldo na cidade mimética, que faz parte do cotidiano e não no desenho original, como foi alegado. Ou seja, a volta no desenho “original”, cuja materialização descaracterizada foi justamente o que provocou sua degradação – em decorrência do traçado viário que facilitou o alto fluxo de veículos e do amplo espaço disponível, ocupado como estacionamento a partir da década de 1980, por exemplo – constitui não apenas uma volta à origem do problema, como também uma tentativa de dotar o lugar de um espírito gregário que nunca lhe pertenceu.



Planta geral  
s/ escala





Figuras 132: Proposta de intervenção da Praça Cívica. Fonte: Fernando Teixeira – Arquitetos associados, 2012

O acervo arquitetônico de Goiânia, hoje considerado um dos mais significativos do Brasil, teve protegida a identidade que não fez parte da sua origem e tampouco demonstrou vocação na continuidade da malha urbana – a arquitetura residencial do entorno expressa características do modernismo, do neocolonial, ou mesmo de um ecletismo de linguagens. A linguagem foi incorporada numa tentativa de acompanhar a modernidade que se expressava na arquitetura do contexto nacional. Se porventura existia dúvida quanto à questão do seu reconhecimento e da identidade, fica agora esclarecido, com veemência, que o fato de a praça não ter em seu projeto original o ensejo do caráter gregário, apesar de admiti-lo – cujo equívoco deve-se em parte pelo termo “cívico” em sua denominação e em parte pela falta de resgate histórico, no qual original e alterado se confundem – torna dificultada a sua [re]integração.

Resgatar uma essência a despeito do estudo do desenho de Attilio C. Lima, faz perpetuar os lapsos interpretativos e as abordagens equivocadas em intervenções de requalificação. A desfiguração do desenho original catalisou a degradação deste espaço urbano e deflagrou seu redesenho. Com a retirada do estacionamento de veículos e de anteparos visuais que influenciavam na estética e na segurança do local (Figura 133), as perspectivas direcionadas ao Palácio do Governo foram evidenciadas, reforçando o caráter monumental estabelecido para

o Praça. No entanto, se por um lado o reforço das perspectivas monumentais que direcionavam ao Palácio do Governo foi redirecionado ao ponto focal, por outro, consolida-se a fragmentação administrativa, que deveria, no projeto de Attilio C. Lima, ser centralizada e concentrada, viabilizando a comunicação e a efetividade entre os órgãos do governo.



Figura 133: Praça cívica após retirada do estacionamento. Fonte: Acervo pessoal, 2017

Ao observar a configuração morfológica proposta para a requalificação da Praça, nota-se a tentativa de empregar o modelo de pedestrialização de espaços públicos, utilizados no panorama internacional. Os contornos da perpetuação não fidedigna e da importação de um modelo de concepção urbanística, baseada em conceitos de cidades onde o transporte coletivo funciona, ficam mais definidos. No entanto, inserir a figura humana e a escala do pedestre numa praça de caráter monumental gera uma tensão entre a simbologia inerente ao plano original e o uso cotidiano. Dessa maneira, a importação do modelo que se deu na implantação da urbe se repete em seu redesenho com a implantação de ciclovia que se integra à malha e reflete o modo como se deu o processo de construção da capital: uma Revolução cujo movimento não tinha objetivos e repercussões claras no contexto do Estado, mas que foi aderida para acompanhar um modelo de transformações ocorridas nas grandes capitais, que por sua vez tentavam acompanhar o panorama internacional de mudanças.

A apropriação do sujeito neste espaço de caráter fortemente simbólico ocorre, mas talvez não na intensidade almejada pelo redesenho tanto em virtude de suas proporções monumentais, na qual a escala humana se mimetiza aos outros elementos da paisagem, tanto em decorrência da vocação original da Praça, de função administrativa. O desejo de tornar a Praça um espaço ocupado pela população, um objetivo que, supostamente, o redesenho não conseguiu alcançar, concedeu espaço para uma nova proposta realizada em 2017, de

transformá-la em centro cultural, num processo de musealização dos seus espaços, ao transformar seus elementos edilícios em bibliotecas, museus e casas de espetáculo (PORTAL MAIS GOIÁS, 2017). Tal fato remete à questão alertada ao longo deste item: os envolvidos nos projetos de requalificação da Praça devem atentar-se às ideias iniciais de sua criação.

Estabelece-se uma imposição do caráter gregário a um espaço que foi concebido – apesar de executado de forma não fidedigna ao projeto original – para ser monumental. Apesar presença da figura humana ser observada no local, ainda que não na mesma intensidade de quando se tinha a feira Hippie ou de quando há eventos na Praça, o espaço é ocupado. No entanto, a apropriação física e a permanência, respaldadas em teorias que se iniciaram em meados da década de 1960 com Jane Jacobs (2011 ed.3), na defesa da diversidade de usos e ocupação constante, não é expressamente necessária num local de caráter simbólico, que garante sua perenidade de outras maneiras – entre elas, a salvaguarda que reconhece seu patrimônio material.

A partir da leitura do desenho e do redesenho e tendo em vista que não se pretende o fechamento do visível no legível, caberá investigar outros intervenientes, além dos aspectos visuais, que podem ser elencados como componentes e influentes da percepção estética. A investigação se expande, dessa maneira, pelos meandros da subjetividade, pela qual será necessário palmilhar, a fim de tentar identificar os significados que possam ser incorporados ao local, uma vez que o caráter simbólico extrapola a experiência estética imediata.



### **CAPÍTULO 3 – O CARÁTER SIMBÓLICO DA PRAÇA**

Neste capítulo pretende-se ir além da dimensão estética e compreender quais fatores influenciam na percepção do sujeito. O desenho materializado, por meio do qual é possível estabelecer a relação de interação entre sujeito e objeto, assume uma plasticidade que vai além da apropriação física e permite uma condição permeada pelo imaginário. A política e a religião, relacionadas à identidade, inseridas num panorama cultural, configurariam, dessa maneira, a apreensão estética como produto social. Afinal, assim como o artista e o arquiteto concebem suas obras inseridos em um contexto que os determina, o sujeito, de maneira equivalente, possui uma percepção frente ao objeto imbuída de uma série de aspectos que moldam sua subjetividade. Se por um lado, a cultura associa-se ao processo de diferenciação de grupos sociais delineando suas identidades, por outro, abarca o modo como se dão as relações entre estes diferentes grupos que permeiam o espaço público. Visto isso, diante do entendimento dos intervenientes que atuam sobre a percepção estética será discorrido sobre os significados incorporados à simbologia do traçado. Embora tratar de cada elemento (artístico ou arquitetônico) que molda a configuração da Praça de modo particular (modenatura) possa constituir campo fértil para os desdobramentos desta pesquisa, o foco será nas intervenções artísticas que comunicam a linguagem do poder intencionada pelo interventor e pelo urbanista contratado.

### 3.1 REALIDADE SENSÍVEL: INTERVENIENTES NA PERCEPÇÃO ESTÉTICA

#### 3.1.1 Interação entre sujeito e objeto no espaço público

Os espaços públicos, esculpidos por formas arquitetônicas que se impõem na paisagem urbana e direcionam trajetos e usos a partir de suas volumetrias, em geral, partem de uma condição de expressão do poder dominante. Em espaços públicos de caráter monumental, como é o caso da Praça Cívica, tal condição é reforçada a partir de soluções paradigmáticas que exaltam a imponência do poder vigente, seja pela configuração morfológica que direciona o olhar, pelas intervenções artísticas ou pela disposição de cheios e vazios, cuja composição tem na monumentalidade uma marca importante, conforme explicitado nos capítulos anteriores.

Tais espaços, contemplados e apropriados de maneira individual, à medida em que cada sujeito se identifica ou cria afeições com a obra, conformam uma realidade que não é apenas objetiva (fora do sujeito), mas constituída de fatores subjetivos, resultantes de intervenientes culturais, políticos e religiosos. A contemplação é entendida aqui como um ato ativo do sujeito, visto que a passividade, que não permite continuidade, romperia, dessa maneira, a fruição entre sujeito e objeto. Diante disso e tendo em vista a análise de um objeto de estudo que constitui um local onde o poder é espacializado, cabe mencionar que o poder, fenômeno da continuidade de acordo com Han (2019), constitui-se espacialmente e requer uma postura ativa do sujeito, uma vez que a apreensão passiva da realidade não permitiria a atuação do poder de forma autêntica:

O poder proporciona ao ego espaços que são seus, nos quais apesar do outro, ele pode estar em si mesmo (...). Essa continuidade pode ser alcançada seja pela coerção, seja pelo uso da liberdade. (HAN, 2019, p. 17)

A apropriação e apreensão do espaço público, feitas a partir do fenômeno da continuidade comunicado precipuamente a partir da estética, tanto em seu sentido de percepção por meio dos sentidos, como pelo viés relacional, ocorrem de maneiras díspares em cada indivíduo e carregam consigo uma série de intervenientes, que ultrapassam a condição física que constitui visivelmente o espaço.

O que se propõe, com isso, é uma discussão sobre o espaço público respaldada na reflexão filosófica, amparada sobretudo nas posições de Jacques Rancière (2009, 2012) e Hilde Hein (2018) a respeito de transcender a legibilidade das coisas frente à sua dimensão visual, trazendo análises políticas, que influenciam o modo de perceber a realidade por meio dos sentidos. Com isso, a reflexão filosófica se torna um complemento decisivo na observação da Arquitetura.

O espaço e seus artefatos arquitetônicos e artísticos não são públicos simplesmente em virtude de seu caráter de exposição coletiva e acessibilidade, no qual nesse quesito, vale ressaltar o argumento de Roger Scruton em *Estética da Arquitetura* (1979), que explicita a condição da arquitetura como a mais pública das artes. Nesse sentido, os estudos de Hein (2018) sobre arte pública, e os de Serpa (2007) sobre espaços públicos, oferecem elementos para um melhor entendimento dos meandros da condição pública que um espaço pode, de fato, assumir.

De acordo com Hein (2018, p. 4), a publicidade tem conotações sociais e políticas intraduzíveis ao público e direciona-se ao conjunto de condições que incluem a origem do objeto, sua história, seu lugar e propósito social. Todas essas condições assumem, dessa maneira, uma conjuntura plástica à medida que mudam seus significados no decorrer do tempo, podendo estabelecer laços conceituais com as formas de produção tradicionais ou de vanguarda.

A aproximação do estudo da estética da filosofia da arte com o debate arquitetônico expande-se, dessa maneira, não apenas pela questão patrimonial – na medida em que o espaço colabora na conformação de uma identidade cultural, no qual o sujeito aparece como modelo que auxilia na sua legitimação – mas pela reflexão provocada pelos signos e pela morfologia que comunicam com os indivíduos que dão existência, sentido, memória e continuidade a um lugar arquitetônico, cujo escopo constitui campo fértil para as manifestações interpessoais, em que cotidiano e simbolismo, pluralidade e individualidade exercem tensões constantes e envolvem análises de diversos âmbitos disciplinares, cujas formas de pensamento nunca lhe foram alheias.

Sendo assim, a análise da inteligibilidade de um espaço “público”, conforma dimensões não apenas físicas, mas subjetivas, pode identificar barreiras virtuais que dificultem a manifestação da pluralidade no ambiente compartilhado. Visto isso, procura-se investigar em que consiste **a condição pública** que pode influenciar os atos estéticos percebidos na Praça, tendo como foco a interação entre sujeito e objeto, a conformar paisagem deste local.

Destarte, dar-se-á continuidade à análise do espaço patrimonial da Praça Cívica em Goiânia, tendo como elemento estruturador a questão dos regimes sensíveis (RANCIÈRE, 2009), sistema de evidências que revela a existência em comum e simultaneamente, dos recortes que definem partes exclusivas, que determinam a maneira como um comum se presta à participação e como os sujeitos (Figura 134) tomam parte na partilha do lugar.

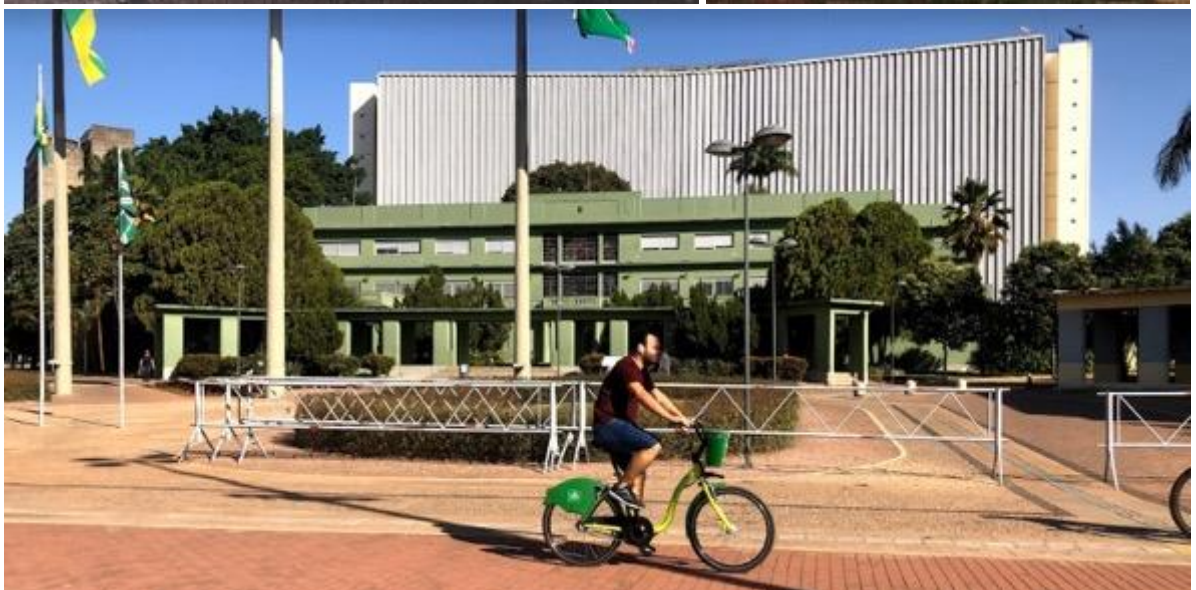




Figura 134: Participação dos sujeitos tomando parte na partilha do lugar. Fonte: Acervo pessoal, 2019

Os valores propostos pelos elementos estéticos que conformam os espaços urbanos **conjugam as dimensões subjetivas e objetivas** à medida que suscitam sensações e sentimentos por meio da experiência sensível. Tais elementos expressam intenções que podem não ser interpretadas da maneira como concebida pelo arquiteto ou pelo artista, pois ao se disponibilizarem para a experiência estética num âmbito público, sofrem a influência de fatores subjetivos, constituintes da memória, por exemplo, na qual o referencial simbólico difere em determinados grupos de indivíduos, ainda que façam parte de uma mesma cultura.

À medida em que sujeito e objeto se complementam na conformação de um espaço público, como é o caso da Praça Cívica, o modo como se determina no sensível a relação entre o comum compartilhado e a divisão em partes pode ser contemplada pelas configurações da experiência – que já foi em parte explicitada no capítulo 2 e cuja investigação prosseguirá a partir dos estudos de alguns intervenientes que influenciam na estética – cujos atos ensejam novos modos de sentir e induzem a novas formas de subjetividade política.

As produções artística e arquitetônica, que nem sempre se traduzem em crítica política ou social, se deparam com a falta de entendimento por parte do público e podem servir como elementos de afirmação do poder. Tal condição denuncia um princípio não igualitário, em que os procedimentos da crítica têm, como finalidade, cuidar dos incapazes, dos que não sabem ver, dos que não compreendem o sentido do que veem ou que não sabem transformar o saber adquirido em energia militante.

Ao desconhecer o conteúdo comunicado, dotado de intenções subjetivas que amiúde representam estigmas de dominação, o público pode reagir não se apropriando dos espaços, numa atitude, ainda que inconsciente, de protesto. No que tange ao patrimônio edificado, tal fato pode deflagrar a degradação material (artefatos artísticos e arquitetônicos) e imaterial (supressão de identidades não representadas ou mesmo a opressão das representadas). O Monumento às Três Raças, que será melhor explorado posteriormente, no ponto central da Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira – a Praça Cívica de Goiânia – pode exemplificar com clareza

a questão da opressão de uma das identidades representadas, conforme demonstra a figura 135, dado a posição de menor esforço de um dos entes representados: muito provavelmente o que representa os brancos, claro opressor histórico.



Figura 135: Monumento às três raças, de Neusa Morais, na Praça Cívica de Goiânia. Neste ângulo, um dos corpos representativos de uma das raças encontra-se praticamente oculto pela figura do corpo que possivelmente representa o branco. Além disso, nota-se que pela postura de seu corpo, sua participação na ereção do monumento não é efetiva. Fonte: Acervo MIS|GO, modificado pela autora

É interessante notar que numa charge a respeito da obra (Figura 136), os sujeitos que edificam o obelisco estão, de fato, erigindo a pedra, em posições que representam o esforço de puxar e empurrar. A charge fez parte de uma série de críticas tecidas à intervenção artística, num contexto em que o crítico de Arte Aloísio Peixoto questiona a possibilidade de ter sido realizado um concurso, alegando que outros artistas deveriam ter tido a oportunidade de apresentar esculturas dignas de Goiânia.

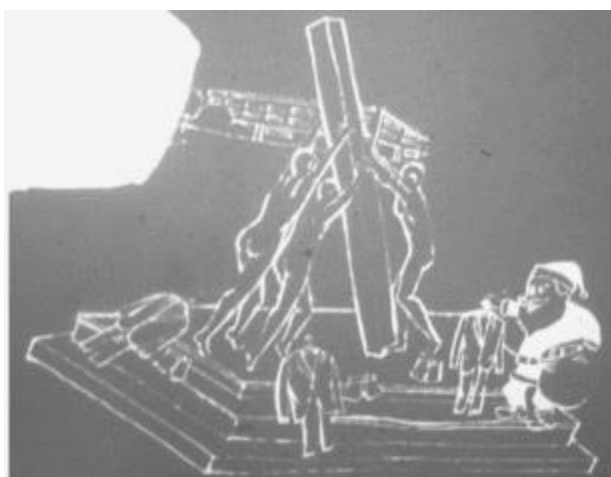


Figura 136: Charge referente ao Monumento às três raças publicado no Jornal Cinco de Março em 1967. Fonte: Domínio Público

Ainda que a pesquisa documental e a revisão bibliográfica auxiliem na inteligibilidade do lugar, não se pode esperar, contudo, que a experiência estética seja dada por uma relação causal imediata. Tal noção acerca da fruição não seria cabível à sua complexidade. À medida em que uma intenção conduzisse diretamente a um resultado, a fruição seria circunscrita num modelo pedagógico de eficácia interpretativa, conforme mencionado por Rancière (2012) ao referir-se à produção da crítica sobre arte.

Assim como o fenômeno do poder, que de acordo com Han (2019) não pode ser traduzido como uma relação linear de causas e efeitos, a experiência estética não pode ser descrita ou analisada adequadamente nos moldes da lógica por meio de um método dedutivo. Nesse sentido, o método indutivo – em que a observação e o acúmulo de dados auxiliam na investigação do fenômeno, tal como demonstra Didi-Huberman (2013) em seu livro *Diante da Imagem* – fornecem um respaldo mais apropriado para uma análise estética, ainda que os resultados possam ser tendenciosos, por lidarem com referências individuais.

Ao partir para a observação das condições de inteligibilidade de um espaço, iniciar pelas imagens deste, conforme explicitado por Lynch (1960) em *A imagem da cidade*, apresenta-se como um início razoável para uma reflexão. A forma da cidade e o que esta significa para quem vive nela compõe-se por elementos estruturadores da escala humana – como pontos nodais, cores, formas, vegetação, mobiliário e outros – bem como por soluções paradigmáticas adotadas no desenho da urbe, especialmente em espaços de caráter monumental, tais como simetria, eixos reguladores, organização de cheios e vazios entre as partes, intermeadas por artefatos arquitetônicos e artísticos de relevante imponência.

Ao investigar a paisagem a partir de sua legibilidade, nota-se que tais categorias de estruturação plástica, se elevadas a um plano abstrato, configuram organizações que evidenciam a atuação do poder, visto que **regulam, condicionam e limitam o uso do espaço urbano**, como foi observado nos capítulos anteriores. No caso da praça cívica, o desenho original (Figura 137) refletia o que foi estudado pelo arquiteto em sua formação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), bem como correspondia aos anseios do cliente – o interventor Pedro Ludovico Teixeira – em atribuir ao espaço um caráter monumental e que representasse um poder centralizado.

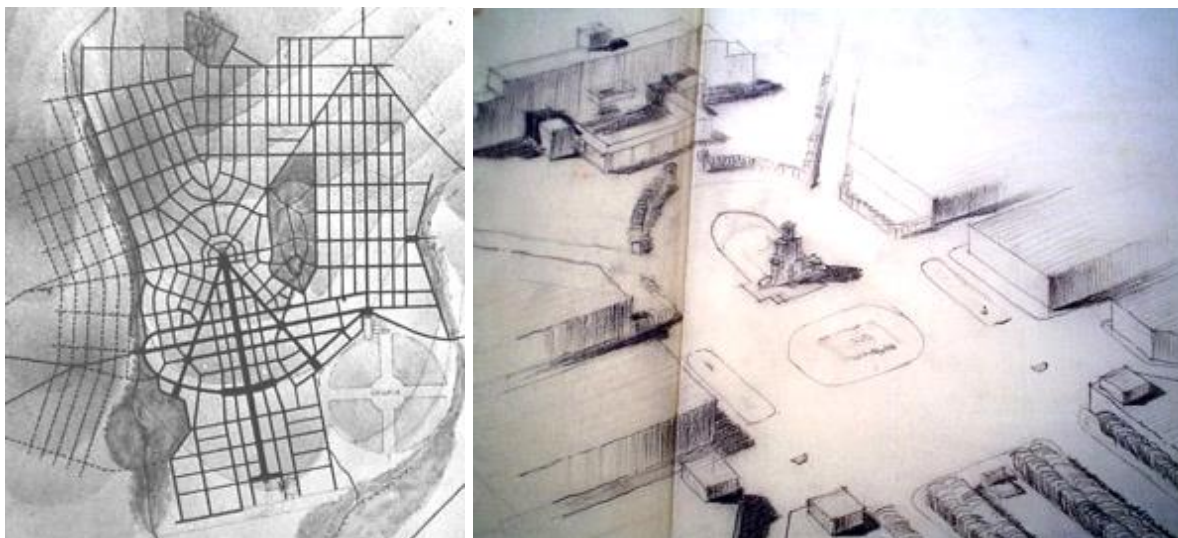


Figura 137: Desenho idealizado por Attilio Corrêa Lima ao especializar um poder centralizador. Fonte: DINIZ, 2007

A ordenação e a distribuição equilibrada, além de refletir uma influência da linguagem renascentista, cujo desenho do espaço dá ao transeunte a total liberdade para escolher direções determinadas, fazendo a participação do sujeito fluir para as direções estabelecidas, evidencia uma tensão entre objeto ideal e sujeito real. O desenho do espaço em proporções que buscam a perfeição pode impor-se de maneira inacessível, não pelas condições de acesso físico – acentuado por barreiras que separam o espaço administrativo do espaço de passeio público – mas sim pela distância conceitual que dificulta a identificação do sujeito real, com as formas categoricamente harmonizadas (Figura 138), visto que este experiencia as formas sob pressões culturais e do cotidiano, capazes de interferir nas suas ações.



Figura 138: Sequência de imagens voltadas para o Palácio do Governo que demonstram a configuração morfológica da praça expressa em formas regulares, equilibradas e harmonizadas. Fonte: arquivo pessoal, 2019

Além disso, de acordo com as imagens já observadas do traçado da cidade e da relação da Praça com a Avenida Pedro Ludovico (atual Av. Goiás) nota-se que a força da estruturação plástica da Praça na composição da cidade revela morfológicamente que sua relação está mais vinculada ao traçado do que ao sujeito. Suas dimensões e proporções monumentais, bem como



seu formato – centro para onde convergem os pontos radiais da cidade – demonstram que a interação da Praça com o sujeito se dá por caráter simbólico, pois seu desenho interage com a cidade.

Ao ter em vista que a urbe é dotada de uma estética relacional, porque produz relações humanas, é inevitável deixar-se conduzir à indagação de quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e por qual motivo, afinal, evidencia-se a necessidade de se assumir um sujeito [unificado] como pré-requisito para uma comunidade (BISHOP, 2004) e que compartilhe dos regimes sensíveis ali dispostos. Visto isso, seria necessário fornecer uma **modalidade de experiência artística e arquitetônica mais adequada para o sujeito real** (desarticulado, fragmentado e pressionado por intervenientes culturais e cotidianos) que permeia a Praça Cívica. Ou seja, o modelo de comunicação da forma com a subjetividade deveria estar ancorado no sujeito real, não num sujeito ideal e fictício de uma comunidade supostamente harmoniosa e articulada.

No entanto, diante do que já foi visto no capítulo 2 a partir da pesquisa documental e da revisão bibliográfica a respeito de como surgiu Goiânia, é possível interpretar que a Praça foi pensada para um cliente específico: o interventor do Estado. Ainda que Pedro Ludovico discursasse que o intuito era satisfazer a coletividade, nota-se que a estética do local traduz na representação do poder, autoritário e regulador, os desejos do interventor. Outra característica que vale ser ressaltada é que a Praça foi planejada para concentrar os fluxos locais, que é justamente o que acontece na Praça hoje: os trabalhadores das repartições públicas, os alunos do CMEI (Centro Municipal de Educação Infantil) – que não previsto no projeto de Attilio – e pessoas das proximidades são os sujeitos que constituem a paisagem do local.

Dessa maneira, é possível notar que a dialética encontra-se na paisagem à medida em que a relação entre sujeito e objeto se conjuga na construção de interstícios de dinâmicas interpessoais e as imagens resultantes se conformam por um processo bilateral que não define um método, mas colabora na percepção da própria realidade apreendida pela dimensão visual. O conflito constante entre o artefato permanente e o observador que se apropria do objeto oferece um encadeamento de fenômenos a gerar novas formas de visibilidade.

Nesse sentido, a imagem do espaço urbano resulta da fruição sujeito-objeto, num processo que conjuga concreto e abstrato, ôntico e ontológico, num meio que sugere relações e o observador seleciona, organiza e dota de sentido os registros imagéticos constituintes da paisagem do sítio patrimonial. No entanto, seria um tanto pacóvio analisar a materialidade do que este “meio” sugere sem considerar as intenções de quem o concebeu. A investigação do

artefato deve considerá-lo como um objeto concebido por um sujeito (ou como parte de um regime sensível), ainda que este seja um intermediário das intenções a este competidas.

Tal objeto – artístico ou arquitetônico – representa o fenômeno da forma mencionada por Han (2019), ao elucidar como a ação do dominador é interiorizada pelo subordinado numa continuação do ego no alter. Esta relação de poder do sujeito ou do poder por ele representado através de formas, permanece no espaço por meio do artefato artístico ou arquitetônico, impondo-se ao transeunte, o que evidenciaria não apenas uma condição de relação entre **sujeito-objeto, mas uma relação entre sujeito-sujeito**, no qual o que detém o poder das formas e espaços impõe-se de maneira sutil, numa continuidade do seu eu no transeunte utente.

Por conseguinte, a atuação do poder não se refere necessariamente ao sujeito (arquiteto ou artista) que concebeu a forma, mas ao que a encomendou ou ao que se presta homenagem, pela qual é manifestada e comunicada sua dominação. O discurso hegemônico pode ser evidenciado na morfologia do espaço – especialmente em sítios com sedes administrativas, como é o caso da praça Cívica – pela imponência dos elementos edílios, pela disposição do mobiliário pouco acolhedor que favoreça o encontro e a permanência, e pela linguagem expressa nos artefatos artísticos, de proporções majestosas.

Na figura 139, é possível notar como se sente o transeunte que está a caminho do Palácio das Esmeraldas, ponto nodal onde os eixos reguladores da malha central convergem: a imensidão dos percursos, das formas e a sensação de ser visível a uma distância consideravelmente razoável imprime à percepção estética a sensação de estar demasiadamente exposto e, portanto, vulnerável. Curiosamente, tal sensação reflete a condição em que os corpos vulneráveis, governados por autoridades amiúde corruptas, se encontram: em condição de desalento.



Figura 139: Um dos percursos (direção em continuidade à Avenida Goiás) que conduz ao Palácio das Esmeraldas, revelando o quão pequena a escala humana é diante da monumentalidade do espaço. Fonte: acervo pessoal, 2018

A arquitetura – e por conseguinte a arte [pública] – atuam como variáveis que afetam as pessoas em vários aspectos, entre eles os sociológicos, resumíveis na configuração da forma-espço (vazios, cheios e suas relações) que implica maneiras desejáveis de indivíduos e grupos (classes sociais, gênero, gerações etc.) localizarem-se nos lugares e moverem-se por eles (HOLANDA, 2007). Destarte, as condições desejadas para encontros e relações interpessoais requerem um ambiente social acolhedor, favorável termicamente, seguro e no qual se possa descansar o olhar, satisfazendo a necessidade humana de contemplação. À medida que faz parte da composição da realidade, a “arquitetura” não é um “dado”, ou seja, não existe em si, independentemente de nossas representações (COUTINHO, 2010).

Vale ressaltar aqui a noção defendida por Coutinho (2010) a respeito da suposta autonomia da arquitetura, que diferente do gênero artístico, não constituiria uma representação, mas sim a própria realidade. Ao relacionar esta acepção com a noção de poder explicitada anteriormente neste estudo, é possível deduzir que apesar de constituir a realidade, a arquitetura também possui o caráter representativo inerente à arte, uma vez que representa hegemonias. Sendo assim, apesar de sua publicidade, sua morfologia e superfície de signos pode reduzir uma apropriação de fato pública.

Por isso, ao tratar das condições que propiciam a interação entre sujeito e lugar, a conformarem a paisagem urbana, cabe retomar aqui o que fora explicitado anteriormente por Hein (2018) que alega que um artefato não pode ser denominado “público” simplesmente em virtude de sua exposição e acessibilidade. O debate de interesse coletivo que o artefato pode provocar, como o que foi explicitado aqui a respeito da linguagem arquitetônica e imposição de uma escala gregária num espaço monumental, satisfaria, minimamente, a condição de publicidade do local tomado como objeto de estudo. Nesse sentido, assim como para a autora a arte é pública quando gera um debate de interesse coletivo, a praça, ainda que concentre fluxos locais, pode ser considerada pública por gerar debates de interesse coletivo.

Adicionado a tal fato, a qualidade de “público” que carrega consigo a noção de pluralização e polarização que o objeto constituinte do espaço pode gerar e que dificilmente seria satisfeito em todos os aspectos do conceito de publicidade (espaço público, propriedade pública, representação pública, interesse público, esfera pública) explicitados por Hein, apesar de serem encontrados na Praça, podem ser questionados no que tange aos artefatos artísticos que a compõem. Dessa maneira, a arte “pública” disponibilizada em uma praça, pode gerar, conforme mencionado por Rancière (2009), comunidades que partilham e tomam parte nas

superfícies, cujas apropriações envolvem questões mais abstratas relativas à memória e ao significado.

Na partilha do espaço e nas identificações com as superfícies e artefatos que o conformam, o tempo disponível dos sujeitos que se apropriam do local (Figura 140) pode desempenhar um papel decisivo, pois à medida que não há tempo disponível para apropriar-se, não há muito espaço para debate e reflexão. Dessa maneira, as pressões cotidianas somam-se aos aspectos culturais na apropriação do espaço, da arte e da arquitetura, influenciando na fruição sujeito-objeto e no caráter de publicidade que estes carregam consigo.

Desde que os estudos das relações ganharam ênfase, a partir dos anos 1960 no urbanismo e 1970 na arte, quando os espaços urbanos passaram a ser estudados considerando a escala humana e as intervenções artísticas se direcionaram para a necessidade de um público como ingrediente necessário (estética relacional), o artefato público se tornou vernacular, cujos sujeitos desmistificados não constituem mais observadores passivos, mas participantes indispensáveis da constituição da obra.





Figura 140: Pessoas com tempo disponível para usufruir dos espaços da Praça Cívica: homem tocando violão, crianças do CMEI da Praça brincando de cirandinha, turma de crianças conhecendo o monumento às três raças, desenhistas do Centro Livre de Artes (Bosque dos Buritis) em atividades de desenhos de observação. Fonte: Domínio Público

Algumas obras de arte operam como públicas no sentido tradicional, na medida em que ocupam um espaço público. No entanto, podem não configurar a memória de um evento público, instigar um debate coletivo ou provocar o questionamento do significado do que está representado no objeto, como no caso da escultura equestre de Pedro Ludovico Teixeira da Praça Cívica em Goiânia (figura 4), que constitui homenagem ao fundador da cidade, numa clara afirmação da hegemonia política.

Visto isso, Hein (2018, p. 9), em seu estudo sobre arte pública, explicita que a localização e a acessibilidade são parâmetros falaciosos da publicidade:

A mera presença de arte em espaços externos ou em um terminal rodoviário ou em uma recepção de hotel não a faz automaticamente ser pública – da mesma maneira que **colocar um tigre em um celeiro não faz dele um animal doméstico**. O objeto, a obra de arte ou o animal, não deriva sua identidade da característica do local onde é encontrado. Uma localização pública faz, no entanto, com que a obra de arte seja exposta para mais pessoas que de outro modo não a experimentariam, e, dependendo da extensão de seu alcance legal, faz com que a liberdade de expressão do artista ou dos artistas esteja mais ou menos protegida.

Sendo assim, a dimensão pública da arte tem sido, frequentemente, denominada como tal apenas pelo fato de estar inscrita em espaços não reservados para experiências privadas, sem, no entanto, abarcar efetivamente uma coletividade. Alguns artefatos artísticos são arte no sentido de sua função ser majoritariamente estética, sem, no entanto, satisfazer o critério da

memorialidade da arte pública, ou engajar os cidadãos em qualquer interação com a esfera pública, mesmo que superficialmente, tanto social, quanto esteticamente.

Portanto, o interesse coletivo pela obra satisfaz não somente sua condição como pública, mas, segundo Hein (2018), sua condição como arte. Uma tentativa de obter maior notoriedade e interesse coletivo pela obra pode ser observada na escultura *Resgate à memória*, de Neusa Moraes, em homenagem ao centenário de Pedro Ludovico Teixeira (Figura 141), relocada, após a reinauguração da Praça Cívica em 2016, para mais perto do Monumento às Três Raças, a fim de auferir maior destaque. Além da mudança da locação, antes próxima da Av. 85, o pedestal também sofreu alterações: a escultura posicionada próxima ao solo passou a ter um pedestal que a colocou em proximidade com a copa das árvores, realçando seu caráter de imponência.



Figura 141: Resgate à memória - escultura equestre que homenageia Pedro Ludovico Teixeira: à esquerda, antes da intervenção que reinaugurou a praça em 2016, próxima ao solo e pouco notada pelos transeuntes; à direita, cuja base se elevou para acima da escala humana, dispondo a escultura próxima à copa das árvores. Fonte: acervo pessoal, 2016 e 2019

Os arquitetos e artistas responsáveis pela conformação do espaço público têm como função cívica uma obrigação: a pluralidade da condição humana deve refletir-se no espaço público e oferecer condições para que possam ser apropriados e identificados com diversos grupos sociais. Isso não significa que têm uma visão privilegiada, mas um olhar treinado e a habilidade de falar em uma variedade de linguagens – verbal, visual, conceitual, sensorial, figurativa e racional. Estes profissionais podem conduzir as pessoas a experimentarem novas perspectivas e com isso, gerar novas maneiras de experimentar o espaço (RANCIÈRE, 2009).

Tendo em vista a partilha de espaços e a interação dos sujeitos que tomam parte deste em função daquilo que fazem, não se deve esperar consenso, ou seja, que os espaços sejam usados de maneiras semelhantes por todos: a condição pública está engajada com o mundo, e como tal, invoca a discórdia. O consenso (Mouffe, 2015) absoluto não significa um estado feliz, mas talvez seja melhor do que a condição que conduz à destruição mútua.

Nesse sentido, a consagração estética constituiria um erro político da negação da publicidade da arte como um lugar de múltiplos significados e de intercâmbio comunicativo,

ou seja, um lugar também de promoção de debates (HEIN, 2018). Felizmente, a Praça, por seu caráter simbólico e pelas dimensões monumentais, favorece o encontro de diferentes sujeitos, representativos de diversos grupos sociais e serve de palco para variadas interações e manifestações. De engravatados a skatistas, de crianças a idosos, múltiplos tipos foram observados na utilização deste espaço público, fazendo jus à caracterização do termo.

Serpa (2007), ao tratar da acessibilidade do espaço público urbano, explana a relação da pluralidade dos sujeitos com os espaços ditos públicos, que amiúde não abrigam a diversidade de fato. Ao mencionar a ocorrência da privatização dos espaços públicos, ainda que de maneira indireta, de forma a excluir a presença ou a apropriação do espaço pelas classes populares, Serpa (2007) abre o debate acerca das barreiras, ainda que virtuais, que podem configurar a limitação da apropriação dos espaços. Uma vez que as barreiras virtuais, assim como a apropriação estética são permeadas por intervenientes imateriais, ligados à memória e à cultura, caberá discorrer nas linhas que se seguem, como tais acepções podem influenciar na apropriação do espaço.

### 3.1.2 Realidade [in]sensível: intervenientes imateriais na apreensão estética

Diante do estudo da percepção, vinculada numa primeira fase com os sentidos, a partir da qual se faz uma leitura analítica da realidade, tem-se a conformação do espaço por meio de seus constituintes plásticos, que definem formas, apropriações e deflagram interações e relações de apropriação a partir da identificação que o sujeito tem com o espaço. Porém, o espaço é percebido por totalidades integradas que não podem ser analisadas de maneira eficaz separadamente ou pragmaticamente. Tal condição, conduz à necessidade da exploração de mecanismos que vão além da natureza analítica e contribuem para a percepção sintética.

Nesse sentido, perante o que foi notado na apropriação histórica e tendo em vista que os signos completam a leitura do espaço urbano em sua condição pública, no qual se têm o entendimento do todo, caberá investigar como **os intervenientes imateriais (como as dimensões política e religiosa)** podem influenciar na percepção estética. Apesar de parecer bastante subjetivo, a investigação é viável, uma vez que a subjetividade se constitui de um produto social. Tendo como foco os fatores constituintes da cultura, que estabelecem vínculos com a memória, ainda que uma relação causal imediata não seja esperada e nem apropriada, pois isto reduziria a complexidade concernente ao sujeito, será discorrido como a apreensão estética está ligada a fatores insensíveis, ou seja, fora do alcance material.

De acordo com Bishop (2004), a produção contemporânea, onde vigora a necessidade de interação literal do sujeito com a obra – vale ressaltar sua crítica em relação à estética relacional, em que a autora afirma que à medida que um artefato artístico **produz formas de sociabilidade**, já se obtém uma relação, uma interação, sem a necessidade performática em si – produziu um novo panorama de julgamento estético. Este novo panorama relacional inclui dimensões políticas, éticas e morais – estas duas amplamente influenciadas pela questão religiosa. A autora sugere ainda que a emancipação do observador não transmite por si só um ato democrático, pois cada trabalho, por mais “aberto” que seja, determina, desde a sua concepção, o grau de participação do observador.

Ao estudar o espaço público e os artefatos artísticos e arquitetônicos que o constituem e perceber a inconveniência da caracterização do que é de fato público, cabe palmilhar por outra problemática que surge a partir daí: a reivindicação de seu estatuto político. Diante disso, é inevitável remeter à análise de Mouffe (2015), que diferencia “a política” e “o político”. Enquanto o primeiro termo refere-se ao mundo da política entendido como a organização institucional do Estado e suas instituições representativas – partidos políticos, sindicatos e igrejas – o segundo refere-se à compreensão teórica segundo a qual a sociedade estaria pulverizada por conflitos e relações de opressão, onde se evidencia a luta pela igualdade e liberdade.

No tocante aos argumentos estruturadores de Mouffe (2015), o antagonismo – um modelo polarizado emotivo, que critica a relação de oposição amigo/ inimigo no jogo político e toda espécie de consenso – expõe o impasse do pensamento liberal. Este, por sua condição racional, nega o antagonismo, necessário ao político. Sua análise prossegue na elucidação de que a dicotomia nós/eles requer a incorporação do pluralismo. Destarte, a troca do antagonismo [relação amigo/inimigo] pelo agonismo [adversários], se por um lado parece estabelecer o conflito permanente de maneira abrangente, por outro, permite que o confronto se dê em um ambiente pluralista.

De acordo com a autora, o projeto político moderno elaborado pelo liberalismo, por estabelecer um mundo “sem inimigos” não admite o pluralismo por enfraquecer as identidades coletivas e, por isso, falha no propósito de estender, a todos e a todas, os benefícios sociais. O liberalismo segue na defesa da liberdade individual, condição do livre arbítrio. No entanto, a



própria noção de livre-arbítrio é em si uma atitude condicionada <sup>12</sup>. Diante do sufocamento – travestido de consenso – das particularidades em detrimento à coletividade, o debate dilui-se em procedimentos imparciais.

Dessa maneira, transcender a legibilidade das coisas além de sua dimensão visual permite ter como um dos alicerces a análise política por esta se tratar, de acordo com Rancière (2009, p. 19) de um assunto dos sujeitos. Para o autor a política refere-se aos **modos de subjetivação** e, contrariamente ao pensamento de Mouffe (2015), existe mediante a efetuação da igualdade entre qualquer pessoa.

É possível constatar, por exemplo, que em espaços públicos de caráter administrativo, não apenas na Praça Cívica, os amplos espaços oferecidos, além de proporcionarem perspectivas monumentais por meio da visualidade que orienta o olhar e imprime imponência, reforçando o caráter de hierarquia e poderio, ironicamente transmitem a sensação de desalento, que a gestão pública – amiúde corrupta e incompetente – acaba por reproduzir no ato de sua administração.

Tal questão pode ser averiguada em Curitiba, por exemplo (Figura 142), onde a imponência dos edifícios administrativos organizados em um espaço de proporções generosas, cuja sensação de inacessibilidade, e até mesmo uma certa aflição, é comunicada ao transeunte por meio da escala monumental. Tal sensação foi auferida na Praça Cívica em função da descaracterização do projeto, que deixou em seu âmago um amplo vazio (Figura 143), que proporciona ao transeunte uma sensação de desamparo e de estar sendo observado, constituindo alvo fácil.



Figura 142: Tribunal de Contas do Estado (à esquerda) e Assembleia Legislativa do Paraná: Fotos da Praça Nossa Senhora da Salete, Centro Cívico de Curitiba – PR, demonstrando a sensação de desalento deflagrada pelos amplos espaços. Fonte: arquivo pessoal, 2018

<sup>12</sup> Ao relacionar a filosofia no que tange ao estudo da percepção e do conhecimento sensível com a neurociência Gazzaniga *et al.*(2006) demonstra, numa investigação interdisciplinar, como a mente funciona e determina comportamentos.



Figura 143: Espaços demasiadamente abertos na Praça Cívica, conferindo ao sujeito a sensação de desalento.  
Fonte: arquivo pessoal, 2019

A inacessibilidade é necessária em alguns casos, como nos recônditos do Palácio do governo e das demais repartições públicas, onde é possível ver na figura 144 como se conforma o espaço com os muros que o circunda. O muro garante a parte íntima do Palácio e o jardim, cujo desenho reflete o ideal estético clássico evidenciado pela simetria e pelas formas geométricas (Figura 145).



Figura 144: Muro que circunda o Palácio e garante jardim interno. Fonte: arquivo pessoal, 2018



Figura 145: Jardim interno do Palácio do Governo: regularidade, simetria e formas geométricas. Fonte: arquivo pessoal, 2018

Os espaços públicos pensados para o usufruto social, com apropriação efetiva, em geral não apresentam ambiências que deixem o transeunte na condição de desamparo. Apesar de não ter sido pensada para ser cívica, no sentido literal do termo, a fruição entre sujeito e objeto é observada, não apenas diante de uma situação de deleite, mas também perante a sensação de angústia, ao deflagrar uma postura, um fenômeno relacional.

Destarte, a disposição dos elementos pode condicionar a fruição estética e, além de revelar atos politicamente significativos, apresentam relações com outros fatores que determinam a identidade<sup>13</sup>: **a religião**. Não se trata, porém, de abordar o assunto no que tange à indagação do que é o divino. Contudo, trata de como os núcleos urbanos goianos se organizavam em torno da Igreja, como era o caso de Campinas, nas proximidades da implantação da nova capital. Por ser algo incorporado à cultura goiana, tal fato afeta o imaginário dos sujeitos que vivenciam o espaço<sup>14</sup>.

No caso da Praça Cívica em Goiânia, não há uma Catedral localizada nesse ponto central do planejamento da malha urbana. O Centro Administrativo, por questões políticas de desejo de autonomia do Estado em relação à Igreja, organizou-se independente desta, conforme demonstrado no capítulo 2. A Catedral de Goiânia ficou situada fora da Praça Cívica e com entrada disposta em contraposição à esta, numa clara postura de oposição e negação ao poder do Estado.

A condição religiosa, contudo, pode subjugar a maneira como se dá a apropriação no espaço, por se tratar de um interveniente que compõe a memória individual e que influencia no juízo de gosto. De acordo com Hein (2018), em seu estudo sobre arte pública, os sujeitos se voltam aos artistas em momentos de angústia assim como anteriormente se voltavam à religião e depois à ciência, em busca de esclarecimento de uma insatisfação particular: trata-se de uma das esferas que fornecem alguma gratificação em resposta.

---

<sup>13</sup> Vale ressaltar o conceito de identidade explicado por Chantal Mouffe (2005) em que três características precisam estar claras: a primeira refere-se ao caráter relacional inerente às identidades, que se constroem na relação com o outro. No conflito político, o “eu” só existe como diferença do “outro” e este, “eu”, indivíduo particular, tende a associar-se a outros, construindo-se um “nós”, que por sua vez tende a se opor a um “outro” que se articula a outras particularidades, formando um “eles”. É nesse momento que “o político” aparece ontologicamente no processo social. A segunda característica da concepção de identidade em Mouffe é o antiessencialismo, negação da existência de um fundamento único, de caráter universal e de natureza permanente. E a terceira seria o descentramento do sujeito, em virtude do reconhecimento de que também não é possível falar em um sujeito universal. Isso significa que agentes sociais são portadores de diferentes posições de sujeito em situações diferentes na sociedade, tornando essas posições plásticas.

<sup>14</sup> Relevante lembrar a questão do imaginário da população explicitado no item 2.1.1, que apesar do traço fundante não remeter à uma visão religiosa, instaurou-se o mito do Manto de Nossa Senhora na leitura do traçado do núcleo central de Goiânia.

Ainda que o sentido do gesto fundante em sua pretensão monumental não tenha concebido uma Igreja, tampouco expressado alguma característica religiosa, mas colocado o Palácio do Governo como ponto nodal, a cidade mimética, que é a vivenciada hoje, tem em seu centro um aberto, um “vazio” que além de provocar a sensação de aflição e desproteção, explicita a dissipação e fragmentação do poder. O amplo trecho instaurado no desenho da Praça pelos Coimbra Bueno – ao substituírem os edifícios administrativos, entre eles a sede da Prefeitura, por fontes luminosas –, além de representar uma condição simbólica relacionada ao poder, aparece como um sintoma<sup>15</sup> e pode ser vinculada à análise de Didi-Huberman (2013) frente à Anunciação (Figura 146), obra de Fra Angelico.



Figura 146: Afresco de Fra Angelico, Anunciação, 1440-41, Florença, Convento de San Marco, cela 3: “vazio” entre o Anjo e a Virgem que envolve o observador. Fonte: Domínio público

O autor que assume como método a rasgadura do ato de ver ao se propor analisar imagens deslocando perguntas habituais que rondam os discursos oficiais para palmilhar por acepções heterodoxas – em parte apropriado neste estudo da Praça em complemento à pesquisa documental e revisão bibliográfica – discorre sobre o branco da obra de Fra Angelico em seu livro *Diante da Imagem*. Ao pousar o olhar sobre a imagem numa tentativa de distanciar-se do determinismo da História da Arte e entregar-se a associações que vão além da representação, Didi-Huberman (2013, p. 23) discorre sobre o nada/branco entre o anjo e a Virgem como testemunho da inefável voz divina.

O autor afirma que tal compreensão tem pertinência dentro dos limites arbitrários da semiologia pelo estatuto religioso da obra, no entanto, talvez se prive de compreender os meios

<sup>15</sup> O termo oriundo do grego *Symptôma*, refere-se ao acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 65)

materiais no qual esse estatuto existia. Dessa maneira, alguns mitos, como o do manto de nossa Senhora Aparecida, vão em direção contrária ao desenho estabelecido e aos sujeitos que interferiram neste, conduzindo a abordagens duvidosas respaldadas em crenças.

De maneira equivalente ao “branco”, ao “nada”, ao “vazio”, da obra de Fra Angelico, em que não se pode dizer que não há nada entre o Anjo e a Virgem, pois há o branco visível que atinge e envolve, sem que se possa prendê-lo nas malhas de uma definição, o “vazio” presente no trecho central da Praça Cívica voltado para a parte frontal do Palácio do Governo também não pode ser interpretado como “nada”. A estética percebida neste espaço, impacta o sujeito e o envolve: remete à grandiosidade do poder, em suas proporções monumentais, na qual o sujeito, em sua escala humana, aparece de maneira discreta (Figura 147).



Figura 147: Amplo espaço nos arredores do Monumento às Três Raças: “vazio” que envolve o observador e impacta pela grandiosidade das proporções. Fonte: acervo pessoal, 2018

Nesse sentido, vale ressaltar que as imagens e seus aspectos visíveis não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes, mas nos entrelaçamentos de saberes transmitidos e deslocados. A imagem, a conformar a noção de espaço da Praça exigiria, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, mas para se afastar um pouco e se abster de clarificar tudo de imediato (Ibid., p. 23). O estatuto fatalmente aberto do objeto não garante um saber seguro a respeito dele, pois esse saber seguro demais proporia apenas uma caricatura do saber absoluto hegeliano aplicado às obras de arte, onde tudo é visível (Ibid., p. 66).

A tirania do visível que investe no desvelamento, pode constituir assim uma armadilha: a busca por certezas, pelo fechamento, no afã de compreender a eficácia visual, entregue à tirania do visível pode conduzir a abordagens equivocadas (Ibid., p. 67). Por isso, a análise deve considerar a compreensão do passado, a motivação do traço, que foi o percurso realizado neste estudo.

De acordo com Diniz (2007, p. 121) o simbolismo do sagrado enxergado no traçado do núcleo inicial de Goiânia representado em uma geometria triangular possivelmente representa o “gesto divino” do arquiteto e urbanista no desejo de eternizar o traçado da cidade. Contudo, os moradores da cidade consagraram o mito do manto de “Nossa Senhora”, fazendo valer a visão religiosa do mundo: a cabeça da santa, no núcleo central que contém o Palácio do Governo, estaria divina e vigilante a abençoar a cidade.

Apesar de tal mito remeter-se à tradição católica, outra denominação cristã predomina na cidade. De acordo com pesquisa da FGV (Fundação Getúlio Vargas) feita com base nos microdados dos censos de 2000 e 2003 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Goiânia é a capital brasileira com a maior proporção de protestantes, uma vertente de fiéis que apresentam menor apreço pela imagem. Tal fato poderia associar-se à questão da eficácia visual supramencionada em relação ao apreço da imagem numa cultura e como os sujeitos se comportam diante da imagem, na singularidade de sua condição.

O culto prestado à imagem numa cultura em que os sujeitos não são figurativos pode, dessa maneira, afetar na apreensão e apropriação do lugar. No entanto, a requalificação, que não constituiu um caráter meramente estético, mas teve como intento [re]integrar a figura humana que não fez parte do gesto fundante, apresenta problemas de ordens mais profundas, além de intenções políticas subjacentes.

Ainda que os corpos que vivenciassem a cidade fossem majoritariamente figurativos, considerando a parte católica da população, o melhoramento estético do lugar, que não foi

pensado para ser um Centro Cívico, mas um Centro Administrativo, não promoverá a intensificação do usufruto do lugar. Este possui caráter simbólico de expressão do poder – ainda que fragmentado, em virtude da dissipação do governo municipal, relocado para fora da cidade.

Possivelmente, algumas iniciativas políticas de organização de atividades de promoção de novas formas de sociabilidade poderiam direcionar o transeunte para a utilização do espaço fora de eventos oficiais. Apesar disso, o uso cotidiano da Praça aparece em seus recintos sombreados, direcionando o uso de acordo com o conforto e o acolhimento que o local oferece, e não em virtude de sua estética.

O determinismo deste espaço público influenciado pelo traçado Renascentista, em que apenas alguns grupos acabam por tomar parte na partilha do sensível – os que tem tempo disponível para isso – apresenta interações espontâneas: pessoas namorando, dormindo, grupos de dança, de malabaristas de rua, de skatistas e outros foram observados utilizando o local, principalmente perto das fontes luminosas. No entanto, em virtude das proporções megalomaníacas do lugar, que correspondiam aos anseios do cliente que encomendou o desenho, a figura humana aparece mimetizada à paisagem (Figura 148).



Figura 148: Grupo de pessoas mimetizadas à paisagem. Fonte: acervo pessoal, 2019

Transcender a questão da aparência na observação das interações que produzem novas formas de subjetividade e reúnem identidades que se agrupam nestes espaços pode constituir um início aceitável para futuras intervenções. A valorização da imagem num grupo onde a figuração não aparece como protagonistas pode resultar numa eficácia sensível enfraquecida. Sobre a questão da identidade, será debruçado nas linhas que se seguem sobre as intervenções artísticas que marcam simbolicamente a expressão do poder na Praça Cívica.



## 3.2 A ARTE NA CONFIGURAÇÃO FÍSICA E SIMBÓLICA DO ESPAÇO

### 3.2.1 Significados incorporados: o olho que tudo vê e a espacialização do poder

Apesar da importância da materialidade, o espaço não mais se prende à esta, mas permeia o imaginário que se identifica e se apropria das partes que melhor lhe aprouverem. Isto posto, tem-se que os significados ocupam espaços virtuais e transitam para os limites da fantasia, do inconsciente. Este, constituído de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, consiste majoritariamente de complexos.

A noção de complexo e seu correlato, arquétipo, faz parte da teoria de Carl G. Jung (2002) que entre 1933 e 1955 concentrou sua pesquisa a partir dos fenômenos e suas possíveis causas subjetivas. O interesse aqui em complexos, em detrimento aos arquétipos, ocorre em virtude da natureza a que estes se referem: o complexo tem natureza na psique particular, enquanto o arquétipo tem em seu cerne o inconsciente coletivo.

De acordo com Jung (2002, p. 15), uma camada superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal, porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é denominada inconsciente coletivo, pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas sobretudo, universal. Isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, que são os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos, independente da cultura, contrapondo o que foi explicitado no item anterior, a respeito dos intervenientes que interferem na apreensão e utilização do espaço.

Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade. Já os conteúdos do inconsciente coletivo são denominados arquétipos (Ibid., p. 16). Como o estudo aqui se concentra em indivíduos que possam conformar identidades e não em tipos arcaicos de imagens universais, além do fato de os conteúdos transmitidos pelas obras de arte não se tratarem apenas de conteúdos do inconsciente, mas de signos que comunicam, o conceito de arquétipos só se aplica às representações coletivas, na medida em que designam apenas conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer **elaboração consciente**.

Nesse sentido, numa atitude de apreensão consciente, a percepção que o sujeito tem dos objetos provém apenas parcialmente da condição objetiva das coisas, mas alicerça-se em fatos intrapsíquicos, os quais têm relação com as coisas apenas mediante a projeção. Isto ocorre quando o sujeito, ainda desprovido do conhecimento acerca do objeto, apreende a realidade dentro do fluxo das fantasias que o habitam, em que o subjetivo e o objetivo se interpenetram mutuamente (JUNG, 2002, p. 108).

A linguagem comunicada por meio das obras de arte, no entanto, é entendida como resultado da interação social historicamente determinada, na qual os sujeitos se inserem, não sendo, portanto, um fenômeno puramente natural. Os conteúdos adquiridos individualmente devem sua existência à fatores da consciência. Não se trata, no entanto, de mera indeterminação do sujeito ou mero subjetivismo idiossincrático. No espaço público, a consciência dos sujeitos que se apropriam do espaço ou dos que o negam, numa inevitável condição de fruição, influencia como estes realizam a leitura do lugar e tomam parte no ambiente compartilhado.

Destarte, a importância dos complexos na vida consciente é relevante para compreender a lógica dos significados incorporados aos objetos, no tocante aos artefatos artísticos que simbolizam a representação do poder na espacialidade. Os conceitos de complexos, arquétipos e símbolos se alternam e se conjugam na pesquisa de Jung, por isso, ao tratar de um dos conceitos, torna-se inevitável mencionar os demais.

A estrutura do ego que é um complexo dominante, consegue a sua continuidade por meio da espacialização do seu poder, conceito tratado por Han (2019). Mesmo como meio de comunicação, o poder zela para que a comunicação flua em uma determinada direção (Ibid., p. 19). O poder controla ou direciona a comunicação na medida em que supera a discrepância entre o poderoso e os súditos quanto ao que escolhem fazer. Com isso, limita a complexidade indeterminada das possibilidades de ação dos sujeitos.

Embora o complexo Junguiano seja uma entidade autônoma dentro da psique, é possível encontrar no verbete *Dicionário Crítico de Análise Junguiana* (SAMUELS, 1988) o argumento em que Jung refere-se aos complexos se comportando como seres independentes. Tal aceção torna-o passível de ser vinculado ao ego referido por Han (2019), no qual o indivíduo em posição de liderança realiza a continuidade do self por meio do poder.

Na realidade e na apreensão desta, que ocorre de forma orgânica e plástica, cujos aspectos subjetivos conduzem a uma provável apropriação do sítio, o modelo de causalidade não permite a complexidade e pluralidade das relações concernentes a este. Ao considerar que

cada indivíduo tem uma relação única criativa, complexa e subjetiva da realidade, tem-se que o mesmo fenômeno produz uma miríade de realidades, em função daquilo que a obra toca, a partir da percepção. As projeções, a partir das quais a leitura do espaço acontece são geradas a partir de relações e de temas, como a política e a religião.

Nesse sentido, a determinação da ação dos indivíduos pelo desenho clássico regulador, que conduz o olhar e o trajeto que o sujeito deve percorrer atua limitando as possibilidades de atuação dos sujeitos. Apesar de constituir pano de fundo para manifestações cívicas e políticas, a Praça, que não foi desenhada para abrigar a pluralidade a que se propôs seu redesenho, mas para representar o poder centralizador do interventor, limita a ação dos transeuntes.

A primeira Arte Urbana de Goiânia, implantada em 1937, foi o busto em estilo neoclássico do Dr. Pedro Ludovico Teixeira localizado em frente ao Palácio das Esmeraldas. Corrêa Lima havia projetado para o Centro da Praça o monumento em homenagem ao Anhanguera e traçou a partir dele todas as principais avenidas da cidade (Figura 149). O bandeirante estaria assim no ponto mais alto da cidade, avistando todos e para onde convergem as principais avenidas do núcleo urbano.

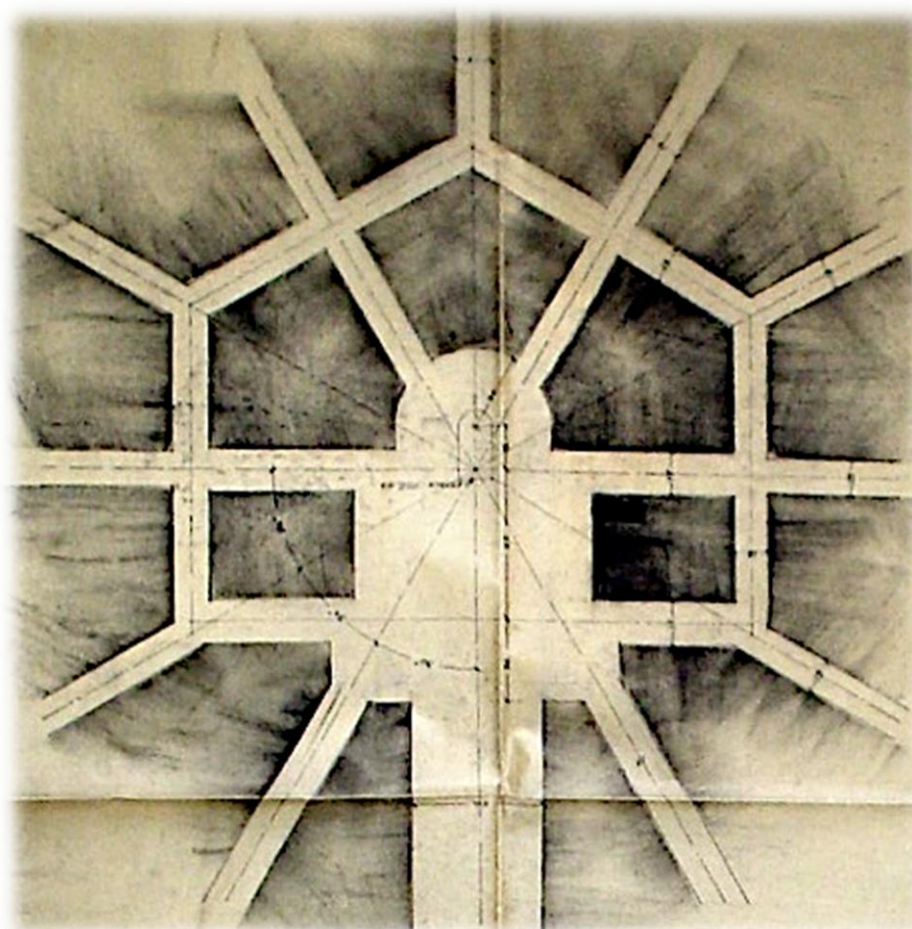


Figura 149: Esboço inicial por Attilio C. Lima para a Praça Cívica. Fonte: Diniz, 2007

De acordo com Diniz (2007, p. 209) o traço do urbanista refere-se, dessa maneira, ao interventor como herói, por meio do qual foi possível a materialização da nova cidade:

Quando Corrêa Lima projetou o monumento em homenagem ao Anhanguera no centro da Praça Cívica e traçou a partir dele todas as principais avenidas da cidade, sendo ele visto por todos que chegam à cidade, o bandeirante está no “ponto mais alto e é avistado” de qualquer lugar, o urbanista está se referindo ao “rei”, ao interventor Pedro Ludovico Teixeira. O centro cívico, a cidade, só tem sua materialização por conta da vontade do “desbravador”, do herói, a ele todos os seus “súditos” devem a existência da nova e moderna capital.

O monumento em homenagem ao Anhanguera, ponto focal irradiante da Praça não foi erigido. Em seu lugar, uma luminária em homenagem aos trabalhadores anônimos que colaboraram para a construção da nova cidade foi implantada posteriormente em 1942, no contexto de Batismo Cultural de Goiânia. É interessante notar que a configuração geométrica em forma de pentágono desenhada para o traçado de Goiânia por Lima pode remeter aos maçons, conforme explicita Diniz (2007, p. 137):

Muito dos positivistas eram maçons que tinham na geometria o código de linguagem para comunicação. Washington foi uma cidade projetada por um positivista maçom, L’Enfant. Há alguns estudos sobre o simbolismo no espaço urbano da capital americana no que diz respeito às formas geométricas e seus significados.

Um olhar que possibilita enxergar além das leituras já conhecidas e permite a rasgadura do ato de ver ao se propor a análise que desloca perguntas habituais que rondam os discursos oficiais para palmilhar por acepções heterodoxas, conforme proposto por Didi-Huberman (2013) ao analisar as imagens é, dessa maneira, notada no estudo de Diniz (2007). Na maçonaria, os ensinamentos são transmitidos através de símbolos. De maneira equivalente, a arte utiliza sua linguagem para emitir mensagens.

No caso da Praça, a conformação dos espaços e a presença do interventor a observar a cidade, por sua condição simbólica, transmite a mensagem da dominação. A ideia do interventor como um deus, onipotente, que pode ver tudo o que acontece na cidade a partir de um ponto privilegiado, apesar de não ter sido materializado no monumento ao Anhanguera, foi corporificado no busto, nas dependências em frente Palácio (Figura 150).



Figura 150: Busto de Pedro Ludovico Teixeira na Praça Cívica. Fonte: Acervo pessoal, 2018

Não é possível vê-lo a uma certa distância, conforme ilustra a figura 151. O busto, como um “olho que tudo vê”, no encontro da convergência das vias, está guarnecido pelas colunatas, como um deus no olimpo, no ponto mais alto da praça a observar as dimensões autoritárias que definem o trecho em frente ao Palácio (o amplo espaço entre o Palácio do Governo e a malha urbana, que circunda o Monumento às três Raças). Voltado para a região Norte, o interventor, que tem grafado em seu busto a denominação de “architecto de Goiania” (Figura 152) observa também as vias que tem seu ponto de convergência na Praça, bem como a Estação ferroviária (Figura 153), localizada na Avenida Goiás, que funcionava como o portal da cidade.



Figura 151: Busto de Pedro Ludovico Teixeira na Praça Cívica, guarnecido pelas colunatas do Palácio do Governo: não é possível avistá-lo de longe. Fonte: Acervo pessoal, 2018

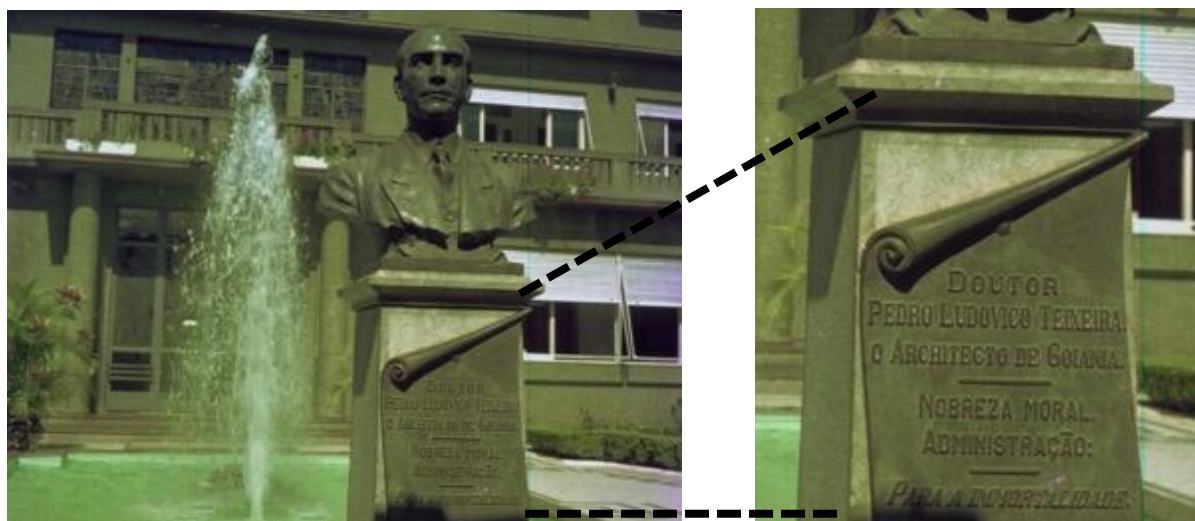


Figura 152: Busto de Pedro Ludovico Teixeira na Praça Cívica, onde está grafado a denominação de “Architecto de Goiânia”. Fonte: Acervo pessoal, 2018



Figura 153: Estação ferroviária de Goiânia. Fonte: Acervo pessoal, 2019

Além do mito popular sobre o manto de Nossa Senhora no desenho do núcleo pioneiro de Goiânia, também é possível encontrar o mito que relaciona o traçado com símbolos vinculados à maçonaria. É curioso como o contorno adquire significados incorporados<sup>16</sup> pelo imaginário coletivo em suas possibilidades interpretativas. Tal fato demonstra que mesmo o determinismo imposto pelo desenho que direciona em suas soluções geométricas a maneira como os sujeitos devem usufruir os espaços – vinculado não só ao Renascimento como ao determinismo do Movimento Moderno (DINIZ, 2007, p. 153), que traduz o discurso do interventor em seu desejo de unificar o sentimento de desenvolvimento e harmonia para a nova capital – pode deixar interstícios passíveis de serem permeados pela imaginação.

Tal fato permite interpretar que a estética possibilita uma apropriação não apenas física, mas simbólica, na qual a subjetividade lança no âmbito objetivo (fora do sujeito) significados que nem lhe são próprios. Isso deve-se ao caráter sugestivo dos símbolos analisado pela semiótica, conforme exposto no item 1.1.2 desta pesquisa, em que o significante (realidade concreta) representa algo abstrato (significado) por semelhança semântica, que se relaciona a comunidades, religiões, organizações Maçônicas, manifestações artísticas e operações matemáticas.

O mito sobre a possibilidade de o traçado remeter ao símbolo maçom adquire contornos que se respaldam em crenças arbitrárias: de acordo com uma matéria publicada no Jornal Opção em 2014, a Praça Cívica, as avenidas Goiás, Tocantins e Araguaia, ao serem interceptadas pela Avenida Paranaíba, formam a figura de um compasso sobreposto a um esquadro (Figura 154), um dos símbolos que identificam a Maçonaria. A reportagem alega ainda que o interventor federal do Estado, Pedro Ludovico Teixeira era maçom iniciado na Loja Luz e Caridade de Uberlândia (MG) e que o início da construção da cidade em 24 de outubro de 1933 teria sido um gesto simbólico vinculado ao número 33 pelo fato de este número representar o grau máximo da hierarquia da Maçonaria. A primeira loja maçônica da cidade, o Templo Loja Liberdade e União, localizado na Avenida Paranaíba esquina com a Avenida Goiás, na base da figura do compasso e do esquadro, supostamente confirmariam a simbologia presente na planta urbanística do Centro.

---

<sup>16</sup> Conceito trazido por Danto (2007) a respeito dos significados que se podem incorporar às imagens por meio do discurso, ao comunicar e incorporar mensagens que não estariam explicitadas.

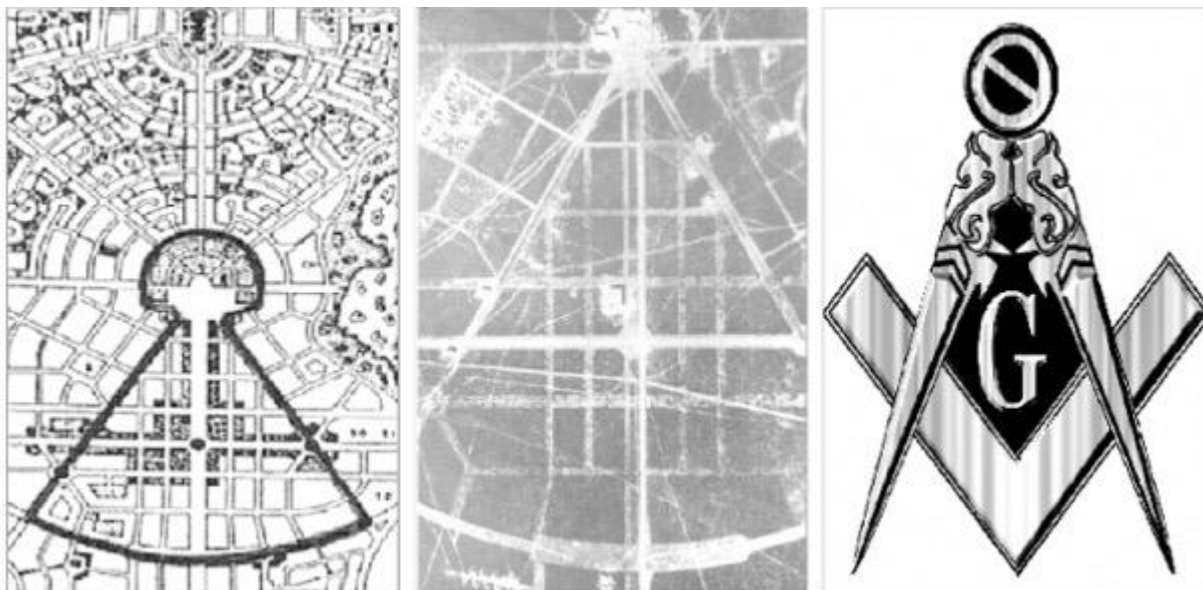


Figura 154: Significados incorporados ao traçado de Goiânia. Fonte: Jornal Opção, 2014

No entanto, conforme já demonstrado no capítulo 2, a simbologia do traçado remete ao racionalismo e à expressão do poder, por isso apresenta semelhanças com o traçado de outras cidades, como Karlsruhe, por exemplo, na Alemanha (Figura 155). Os mitos esotéricos que permeiam o imaginário e dão lugar para a fantasia constituem meandros que não foram atribuídos ao projeto original. Conforme explicitado por Diniz (2017) e por Fernandes (2014), Lima era ateu, requisito que o impediria de adentrar na maçonaria.



Figura 155: Cidade alemã de Karlsruhe (à esquerda) e Goiânia na década de 1930 (à direita): traçado de avenidas que convergem em direção ao poder central. Fonte: Domínio público

Attilio C. Lima não era maçom, tampouco católico. Não haveria, portanto, intenção do autor do projeto de esconder qualquer simbologia no traçado da cidade. O manto de Nossa Senhora, uma colocação de Dona Gercina Borges ao ver o desenho da cidade, permaneceu no imaginário coletivo e fez predominar uma visão católica. A vinculação com a simbologia maçônica pode ser realizada com a consideração do fato de que algumas cidades na qual Lima tenha se inspirado para desenhar Goiânia, tenham formas e signos que remetem à maçonaria, embora os aspectos formais sejam racionalmente justificados (FERNANDES, 2014).



Destarte, a forma autoritária e em dimensões monumentais da Praça, cujos encontros intersubjetivos (literais ou potenciais), realizados neste espaço simbólico, transcendem os limites das interações produzidas em sua estética relacional – marcada pelo predomínio da abertura à interpretação, à interação entre sujeito e objeto, e das relações interpessoais, que se configuram e se identificam como comunidades – permite a produção de uma miríade de interpretações e significados.

Visto isso, a interação com o desenho e apropriação da Praça, não precisam ocorrer de maneira direta e literal. Seu forte caráter simbólico não se circunscreve em limites físicos, tampouco em apenas um âmbito de conhecimento, mas deflagra apropriações e interações virtuais que fornecem alternativas de subterfúgios para a atividade reflexiva, tão importante na concepção e intervenção de espaços públicos.

### **3.2.2 Arte comemorativa: O Monumento às três raças e a escultura de Dr. Pedro Ludovico Teixeira montado em seu cavalo**

A arte comemorativa ou de celebração, em memória a um evento que tenha significado para o público, pode ser atribuída a intervenções artísticas presentes no espaço urbano. As intervenções artísticas em espaços públicos, capazes de atuar na afirmação ou desestabilização de valores e significados, podem interferir na produção dos modos de subjetividade dos sujeitos que se apropriam do espaço público, ainda que não de maneira direta. À medida que produzem interações e deflagram a ideia de salvaguarda com quem se identifique com estas, ao portar relações de força, as intervenções artísticas solicitam respaldo na subjetividade política e exercem, entre grupos sociais e suas diversas interpretações relacionadas à memória, uma pressão que pode ser vinculada ao que Mouffe (2015) explicita como agonístico, pelo caráter da disputa de interesses.

Da mesma maneira que se indagou sobre a acepção “pública” de uma intervenção artística pelo fato de esta situar-se num espaço aberto e de acesso livre por parte do público, conforme explicitado anteriormente, cabe salientar a noção de monumento. Este, se caracteriza pelo valor comemorativo de caráter episódico e abrangência coletiva (ESCOBAR, 1998, p. 37). Uma escultura colocada em um espaço público, portanto, não necessariamente remete à esta abrangência para ser consagrado como monumento. As obras de arte pública com laços conceituais voltadas para a representação de figuras opressoras merecem entrar no debate acerca da espacialização do poder, mencionada por Han (2019, p. 18):

O poder (...) fornece ao poderoso um amplo espaço do self. E é essa lógica que deixa claro por que a perda completa de poder é experimentada como uma perda absoluta de espaço. O corpo do poderoso que, por assim dizer, preenche todo um mundo, encolhe em um pobre pedaço de carne. O rei não tem apenas um corpo natural que falece, mas também um corpo político e teológico que é, pode-se dizer, coextensivo de seu reino.

A sensação que se tem no amplo trecho em frente ao Palácio do Governo, cujo espaço comunica uma extensão do poder, adicionada à impressão de ser observado pelo interventor, ainda que não de maneira explícita, imprime ao local um estigma de dominação que deflagra sentimentos de opressão, desproteção e até aflição, por atribuir ao sujeito uma condição de alvo fácil. Provavelmente, se o monumento proposto por Attilio C. Lima tivesse sido executado no local previsto em projeto, tais sensações poderiam ser reforçadas em sua negatividade, pois a presença do interventor de imporia de maneira mais direta:

No cruzamento dos eixos das vias Pedro Ludovico, Araguaia, Tocantins, 10, 26, 34 e 35, deverá ser erigido futuramente um monumento comemorativo das bandeiras, descobertas, e das riquezas do Estado, figurando como homenagem principal a figura de Anhanguera (LIMA, 1933 apud MONTEIRO, 1938, p. 142)

Em substituição à homenagem ao interventor – cujo Monumento aos Bandeirantes foi inaugurado em localização diversa em 1942, na Praça do Bandeirante, na Avenida Anhanguera – Goiânia recebeu, no Batismo Cultural em 1942, uma luminária central (Figura 156), acompanhada de outras duas menores (à esquerda e à direita), posicionadas no mesmo eixo, conforme ilustra a figura 157. Possivelmente como uma estratégia política – de manipulação dos fatos e falsa modéstia, percebidos anteriormente nos discursos do interventor, que por meio de decretos decidiu a mudança da localidade da nova capital, a data de início das obras, o nome da cidade e o nome da avenida Goiás – a homenagem foi redirecionada aos trabalhadores que erigiram a cidade.



Figura 156: Luminária central no local previsto para o Monumento ao Anhanguera. Foto de Alois Feichtenberger, início da década de 1960. Fonte: Acervo MIS|GO

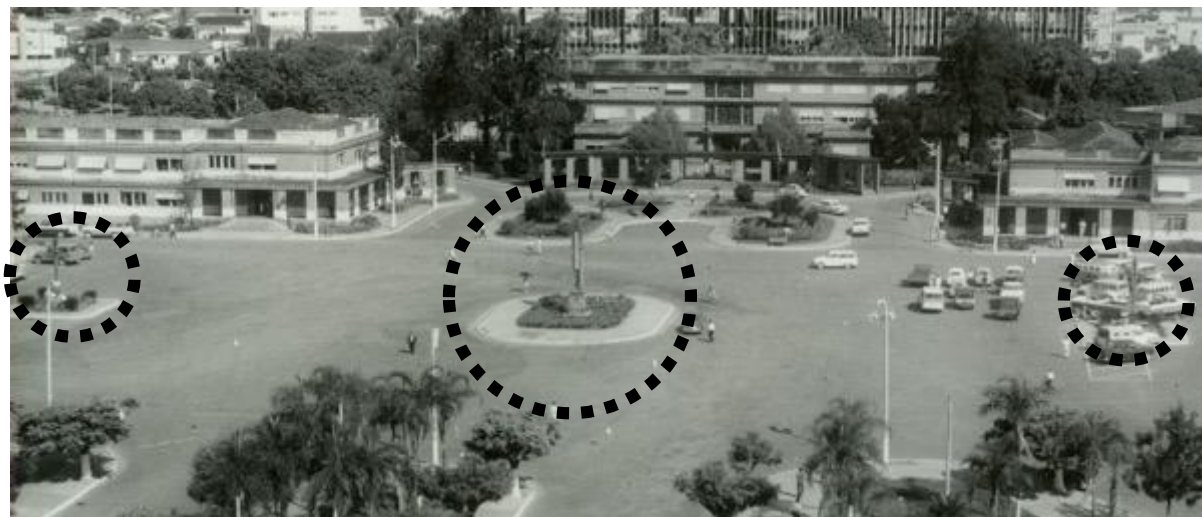


Figura 157: Luminária central e luminárias menores (à esquerda e à direita). Foto de Alois Feichtenberger, início da década de 1960. Fonte: Acervo MIS|GO, com alterações da autora

Diante do papel desempenhado pelo monumento proposto para situar-se na parte central da Praça, prestando homenagem a uma força política centralizadora, é possível interpretar que o monumento ao Anhanguera possa ter sido substituído pela luminária numa tentativa de deixar menos clarividente a questão da imposição. A expressão do poder pela dominação de um indivíduo em detrimento ao desejo coletivo ficaria mais explícita e até, pode-se dizer, mais coercitiva, caso a homenagem ao interventor ficasse num local mais manifesto. Nesse sentido, ao reposicionar a figura do interventor para o busto num local menos visível (Figura 158), o poder, ainda que atuante, transmite a mensagem de uma atuação mais amorfa, camuflando o caráter do poder como ordem:

Um mundo diferenciado produz fundamentos de poder indiretos, menos evidentes, mas, ainda assim, atuantes. Pela sua complexidade e por seu caráter indireto, o poder atuaria de modo “amorfo”. Em oposição à dominação da ordem, o poder não aparece com frequência. O poder do poder consiste justamente no fato de poder **induzir sem precisar “ordenar”** (...). (HAN, 2019, p. 22)



Figura 158: Vista da Praça Cívica na década de 1940 a partir da fonte do Palácio das Esmeraldas, onde é possível ver o busto de Pedro Ludovico e mais a frente, no amplo trecho da Praça a Luminária no ponto central. Foto Alois Feichtenberger. Acervo MIS|GO

Seria adequado homenagear uma figura claramente opressora, com a qual o interventor se identificava sob a justificativa da coragem, resistência e desbravamento atribuída ao Anhanguera? O fato é que a homenagem Estadista dedicada às bandeiras, às descobertas das riquezas do Estado, ocorreu em local diverso ao previsto. A homenagem ao interventor foi feita de maneira mais literal com um busto em frente ao Palácio, guarnecido pelas colunatas, que deixa entrever a ideia inicial da cidade pensada sob o ponto de vista do bandeirante, o “olho que tudo vê”, no topo do triângulo que demarca o traçado do núcleo central, menos evidente, mas ainda assim, onipotente.

Em 1967, o “Monumento à Goiânia”, hoje denominado “Monumento às três raças” (Figura 159) veio substituir a luminária maior que representava o obelisco, marco inicial da cidade, enquanto as duas menores foram mantidas e posteriormente tombadas (além de receberem a atribuição de obeliscos). Embora expresso de maneira diferente, a homenagem permanecia, como a luminária, dedicada aos trabalhadores que construíram a cidade. Na época de sua inauguração, vigorava o regime militar. No entanto, por não constituir uma representação Estadista, muitas críticas foram dirigidas ao Monumento desde sua instalação parcial. A crítica mais densa, do crítico de Arte Aloísio Peixoto veio após a sua inauguração, na qual foi questionada a possibilidade de ter sido realizado um concurso.



Figura 159: Monumento à Goiânia, em substituição à Luminária no ponto central da Praça. Foto Alois Feichtenberger. Acervo MIS|GO

Uma outra questão fortemente abordada em relação ao artefato artístico refere-se à solução da problemática do simbolismo do grupo ser semelhante às estátuas de túmulos fundidos em série, sem concisão plástica, sem ritmo de movimentos ou poder expressivo. As figuras em bronze são muito idênticas entre si e não representam as raças com as suas características étnicas (Figura 160). Nesse sentido, é válido interpretar que as raças foram representadas como os isotipos mencionados por Danto (2007). Ao tratar sobre significados incorporados, o autor ironiza que os isotipos estão entre as raras contribuições práticas e positivas feitas pela filosofia moderna para a vida comum e menciona a dificuldade para descrevê-los esteticamente.



Figura 160: Monumento à Goiânia: raças representadas como isotipos, pelos quais não é possível o discernimento das diferenças étnicas. Acervo MIS|GO

De acordo com Danto (2007) a representação abstrata das figuras humanas, é, de certo modo, considerada "moderna", contexto de globalização no qual o intuito da comunicação transcultural pode deflagrar uma homogeneização de diferenças étnicas: as pessoas são

representadas de maneira neutra, sem apresentar diferenciação que possibilite identificá-las como brancas, negras, vermelhas ou amarelas. O design que procurava uma espécie de simplificação ao desvencilhar-se de ornamentos, levou à estilização da pictografia modernista, na qual o pictograma passou por um tipo de transformação estética no curso de sua transfiguração artística.

Vale ressaltar que, curiosamente, a Luminária central que fazia o papel de obelisco, denominada em muitas publicações como constituinte do estilo art déco, foi removida sob o argumento de que “o próprio Attilio Corrêa Lima havia previsto que a luminária maior deveria ser posteriormente removida (MANSO, 2004, p. 20), conforme consta no dossiê de tombamento, vol. II. A publicação que segue na defesa de um estilo que descaracterizou o projeto de Attilio C. Lima, mas defende interferências posteriores ainda que permitam a retirada de elementos do estilo art déco, demonstra interesses subjacentes no que concerne ao ato do tombamento, conforme já explicitado anteriormente.

Diante da remoção de um artefato que constituiria a identidade art déco, ressalta-se a dúvida a respeito de essa identidade ser reconhecida **ou legitimada** pela população goianiense. Tal indagação não se direciona na defesa de um “destombamento”, mas na evidência de o tombamento que conduz à uma linguagem específica, certamente por representar relevância no contexto nacional, bem como conduzir à obtenção de benefícios políticos e econômicos, a fim de direcionar verbas federais para a capital., mas desconsiderando o imaginário da população de Goiânia, numa atitude impositiva, em vez de coletiva.

O monumento à Goiânia, em celebração à construção da capital, nomeado pelos goianienses como Monumento às três raças [não identificáveis], foi esculpido pela artista goiana Neusa Moraes, cuja trajetória palmilhou por um trabalho neoclássico e depois pela arte moderna em estilo realista e expressionista (BORGES E CABRAL, 2009). Os três elementos representados na praça de caráter administrativo podem ser interpretados também como uma representação dos três poderes, no ponto de convergência que une as três principais avenidas do traçado inicial.

Por constituir um trabalho aberto à interpretação e que dá a impressão de inacabado, ao representar um elemento em processo de ereção, a leitura do artefato pode ser relacionada a um problema relatado por Bishop (2004) no que tange aos trabalhos que demonstram fluxo contínuo, pela dificuldade em discernir um artefato cuja identidade é, de fato, instável. O obelisco em processo de ereção, pode representar, além da noção de trabalho em andamento, um vínculo com a fragilidade da identidade ainda não consolidada da população de Goiânia, conforme ironiza Diniz (2007, p. 204):

O monumento ao bandeirante Anhanguera, não foi colocado no centro da Praça, e sim deslocado para Avenida Anhanguera. Em seu lugar há um monumento em homenagem às três raças que “supostamente” construíram Goiânia. **Elas estão até hoje tentando “levantar” ou terminar de construir a nova capital.** Bastante simbólico o monumento, que tem um obelisco “que não está em pé”, mas inclinado, sendo levantado por três homens; um negro, um branco e um índio.

Na tentativa de atribuir uma identidade que representasse Goiânia em um símbolo que caracterizasse o nascimento da cidade, o monumento fez parte de uma campanha denominada “eleja Goiânia”, promovida pelo Banco Itaú e a Secretaria Municipal de Turismo de Goiânia, em 1999. O intuito da campanha era convocar a comunidade a eleger um símbolo que caracterizasse a Capital. Entre as opções para serem votadas estavam o Monumento aos Bandeirantes, o Monumento à Goiânia (o Monumento às Três Raças), o Bosque dos Buritis, o Parque Vaca Brava, a Praça Cívica e Antiga Estação Ferroviária. O ícone eleito foi o Bosque dos Buritis, enquanto o Monumento à Goiânia foi o segundo colocado e a Antiga Estação Ferroviária ficou em terceiro lugar, o que evidencia que nem o monumento, nem o estilo art déco são apropriados pela população como representativas da identidade goianiense.

Outro artefato artístico da Praça Cívica que merece ser considerado na análise de apropriação por parte da população é a escultura equestre de Pedro Ludovico Teixeira, no alinhamento dos obeliscos. Esculpido pela mesma artista que concebeu o Monumento à Goiânia (Monumento às Três Raças), o artefato reforça o estigma de dominação na configuração simbólica do espaço. Assim como o Busto, o artefato atribui à Pedro Ludovico o mérito da construção da Goiânia, a “cidade de Pedro” (Figura 161).



Figura 161: Monumento a Pedro Ludovico Teixeira, onde registra-se: “Uma trajetória marcada por idealismo, grandes obras, rupturas, combates, avanços e modernidade. O Governo de Goiás entrega este monumento aos goianos e à cidade de Pedro. Fonte: acervo pessoal, 2018

A escultura que comemora os feitos do interventor para Goiânia, atua como uma afirmação da hegemonia política que estava disposta a romper com as oligarquias, mas que não mudou, de fato, o panorama político centralizador. Implantada na praça anteriormente perto do Centro Administrativo e depois relocada para mais perto do Monumento às Três Raças, a escultura ganhou posição de mais imponência: antes, mais próximo do solo (Figura 162) a escultura não expressava com veemência a grandiosidade que se pretendia dedicar ao interventor. Ao reposicioná-la para o alto, perto da copa das árvores, a escultura ganhou destaque em relação à escala humana, que aparece de maneira acanhada (Figura 163).



Figuras 162 e 163: Monumento em homenagem a Pedro Ludovico Teixeira perto do solo (à esquerda) e perto da copa das árvores (à direita). Fontes: SILVA (2012); Acervo pessoal 2018

O distanciamento da escultura em relação ao observador não permite ver com detalhe as expressões do cavalo ou de seu montador, no entanto, evidenciam a desproporção entre as duas figuras. A desarmonia da posição hierática em relação ao cavalo pode conter uma crítica não explicitada. É possível perceber, numa ampliação da foto registrada por Silva (2012), a expressão facial do cavalo em detrimento à expressão do montador (Figura 164). Enquanto o dominador permanece pleno em sua posição, o dominado exhibe uma feição de esgotamento, que pode remeter ao estigma de potestade realizado por Pedro para implantar a nova capital.





Figura 164: Expressão facial do montador em detrimento à expressão do cavalo: provável expressão do estigma de dominação Fonte: SILVA (2012)

Há ainda, a respeito de esculturas equestres usadas para homenagear figuras relevantes no contexto histórico de uma civilização, especulações a respeito da simbologia no que se refere ao posicionamento das patas do cavalo. As quatro patas do cavalo no solo significariam que o homenageado morreu de causa natural, que foi o caso do interventor. Sobre as quatro patas, com expressão de plenitude, o interventor aparece, dessa maneira – após seu reposicionamento na ocasião da reinauguração da Praça em 2016 – novamente a “observar” o trecho da Praça onde está o novo obelisco (Figura 165), simbolicamente em processo de ereção, mas desta vez, não como um Deus no olimpo guarnecido atrás de colunatas, mas como um guerreiro camuflado em meio à vegetação (Figura 166).



Figura 165: Pedro Ludovico a observar o trecho onde está o Monumento às Três Raças. Fonte: acervo pessoal, 2019



Figura 166: Pedro Ludovico camuflado entre as copas das árvores. Foto tirada na ocasião do Projeto 'Viva a Praça Cívica', um programa de incentivo ao uso da praça. Fonte: Domínio Público

Além do estigma de dominação presente no desenho do traçado, no amplo trecho em frente ao Palácio do Governo, e na “presença” de Pedro Ludovico “observando” a cidade e os sujeitos componentes do espaço, a Praça e o Centro Administrativo receberam o nome “Dr. Pedro Ludovico Teixeira”. Apesar da denominação, a Praça continua sendo chamada pelos goianienses de Praça Cívica. Nesse sentido, as discretas dinâmicas de interação e apropriação cotidianas observadas na Praça na atualidade seriam justificáveis: além de não ter sido desenhada para ser um centro Cívico e sim Administrativo, a presença da figura do interventor acaba por reforçar o estigma de dominação e poder sobre o sujeito que toma parte na partilha do lugar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estética apreendida pela percepção visual, imbuída de fatores subjetivos dos sujeitos que experimentam o espaço, assume, em sua plasticidade, a dimensão objetiva e subjetiva. A primeira pode ser alterada a cada intervenção, a cada redesenho, enquanto a segunda varia de acordo com cada sujeito, que pode ter seu comportamento moldado ou direcionado durante a fruição, demonstrando a relevância da análise das relações sociais. Nesse sentido, ficou claro que o estudo de um espaço público, especialmente se tratando de um sítio patrimonial, não obtém seu fechamento nos limites de uma disciplina específica, mas amplia seu escopo para outras áreas de conhecimento.

Ao analisar a Praça Cívica utilizando a mesma postura com a qual um historiador da arte investiga seu objeto, tendo como respaldo o método utilizado por Didi-Huberman (2013) em seu livro *Diante da Imagem*, debruçou-se sobre as imagens, analisando-as em seus aspectos objetivos – ao tratar do desenho, cuja morfologia se dispõe a partir de categorias de estruturação plástica exploradas por Garcia (2009) – e em seus aspectos subjetivos, por meio da estética relacional mencionada por Bourriaud (2009) e da partilha do sensível explanada por Rancière (2009).

Nesse sentido, o respaldo da filosofia da arte aplicada no estudo do espaço edificado permitiu observar as interações por meio de imagens, tanto as obtidas pelo acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiânia (MIS|GO), quanto as registradas através da presença direta no local. Ao palmilhar por filósofos da percepção e realizar a investigação histórica – principalmente a partir de Monteiro (1938) e Diniz (2007), por recorrerem diretamente aos documentos dos fatos – e morfológica, na busca da **verdade** do objeto a legibilidade das imagens buscou extrair a realidade a partir do visível (e não do dizível), intentando alcançar acepções heterodoxas.

A legibilidade por meio do dizível, no tange à coleta de narrativas e entrevistas que compõe a história do lugar será explorada em estudos ulteriores. Concentrou-se aqui no visível, tendo em mente a proposta de rasgadura do ato de ver, a fim de não se fechar no legível, ou seja, no que se lê e no que se sabe (DIDI-HUBERMAN, 2013). Nesse sentido a interpretação da realidade – cuja condição, segundo Coutinho (2010), diferencia a arquitetura das demais artes, que representam a realidade – em seus aspectos objetivos (desenho) e subjetivos (sujeito) sujeita-se ao entendimento da simbologia, dos significados e das interações concernentes ao espaço edificado, cuja dimensão imaterial também faz parte do estudo do patrimônio, justificando os esforços de aproximação entre debate filosófico e prática arquitetônica.

Ao debruçar-se sobre a apreensão visual, estabeleceu-se um vínculo com a semiótica, e consequentemente, com a hermenêutica, ao buscar a verdade que constitui a Praça, tanto no que tange ao desenho quanto ao espaço edificado, demonstrando assim, a existência de, pelo menos, dois regimes sensíveis a partilhar do mesmo espaço. Um dos regimes evidenciados no espaço indica opressão e ameaça na medida em que não é acolhedor, mas, por outro lado, é a expressão do que deveria ser entendido como a própria fundação da história de Goiânia. O outro regime evidencia-se na condição do sujeito, que por sua emancipação, pode traduzir e retraduzir esses espaços sempre, criando, novas relações com o lugar e novas formas de sociabilidade.

Tendo em vista que os próprios sujeitos atuam como modificadores dos símbolos, atribuindo ao objeto significados que não lhe são próprios, dinâmica explicitada por Danto (2007) ao tratar sobre significados incorporados e interpretações permeadas pela imaginação (Jung, 2002), foi observado que os espaços públicos edificados são esculpidos não apenas pelas formas arquitetônicas, mas também pela apreensão do sujeito, cuja percepção visual, locupletada por condições culturais, varia de acordo com fatores inerentes à subjetividade humana, como política e religião. À medida que o sujeito apreende o espaço e atribui a este formas de sociabilidade, a estética do lugar, em sua condição edilícia, é locupletada pelas interações interpessoais.

Dessa maneira, diante da problemática inicial de a estética influenciar nos processos de apropriação de sítios patrimoniais, com foco no caso de Goiânia, surgiram outras questões no decorrer da pesquisa – como a da verdade do desenho da Praça e do que se desejava preservar, de fato, com a proposta de redesenho –, demonstrando que desdobramentos da estética e do patrimônio transcendem o escopo da materialidade. Uma vez que a superfície dos signos estabelece formas de partilha do sensível que estruturam maneiras de inscrição do sentido da comunidade e fazem política, promovendo novas formas de sociabilidade na composição do espaço, foi percebido que toda identidade é relacional, visto que atua na dimensão coletiva do espaço (objetiva) por meio do fenômeno individual de contemplação (subjetivo).

Ao estudar os modos de visibilidade do sujeito, inerentes à política, percebe-se que as superfícies, assim como o desenho do espaço que configura sua morfologia, não constituem meras composições geométricas, mas sim formas de partilha do sensível. O espaço, em suas diversas imagens comunica a partir de seus signos, cuja interpretação por meio do exercício hermenêutico, ao intentar o desvelamento, revela significados incorporados ao longo do processo histórico. Tais significados fazem parte tanto dos elementos edílios –com a incorporação do estilo art déco, que não estava previsto no plano de Attilio – como dos demais

elementos constituintes da Praça, como o amplo trecho que circunda o Monumento à Goiânia (Monumento às Três Raças), ou os artefatos artísticos.

Como não interpretar, por exemplo, que o Monumento à Goiânia, um obelisco – símbolo da fertilidade e da proteção – que não está ereto, pode representar a identidade da cidade, no sentido de ainda estar em construção? Possivelmente a mensagem de “trabalho em andamento” – cujo artefato artístico cumpriu, nesse sentido, seu caráter de objeto público, por gerar debate e instigar a reflexão – estaria dirigida justamente a uma crítica em relação a tal fato.

Palmilhar pelas referências do passado conjugando-as com categorias da contemporaneidade permite, dessa maneira, o estudo dos signos de forma a evitar o fechamento do visível no legível. Por isso, verificar quais condições estabeleceram as diretrizes projetuais que hoje conformam o objeto de estudo e como o desenho foi materializado ao longo do tempo, imbuído de interesses políticos e econômicos, permite constatar que o art déco constituiu uma espécie de significado incorporado, oficialmente reconhecido e salvaguardado. Isso não significa que ele não tenha valor, mas que ele foi incorporado posteriormente e não estava previsto em projeto, como apontam estudos relacionados à Goiânia e conforme consta no Dossiê de Tombamento redigido em 2003. Também foi possível notar que algumas diretrizes do redesenho criticadas pela população, como a retirada da sede da prefeitura da Praça, e a pedestrialização do espaço foram, na verdade, decorrentes de descaracterizações do projeto.

O fato é que, apesar de fragmentado, o poder se espacializou na Praça, locupletado pela monumentalidade que, a partir das categorias de estruturação plástica, verdadeiras soluções paradigmáticas de projeto oriundas da escola francesa, trouxe a tão almejada modernidade para o Cerrado. A instauração da nova capital de Goiás com avenidas que conformavam perspectivas geométricas obtidas pela convergência de largas avenidas para um ponto focal, a valorizar os elementos constituintes dos espaços urbanos, partiu do modelo europeu e utilizou o ideal estético que representava o progresso, mas que, por outro lado, representava o poder centralizador.

Numa tentativa de negar o passado colonial da antiga Vila Boa com a implantação do novo ideal estético, as práticas políticas e sociais, no entanto, se mantiveram. Dessa maneira, a Revolução de 1930 em Goiás não significou uma ruptura. A justificativa de Pedro Ludovico respaldada na idealização e construção da nova capital apenas mudaria a aparência, sem de fato alterar a estrutura relacional, vinculada aos costumes oligárquicos. O discurso da modernidade chegando à Goiás tem na construção de Goiânia seu maior pretexto, cuja imagem de ruptura com o passado, intentada pelo interventor Pedro Ludovico, arquivou o Caiado, mas o caiadismo como fenômeno político, permaneceu com dimensões idênticas.

Hoje, a nova capital, filha da revolução que desejava romper com a oligarquia Caiadista, abriga no seio do seu poder, um Caiado, eleito por livre e espontânea vontade popular. A nova cidade, longe da contaminação de velhas práticas, revela dessa maneira que a população nunca rompeu, de fato, com elas. No entanto, fica a indagação: havia mesmo o desejo de rompimento? Diante do que foi estudado, é possível notar que o anseio tomado como coletivo foi aspirado por um líder autoritário e colocado como melhor alternativa para o desenvolvimento do Estado. Aquele que fosse contrário aos mudancistas estaria, assim, atrapalhando a prosperidade da coletividade, numa atitude egoísta e individualista, numa clara conduta manipuladora.

A previsão do projeto, no afã de solucionar os anseios pela modernidade, encontrou em sua execução limitações técnicas e interferências políticas: a cidade, sem mão de obra especializada e com dificuldade de transporte para o material, teve sua ereção auxiliada por carros de boi no lugar de máquinas motorizadas. Os interesses políticos dos influentes Coimbra Bueno, sobrinhos do interventor, guiaram o desenho da cidade em favor das conveniências financeiras respaldadas na especulação imobiliária sobre as terras goianas.

Estes mesmos interesses políticos que desviaram a concepção original do projeto, provocaram não só a degradação da Praça, mas da cidade como um todo, a exemplo dos córregos protegidos com matas ciliares que foram canalizados ou impermeabilizados. Curiosamente, no estudo do percurso histórico da Praça foi possível perceber que as intervenções realizadas intentavam manter “o desenho original” que não era original, mas uma descaracterização ao desenho de Atílio C. Lima.

O ideal estético de Lima que correspondia aos anseios do interventor não foi materializado. A infidelidade ao desenho legitimou-se e perpetuou-se. Embora o projeto não tenha sido completamente descaracterizado, ficou evidente a interpretação da omissão da autoria de Lima como atitude de má fé. A [re]inserção da figura humana, que nunca foi prevista para estar ali, mas que apareceu em apropriações espontâneas nas décadas de 1970 e 1980, especialmente em virtude da feira hippie, que constituiu a expressão de um movimento, volta como problemática e salienta o conflito entre o caráter gregário e o caráter simbólico, que em espaços monumentais não exige uma apropriação cotidiana intensa, apesar de permiti-la e abriga-la.

A ocupação voluntária, nesse sentido, prescinde de iniciativas públicas que incentivem a interação interpessoal. A preocupação em dedicar-se à escala humana num espaço monumental e transformar a praça em um ponto cultural, visto que a cultura não precisa ser traduzida apenas em espaços de museus, poderia ter se direcionado a manter as atividades administrativas das repartições públicas concentradas num só local, o que facilitaria o acesso

da população a estes serviços. Ainda que o projeto original de Attilio C. Lima possa ser negativamente interpretado como a espacialização de um poder centralizador, a concentração tem sua eficácia operacional, principalmente no que tange à conexão entre sujeitos.

Tal conexão não se refere apenas à possibilidade de uma participação efetiva da população no local, mas também a possíveis manifestações em relação ao governo municipal. Na hipótese de uma passeata para reivindicar algo para o governo municipal, por exemplo, que impacto teria uma reunião massiva de pessoas no Paço Municipal, distanciado da malha urbana? Além do acesso dificultado e distanciado, a localização da prefeitura às margens do traçado principal pode ter repercussões subjetivas no que tange à consolidação da identidade municipal.

Outro problema notado é que a requalificação que retirou o espaço de estacionamento dos carros não previu a relocação destes e gera reclamações por parte dos usuários da Praça e suas imediações. A proposta de retirada do local destinado aos veículos numa cidade onde o transporte coletivo não funciona de maneira eficaz pode ser acolhida com rejeição, bem como, ser popularmente entendida como uma intervenção de caráter meramente estético, no sentido tradicional do termo, vinculado à beleza. O fato é que a Praça estava sendo ocupada e a retirada deste estacionamento, além de incomodar pela dificuldade operacional para acessar ou se manter no local, dota o espaço de um amplo trecho, que incomoda pela sensação de desproteção.

A descaracterização do desenho original pode ter direcionado o problema da identidade fragilizada que permeia o imaginário coletivo dos goianienses. No entanto, tal problema parece ter sido parcialmente “resolvido” com a incorporação da linguagem **art déco**, que não encontrou apropriação ou legitimação por parte da população: esta além de não dar continuidade em tal linguagem na construção de suas residências, elegeu, quando teve oportunidade, um bosque como um símbolo para a capital, e não um artefato ou local com estilo art déco.

A investigação do dossiê deixou explicitada a dúvida a respeito de a escolha e conformação de um acervo art déco ter sido realizada com intenções subjacentes. Por um lado, o ensejo configura interesses políticos e econômicos para direcionar verbas federais para a capital e, por outro lado, o desejo de inserção da cidade no contexto de modernidade nacional. Ambos os interesses estiverem presentes também em outro contexto histórico, que motivou a mudança da capital e a construção de uma cidade modernizada no Cerrado. O anseio pela modernização e o desejo de estabelecer um símbolo que represente a identidade local, mas que se comunique com o contexto nacional permanece no imaginário dos goianienses.

O espaço simbólico atua de maneira autônoma e constitui referência para a população, especialmente no que tange a expressões ou movimentos políticos. Apesar de independe de

interações literais ou diretas, a Praça Cívica em Goiânia abriga a pluralidade que sua dimensão comporta. A plasticidade do local, locupletada pelas interações dos sujeitos que dela se apropriam, exhibe interações cotidianas, ainda que a figura humana apareça discretamente diante das proporções monumentais que parecem dissolvê-la. **Em vez de tentar transformar a praça num local de lazer e cultura, importando, mais uma vez, as soluções urbanas observadas em tendências do panorama internacional, as intervenções poderiam concentrar-se em questões locais** ou mesmo resgatar o uso previsto no projeto original: **as atividades administrativas**. A resistência em ocupar o lugar pelas próprias autoridades políticas, que explicitam o desvinculamento das sedes do poder com a distância geográfica, ao levar a sede do governo municipal para longe do espaço administrativo, merece ser explorada em estudos ulteriores.

O simbolismo atribuído ao espaço de caráter público encontra uma tensão com a produção contemporânea de arte, onde vigora a necessidade de interação literal. Tal acepção induz intervenções no espaço público numa tentativa de democratizar o lugar e produzir novas formas de subjetividade. No entanto, as propostas contemporâneas de emancipação do observador não sugerem em si um ato democrático, pois cada trabalho, por mais “aberto” que seja, determina, desde a sua concepção, o grau de participação do observador. No caso da Praça, essa noção é explicitada. Além disso, cabe ressaltar o fato de que a tentativa de redemocratizar o espaço ao mesmo tempo em que se distancia sujeito estatal e cidadão pode parecer um investimento falseado de [re]integração.

O determinismo imposto pela regularidade do traçado, das formas e volumes, respalda-se num modelo de subjetividade que adota como alicerce um sujeito fictício e completo e desconsidera a existência do sujeito fragmentado, de identificações parciais. O desejo de interventor, de uma comunidade supostamente harmoniosa materializa-se, dessa maneira, em um desenho rigoroso e regulador, cuja centralidade do poder conformava os anseios de Dr. Pedro Ludovico e configurava um espaço com força simbólica, com forte representatividade na estruturação radial do desenho da cidade.

Apesar do determinismo da Praça, seguindo o modelo de cidade ordenada, a apropriação do espaço, observada por meio da estética relacional, cujas interações explicitaram as identidades que compõem a plasticidade do lugar, tem em seu seio uma outra questão bastante relevante na consideração do espaço partilhado: o tempo que os sujeitos têm disponível para usufruir dos espaços. Ainda que a presença discreta – em virtude das dimensões monumentais – da figura humana apareça em atividades rotineiras com sujeitos que caminham, pedalam,



dançam, namoram, almoçam, trabalham no local, a apropriação direta exige tempo disponível, o que configura uma condição cada vez mais rara na contemporaneidade.

Apesar disso, o espaço se mantém por sua forte simbologia, que não requer uma apropriação literal. As imagens, por meio das quais foi possível observar a estética em seu viés relacional, explicitam na condição plástica locupletada pela permeabilidade do sujeito, as possibilidades de leitura e interpretação do espaço. De acordo com fatores inerentes à subjetividade como as dimensões política e religiosa, que interferem na percepção estética, foi possível palmilhar por apreensões heterodoxas. Um novo olhar, na direção do viés estético, sobre o objeto urbano [patrimonial] palco de manifestações, apropriações e intervenções, permitiu concluir que as intervenções devem considerar o sujeito. Mas não apenas o sujeito que se apropria do espaço (espectador), como também o sujeito que o concebe (arquiteto) e o sujeito que o encomenda (autoridade política).

A apropriação simbólica do traçado e da praça aparece permeada por mitos, numa tentativa de atribuir ao espaço características que não lhe são próprias, mas que são permitidas. O fato é que o estigma do poder está espacializado na Praça, seja pela “ausência” configurada no amplo trecho em frente ao Palácio do Governo, seja pela “presença” do interventor nos recônditos do local. Em resposta à questão que a dissertação coloca, pode-se afirmar que **a estética, no sentido de aparência, não constitui, em Goiânia, fator precípua para a apropriação do local, cujas interações foram percebidas em locais que propiciavam um mínimo de conforto para o transeunte.**

O modo como as superfícies componentes do espaço abrigam interações ou movimentos sociais (a exemplo do contexto do movimento Hippie) evidencia que a pluralidade do espaço público – que neste caso apresenta uma evidente tensão entre a dimensão simbólica e o uso cotidiano – ao permitir a afirmação da diferença, constitui premissa para a existência de qualquer identidade. A partir do estudo do desenho, da investigação histórica e da observação das relações sociais que ali acontecem, observou-se que a dimensão estética, em seu aspecto de estruturação plástica, não se dá diretamente com o sujeito, mas sim com o desenho da malha urbana, cuja força exige para si o retorno à sua vocação administrativa. Suas dimensões monumentais abrigariam, sem grandes esforços, o caráter administrativo (previsto) e o caráter gregário (construído). No entanto, a questão patrimonial, no afã da preservação, intenta para o local a sua museificação, criando ou reforçando “vazios” não planejados para entrar em desuso.

Foi na investigação das possibilidades do lugar, palmilhando pela sua origem, sua construção e as motivações que conduziram ao seu redesenho e ao seu tombamento, a fim de explorar a estética em seu sentido tradicional, vinculado ao belo e à apreensão por meio da

percepção visual, e em seu viés relacional que se obteve tais resultados. No que tange à apropriação relacionada à fruição entre sujeito e objeto, foi possível observar que as pessoas se identificam mais com os princípios de organização, como a regularidade, a proporção e a simetria, que atribuem certo determinismo ao desenho, do que com os elementos figurativos relativos à linguagem arquitetônica ou aos artefatos artísticos dispostos no local.

O desenho idealizado, ainda que não se direcione diretamente para o sujeito real, é, em grande medida, almejado. Em fotos de redes sociais, por exemplo, especialmente na ocasião do aniversário de Goiânia, o que aparece nas “homenagens” à cidade circula em torno do Palácio do Governo – O palácio das Esmeraldas – o qual oferece um recôndito “seguro” para o sujeito. Destarte, apropriação não se vincula a um símbolo específico, mas a princípios, evidenciando que o apreço não é pela figuração, mas pela abstração, fato que abre caminho para uma nova exploração, a partir do que foi desenvolvido aqui.



Figura 167: Identificação com os princípios reguladores explicitados no espaço e nos edifícios componentes da Praça. Fonte: Domínio Público.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKEL, Luiz Gonzaga Montans. **Atílio Corrêa Lima: um urbanista brasileiro**. 1996. Dissertação (Mestrado) – Universidade Mackenzie. São Paulo, 1996.
- ALVARES, Geraldo Teixeira. **A Luta na Epopéia de Goiânia**. Gráfica Jornal do Brasil, 1942.
- BAUMGARTEN, Alexander. **Estética, a lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Historia de la Arquitectura Moderna**. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.
- BISHOP, Claire. **Antagonismo e estética relacional**. OCTOBER 110, Fall 2004, pp. 51–79. 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. [Tradução de Denise Bottmann]. São Paulo: Martins, 2009.
- BORGES, Maria Elizia; CABRAL, Maria Madalena Roberto. **Monumento à Goiânia: outro olhar sobre sua trajetória**. In: Anais do Seminário Cultura Visual – FAV/UFG. 2009. Disponível em: <<  
[https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2009.GT1\\_CABRAL\\_e\\_BORGES\\_\\_MONUMENTO\\_A\\_GOIANIA\\_OUTRO\\_OLHAR\\_SOBRE\\_SUA\\_.pdf](https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2009.GT1_CABRAL_e_BORGES__MONUMENTO_A_GOIANIA_OUTRO_OLHAR_SOBRE_SUA_.pdf)>>. Acesso em 30 jan 2019 às 14:00.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. Perspectiva, 2003
- CARVALHO, Eugênio Rezende. **Construções de Goiânia**. Goiânia: cidade pensada. Editora da UFG, 2002
- CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. **O surgimento da estética: algumas considerações sobre seu primeiro entrincheiramento dinâmico**. Paidéia: revista do curso de ped. da Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, Universidade Fumec, Belo Horizonte Ano 7 n. 9 p. 71-83 jul./dez. 2010.
- CELESTINO, Luciana Carlos; HIPÓLYTO, Fernando Lyra J. **Operações Psicológicas: Abordagem semiótica da comunicação na guerra moderna**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal-RN – (set/2008). Disponível em: <<  
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1205-1.pdf>>>. Acesso em 29 jan 2019 às 19:30.
- CHOAY, Françoise. **O Urbanismo: Utopias e Realidades – Uma antologia**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2010.
- COUTINHO, E. **O espaço da arquitetura**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

DANTO, A. C. **Crítica de arte após o fim da arte**. [Tradução de M. Gally, L. Aguiar e Clarissa B.]. Viso: Cadernos de estética aplicada, Vol. VII, Nr. 14, pp. 82-97, Jul./Dez. 2013. Disponível em: << <http://revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=131>>>. Acesso em 28 mai 2018 às 14:14.

\_\_\_\_\_. **Embodied meanings, Isotypes. and Aesthetical Ideas**. In: <<[https://www.researchgate.net/journal/15406245\\_Journal\\_of\\_Aesthetics\\_and\\_Art\\_Criticism](https://www.researchgate.net/journal/15406245_Journal_of_Aesthetics_and_Art_Criticism) " \h >> 65, (121-129), March 2007. Acesso em 20 mai 2019 às 14:14

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. In: DESCARTES, René. Discurso do método / As paixões da Alma / Meditações. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 33-100. (Coleção Os Pensadores).

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. [Tradução Paulo Neves] – 1 ed. – São Paulo: Editora 34, 2013.

DINIZ, Anamaria. **Goiânia de Atílio Corrêa Lima (1932-1935) - Ideal estético e realidade política**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília. 2007.

\_\_\_\_\_. **O itinerário pioneiro do Urbanista Atílio Corrêa Lima**. Vol. 1, 1 ed. Jundiaí, São Paulo: Paco, 2015.

DUARTE, Rodrigo. **A estética e a discussão sobre indústria cultural no Brasil**. Ideias: Revista do Instituto de Filosofia e Ciências humanas, Vol. 3, n. 1, pp. 73-93, 1º semestre 2012;

ECO, Humberto. **História da beleza**. [Tradução de Eliana Aguiar]. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ESCOBAR, Miriam. **Esculturas no espaço público em São Paulo**. São Paulo: Vega, 1998.

Encyclopaedia Britannica. **World's Columbian Exposition - Fair**, Chicago, Illinois [1893]. London, 2019. Disponível em: <<<https://www.britannica.com/event/Worlds-Columbian-Exposition>>>; Acesso em 15 nov 2019 às 16:47.

EXPODERIVA. **Evento fotográfico beneficente a fim de incentivar novos olhares sobre o centro**. 2013 Disponível em : << <http://www.blogdobraulio.com/p/fotografia.html>>>; Acesso em 23 dez 2019 às 16:16.

FERNANDES, José. **Atílio - Traços, Arquitetura e Cidades**. Documentário Biográfico sobre o arquiteto e primeiro urbanista formado do Brasil, Atílio Corrêa Lima. 2014 Disponível em: << <https://www.youtube.com/watch?v=toSpyaSyE-c>>>; Acesso em 28 dez 2019 às 23:12.

FERNANDES, Marilena Julimar. **Percursos de Memórias: A trajetória política de Pedro Ludovico Teixeira**. Mestrado História – Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

FERNANDO TEIXEIRA ARQUITETOS ASSOCIADOS; **Requalificação da Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira**. Goiânia, 2012. Disponível em: <<<https://fernandoteixeira.arq.br/inicio/escritorio/paisagismo/requalificacao-da-praca-pedro-ludovico-goiania-go/>>>; Acesso em 26 ago 2018 às 3:25.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da Arquitetura Moderna**. [Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica Júlio Fischer] 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GALLY, M.. **Estética da arquitetura, Kant e Niemeyer: aproximações em investigação.** Viso: Cadernos de Estética Aplicada, v. 11, p. 120-132, 2012.

GARCIA, Claudia da Conceição. **Os desígnios da arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho.** 2009. 235 f., il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

GASPARINI, G. **América, Barroco y Arquitectura.** Tradução: Letícia Cotrim, 2003 – Revista Vitruvius. 1972

GAZZANIGA, Michael S. IVRY, Richard B. MANGUN, George R. **Neurociência Cognitiva: A Biologia da Mente.** Porto Alegre: Artmed, 2006.

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. **Goiânia: uma modernidade possível.** UFG, 2002.

GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica.** Trad. Alceu D. Lima, Diana L. P. De Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. da Silva, Maria José C. Sembra, Tiekko Y. Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.

HALL, Peter. **Cidades do Amanhã.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

HAN, Byung – Chul. **O que é poder?** [Tradução de Gabriel Salvi Philipson]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de estética.** [Tradução de Marco Aurélio Werle]. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

HEIDEGGER, M. **Construir, habitar, pensar.** Petrópolis: Editora Vozes, 1954.

HEIN, H. **O que é arte pública?: tempo, lugar e significado.** In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. XII, n. 22 (jan-jun/2018), pp. 1-14.

HOLANDA. Frederico de. **Arquitetura sociológica.** Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais. Vol. 9, n. 1, maio 2007. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2007.

HOLANDA F. de, M. E. KOHLSDORF, R. L. FARRET, S. H. C. CORDEIRO. **Forma urbana - Que maneiras de compreensão e representação?** Revista Brasileira de Estudos urbanos e regionais nº 3 /outubro 2000.

HOTH, H. G. Prefácio para a 1ª edição dos cursos de estética. In: **Cursos de estética.** [Tradução de Marco Aurélio Werle]. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

JACOBS, Jane Butzner. **Morte e vida nas grandes cidades;** tradução Carlos S. Mendes Rosa; revisão da tradução Maria Estela Heider Cavalheiro; revisão técnica Cheila Aparecida Gomes Bailão. – 3 ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

JORNAL OPÇÃO. **Planta urbanística de Goiânia pode conter símbolo maçom.** Reportagens, História em debate, Goiânia, ed. 2031, jun 2014. Disponível em: << <https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/planta-urbanistica-de-goiania-pode-conter-simbolo-macom-6355/>>>. Acesso em ago 2019, às 23:24

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** [Tradução tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo, Nobel-Edusp, 1990

KOTHE, Flávio René. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez, 1981.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LIMA, Attílio Corrêa. **Avant Projet d'aménagement et extension de de la ville de Niterói au Brésil**. Paris: Bibliothèque de L'Institut d'Urbanisme de Paris, 1932.

\_\_\_\_\_. Relatório do Plano Urbanístico de Goiânia. In.: MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. **Como nasceu Goiânia**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938.

LYNCH, Kevin. **The image of the city**. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960.

MALABOU, Catherine. **La plasticité au soir de l'écriture: dialectique, destruction, déconstruction**. Paris: Éditions Léo Scheer, 2005. p.107 (doravante: PASE).

MANSO, Celina F. de Almeida. **Goiânia art déco: acervo arquitetônico e urbanístico – dossiê de tombamento**. Goiânia: Seplan, 2004.

MARTINS JÚNIOR, Osmar Pires. **Avaliação dos efeitos ambientais da vegetação urbana sobre a qualidade de vida em Goiânia**. Dissertação (mestrado). UFG, GO-2001.

MEDEIROS, Ana Elisabete de Almeida. **Materialidade e Imaterialidade Criadoras: O Global, o Nacional e o Local na Construção do Patrimônio Mundial – O Bairro do Recife como Estudo de Caso**. Tese de Doutorado. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2002.

\_\_\_\_\_. **Arte e verdade na arquitetura: uma reflexão a partir da perspectiva preservacionista**. Brasília: Revista Estética e Semiótica, vol. 7, n. 2, pp. 79-100, 2017.

MELLO, Márcia Metran. **Goiânia: Cidade de Pedra e de Palavras**. Tese de Doutorado. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2005.

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

MOTA, Juliana Costa. **Goiânia: uma análise do seu processo de construção**. EESC- USP. Iniciação científica. 2001

MOUFFE, Chantal. **Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?** In: Arte & Ensaios. Rio de Janeiro, n. 27, p. 18, dez 2013.

\_\_\_\_\_. **Sobre o político**. [Tradução Fernando Santos]. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. [Tradução de José Teixeira Coelho Neto]. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PIGNATARI, Decio. **Semiótica & Literatura**. São Paulo: Editora Ateliê, 2004.

PORTAL DIA ONLINE. **Feira Hippie nasceu como um movimento cultural em Goiânia.** Entretenimento, Goiânia. Dia Online, abr 2019 < [https://diaonline.ig.com.br/2019/04/10/feira-hippie-nasceu-como-um-movimento-cultural-em-goiania/?utm\\_source=Isabela+Gon%C3%A7alves&utm\\_campaign=diaonline-author](https://diaonline.ig.com.br/2019/04/10/feira-hippie-nasceu-como-um-movimento-cultural-em-goiania/?utm_source=Isabela+Gon%C3%A7alves&utm_campaign=diaonline-author)> Acesso 25 jul 2019 às 09:03.

PORTAL PREFEITURA DE GOIÂNIA. **Paulo Garcia entrega fontes luminosas da Praça Cívica.** Notícias, Goiânia. Prefeitura de Goiânia, ago. 2016. < <http://www4.goiania.go.gov.br/portal/pagina/?pagina=noticias&s=1&tt=not&cd=11031&fn=true>> Acesso em 24 jul 2019 às 15:22.

PORTAL HISOUR. **Arquitetura fálica.** Estilo, Londres, HISoUR, abr. 2017. Disponível em: < <https://www.hisour.com/pt/phallic-architecture-29515/>>. Acesso em 05 mai 2020 às 18:17.

PORTAL VITRUVIUS. **Concurso Nacional "Attilio Corrêa Lima". Requalificação do Centro de Goiânia.** *Projetos*, São Paulo, ano 01, n. 008., Vitruvius, ago. 2001 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/01.008/2124>>. Acesso em 24 set 2019 às 23:16.

PORTAL MAIS GOIÁS. **A Praça Cívica como centro cultural e ferramenta de resgate histórico.** Requalificação, Goiânia. Mais Goiás, abr 2017 < <https://www.emaisgoias.com.br/praca-civica-como-centro-cultural-e-ferramenta-de-resgate-historico/>> Acesso 25 ago 2019 às 23:48.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível: Estética e Política.** 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **O Espectador Emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RELPH, Edward. **A paisagem moderna.** Lisboa, 1987.

SABOYA, Renato. **Kevin Lynch e a imagem da cidade.** UFSC: 2008. Disponível em: <<<http://urbanidades.arq.br/2008/03/kevin-lynch-e-a-imagem-da-cidade>>>. Acesso em 30 set 2019 às 20:04.

SAMUELS, Andrew. **Dicionário Crítico de Análise Junguiana.** 1. Ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988. Disponível em : << <http://www.rubedo.psc.br/dicjung/listaver.htm>>> Acesso em 27 jan 2019 às 23:16.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada.** 1 ed., São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SCRUTON, Roger. **Estética da Arquitectura.** Lisboa: Edições 70, 1979.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea.** São Paulo: Contexto, 2007.

SILVA, Júlio César da. **Estetização do poder: praça cívica, praça dos três poderes e praça dos girassóis.** 2014. 311 f., il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SILVA J. C. da. (1). **Fotografias da escultura equestre de Pedro Ludovico Teixeira.**  
In: Revista Estética E Semiótica, vol. 2, n. 1, pp. 70-71, jun 2012.

WILSON, William H. **The City Beautiful Movement.** Baltimore, Johns Hopkins, 1994, p. 78.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996