

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO – FAU  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO – PPG/FAU

**JÚLIO CÉSAR DA SILVA**

**ESTETIZAÇÃO DO PODER:**  
PRAÇA CÍVICA, PRAÇA DOS TRÊS PODERES E PRAÇA DOS GIRASSÓIS.

Brasília  
2014

JÚLIO CÉSAR DA SILVA

**ESTETIZAÇÃO DO PODER:**  
PRAÇA CÍVICA, PRAÇA DOS TRÊS PODERES E PRAÇA DOS GIRASSÓIS.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria e História.

Linha de Pesquisa: Estética, Hermenêutica e Semiótica.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Flávio R. Kothe

Brasília

2014

JÚLIO CÉSAR DA SILVA

**ESTETIZAÇÃO DO PODER:**  
PRAÇA CÍVICA, PRAÇA DOS TRÊS PODERES E PRAÇA DOS GIRASSÓIS.

Banca Examinadora:

---

Orientador: Prof. Dr. Flávio R. Kothe, PPG/FAU-UnB  
Prof. Dr. Miguel Gally, PPG/FAU-UnB  
Prof. Dr. Sérgio Rizo, FAU – UnB.  
Prof. Dr. Reinaldo Guedes Machado, PPG/FAU-UnB.  
Prof. Dr. Marcos Carvalho Lopes, Unilab.

Suplente:  
Prof. Dr. Márcio Roma Buzar, PPG/FAU-UnB.

---

Coordenador PPG/FAU  
Prof. Dr. Márcio Roma Buzar

Brasília  
2014

## **DEDICATÓRIA**

Ao meu pai, retidão e paz.

À minha mãe, força, amor, consciência sempre presente.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus irmãos, meu sangue.

Aos familiares, moral, apoio, união.

Ao primo Saulo Cardoso, pai de Brasília.

Ao Ilustríssimo Orientador Professor Flávio R. Kothe, pensador, integridade e dedicação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PPG/FAU, pela oportunidade de realização de trabalhos interdisciplinares.

Aos colegas e amigos que fiz durante essa longa caminhada.

Ao acaso que fornece situações que nos tira deliciosamente do conforto e nos desafia a sermos melhores que antes.

## RESUMO

Analisar os fatores que se relacionam com a construção de um espaço de vivência, que tem em si um projeto não declarado eficaz na demarcação das diferenças e que é eficiente para reproduzir ideologias sociais que interessem ao poder vigente, é criticar as bases das políticas que se dão no estado constituído, bem como as suas origens e suas contradições. Ainda, é dizer que se trata de uma crítica à contemporaneidade, na qual o sistema político utiliza princípios que obtiveram sucesso em outras épocas para se afirmar. O poder encontrou um meio eficaz para auxiliar o *establishment*, no qual elementos estéticos são dispostos explicitamente como propaganda de valores ou implicitamente como alimentadores de sensações que podem ser determinantes na formação de opinião e da ação dos indivíduos. Podem ser citados alguns momentos que elucidam e justificam aqui o que é pretendido.

**Palavras-Chave: Estéticas, Poder, Praça, Modelo, Vontade, Emancipar, Liberdade.**

.

## **ABSTRACT**

*Analyze the factors that relate to the construction of a living space, which has in itself a project undeclared effective in demarcating differences and that is efficient to reproduce social ideologies of interest to the ruling power, is to criticize the foundations of policies that give the state constituted as well as its origins and its contradictions. Still, it is saying that it is a critique of contemporary society, in which the political system uses principles that have been successful at other times to be said. The power found an effective way to assist the establishment in which aesthetic elements are arranged as explicitly or implicitly advertise values as feeders sensations that can be decisive in the formation of opinion and the actions of individuals. Can cite some moments that elucidate and justify what is intended here.*

**Keywords: Aesthetics, Power, Square, Model, Will, Emancipation, Freedom.**

## **RESUMEN**

*Analizar los factores que se relacionan con la construcción de un espacio de vida, que tiene en sí mismo un proyecto no se declaró efectivo en la demarcación de las diferencias y que sea eficiente para reproducir ideologías sociales de interés para el poder dominante, es criticar los fundamentos de las políticas que dar al Estado constituido, así como sus orígenes y sus contradicciones. Aún así, está diciendo que se trata de una crítica a la sociedad contemporánea, en la que el sistema político utiliza los principios que han tenido éxito en otras ocasiones que decir. El poder se encontró una manera eficaz de ayudar al establecimiento en el que los elementos estéticos están dispuestos como explícita o implícitamente anuncian valores como alimentadores de las sensaciones que pueden ser decisivos en la formación de la opinión y las acciones de los individuos. Puede citar algunos momentos que aclaran y justifican lo que se pretende aquí.*

**Palabras clave: Estética, Potencia, Plaza, Modelo, Voluntad, Emancipación, Libertad**



## **RÉSUMÉ**

*Analyser les facteurs qui se rapportent à la construction d'un espace de vie, qui a en lui-même un projet non déclaré efficace dans la délimitation des différences et qui est efficace pour reproduire idéologies sociales d'intérêt pour le pouvoir en place, est de critiquer les fondements des politiques qui donner à l'État constituait ainsi que ses origines et ses contradictions. Pourtant, il est dit qu'il s'agit d'une critique de la société contemporaine, dans laquelle le système politique utilise les principes qui ont réussi à d'autres moments à dire. Le pouvoir a trouvé un moyen efficace pour aider l'établissement dans lequel des éléments esthétiques sont disposés comme explicitement ou implicitement publicité valeurs mangeoires sensations qui peuvent être déterminants dans la formation de l'opinion et les actions des individus. Peut citer quelques moments qui élucident et justifient ce qui est prévu ici.*

**Mots-clés: Esthétique, Puissance, Carré, Modèle, Volonté, Émancipation, Liberté**

# SUMÁRIO

DEDICATÓRIA .....	4
AGRADECIMENTOS .....	5
RESUMO .....	6
ABSTRACT .....	7
RESUMEN .....	8
RÉSUMÉ .....	9
SUMÁRIO .....	10
INTRODUÇÃO .....	11
<b>CAPÍTULO 1 – A PRAÇA – ESPAÇO E TEMPO: GÊNESE E FUNÇÃO</b> .....	24
1.1 A ÁGORA, O FÓRUM E A PRAÇA .....	31
1.2 A PRAÇA E SITTE .....	35
1.2.1 Construções Monumentais e Praças .....	41
1.2.2 A Coesão das Praças .....	51
1.2.3 Dimensão e Forma das Praças .....	53
1.3 A PRAÇA .....	62
<b>CAPÍTULO 2 - A INTERIORIZAÇÃO DO URBANISMO MODERNO</b> .....	76
2.1 A PRAÇA CÍVICA DE GOIÂNIA .....	86
2.2 PRAÇA DOS TRÊS PODERES .....	122
2.3 A PRAÇA DOS GIRASSÓIS .....	141
<b>CAPÍTULO 3 - A ARQUITETURA, TEORIAS ESTÉTICAS</b> .....	169
3.1 O FIM DA ARTE .....	180
3.2 VONTADE E REPRESENTAÇÃO .....	194
3.2.1 Representação e Arte .....	203
3.3. A ARQUITETURA E NIETZSCHE .....	215
3.3.1 A Arte .....	218
<b>CAPÍTULO 4 - VOZES QUE ECOAM NA PRAÇA</b> .....	233
4.1 ENTREVISTAS – RESULTADO QUANTITATIVO .....	249
<b>REFLEXÕES FINAIS</b> .....	297
<b>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA</b> .....	302

## INTRODUÇÃO

A forma como a qual é construído um espaço pode despertar algum estado de ânimo naqueles que ali irão se encontrar, independentemente de uma função proposta qualquer que ele tenha. Este estado de ânimo, que pode ter um motor consciente ou inconsciente que o mova, é determinante no que se refere aos dados da percepção acerca das coisas presentes ou futuras que a pessoa encontrará; assim, em algum momento, o espaço constituído pode suscitar paixão ou desapego, alegria ou tristeza, como pode mover alguém de uma posição de indiferença para uma de ação ou, ainda, o seu contrário pode ser possível a partir desta linha de raciocínio.

Sabedores disso, aqueles que estão adiante na empreitada das construções dos espaços de vivências não são inocentes ao propor as formas e partes decorativas dos ambientes que são encomendados, pois as mesmas funcionam como partes educadoras e são competentes para libertar ou aprisionar o potencial livre do pensar humano. Ademais, existem espaços que estão impregnados de conteúdos estéticos que são básicos para a determinação da formação do homem ativo ou passivo na sociedade.

As praças são espaços que servem como objetos de uma pesquisa que intenta pensar o espaço arquitetonicamente construído como aquele que está diretamente ligado ao processo de formação do ser humano, o qual seria servente de alguma

vontade de poder dominante constituída. Esse processo deve ser entendido como momento basilar para a reprodução de valores sociais, ou ainda como afirmação do discurso da diferença por meio de linguagem não verbal. Os ambientes destacados estão relacionados com a possibilidade de formação e manifestação do espírito humano na esfera pública, o que seria basilar para o amadurecimento esclarecedor e transformador do ser em livre ou em escravo. Uma vez que seja possível o esclarecimento, segundo Kant, é necessário ter posse da liberdade, que é o mesmo que fazer uso público da razão.

No entanto, como ter ciência para usá-la se não existiu um processo formador necessário do espírito humano que o capacitasse a pensar por si. Contudo, “na perspectiva de falantes e ouvintes, um acordo não pode ser imposto a partir de fora e nem ser forçado por uma das partes” (HABERMAS, 1990, p. 69). O caminho do entendimento na esfera pública, como motivação racional para a razão e o agir que, segundo Habermas, são comunicativos enquanto interação social, conquanto aquilo que se impõe como poder exterior seja afastado. Quando o ser tem consciência de si e de seus atributos como livre, realmente, acontece a reforma do pensar (KANT, 2004, p 18), para tanto se fazem necessários alguns instrumentos que propiciem o desvelar da liberdade, quer sejam instrumentos apresentados por meio de uma linguagem clara ou por uma obscura que se entenda de maneira inconsciente. E a reforma constante do pensar garantiria a sobrevivência do homem esclarecido, do cidadão, do sujeito emancipado que tem voz. Não existe uma linguagem eficiente para calá-lo, pois o homem emancipado é capaz de perceber qual é a realidade que transpassa o discurso do poder e que pretende prender a todos em uma idealidade de sujeição por meio da linguagem estética; essa última ensina, mas cabe ao ser o esclarecimento. Pois, o que é esclarecido:

Ele próprio é responsável por não continuar como dominado, sendo livre e vivendo sob o desafio racional, decidido e corajoso, e não se submete a outra autonomia senão à de sua razão. Por saber ousar, dele será o futuro; para Kant, a razão tem nele o sujeito do programa histórico. (HECK, 2005, p. 281)

Uma sociedade que tem a pretensão de ser livre se reproduz e se educa também por meio da composição de suas construções, bem como dos conteúdos de leituras passadas pelas disposições de suas partes que preparam o ser humano ao lado de outro tipo mais formal de educação. Deste modo, pode-se pensar que a arquitetura tem papel formador do humano, ela é eficiente para apurar a libertação ou aprisionamento do espírito.

Uma vez que pensamos que a base da arquitetura e do urbanismo, atividades que estão imbuídas de concepções estéticas de uma época, é mais firme quando se tem uma reflexão interdisciplinar acerca das mesmas, não ficam desconsideradas de forma alguma as diversas áreas das humanidades. As que se relacionam às concepções teológicas, filosóficas, políticas e econômicas, causam as alterações profundas no que se propõe ser a melhor concepção do que deveria ser um espaço constituído pela arquitetura e pelo urbanismo. A questão problemática aparece quando é lançado, por meio da reflexão, um olhar mais profundo sobre um ambiente enquanto sua forma e função. É presumido que as coisas não são dispostas inocentemente, existe uma vontade que quer ser dominante e intenta perpetuação. O susto que isso pode causar não deve ser um momento ou razão para retrocesso na busca pela real verdade acerca das coisas. Gerar conhecimento sobre elas

certamente é um impulso para uma posição melhor que a da ignorância. Contudo, sabe-se que o abraço da ignorância vem como acalento para aqueles que se encontram em uma situação cômoda por serem dirigidos por outrem.

Com efeito, é uma vocação natural de a humanidade comunicar reciprocamente, sobretudo a propósito do que diz respeito ao homem em geral; por isso, se a liberdade se favorecesse, eliminar-se-iam aquelas. – E por que outro meio seria também possível fornecer ao governo os conhecimentos que favorecem o seu próprio desígnio fundamental senão o de deixar manifestar-se este espírito da liberdade tão respeitável na sua origem e nos seus efeitos? (KANT, 1995, p. 92)

Uma situação propícia à razão iluminista, uma vez que é marca para emancipação do sujeito e liberdade, pode se revestir de vícios e acabar aprisionando novamente o ser humano na sombra da ignorância se, por sua vez, apresenta-se por meio de um discurso que se propõe como definitivo e como verdade absoluta. Por conta disso, deve-se atentar que, para a efetivação de um projeto que tenha um discurso falseador das realidades, não interessa a percepção do que está além da própria percepção sugerida como a única verdadeira, real e absoluta. Neste intento, se lança os olhos por sobre as três cidades planejadas do planalto no último século, a saber, Goiânia, Brasília e Palmas. Pois, a presente proposta tende a verificar os elementos físicos constitutivos dos conjuntos praças e palácios governamentais, a fim de apontar, via abstração e por dados empíricos, a influência na percepção dos que vivenciam esses espaços públicos, bem como a reprodução de valores gerados pela percepção nesses sítios arquitetônicos. Ao longo da assertiva, existe a pretensão de juntar elementos que se crê capazes de

elucidar o entendimento de qual tipo de ser nasce a partir da vivência e experiência estética nos respectivos conjuntos: Praça Cívica em Goiânia, Praça dos Três Poderes em Brasília e Praça dos Girassóis em Palmas.

Uma construção possui características que vão além da disposição da matéria sem vida, é fruto de vontade, ganha vida por ser extensão de consciências. Os discursos que se ouvem dos espaços constituídos podem ser descobertos aparentes, superficiais e com conteúdos falseados, a partir do momento em que se tem ao próprio lado a crítica imbuída por uma reflexão que pretende ir além do que é apresentado como sendo a correta. Um projeto pode não alcançar, jamais, o que pretendeu, talvez em um segundo plano esta fosse a meta: não atingir a nada do que se propôs, por conta de que, o que é apresentado não atende aos interesses do poder político dominante. Desse ponto, pode-se perceber que existe em um mesmo projeto: o projeto ideal e o real. Outra vez, existe ainda a possibilidade de o ideal nunca ser mesmo o que é desejado por quem o diz propor.

Quando conferimos o projeto educacional proposto pelos órgãos competentes, nos deparamos com o paradoxo que se revela entre os espaços onde o processo ensino-aprendizagem deveria ser desenvolvido e a real necessidade que se tem para cumprir tal proposta. Logo, o que se apresenta é uma incompatibilidade de o ideal se tornar real por não existirem em condições propícias para a prática ideal de competências pedagógicas. As escolas, em sua maioria, não atendem ao que seria o ideal de uma educação competente para aflorar a razão, no que se refere às disposições que asseguram o exercício da liberdade. Atentamente, pode-se perceber a distância entre o que se deveria oferecer e o que é prática. Existe um desencontro que,

possivelmente, não acontece inocentemente. De outro lado, existe a imposição de certos valores por meio de construções simbólicas em espaços abertos e marcados como pontos estratégicos para educar 'de graça'. Assim, um mesmo olhar atento pode ser lançado por sobre ambientes nos quais ocorrem algum nível de educação informal, a saber, sobre a Praça que, de um



*Piazza Maggiore, Bolonha. Foto: Júlio César*

ambiente de vivência e ponto para se lembrar de fatos, passa a ter funções diversas, como, de local de encontro para atividades sociais variadas, voltadas ao consumo ou não, pode se transformar em ponto estratégico para a marginalidade e, ainda, continuar com a disseminação de impressões basilares para a formação da pessoa. As mudanças ou continuidades desse espaço estão diretamente ligadas com a nova configuração na qual se mostra a sociedade.



Não se pode ser simplista e concluir que o conjunto Praça está aí, e tem sua função entregue ao acaso, à contemplação desinteressada da história e que esta está desvinculada de qualquer vontade política, pública, privada ou econômica. É preciso refletir acerca da conjuntura sócio-política para apontar ao objeto com mais clareza e, assim, fugir de uma visão simplista acerca da função e da estética da arquitetura do conjunto. Podem ser encontradas edificações que sediam atividades de governos públicos, que ao lado de praças possuem papéis representativos das concepções de poder dominante perante a visão pública. Essa representação não é algo que nasce sem uma intenção determinada, é parte do projeto de manutenção do poder que tem um fim específico: sua perpetuação. A representação se torna conhecimento de causa dada e verdadeira para os despercebidos do contexto no qual o objeto está incluído. A função não é sediar ou causar admiração somente. É preciso ir além de uma leitura simplista das imagens apresentadas para atestar que existem vontades que se mascaram por meio de conteúdos artísticos belos



Campo de Marte, Paris. Foto: Júlio César

para impressionar e prender o espírito humano. Isso quando não é apresentado nada mais do que uma arquitetura de dificuldades por meio de construções que não atendem às reais necessidades sociais públicas. Uma praça não é somente uma praça, assim como um prédio ou palácio não são, somente, aquilo que são separados de alguma vontade, não são construções físicas, materiais, desprovidas de consciências latentes e apregoadoras de morais. Estão carregadas de sentidos, intenções que não são inocentes; vontades advindas do poder e de sua aspiração de manter-se por meio da propagação de modelos que são expostos por meio de elementos estéticos. Do ponto de vista humanístico, se faz necessário pensar se as três praças em questão demonstram atrativos estéticos capazes de suscitar a transformação do ser em emancipado; ou melhor, os elencados capítulos da tese e seus subcapítulos são tentativas voltadas para a verificação da possibilidade que seus elementos físicos e estéticos dos conjuntos têm de assumir papéis importantes, bem como se apresentam a fala dos que têm a possibilidade de se encontrarem nos loci especificados com a pretensão de corroborar as assertivas levantadas acerca da relação objeto-ser-reprodução, frente à emancipação do sujeito. Assim, o objeto de pesquisa perpassa o plano físico e se funde ao fato existencial para mensurar a idealidade junto ao real.

Ainda, existe algo nas construções que não são dizíveis pela linguagem comum ou alcançado pelo entendimento conceitual convencional. Kant fala da correspondência proporcionada (*proportionierte Stimmung*) que intercede entre a sensibilidade e o intelecto. É essa tonalidade, como espaço de repouso isento às determinações mecânicas, que marca o prazer estético e a genialidade. Essa derradeira é a máxima pujança do gosto estético. As imagens estéticas do gênio na arte nos

proporcionam esse espaço que nos consente uma multiplicidade infinita de representações e pensamentos que nenhum conceito determinado saberia expressar adequadamente (KANT, 1995).

Existe algo nas formas constituídas arquitetonicamente que passam para além da capacidade de verbalização acerca das mesmas, pois a consciência de uma percepção não está sozinha, existe uma percepção inconsciente que suscita sensações e pode ser direcionadora de atitudes. A percepção não principia no nível consciente. Cabe fazer uma crítica acerca do que é dado como tal, a fim de elucidar que há mais uma problemática além das que parecem ser já apresentadas. É nesse campo que se ergue um sistema político cheio de contradições. A questão do que deve ser, do consenso, não deve vir de cima para baixo. Deveria, sim, ser vinculado a um processo de resgate discursivo que daria pretensão de validade, que seria o mesmo que a verdade (HABERMAS, 1987). O consenso social dado pelo discurso da diferença mascarado de democracia, que tem sua pujança em um espaço por conta de sua utilização, não pode aqui ser visto como a resposta a uma pergunta do porquê isso é assim ou de outro modo. Traçar possibilidades, ligando às várias facetas das manifestações dos espíritos envolvidos nas realizações arquitetônicas, faz-se necessário.

Em suma, a concepção do que é um espaço ideal, que tem funcionalidade e beleza, está diretamente ligada a outra concepção não declarada que não se deixa ver por simplesmente se conhecer a técnica e o estilo de época. Existe outra realidade que precisa ser conhecida: a da possibilidade da realização, por meio da prática arquitetônica e urbanística de um

projeto não declarado, que tem cunho político e pretende construir um espaço que é eficaz na demarcação das diferenças e que é eficiente para reproduzir ideologias sociais que interessam ao poder vigente.

Analisar os fatores que se relacionam com a construção de um espaço de vivência, que tem em si um projeto não declarado eficaz na demarcação das diferenças e que é eficiente para reproduzir ideologias sociais que interessem ao poder vigente, é criticar as bases das políticas que se dão no estado constituído, bem como as suas origens e suas contradições. Ainda, é dizer que se trata de uma crítica à contemporaneidade, na qual o sistema político utiliza princípios que obtiveram sucesso em outras épocas para se afirmar. O poder encontrou um meio eficaz para auxiliar o *establishment*, no qual elementos estéticos são dispostos explicitamente como propaganda de valores ou implicitamente como alimentadores de sensações que podem ser determinantes na formação de opinião e da ação dos indivíduos. Podem ser citados alguns momentos que elucidam e justificam aqui o que é pretendido.

Desde a Antiguidade os governantes sabiam da importância das construções para o auxílio do poder estabelecido em seu exercício. O sistema vigente e poderoso era aquele que sobrepujasse as vias das informações e formações, formais ou informais, e das opiniões acerca de suas ações, gerindo e manipulando. Vê-se Platão (2002), não de longe, lutando contra a imagem, contra a cópia da cópia. Fazia isto não por simples contragosto, mas entendia que as artes eram caminhos de enganos, eram comumente utilizadas para uma má educação dos jovens, os desviava do que seria ideal a partir de seu ponto de vista. Mas a imagem já fora vitoriosa no que dizia respeito à afirmação do poder, se vê a assertiva na Grécia antiga e na

grandiosidade de Atenas. É de se apreciar como que a acrópole ateniense já era admirada, ainda causa admiração perene por seu conteúdo estético, contudo, não fica aí, a admiração desinteressada de um complexo arquitetônico artístico, ou o seu contrário. A significação enquanto representação de um governo forte não passa despercebida. A dominação feita por poucos sobre muitos era prática, mesmo em momentos conhecidos como mais democráticos na época de Péricles (FINLEY, 1998). Fator relevante para a afirmação e reprodução dos valores ditados pelo poder, certamente, era a disposição do complexo arquitetônico da acrópole, espaço eficiente para o repasse da cultura que era vivida e sentida como a verdadeira leitura do real de uma época.

A construção de uma imagem pública forte é imprescindível para a manutenção do poder, a preocupação chega a apresentar absurdos e contradições em razão dessa meta. Lembramos-nos de Luís XIV, o rei Sol, expoente máximo do absolutismo francês no século XVIII, este é exemplo claro a respeito do que se pode fazer para afirmar uma imagem positiva de um governo. Essa vontade e tentativa de imitar um ideal falsearam a realidade, tentavam encobri-la por meio de imagens que financiavam um modelo ideal de rei e de reino através de arquitetura, de urbanismo, de pintura, de escultura, de renovação dos hábitos da corte, ações e feitos do rei. A vontade de se ter a ordem e justiça com beleza contrastava com os dispêndios de se tê-la, o ideal contradizia a realidade: pobreza e instabilidade social. A sociedade era baseada em privilégios, os nobres, os cortesãos e o rei eram os beneficiados. Sustentar essa ordem era uma preocupação constante, pois garantiria a perpetuação do poder. Era necessário arquitetar um universo que transmitisse a ilusão de legitimidade, realeza e superioridade, o Palácio de

Versalhes representa bem esta vontade e afirmava no imaginário certa grandiosidade. A construção de uma estética adepta ao espírito de dominação foi bem incentivada na época de Luís XIV. Esse legado, em relação à caricatura de autoridades, permitiu que líderes como Hitler consolidassem seu poder, por exemplo. Se para o primeiro as edificações como a de Versalhes e escolas de artes eram magníficas ferramentas para a reprodução da vontade dominante, os comícios de Hitler aconteciam em enormes espaços onde se realizava a doutrinação de grandes públicos. Essa perspectiva estética tem seu sentido limitado ao da aparência, no qual os controles marcariam, além de distinções sociais, uma perspectiva do que é ser civilizado a partir de um modelo apresentado como o ideal, isso causa outro estrangulamento na consciência do homem: a imposição do que é bom, desejável e belo.

A função da ágora não pode mais ser encontrada em um espaço onde o discurso já está pronto, onde não existe disputa e a retórica serve à dominação. A dificuldade se potencializaria pela estetização da política, na qual a imagem teria subsumido o diálogo e o discurso claro acerca das contradições e diferenças, colocando-os num campo inferior. A esfera pública não é mais pública neste sentido, ela é determinada por uma classe específica que tem como compromisso algo diferente do que é interessante para todos. Pode-se perceber com mais cuidado a política constituinte das relações sociais como sendo relações de poder (MORGENTHAU, 2003, p. 19-20).

A política é feita da construção de sua própria imagem vitoriosa, e da incorporação dessa. Por sua vez, a incorporação da própria imagem e consequente imitação de si mesmo apresenta-se como *mimese*. Por reprodução e assimilação as coisas são

apreendidas mimeticamente e são incorporadas. A estética encravada nos espaços públicos, desse modo, é utilizada, conscientemente ou não, como reprodutora de padrões desejáveis por quem está no poder. Logo, a construção das imagens políticas sempre esteve ligada ao poder e sua necessidade de reprodução e perpetuação.

## **CAPÍTULO 1 – A PRAÇA – ESPAÇO E TEMPO: GÊNESE E FUNÇÃO**

No cotidiano é comum obter conhecimento de assuntos que se relacionam aos espaços públicos, ora acerca da ocupação lícita ou ilícita, ora da impressão popular que se destaca ao tratar a coisa pública tal qual ela é ou deveria ser. As pessoas em geral têm entendido a coisa pública como aquilo que pertence ao outro, ao poder político desvinculado de suas vontades; faltam-lhes a real compreensão de como todos estão organicamente ligados sendo com o que é público de fato. Vê-se isso no que se refere à conservação dos espaços públicos, aí a distância que as pessoas têm com a vivência orgânica da esfera pública é perceptível, não obstante relegam à gestão pública o pleno cuidado com aquilo que de fato está ao simples alcance de si mesmas. O sentimento cultivado é o de que a poucos pertence a empreitada de solucioná-los. Ou melhor, não se tratando das particularidades que podem aflorar a partir dessa afirmação, percebe-se que se pode perder o entendimento acerca do que é o espaço público quando se volta para as carências de si e se relega a responsabilidade sobre elas à administração em geral. Não obstante, o entusiasmo pela vivência nos espaços comuns da cidade já pode estar descaracterizado por conta de uma impossibilidade de ir e vir espontaneamente.



A partir da concepção de espaço público, se encontra frente a outra delimitação do 'nosso' em detrimento do que é 'meu' e 'seu'. Existe na prática uma espécie de contrato que não precisa de verbalização para se fazer presente, pois deveriam ser claros os ditames das regras de convivência apresentadas nesse espaço. A garantia de acesso livre também perpassa essa concepção e se liga ao entendimento interno da posse e do uso do lugar público, nesse ínterim o sentido de ordem jurídica se torna político. A vida cotidiana é a manifestação de uma ordem jurídica que impera sobre os contratados, a saber, os que usufruem do espaço e tendem a ter garantias básicas tais como a de ir e vir: assim se revela a ordem pública que por todos é sentida. Essa noção se estende, pois a partir do entendimento de que o espaço público é, antes de tudo, o lugar, a praça, a rua, o shopping, a praia, ou qualquer tipo de espaço em que não haja obstáculos à possibilidade de acesso e participação de qualquer pessoa, dentro de regras de convívio e debate. Assim, paradoxalmente, embora o espaço público possa ser o lugar das diferenças, ele se caracteriza por ser palco das regras de civilidade e do exercício de convívio no sentido que aplaca as diferenças em nome de uma supraordem.

Passa a ser material do senso comum o entendimento de que a vivência nos espaços públicos é própria dos centros urbanos, no que se refere à tradição latina, a praça é o lócus consagrado para isso e obtém características peculiares, ou melhor, é a praça que se ergue como símbolo do que é mais público, pois já vem no entendimento conceitual de sua identidade a possibilidade de ali ecoar vozes. É para esse espaço público que tende a argumentação, pois se percebe que a vida social urbana deve a esse sítio considerável parte de sua formação, evolução e clímax.

Mas o que é a praça? Facilmente se compreende a praça como um lugar em que todos podem circular livremente. Crianças obtêm tal conhecimento facilmente enquanto exercitam a vivência nesse local compartilhado, não se fazem necessários grandes explicações acerca do que se deve fazer e de como se deve agir em um espaço público. Quando os pais passeiam com os filhos nas praças, na verdade, o que fazem é uma espécie de ritual que pode ser encarado como comando basilar do senso comum para a apresentação do social. O passear naturalmente e observar a paisagem que se relaciona com as pessoas, e vice-versa, o que se vê, já desde cedo é algo que se percebe como modelo de vivência e convivência, planejar e agir como humano, “a ação jamais é possível no isolamento. Estar isolado é estar privado da capacidade de agir” (ARENDDT, 2004, pág. 201). É assim que, como se fosse um órgão em desenvolvimento, cresce na pessoa a noção e sapiência da vida e de convivência pública com a finalidade de ter percepções de como agir. Ademais, a importância da presente discussão acerca do assunto praça não se esgota, pois se parte do pressuposto de que se trata de um organismo em plena evolução que se relaciona com a própria identidade da cidade, quer seja nos grandes centros, de forma clara ou obscura, ou de forma pontual na vida da cidade interiorana.

A educação pode muito bem ser, de direito, o instrumento graças ao qual todo indivíduo, numa sociedade como a nossa, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso; sabemos, no entanto, que, na sua distribuição, naquilo que permite e naquilo que impede, ela segue as linhas que são marcadas pelas distâncias, pelas oposições e pelas lutas sociais. Todo o sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que estes trazem consigo. (FOUCAULT, 1970, p. 12.)

A discussão a respeito da praça se torna sintomática quando o conceito é tratado frente à conjuntura das praças que são destaque nas capitais planejadas do Centro-Oeste brasileiro. Para alcançar uma discussão que aborde tais objetos, ainda se faz necessário citar as bases históricas e ideológicas concebidas na gênese e evolução da concepção e uso da praça e, assim, obter uma linha de raciocínio que leve conceitualmente a leitura ao objetivo pretendido a princípio: dialogar com as premissas ligadas às concepções dos projetos da Praça Cívica, da Praça dos Três Poderes e da Praça dos Girassóis, sua viabilidade e realização dos mesmos, expectativas do uso pretendido dos espaços e o pós-uso, tanto como levantar possível realocação dos mesmos espaços. Ainda, se faz necessário apontar a relação entre concepção ideológica dos projetos que geraram as praças e o poder que eles tiveram, a fim de estabelecer um estudo hermenêutico para entender a praça no seu contexto.



Praça Cívica, Goiânia, Goiás. Vista aérea. Domínio Público.



Praça dos Três Poderes, Brasília, Distrito Federal. Vista aérea. Domínio Público.



Praça dos Girassóis, Palmas, Tocantins. Vista aérea. Domínio Público.

## 1.1 A ÁGORA, O FÓRUM E A PRAÇA

A praça perpassa a sua condição de espaço aberto a partir do momento que tem, em sua gênese e processo histórico, ligação direta com o urbano. É centro de agitação das diversas vozes que pretendem a política ou simplesmente o comércio na forma de uma feira. A vida da cidade passa pela praça. Acontece uma espécie de educação formal e informal por meio da vida que surge de seus espaços vazios que se transfigura em diversas categorias importantes na formação da cidade de acordo com o



**Ruínas da velha Ágora de Atenas, a área do mercado, onde Sócrates realizava suas pregações. Ao fundo, o Templo de Hefesto, o deus do fogo, única construção da área que se manteve preservada. Domínio Público.**

interesse que impera nesse lugar. Tomamos que o educar acontece neste espaço que tende a ser essencialmente público. A princípio, a praça aspira ser o centro em que diversas atividades ganham notoriedade no seio urbano, contém elementos que propiciam seu adequar às vontades que ali depositam. Propositalmente, encontra na cidade uma posição eminente e privilegiada da qual é centro vital, e permite ser lugar fundamental onde uma série de símbolos e tradições são experimentadas pelos que ali se encontram.

Pode ser instrumento para suscitar a identidade junto a si, em quem tem a experiência da vivência ali, e, ainda, traz consigo o sentido de comunidade enquanto ponto diário de encontro.



*Piazza Maggiore de Bologna como ponte de encontro e permanência. Foto: Júlio César.*

É sabido que na tradição ocidental, a ágora grega é o espaço urbano precursor do que hoje chamamos de praça. A ágora era um espaço aberto, normalmente demarcado por um mercado, um local onde aconteciam discussões e debates entre os cidadãos que, deste modo, praticavam a democracia direta (MACEDO e ROBBA, 2002). Destarte, a ágora demarcou o lugar de nascimento do encontro e convergência dos diversos discursos, lançando, a partir de seu espaço vazio, a democracia como forma de governo, a partir da identidade de centro

comercial, polo administrativo e político da típica cidade grega antiga. Fisicamente era centralizada, posição interessante para os edifícios públicos, para o mercado e lócus de aglomeração dos habitantes da cidade. Em Atenas, cidade onde surgiu a democracia



grega, as decisões políticas eram costumeiramente tomadas na ágora. Existia uma espécie de relógio de água utilizado para controlar o tempo dos debatedores, e uma urna esculpida em bronze utilizada nos litígios que podiam ocorrer por conta das disputas. O templo de Hefesto era o principal edifício da área, construído em 449 a.C. Mesmo que neste espaço se localizassem elementos típicos religiosos e presença física da cultura aristocrata, não refletia somente para poucos a identidade, era costumeiro para o homem simples assistir acontecimentos públicos tais como festas, teatros, debates, jogos. Exigências religiosas ou tipicamente de costumes aristocratas moldavam a todos, ainda que somente de forma ideológica. A ágora conseguia ser lócus no qual o público e o privado de uns poucos se encontravam para fazer deste espaço físico o espaço político eficiente para o funcionamento da democracia ateniense, ainda que esse *demos* não fosse a totalidade de todos habitantes da cidade de Atenas. A importância da ágora está no fato de que ela era a representação da capacidade que o homem teve de sintetizar a heterogeneidade de interesses sob uma pretensa unidade a fim de promover a continuidade e o desenvolvimento de um povo, o que pode ser interpretado na realidade como a produção, reprodução, potencialização do poder vigente.

Todavia, o significado da ágora passa pela capacidade de fazer aflorar a partir da diversidade a unidade e pelo alavancar da identidade a figura de uma pretensa coesão de interesse. O pano de fundo da situação apresentada era a crença que o poder tinha na sua própria manutenção enquanto se resolvia por meio de seus atributos próprios do espaço que era tipicamente público. Essa função ganhou *status* e importância atemporal até maior que a própria religião e os costumes aristocratas que em Atenas se praticavam, haja vista que a ideia de um lugar aberto onde se condensa a coisa pública foi além da cultura grega antiga e ganhou

outras terras e culturas fora de seu tempo. A importância da ágora como coisa pública se provou pelo fato de que aquilo que primeiramente era privativo de uns poucos foi colocado publicamente para ganhar lugar na identidade de todos. É complicado fazer distinção entre baixa e alta cultura na Grécia antiga, ou melhor, cultura do povo e cultura da aristocracia, pelo simples fato da existência da ágora e outros espaços onde eram manifestas as obras e vontades da classe dominante diante da aprovação ou reprovação de todos que assistiam. A notoriedade facilmente torna comum a coisa pública, a particularidade que poderia ser estranha no todo se torna conhecida e se vulgariza enquanto entranha na identidade dos outros.

Do ponto de vista comunitário, tinha que haver um centro onde se concentrassem os originais edifícios civis e religiosos e onde os cidadãos pudessem reunir-se sempre que necessário (a Ágora, no seu sentido primitivo, muito antes de essa palavra ter vindo a significar também “praça do mercado”).

Na reconstrução, após a invasão persa, os atenienses ocuparam-se primeiro da Ágora, ignorando a Acrópole. A escolha foi, sem dúvida, motivada pela urgência de restabelecer ordenadamente a vida cotidiana (...). Mas surge a tentação de ver igualmente uma razão psicológica, expressa numa citação conhecida e feliz de Aristóteles (Política VII 1330b). Uma cidadela (acrópole) adequa-se à oligarquia e à legislação de um só homem, o terreno plano à democracia. (FINLEY, M. I. *Os Gregos Antigos*. Edições 70, Lisboa. 1988. p. 30 e p.137)

A partir da visão aristotélica acerca da função da ágora, se pode perceber que esse espaço nasce como necessidade que os diversos discursos tinham de se fazerem ouvidos. Contudo, não é difícil de imaginar que, em outro momento, os que o poder facilmente podem demarcar esses espaços com suas vontades por meio de artifícios arquitetônicos, simbólicos e ornamentais. Poder-se-ia dizer que um ornamento aristocrata visível em um edifício se constituía como voz da vontade de poder que voltava a falar por meio das vozes que se ouvia do *demos*. Por isso, anteriormente, foi dito que é difícil ter clara a distinção entre baixa e alta

cultura, pois a marca do espaço público grego antigo era a voz do poder que ecoava em um segundo momento pelo povo, dado o fato do mesmo ter sido docilizado para tanto.

## 1.2 A PRAÇA E SITTE

Na obra *A Construção das Cidades segundo seus Princípios Artísticos*, Camillo Sitte marcou suas teorias urbanísticas ao tratar da dimensão estética das cidades qual obra de arte, ampliando a preocupação para além do que é atender as necessidades funcionais. A crítica é bastante profícua ainda na atualidade, pois as novas construções ficaram simplesmente técnicas perdendo o efeito artístico que fazia bem ao espírito; e ainda, a questão de que até que ponto na modernidade as construções passaram a ser vistas do ponto de vista artístico somente, deixando, assim, a funcionalidade, a humanidade, de lado. Destarte, o sucesso dessa obra se deu principalmente por tratar da construção das cidades sobre a visão do cidadão, que transita pelas ruas, pelas praças, nos mais variados percursos, enxergando-a como uma somatória de fragmentos, para assim ter a visão totalizante da cidade. É claro que o ponto de partida de Sitte é a praça, pois, ela liga as partes, faz com que as partes sejam sentidas quando quem passa encontra espaço livre. É pela praça que se respira e se mensura o quanto já se caminhou dentro da cidade. Ante o olhar espiritual

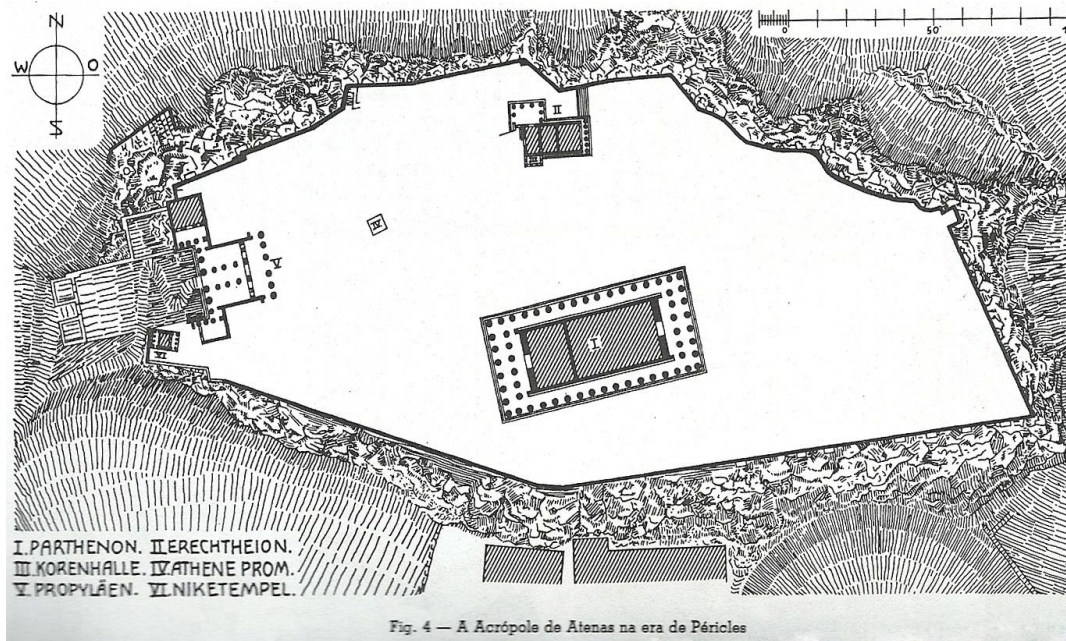


Fig. 4 — A Acrópole de Atenas na era de Péricles

deslizam as praças, os monumentos, as imagens urbanas adoráveis e as belas paisagens, e se pode fruir novamente o prazer de se demorar junto a tudo aquilo que é gracioso e sublime que, em outro momento, animava o espírito. Ou o desânimo pode encontrar na praça este suspiro. Ainda se pode caminhar atualmente obtendo essas nuances pelas cidades.

As cidades antigas possuem uma beleza tão grande que faz bem ao espírito e não cansa seu

espectador. É interessante também recolher essa visão otimista de Sitte, sabendo que o que atrai por ser belo pode também possuir efeito contrário, mas mesmo assim o princípio da atração continuará a existir, e por isso o texto se salva mesmo diante do tosco e do rude que existe na cidade antiga. A admiração surge de qualquer maneira e é capaz de mexer com o dia de qualquer pessoa que estivesse passando por momentos bons ou ruins.

O texto de Sitte já tem, de antemão, apresentado premissas que obedecem à máxima que intitula a obra. De modo poético, mas não descuidado, chama Aristóteles para o seu propósito, pois foi o estagirita que resumiu os princípios da construção urbana ao dizer que uma cidade deve ser construída para tornar o homem ao mesmo tempo seguro e feliz, em outras palavras, uma

cidade tem de ser construída com técnica, mas aliada a uma visão artística. As construções urbanas se tornaram uma questão técnica, onde o artístico é deixado um pouco de lado, mas, como adiantado, o contrário também pode ocorrer. Claro que o fato de que as construções mais modernas serem mais técnicas não deve ser levado apenas com negatividade, condenando o que já foi aplicado neste âmbito, quem acredita que ainda pode ser feito construções com beleza artística, também deve se agradecer por tudo o que já foi feito. Daí, os exemplos e críticas do passado têm que coexistirem na mesma pessoa que projeta, a fim de que o desenho possa traduzir de fato o que é humano e interessado, traduzindo, desse modo, técnica, beleza, conhecimento e sobriedade.

Considerando esse contexto, Sitte apresenta uma análise do aspecto técnico-artístico de cidades antigas e a ele mais contemporâneas, no intuito de mostrar os motivos de suas construções, possibilitando uma saída de resgate da tendência do modernismo técnico, árido, que aniquila, a seu ver, a beleza que acredita encontrar nas cidades antigas. Aborda estudos dos conjuntos urbanos e da localização de monumentos nos períodos mais recentes da renascença e do barroco, relembra um pouco dos conceitos gregos e romanos que ajudam a compreender o conjunto urbanístico renascentista que podem ser úteis para analisar outros períodos.

Como objeto de estudo, analisa a praça na antiguidade na composição de espaços livres com edificações, usada para festejos e outras ocupações que poderia ganhar. Grande parte da vida pública acontecia ali, os mercados e feiras. Os sacrifícios eram realizados ao relento dos templos, bem como jogos e representações de teatro que também eram realizados a céu aberto. Até mesmo a moradia antiga segue por esse caminho, onde tinha um pátio descoberto rodeado de diversas salas e cubículos.

Então, fica clara a mínima diferença entre os exemplos citados e as praças urbanas que atualmente perderam esse



*Chiostro e Cortile di Pilato da Basilica di Santo Stefano. Fotos: Júlio César*

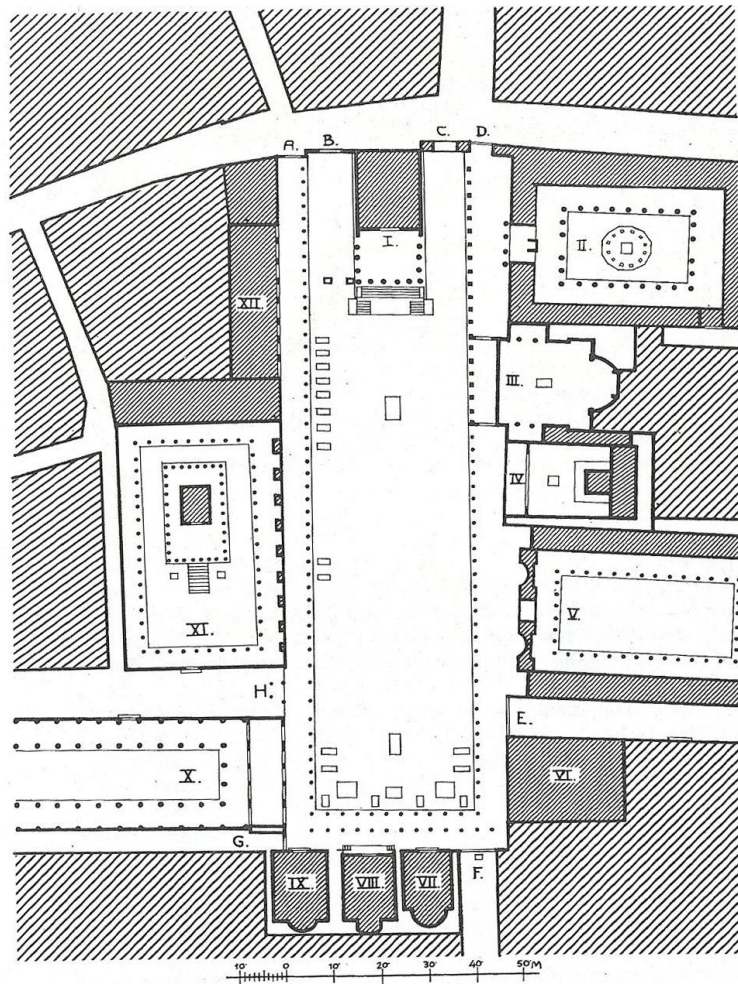


Fig. 1 — Fórum de Pompéia  
 I (Templo de Júpiter); II (Mercado de Vitualhas); III (Santuário de Lares); IV (Templo de Vespasiano); V (edifício da Eumachia); VI (Comitium); VII-IX (edifícios administrativos); X (Basílica); XI (Templo de Ápolo); XII (mercados)

significado, porém, garantem maior circulação de ar e luz, provoca certa interrupção na constância dos conjuntos de moradias permitindo uma visão maior e melhor sobre as projeções arquitetônicas das cidades. Mas essa projeção plástica que se tem na maioria das praças modernas tira a vivência mais prolongada, para além da contemplação, para além da passagem fulgurante.

A partir de Vitrúvio se pode entender mais claramente a intuição que os antigos tinham acerca da identidade entre todas essas coisas. No Fórum de Pompeia<sup>1</sup> os edifícios públicos ocupavam maciçamente seus quatro lados, na parte mais estreita, ao norte, o Templo de Júpiter se estendia até a praça aberta. O fórum era cercado por colunas em dois andares, deixando livre o espaço central da praça, enquanto ao redor erguiam-se numerosos monumentos. O Fórum Romano possui as mesmas características, mesmo que o fechamento de espaço seja de outra origem, os edifícios eram

<sup>1</sup> As descrições dos espaços são revisões a partir da obra de Sitte com revisões feitas pelo autor da tese, dispensando referências demasiadas para não cansar a leitura. As plantas baixas desse tópico são encontradas na mesma obra que referencia a presente revisão.

igualmente construções monumentais, os espaços eram como um tipo de salão de festas; os monumentos também eram dispostos ao redor de sua borda.

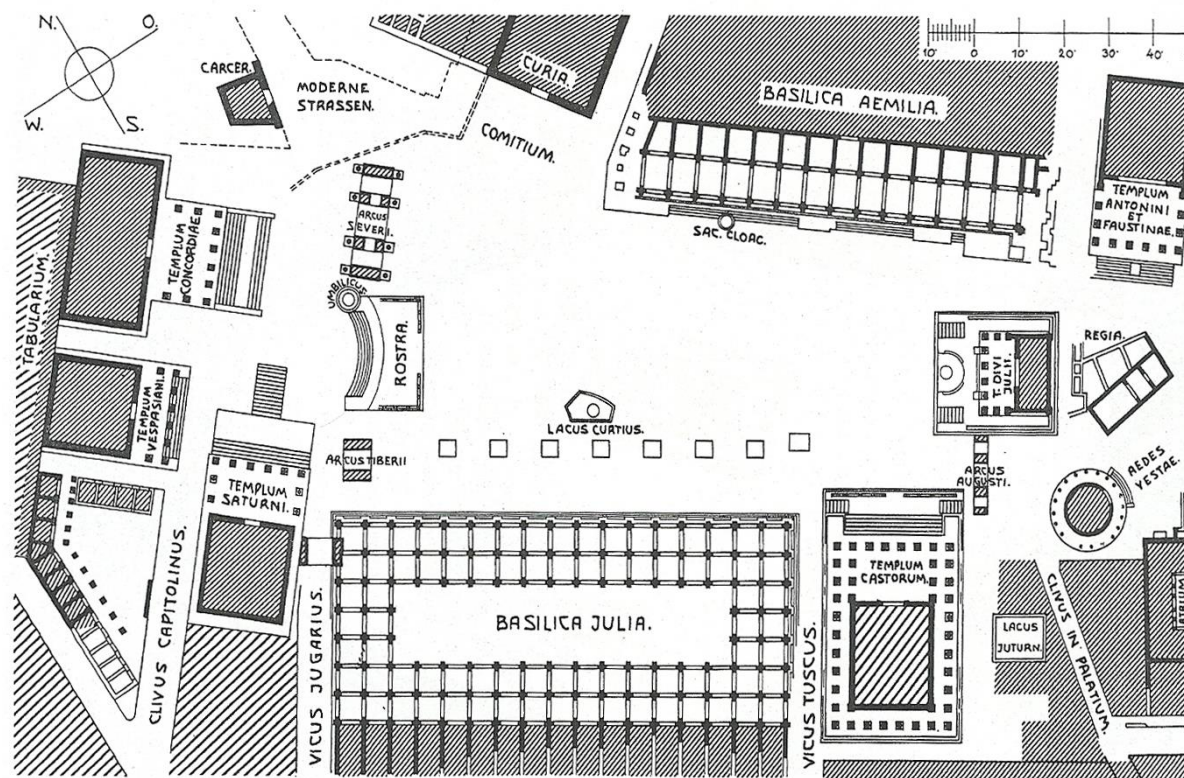


Fig. 2 — Fórum Romano no período colonial

uma verdadeira obra de arte formada ao longo dos tempos.

A praça do mercado de Atenas, também segue as mesmas regras do Fórum. Isso pode observado nas áreas dos grandes templos da Antiguidade grega de Elêusis e Olímpia. Na Acrópole de Atenas, pode-se perceber que a arquitetura, a escultura e a pintura fundiam-se como uma composição das artes plásticas, com uma plataforma elevada, envolta por muros altos, mas livre no centro, e apresenta a forma primitiva tradicional. Não se trata apenas de um conjunto urbanístico, mas de



### 1.2.1 Construções Monumentais e Praças



Réplica do Davi de Michelangelo na Piazza della Signoria e obelisco em frente à Santa Novella. Fotos: Júlio César.

O sul da Europa foi conservando, mesmo que em partes, os conjuntos urbanos antigos e muitos dos costumes de vida pública, as principais praças das cidades ainda se encontram fieis aos mais variados aspectos, até mesmo as mais recentes, ao modelo do Fórum velho. Existem cidadelas antigas nas colinas italianas que são conservadas, e que na atualidade viraram pontos turísticos no sentido de ‘vender’ a ideia de vida pacata, doméstica, e isto se dá ao redor da praça. Na Idade Média e na Renascença, as praças ricamente artísticas eram o orgulho e a alegria das cidades europeias, eram o local onde se concentravam os movimentos públicos, festas, cerimônias oficiais, anúncio de leis. Conforme o tamanho da comunidade servia a essas necessidades práticas, onde também ocorriam às manifestações, de acordo com o tamanho de cada comunidade.

A *signoria* funcionava como átrio da residência principesca, rodeada pelos palácios dos grandes senhores da região e cercada por monumentos e estátuas históricas, isso estava ligado ao desenvolvimento da praça da catedral como um modelo independente, que também incluía o batistério, a campanilha e o palácio, adiante ficava a praça laica. Ali quase sempre se encontrava uma *loggia*, construção para abrigar os guardas do espaço urbano. Um belo exemplo é a *Loggia dei Lanzi* em Florença.

Confirma o papel primordial que as praças livres podem exercer a cidadania em seu desenvolvimento, desenrolar e cotidiano, bem como no espaço que segue para a publicidade e assistência da *res publica*. Mesmo na atualidade não se deixou de explorar o potencial artístico das construções como obras de arte, mas o que destoia nas duas novas capitais no Centro-oeste

brasileiro é a questão plástica do monumental levada ao extremo ao tentar a simplicidade, que mais afasta do que suscita a agradabilidade nos cidadãos.



**Santa Maria del Fiori, Florença. Foto: Júlio César.**

Nas construções modernas dificilmente pode ser observadas combinações perfeitas entre os conjuntos urbanos que possa privilegiar um trabalho marcado por confrontos visuais em relação a isso. A *Signoria* tende a combinar de todas as maneiras possíveis os confrontos em favor de suscitar beleza, agradabilidade, convite para ficar, etc. Seguindo nessa linha de combinações, algo que se manteve intacto com o tempo foi a praça de mercado, que quase sempre compõe o conjunto da obra, um chafariz, um monumento que rememore algo como um prédio público. “Na vida pública da Idade Média e da Renascença houve uma valorização intensa e prática das praças da cidade e uma harmonização entre elas e os edifícios públicos adjacentes” (SITTE, 1992, p.30). Seguindo essa linha crítica, sobre as praças na atualidade, pode-se afirmar que muitas vezes a

função das mesmas é apenas para estacionamento de automóveis, é ignorada sua verdadeira função artística, de convívio, de lembrança, de relacionamento de suas edificações como conjunto único. Fica, assim, a ausência de toda a particularidade da beleza artística das praças antigas.

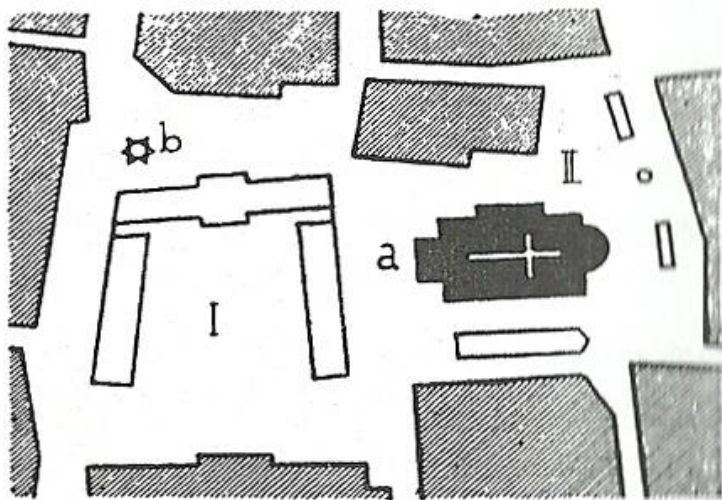
As construções monumentais oferecem bons espaços para as esculturas. E para a ocupação desses, costumavam ser formadas comissões que são responsáveis por definir os locais onde deverão ser colocadas as estátuas, mesmo após anos, talvez, não se encontre uma praça onde um monumento possa ser colocado de maneira satisfatória. Essa situação pode ser mais bem entendida pela história de Davi de Michelangelo, em Florença. O local escolhido por Michelangelo para a estátua colossal foi a parede esquerda da principal entrada do *Palazzo Vecchio*, permanecendo lá de 1504 a 1873.

Segundo Sitte, todos que tiveram a oportunidade de ver a notável obra testemunharam o efeito prodigioso que ela causava, deu a impressão da praça ter tamanho reduzido, contudo proporcional. A oposição entre ontem e hoje consiste no fato de que sempre se procuram as praças mais grandiosas para cada pequena estátua, ou seja, nem sempre um espaço grande reforça a beleza de alguma ornamentação: pelo contrário, pode neutralizá-la. Um elemento diretamente relacionado a isso, conforme já mostrado, é de que os antigos colocavam suas ornamentações ao redor do muro de suas praças, pelo espaço comportar centenas de estátuas, encontraram um fundo favorável, ficando sempre em destaque, como foi demonstrado no caso do Davi. O mesmo não se pode perceber em relação aos palácios.

As praças ora se tornam simples quintais, por conta da grandiosidade dos prédios, ou não são percebidas simplesmente por identidade própria, sempre estarão para a construção de destaque. A harmonia aclamada em relação a algumas praças não tem existido no sentido de elevar a praça em si, e concomitantemente seus mobiliários. Ela tem sido colocada no centro para apontar para algo, e por mais que exista a defesa, no caso da Praça dos Três Poderes e da Praça dos Girassóis, a sensação inóspita toma os que vivenciam seus espaços, e a beleza aclamada é algo evidenciada mais por imagens do que na assistência real daqueles espaços.

Uma praça bela teria, a princípio, a disposição de monumentos e imobiliários alocados de forma que se relacionassem entre si de uma maneira facilitada, assim, a instalação pode ser vista a partir de um foco centralizador que atrai, e não o contrário. Por isso quando se refere à beleza das últimas praças referidas, aponta-se que o belo pertence muito mais à imagem do que ao objeto de fato. Mais, frequentemente, se toma a disposição de monumentos imobiliários no centro da praça, tais como chafarizes e estátuas, para deixar um enigma de sentimentos artísticos, naturais ou espontâneos que acontecia de maneira natural no passado. Atualmente, a praça moderna abraça o status de beleza plástica que não funciona de fato fora do desenho, além da maquete. O espaço constituído ganha outra estatura, se transforma em outra coisa que o desenho não dá conta.

Segundo Sitte, às vezes, em outros tempos faziam uso de instrumentos meramente técnicos, réguas, compassos e ainda usavam o talento natural que apresenta uma espécie de percepção que vai além do cálculo. Entregavam-se a uma fruição do espaço pela qual conseguiam traduzir o que era o lugar pelas próprias sensações surgidas a partir do próprio lugar. O que é



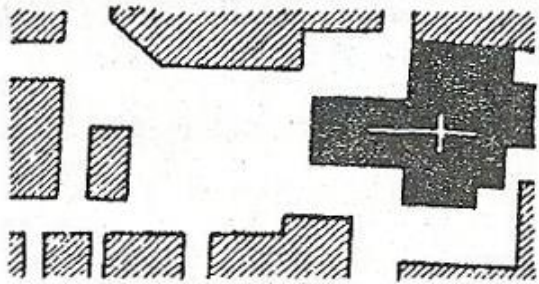
#### Nurembergue

*I* (praça do mercado); *a* (Igreja de Maria);  
*II* (Frauenplatz); *b* (chafariz)

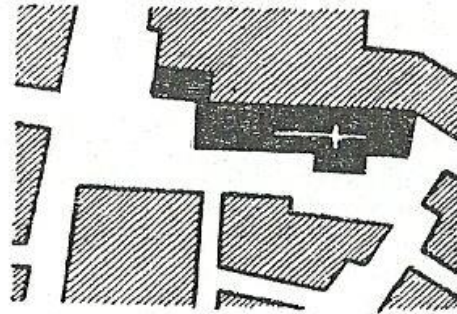
conjuntos urbanos, de maneira que a intuição ficou prejudicada quando se trata de fazer uso deste dom natural.

Os monumentos não costumam se localizar nos principais eixos de circulação de pessoas e nem no centro das praças, e sim ao redor de tudo isso. A composição deste espaço varia de cidade em cidade, ligada principalmente ao desenvolvimento histórico. A disposição de monumentos posteriores no geral segue padrões atuais e simétricos, enquanto os monumentos estabelecidos em bases mais antigas se encontram de forma mais assimétricas. Destacam-se as disposições do chamado *Schöne Brunnen* (Belo Chafariz) na praça do mercado de Nurembergue, e o chafariz na praça de mercado de Rothernburg An der *Tauber*, que seguem uma orientação oposta.

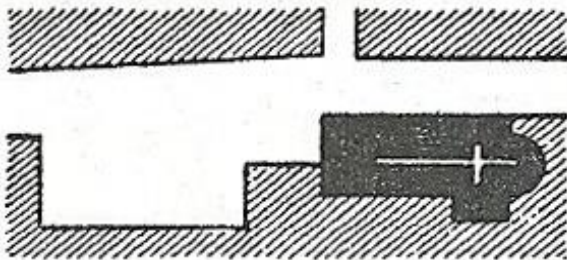
contraponto diante de alguns processos criativos hodiernos, os quais preconizam a exigência de se ter um espaço livre simplesmente, ou uma praça para determinado fim urbanístico que não o é de fato, e sim, puramente a obediência a uma regra. Não se olha para a praça de forma orgânica a partir do lugar, a praça moderna parece não pertencer ao *locus* que a endereça. Em um estudo mais detalhado de determinado caso dessas criações naturais, podem-se fundamentar os efeitos positivos traduzindo-os em palavras, para clarear a racionalidade, notando que nesse aspecto, já se perdeu a naturalidade dos sentimentos no processo de construção desses



Verona: praça da catedral



Verona: S. Anastasia

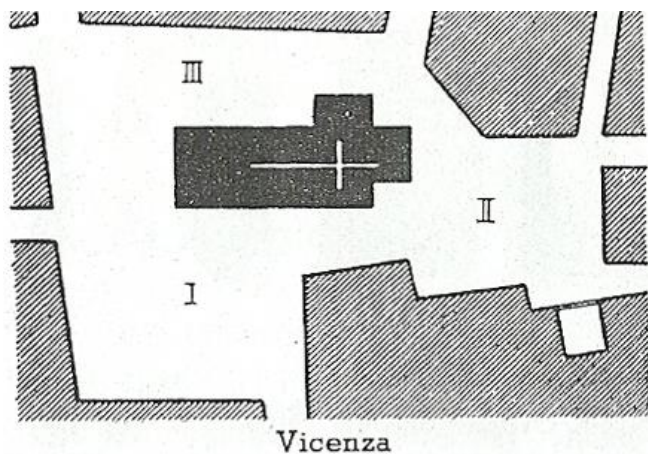


Verona: S. Fermó Maggiore

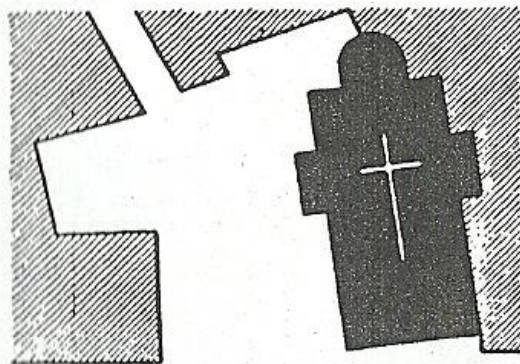
Em grande parte das cidades alemãs predominam os modelos de Nurembergue, sendo mais raras as similares à de Rothernburg, que dificilmente apresentam um monumento antigo no centro. Dos mais variados exemplos de monumentos, o da estátua

equestre de *Gattamelata*, de Donatello, diante da Igreja de Santo Antônio, em Pádua, é bastante instrutivo, não moderna, mesmo não sendo a melhor para objeto de estudo, por sua disposição na praça, pode-se notar o efeito admirável pela sua localização, contudo, não causaria o mesmo efeito se estivesse disposta no centro da praça. A estátua equestre de Pedro Ludovico Teixeira não está centralizada na Praça Cívica em Goiânia, é periférica. Mas funciona de bom grado, uma vez que está em uma das extremidades

da praça, às margens da avenida que circunda e distribui o tráfego que costeia a praça. Não foi pensada como motivo no princípio da praça, foi colocada tardiamente. Uma vez que a escultura, que é central, carrega o peso de ser símbolo ideológico da fundação do Estado de Goiás, a saber, o Monumento às três raças.



Vicenza



Palermo: S. Cita

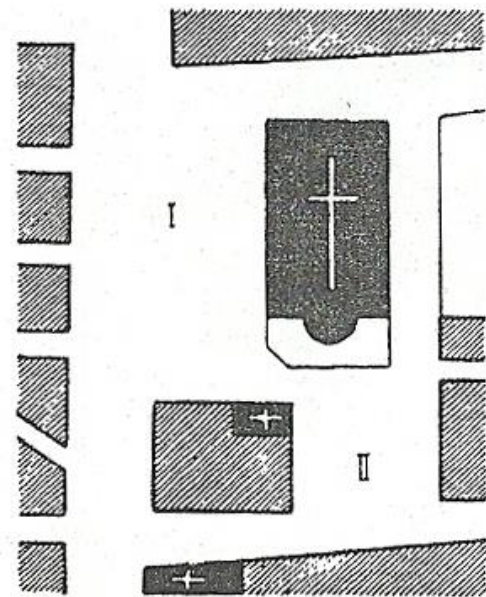
Interessante é outro ícone estatuário localizado em uma encruzilhada de grande importância, O Anhanguera, o caçador de índios. Essa estátua de porte considerável anuncia 'Goianos, nobre estirpe dos Bandeirantes' na intersecção da Avenida Anhanguera com a Avenida Goiás. Essa pequena praça era florida e centralizava a estátua do Anhanguera, no entanto, o trânsito dessa capital ficou caótico e as reformas rodoviárias subsumiram a praça ajardinada. Mas a estátua

ficou, sua base foi triplicada de tamanho e lhe deu mais imponência; *“logo, à regra antiga de dispor os monumentos ao longo das bordas das praças, soma-se aquela de caráter nórdico, genuinamente medieval: os monumentos, em especial os chafarizes, devem ser dispostos em pontos intocados pelo trânsito da praça”*. (SITTE, 1992, p. 38). Nos casos citados, fica claro o repúdio ao caminho de tráfego, sobretudo a eixos centrais para disposição desses monumentos. Pode ser observado que a coincidência entre as exigências do trânsito e do efeito artístico é compreensível, pois, garante a liberdade da

linha de tráfego e por outro lado garante que a beleza artística possa ser contemplada visualmente. A regra do centro livre nas praças também é aplicada para edifícios e principalmente igrejas, que atualmente quase sempre são colocadas no centro das praças contrariando as construções antigas. Na Itália, as igrejas eram construídas encostadas em outras estruturas ou encaixadas



nelas. Exemplos, tais como: A Igreja de *S. Giustina* é encostada em outro edifício; a de *S. Antonio* e a *Del Carmine*, em dois. Em Verona todas as igrejas são encaixadas em alguma edificação, pelos menos encostadas em algum.



Palermo: I (Piazza del Duomo)

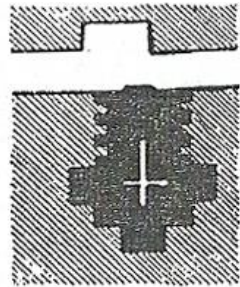
Na catedral em *S. Fermo Maggiore*, em *S. Anastasia*, nota-se uma praça mais ampla frente ao pórtico principal. Sabe-se que cada edificação dessas tem sua história, mas todas possuem um efeito mágico diante dos olhos de quem a observa. Os exemplos citados em oposição ao sistema moderno precisam de um estudo mais detalhado sobre esse aspecto importante. Segundo Sitte, Roma possui um grande número de igrejas onde 41 delas são encostadas em outros edifícios em um lado, 96 em dois lados, 110 em três lados, 2 são obstruídas em outros edifícios em quatro lados e 6 são isoladas, totalizando 255 igrejas. Entre as 6 igrejas isoladas se encontram duas modernas, sendo uma protestante e outra anglicana, e outras 4 encontram-se na beirada ou esquina de uma praça. O centro do plano da igreja, assim como monumento, deveria coincidir com a área

central da praça. O fato de as igrejas nunca terem sido construídas isoladas em Roma é praticamente uma regra que também ocorre em praticamente toda a Itália, como se pode observar em: Pávia, Vicenza, Cremona, Milão, Veneza, Nápoles, Palermo, Ferrara e inúmeras outras.

A praça da catedral de *Brescia* se enquadra ao sistema mencionado anteriormente, apesar de sua disposição singular, sua fachada serve como limite da praça. A aparência moderna é contrária a esse sistema bem integrado, mas provavelmente executado com essa intenção. Do ponto de vista do edifício, ela é a mais desfavorável, porque o efeito da obra não se concentra em um só lugar apenas se dispersando ao redor, sendo desfavorável também na visão de quem a construiu, pois exigiu somas maiores para composição arquitetônica e ornamental de suas fachadas. Apesar de essa composição ser comprovadamente ruim, sob vários aspectos, e de toda a história sobre igrejas indicarem o caminho oposto, todas as igrejas que vem sendo construídas pelo mundo estão localizadas no centro das praças de maneira isolada. O mesmo é válido para teatros e prefeituras, etc.

Um espaço vazio é monótono, anulando qualquer efeito artístico. Atualmente, apenas em gravuras pode-se observar a magnitude das pedras dos palácios florentinos, mesmo se vistos a partir de pequenas ruas, praças, que dependendo da posição que se observa pode-se ter uma variedade de efeitos. Sobre a obsessão pelo isolamento das edificações, o autor cita Reinhard Baumeister, que em seu manual da construção urbana, eleva as categorias de normas com as seguintes palavras: “Construções antigas devem ser preservadas, mas *desimpedidas* e restauradas”. Então se deduz que, através de reformas em sua volta, essas obras devam ser isoladas e alinhadas aos eixos das ruas.

### 1.2.2 A Coesão das Praças



Brescia:  
S. Giovanni

Quando se estuda essa característica particular nas praças medievais e renascentistas, o que acontece especialmente em praças da Itália, logo se percebe que ela é a responsável pelo extraordinário efeito harmônico do conjunto que comunica com a vida local, mesmo que aludindo a alguma grandeza específica: elevar a Deus, o Estado, algum herói, uma família, etc. A construção urbana moderna também ignora esse que é o mais importante e imprescindível requisito do efeito artístico orgânico, no sentido de que aponta para a beleza e eleva o lugar pela disposição do próprio lugar. Esse termo se sustentou na tradição, favorecido ainda pela falta de largura das ruas que indicavam pouca necessidade de tráfego, mas a beleza e a sua visão se manifestavam de diversas maneiras. A questão seria se, mesmo que o processo de industrialização que apontou para outros rumos no que se refere à construção e a materialização da beleza, o modernismo não teria dado conta de apresentar nas suas linhas simples o que de fato é orgânico. A crítica salienta a falta de compromisso com a vivência que inspira desenhos belos, simples, mais que a força de argumento que tenta sustentá-los na prática.

A partir de um conjunto de residências, é encontrado um espaço diante dessas edificações, solução que se adequa à necessidade de um preenchimento contínuo em volta de edifícios, o que pode ser observado na pequena praça de S. Giovanni em Brescia, que apresenta uma segunda rua, porém, mantendo-se uma visão limitada sobre o edifício principal. Não é por acaso

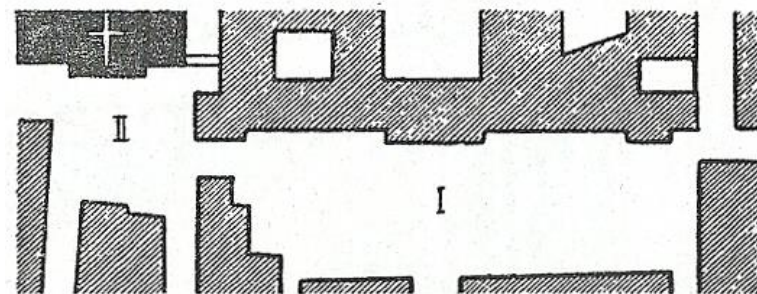
que encontramos um sistema de saída de ruas drasticamente opostas ao moderno em todas as praças. Entre os antigos, cada ângulo da praça deveria desembocar, na medida do possível, apenas em uma única rua, e, se coubesse outra perpendicular, que desembocasse na primeira, onde já se pode observar a praça. Observando com mais atenção é fácil compreender que esse tipo de rua, representa uma escolha mais adequada, pois de qualquer ponto da praça se tem uma única visão para fora dela, ocorrendo uma única forma de coesão de todo o contorno no conjunto de edificações. O segredo consiste no fato de as ruas serem perpendiculares às linhas de visão e não paralelas, algo que já era aplicado durante a Idade Média. A praça da catedral de Ravena é a que melhor mostra essa composição. A Piazza S. Petro em Mântua mostra esse mesmo tipo com maior clareza. A Praça de S. Clemente corresponde em partes, apenas. Um panorama do Mercado Novo de Viena demonstra como é possível se obter uma visão fechada a despeito do curso das ruas.

Um motivo empregado para se obter tal efeito é a fachada ampla sob as edificações, que possibilita excelente coesão da vista, clareando a diversificação da quantidade e do tamanho das aberturas de acordo com a intensidade de tráfego no local. Florença fornece o melhor exemplo, *Portico degli Uffizi*, próximo à *Signoria*, que permite uma bela vista sobre o Rio Arno. Na Itália poucas cidades deixaram de fazer uso desse procedimento, tais como *Langgasser Tor*, em Dantzig, com três arcos de passagem e sob uma construção de palácio sutilmente articulado e proporcionado. Com a sua beleza devido à medida dos arcos que possibilitaram o trânsito, a *Josephsplatz*, em Viena. Na Antiguidade, temos o pórtico de acesso ao Fórum de Pompéia.

Todas as disposições e formas arquitetônicas citadas agrupavam-se espontaneamente como um sistema completo para o fechamento de praças em contraste ao que se vê atualmente, que é manter as praças abertas, remetendo ao aniquilamento das praças antigas, perdendo-se o efeito harmonioso e coeso de todo o espaço.

### 1.2.3 Dimensão e Forma das Praças

Analisando sob o aspecto do formato entre as praças e seus principais edifícios, têm-se dois tipos de praças, as de largura e as de profundidade, o que as identifica como tais categorias é o ponto de vista de quem as observa. De acordo com esses



Módena

I (P. di S. Dominico); II (Piazza Reale)

parâmetros, a Praça de S. Croce em Florença pode ser enquadrada em ambas as categorias, onde sua composição está disposta em relação à fachada principal da igreja, sendo essa a melhor direção para se observar a praça.

Ao se analisar com maior precisão, pode-se observar que as praças de profundidade dão uma impressão de amplitude quando o edifício principal está ao fundo e apresenta dimensão semelhante à praça. Uma praça diante de um edifício em cujas dimensões

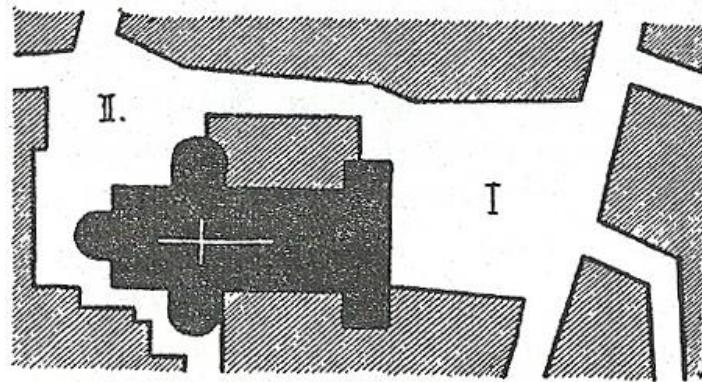
predomina a largura, característica própria de prefeituras, deve-se manter um tamanho claramente mais larga. A *Piazza Reale*, em Módena, exemplifica esse caso. Assim como o formato, a dimensão das praças possui uma relação de proporção com os edifícios que as cercam, porém de maneira sutil, mas nitidamente perceptível. Não se pode receber todo o efeito de grandiosidade de uma praça na mesma proporção de suas dimensões reais, esse efeito pode crescer se forem acrescentados alguns metros na largura dessa praça. Todavia, seria pouco nítido em uma praça de porte grande, na qual se teria a perda total da relação comum entre a mesma e os edifícios que a cercam. Em cidades modernas, as praças gigantescas existem sem causar o verdadeiro efeito de uma praça urbana por não ter mais uma relação de igualdade entre suas dimensões e os edifícios que a cercam. Exemplos: o Campo de Marte de Paris e o de Veneza, e as *Piazza d'Armi*, em Trieste e Turim.

Se analisarmos as medidas reais de algumas das maiores e das menores praças de uma cidade qualquer, será observado que não existe nenhuma relação entre o efeito causado pela dimensão de uma praça e seu tamanho real. A boa proporção entre os tamanhos da praça e dos edifícios é extremamente importante, podendo não ser definida com exatidão, por estar submetida a oscilações frequentes e consideráveis, pois nas construções modernas a técnica substitui o desenvolvimento histórico dessas praças, e devido a essa importância das medidas absolutas, passou a ser utilizada uma escala idêntica para todos os esboços e serem aplicadas na medida do possível. Em relação a isso, Sitte cita as seguintes regras:

- 1) As principais praças das cidades grandes são maiores que as das cidades pequenas;

- 2) As praças principais de todas as cidades têm dimensões incontestavelmente maiores, enquanto as demais devem ser menores;
- 3) A dimensão das praças incluídas na categoria 2 (segundo o cálculo da média do fato dado na categoria 1) está em proporção com a dimensão dos edifícios dominantes em cada uma delas, em outras palavras, a altura do edifício encontra-se em relação proporcional com as dimensões da praça.

Seguindo este parâmetro, observa-se que a simples altura do principal edifício da praça, em uma aproximação grosseira, pode ser considerada como a menor dimensão possível para ela, assim, como da mesma maneira, o dobro da altura do edifício corresponde à dimensão máxima da praça para que seja obtido um efeito satisfatório. Como regra, quanto maiores os espaços, menor o efeito, pois caso contrário os edifícios e os monumentos não têm como garantir sua imponência. Sitte cita uma doença nervosa intitulada de agorafobia que se caracteriza por as pessoas deixarem de usar o espaço da praça por causa do tamanho, sentem desconforto e denunciam a falta de comodidade no lugar. Esses percalços estão ligados diretamente às praças modernas, e se trata de algo que é tão comum nos dias de hoje nas cidades que não desperta grande atenção, tornando-se mais uma espécie de sentimento ligado ao gosto no imaginário de quem percebe essa confluência de sentimentos. Mas o que se via nas praças antigas é que eram acolhedoras, passavam a sensação de gigante na mente de quem a observava, por sua grandiosidade artística.



Pádua: praça da catedral

Sob o ponto de vista estético, a regularidade das praças e o alinhamento das ruas serem retas e mais longas o possível, isso trata de uma preocupação inútil. A *Piazza Eremitani*, em Pádua, as praças da catedral em Siracusa e em Pádua e a *Piazza S. Francesco* em Palermo, mostram que a origem das irregularidades nelas encontra-se em seu gradual desenvolvimento histórico. Qualquer cidade poderia oferecer vários exemplos de irregularidades em suas praças que ao longo do tempo

contribuíram para sua beleza artística, mesmo porque não se notam normalmente os traçados oblíquos, considerando apenas as retas e os ângulos. Muitas pessoas já visitaram ou conhecem por imagens a famosa *Piazza d'Erbe* em Verona, mas poucos têm consciência de suas significativas irregularidades. Podemos citar a comparação entre a planta real e a representação na mente de qualquer pessoa da *Piazza S. Maria Novella* em Florença, a maioria das pessoas guardam dela uma imagem quadrada apesar de ter cinco lados, isso acontece porque é possível avistar apenas três dos cinco lados de uma vez.

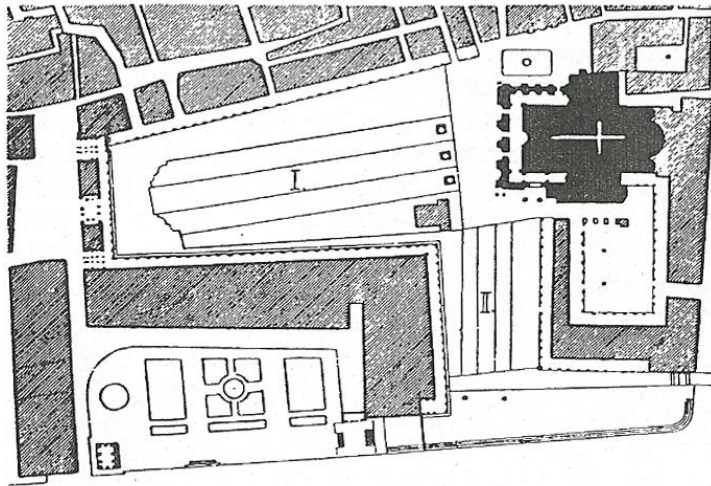
É bastante notável como as irregularidades das praças antigas não têm uma aparência ruim comparado ao efeito causado pelos ângulos irregulares das edificações modernas, isso acontece devido às cidades antigas terem suas irregularidades apenas no projeto, mas nas suas edificações isso não ocorre, por sofrerem um desenvolvimento *in natura*, por isso se nota apenas o que



chama atenção para o campo de visão. Nas praças de Siena e na Praça de S. Siro, em Gênova, fica claro que a profundidade das fachadas das igrejas foi aberta com o propósito de garantir uma visão boa sobre as estruturas principais.

A pouca importância quanto à simetria e regularidade exata nas criações arquitetônicas se esbarra no efeito harmônico de toda assimetria de construções não modernas. Simetria, termo de origem grega, um dos principais fatores que gera a beleza que harmoniza a partir de combinações e proporções regulares tinha, na antiguidade, sentido diferente do moderno conceito. Vitruvius descreveu: “Da mesma maneira, a *simetria* é uma *sensação agradável* proveniente dos elementos da própria obra e uma *relação* proporcional entre as partes separadas e a forma da figura toda”. Na arquitetura, proporção era apenas uma qualidade de caráter benéfica nas estruturas, avaliada pelas sensações e simetria tinha o mesmo significado expresso em números exatos. Esse seguiu por toda a Idade Média, adquirindo seu sentido moderno quando surgiram os primeiros esboços arquitetônicos dos mestres góticos. Na Renascença esse termo passou a ser usado com esse sentido até os dias de hoje, sendo aplicado nas edificações.

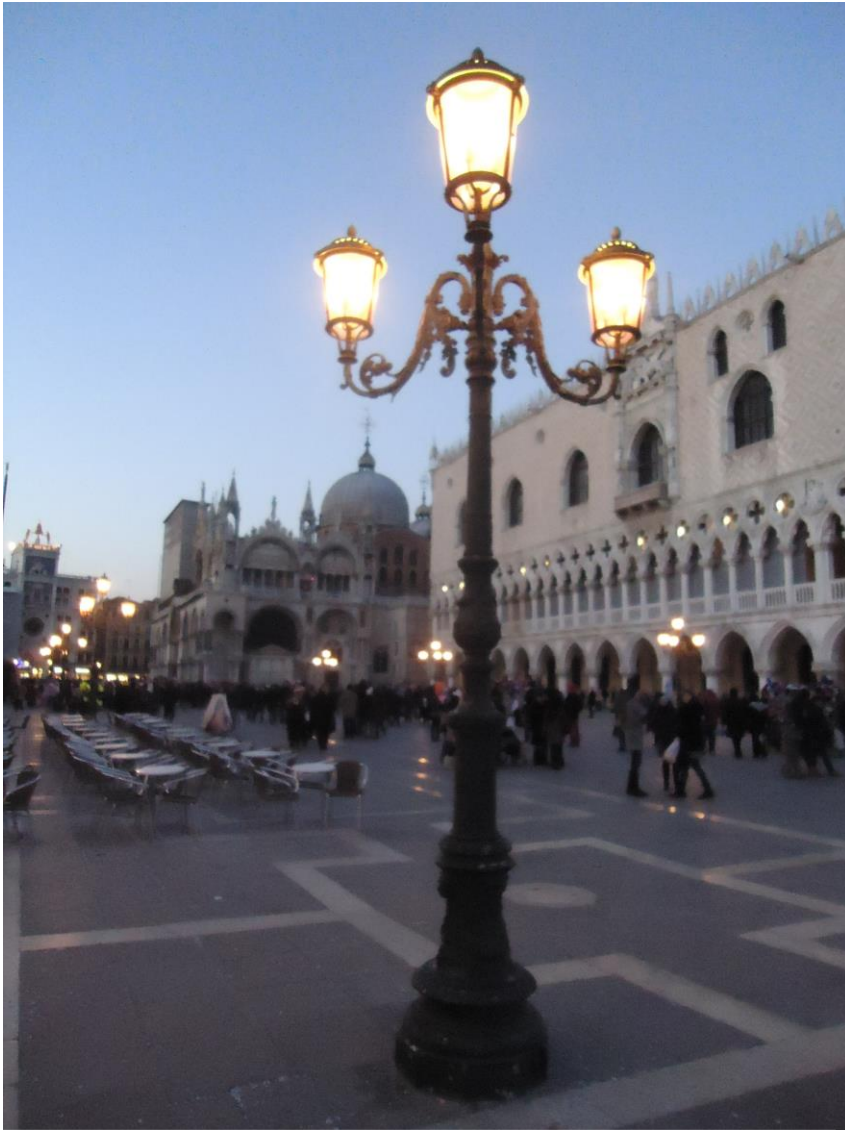
Existe com frequência a ocorrência de praças colocadas uma ao lado de outra, bastante comum na Itália, onde se pode observar que no centro da cidade possui um conjunto de praças juntas a edifícios de grande importância, e as praças isoladas são a exceção. Isso está diretamente relacionado ao fato do fechamento das praças e das igrejas e dos palácios serem encaixados em outros edifícios, deixando claro que a *Piazza Grande* deveria realçar a fachada lateral da igreja, ou seja, cada partícula desse conjunto tem uma função que complementa a outra, arquitetonicamente. Esse tipo de exemplo ressalta a impressão de que cada



Veneza:  
I (P. de S. Marcos); II (Piazzetta)

uma das fachadas das edificações motivou a formação das praças que a cercam, aumentando o efeito causado no observador. Sem dúvida que esses conjuntos de praças permitem uma apreciação de suas belezas arquitetônicas, através de um conjunto harmônico, Sitte sustenta que isso comprova a sabedoria que os antigos tinham em alcançar a grandiosidade artística de maneira econômica, ficando assim, muito claro, que esse método, o conjunto de praças, seria melhor para o aproveitamento de espaços nas construções monumentais.

A *Piazza d'Erbe*, em Mântua, apresenta um conjunto de praças semelhante, desenvolvida como praça de largura, diante a igreja uma praça de profundidade. O mesmo acontece com a praça da catedral em Perúgia, sobrepujada por uma praça grande, tendo uma menor em frente à Catedral. Arquitetonicamente, a *Signoria* é uma praça notável, pois nela estão reunidos todos os motivos de construção urbana antiga, por sua forma, dimensão, praças, espaço das ruas, monumentos, etc. Cada um desses itens encontra-se de maneira que se sinta todo o efeito da experiência artística por vias de tentativa de compreensão do arquitetônico. “E é por estar oculto todo o aparato artístico responsável pela realização de tudo isso que jamais saturamos nosso olhar ao admirarmos esse conjunto”. (SITTE, 1992, p.71).



**Carnaval Piazza San Marco, Veneza. Foto: Júlio César.**



O centro de Veneza possui um dos mais belos conjuntos de praças formado pelas praças de S. Marcos e a *Piazzetta*, sendo a primeira uma praça de profundidade em relação à Igreja de S. Marcos e de largura em relação às procuradorias, a segunda de



*San Giorgio Maggiore, Veneza. Foto: Júlio César.*

largura em relação à frente do Palácio dos Doges e principalmente de profundidade em relação à vista sobre o Grande canal com *S. Giorgio Maggiore* ao fundo. Sem dúvida essas obras deixariam de ter esse efeito sedutor caso fossem criadas no sistema moderno, separadas e com eixos geométricos, perdendo todo o efeito coeso entre si. A formação da Praça de S. Marcos e suas praças vizinhas é conveniente a todas as regras citadas. Ao fotografar essas praças de diferentes ângulos, pode-se obter um efeito criado pelo movimento de uma praça a outra, daí

se obtendo sempre uma composição diferente. Chega-se a duvidar que seja a mesma praça.

Não se quer colocar a proposição desses modelos como tese última, mas o fato de se ter a plástica da cidade domada pela tecnologia 'não-humana' acima do 'humano' fez com que características mais pertinentes à sensibilidade do homem desaparecesse da cidade. Existem circunstâncias nas quais se pode pensar para que tipo de ser tal espaço foi feito. O momento de se encontrar em um espaço no qual se pode respirar, no qual se pode ser surpreendido constantemente é substituído pela

grandiosidade espacial e pelo traço seco do espaço moderno praça. Não são mais os passos do homem que encontram a praça, é pela janela do carro que se a vê.

A proximidade com as casas, a formação de um certo conjunto harmônico palácio-praça e a assistência fácil pelo passante foram deixados de lado nos projetos modernos, quer tenha sido por instinto ou propositalmente. Com isso, atualmente, se podem ver dois quadros ou mais: praças belas e praças secas. O belo aqui partilha da sensibilidade, mesmo que arrojada e plena de ornamentos, sendo que o seco se refere ao traço simples que chama a atenção para se distanciar do mesmo. Pode ser que tal análise já esteja em si coberta de alguma ideologia partidária de um determinado estilo, mas a praça deve apresentar elementos que dialoguem com mais proximidade com que a assiste, eis parte basilar de sua gênese antes de ser puramente plástica.

Na *piazza* italiana existe a proposta de ser uma representação inesgotável da vida prática, literalmente se transforma em arena que é eficiente em acomodar pessoas, comércio, festas religiosas, atividades que exigem espaço aberto e comunicação fácil. Essas peculiaridades seguem uma série de fatores concomitantes que se relacionam com usos e costume desenvolvidos por conta da geografia e história, cultura e religião, do clima e da economia do lugar. Encontra-se a origem da *piazza* no Fórum Romano, rodeado por colunas e paredes dos templos, era espaço no qual os homens tratavam de seus negócios, falavam e eram vistos. Sua identidade não deixa de ser semelhante à da agitação que pretendia a ágora. É possível imaginar que a voz do Fórum não destoava da intenção que existia na ágora, pretendia alguma autoridade por meio de artifícios simbólicos que se efetivam na realidade. Era local de edifícios públicos e lugar de encontrar as personificações das deidades, de ter experiências com os

monumentos do poder e com os de adoração, quer fosse do divino abstrato ou do divino instituído e humano. Era um teatro da vida pública que por meio de atores naturais, cidadãos comuns ou não, inscreviam nos costumes qual era a feição da coisa pública. Seguindo essa perspectiva, a praça continua a ser um espaço público privilegiado, separado e distinto das outras partes da cidade, além de fazer parte do organismo urbano e esteja a ele ligado por meio de ruas e quadras, é espaço público mensageiro de significados e papéis específicos. As cidades tenderiam a reproduzir o projeto e imagem clássica do Fórum, embora as praças fossem diferenciadas de acordo com suas funções e proporções. Esse sentimento de espaço público coletivo é uma manifestação particular que rompe com o espaço e tempo. Ademais, se pode pensar em uma espécie de Ente que pretende ser *Ser* enquanto carrega em si o discurso de algum poder vigente, e se perpetuou em certo sentido nos projetos e uso das praças medievais.

### 1.3 A PRAÇA

Segue-se que a partir dessa imagem clássica advêm as três percepções básicas das principais formas de organização do espaço público praça no meio urbano, onde é encontrada a 'praça da catedral', 'a praça cívica' e a 'praça do mercado'. O primeiro modelo tende a ratificar o serviço religioso como algo inerente à atividade pública. A praça serve, assim, como real palco onde o

sagrado quer se mostrar de forma fácil e comum, ou vulgar na vida dos assistentes e crentes; ou melhor, como pátio grande ou pequeno e espaço consagrado ao ritual abstrato. É uma espécie de projeção externa de atividades religiosas que se mostram como transfiguração do sagrado no plano físico, daí o espaço se liga ao plano do divino transformando sua própria feição arquitetônica em algo mais do que um simples lugar da vivência da urbanidade. A eficiência espetacular do rito ganha trunfo enquanto a praça é aberta aos céus. Consegue-se, por ser essa peculiaridade do espaço, uma simbologia que sensibiliza os espectadores de acordo com a transfiguração gestual que os atores fazem, nos quais conciliam a imensidão e elevação ao céu com a finitude do espaço terreno.

A praça cívica representa o espaço das práticas políticas e administrativas, onde os lugares de poder e cidadania em primeira instância são marcados e tem referência prática e simbólica sob a noção de organização urbana da mente das pessoas. É espaço onde o governo dialoga com a multidão, estabelecendo dominação abstrata que vai constituir em dominação real a partir da aceitação da simbologia que do lugar emana, é o mesmo que dizer que o poder precisa de seu lócus físico para exercer seu domínio abstrato, que assim se traduz na realidade prática.

A praça do mercado existe enquanto resultante de um acordo preestabelecido do que é conviver e se submeter a alguma ordem. Haja vista que a disposição das partes nesse espaço segue uma organização social complexa, para a qual devem existir de antemão regras de convivência para o bom fluir das atividades que se montam ali inconscientemente. Existe a sensação da presença de um arbítrio que pode intervir se as coisas não sucederem de acordo com a missão pública do local, a saber, é o lugar

para empresas típicas da cidade mercantil. É claro que o que se considera aqui como sendo três modelos básicos se trata mais de uma tentativa de se separar em conceitos esse espaço que, na prática, pode demonstrar variações, combinar os modelos em um só sítio ou demonstrar outras características que por si só enriqueceriam a breve disposição e marcariam outra faceta deste organismo urbano chamado praça.

Outras concepções podem ser consideradas a partir das funções principais e secundárias conforme as categorias apresentadas por COSTA (1993):

1. Circulação - quando o espaço é passagem entre pontos significativos dentro da dinâmica da cidade;
2. Amenização - quando a área apresenta vegetação que ofereça contraste em relação ao entorno, podendo influenciar o clima local. A amenização não é um critério apenas ambiental no sentido climático ou de saneamento pela presença do verde, mas também paisagístico, quando quebra o ritmo da volumetria local das edificações e da trama das ruas. Assim, dividiu-se a categoria em amenização ambiental (salubridade) e amenização paisagística;
3. Recreação - quando o espaço oferece equipamentos para tal como parques infantis, áreas ou quadras para jogos, etc;
4. Embelezamento - quando o espaço apresenta elementos que agregam valores estéticos ao entorno, destacando-se no todo ou ainda quando oferece encantos paisagísticos artificiais ou disponibiliza o contato aberto com as belezas naturais do entorno (morros, mar, praias, lagos, etc.);



5. Função Cívica ou de Cidadania, (OLIVEIRA FILHO & DERNTL, 1995) - quando o lugar é palco de diversas manifestações públicas, desde religiosas, militares e políticas até festas populares;
6. Referencial e Simbólica, (BARTALINI, 1986) - quando o espaço se tornou marco referencial local ou é dotado de um significado especial apropriado pelo usuário ou habitantes da cidade (algum sentido histórico importante ou característica incorporada que descaracterizaria o ambiente caso fosse extinto).

Os tipos de praças ressaltados estão contidos no conceito de praça, e é de esperar que para o senso comum fique facilmente visível qual é a função do seu espaço. Existe uma íntima ligação da *piazza* como projeto e lugar de vivência com a concepção e o desenvolvimento da praça brasileira na atualidade. E, ainda, acompanha a concepção básica deste espaço a possibilidade de ecoar as vozes que outrora também existiam na ágora grega e na *piazza*. É a feira que ali encontra sua abertura. No espaço, o público encontra o artista que pode se mostrar. A procissão religiosa no lugar aberto chega ao seu clímax. O culto protestante tenta afirmar seu novo discurso com a velha forma da religião. A política partidária deseja consolidar sua ideologia doutrinando os ouvintes por meio do discurso laico nos moldes da procissão e do culto. Desses diversos dizeres que ecoam na praça se ouve ao fundo a vontade do poder se manifestando gratuitamente, e é seu espaço aberto que se transforma páginas onde se escreve mais um capítulo dessa motivação ao poder. Resta saber se o lugar contém elementos propícios para a consolidação da escrita e recriação de mais poder.

Se a essência [Wesen] mais íntima do ser [Sein] é vontade de poder, se prazer é todo crescimento de poder, e desprazer todo sentimento de não resistir e de não se tornar senhor: não podemos então postular prazer e desprazer como fatos cardiais? Vontade é possível sem ambas essas oscilações do sim e do não? Mas quem sente prazer?... Quem quer poder?... Pergunta absurda: se a essência mesma é vontade de poder e, conseqüentemente, sentir prazer e desprazer. Apesar disso: são necessárias as oposições, as resistências e, portanto, relativamente, as unidades que se apropriam de poder... (NIETZSCHE, §693, p. 351).

Uma vez que o poder deseja se potencializar, ele consolida e resolve todas as coisas que são incompatíveis com suas razões de existir, se preserva e a si se dá uma voz que perpetua no futuro – nada mais propício que um lugar público para sacramentar a sua vontade: a praça.



*Praça da l'Ile-de-France, Paris, France. Foto: Júlio César.*

No princípio, a simplicidade espacial da praça se apresenta como algo que convida o passante a ficar, a vizinhança a tem como extensão da própria casa e vive para a liberdade social e moral sem racionalizar esse fato situacional, pois, dado o costume, os hábitos executados nesse espaço público se tornam espontâneos e naturais. Todavia, se o projeto espacial contiver obstáculos tais como muretas, cercas, altos e baixos relevos, guarda de segurança impactante, naturalmente não será um lugar convidativo. A

sensação de liberdade deve pairar facilmente na praça, é evidente que o projeto físico delimita a linha tênue entre o estar livre e a impossibilidade disso, o que torna o espaço uma espécie de não-praça.

A concepção do espaço deve observar se existem elementos básicos que permitam seu uso desinteressado, admite-se aqui que o uso natural e desinteressado do lugar é prova da vivência orgânica que demonstra a real identidade do espaço e de seus usuários. Quando não existem os obstáculos físicos e abstratos na praça, a situação é de agradabilidade, pode ser convite para



Praça seca, *Basilica di Santo Stefano, Bolonha*. Foto: Júlio César.

contemplação, preleção, descanso.

Do latim *platea*, 'espaço amplo' ou 'rua larga', o significado prático da praça é ampliado a partir do momento que o uso desse é desenvolvido. Tantas adequações o espaço praça tem recebido que se tornou confusa sua classificação, por isso é importante não confundir praça com jardim ou parque. MARX (1980) ao explicitar o significado e a origem das praças brasileiras enfatiza o estilo público e

multifuncional que essas agregam a fim de esclarecer a propriedade da praça. Claramente se vê a equivalência das praças brasileiras às *piazzas* e *plazas*, e ainda carrega na sua composição e projeto algo da identidade da ágora grega. Ainda, é visível que o fator religioso influenciou a origem da praça que, às vezes surge como campo aberto para uso da igreja, é adotada pela vizinhança como lugar de vivência a despeito do serviço confessional.

Logradouro público por excelência, a praça deve sua existência sobretudo aos adros de nossas igrejas. Se tradicionalmente essa dívida é válida, mais recentemente a praça tem sido confundida com jardim. A praça como tal, para reunião de gente e para exercício de um sem-número de atividades diferentes, surgiu entre nós, de maneira marcante e típica, diante de capelas ou igrejas, de conventos ou irmandades religiosas. Destacava, aqui e ali, na paisagem urbana estes estabelecimentos de prestígio social. Realçava os edifícios; acolhia os seus frequentadores. (MARX, p. 50)



Praça da Igreja Nossa Senhora da Abadia e Praça da Prefeitura Municipal de Piracanjuba, Goiás. Foto: Júlio César.

A cultura em geral parece associar a praça à igreja. A relevância ideológica dessa associação é causada por sua origem e pelo espírito de religiosidade existente nas bases do pensamento brasileiro. Na linguagem interiorana facilmente se ouve o convite para ir 'na praça da igreja', a informação acerca de certos endereços tem como referência o estar 'perto da praça da igreja'. Nem sempre o nome da praça é lembrado, o que importa é que é a praça da igreja. São falas que ligam continuamente o imaginário das pessoas à presença ideológica de um modelo de ser. Por outro lado, MARX (1980) ressalta a falta de pujança do poder civil para fazer da praça fonte de referencial na linguagem popular. O senso do público a partir da vivência puramente laica é carente até mesmo nas grandes cidades.

Quando considerada pátio ou extensão da igreja, a praça está ideologicamente indissociável da cultura religiosa, de forma que é impossível falar do espaço da praça somente, caso se almejar conhecer a identidade desse espaço público. Chamamos a praça próxima da igreja de conjunto a partir dessa constatação, pois é perceptível que a existência da primeira se funde com a da segunda. Da mesma forma, pode ser considerada a praça e o palácio de algum governo público como sendo um conjunto do qual é difícil pensar alguma percepção de um ou de outro separadamente. Então, o espaço público por vezes é considerado juntamente com o edifício principal, ou para o qual a praça serve.

As chamadas praças cívicas que enfeitam as frentes de edifícios públicos importantes não são comuns como pontos de referência e local de bem estar que leva à vivência pública. Quando encontradas, são dispostas como largos ou campos pouco atrativos onde é percebido o trânsito rápido das pessoas. No quesito permanência, as praças de igrejas ganham das cívicas e,

atualmente, se percebe que os parques e jardins públicos têm sido mais atrativos ainda. Seria desejável e provável que em cidades planejadas, praças civis fossem projetadas para juntar elementos eficientes que despertariam o prazer pela vivência pública desvinculada de valores cristalizados, assim, agindo de forma eficiente na formação do espírito humano rumo à sua própria emancipação como fator basilar de identidade. Na prática, por exemplo, essa constância não é observada desde a observação que se fez na Praça Cívica, na Praça dos Três Poderes e na Praça dos Girassóis.

De acordo com as propostas cumpridas, o que se tem verificado é que as praças cívicas têm servido como ambientes decorativos sem razão funcional de um ponto de vista da gratuidade do lugar. Isso é o mesmo que dizer que o espaço na frente do palácio público que é chamado de praça não passa de um potencial palanque ou bibelô, que a vizinhança não identifica como local para desfrutar a boa vida e encontro público. Ganha conotação própria de acordo com o interesse do palácio, não é viva por si só a ponto de espontaneamente convidar as pessoas a ficarem, e é improvável que se estabeleça um ponto acolhedor para os cidadãos por faltar elementos em seu projeto arquitetônico para tanto. Trata-se de um filão que encobre o poder público a ponto de não desvendar a sua essência. Destarte, a praça brasileira é ao mesmo tempo arraigada nos costumes de uso e da linguagem local urbana, a noção de espaço público é de caráter essencialmente citadino, ainda que haja influência da ideia de parque, o que faz com que as praças se tornem cada vez mais verdes.

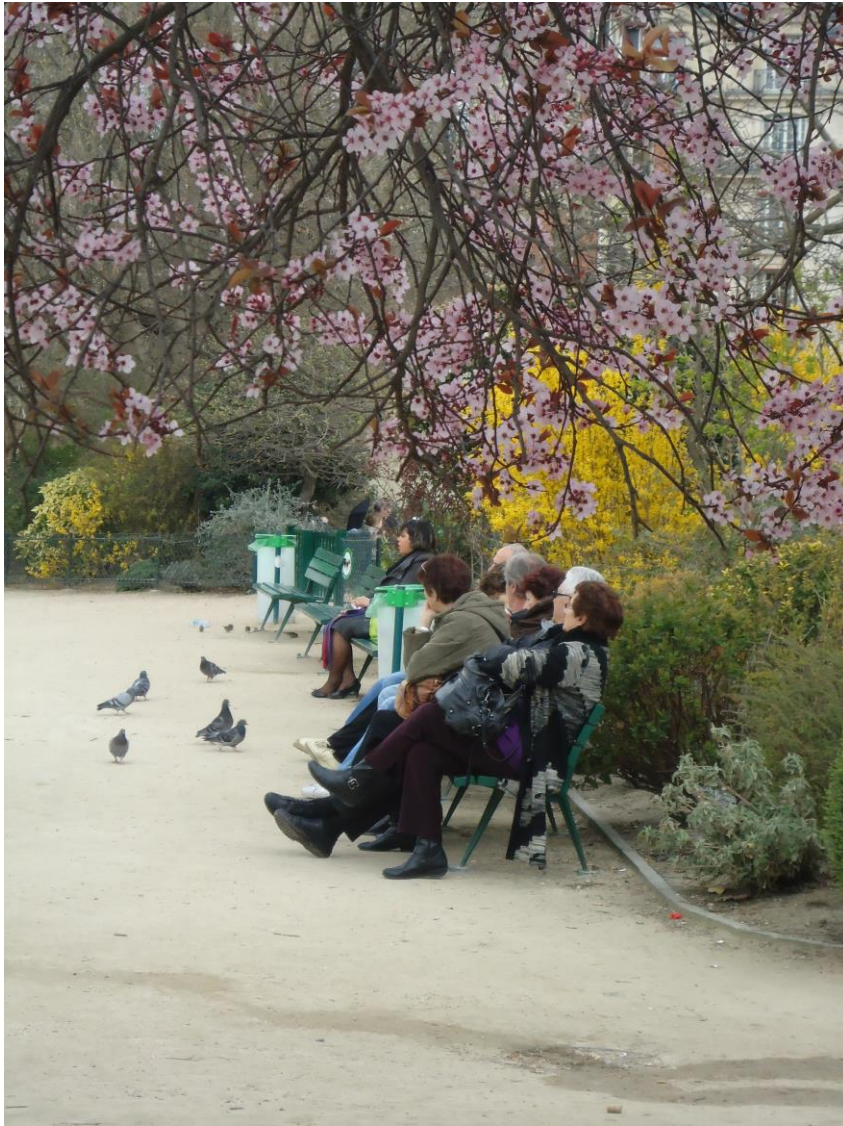
Atualmente, o que se tem visto é a alocação da praça em parque, isto torna difícil a identificação desse espaço público junto à costumeira ideia de praça. A necessidade de ver



o verde agir como uma espécie de purificador dos ambientes carregados pelo urbanismo tecnológico faz com que as áreas abertas públicas sejam transformadas em repositórios de espécies arbóreas e plantas variadas, acrescentando ao conceito de praça a ideia da necessidade do verde como elemento aprazível. O que acontece, às vezes, é certo exagero que desfigura o local e impossibilita a visão imediata do que é o lócus em si, existe a impossibilidade do uso por conta da falta de clareza e conotação de periculosidade.



**Sentido horário: Bosque dos Buritis, Goiânia; Parque Cesamar, Palmas; Parque da Cidade de Brasília Sarah Kubitschek, Brasília. Domínio Público.**



Cotidiano em *Champ de Mars, Paris*. Foto: Júlio César.

Dos locais de confluência dos diversos fluxos, é a praça que estampa as várias aberturas na organização urbana que apontam fluentemente os múltiplos usos que fazem deste ambiente o lugar e ponto capital de manifestação da vida pública. Acarreta que o processo de arborização dos espaços demonstra, além de ser uma tentativa de mascarar a caótica e emaranhada construção de concreto, a insatisfação e incapacidade de lidar com a coisa urbana, transladando para a cidade a imagem do campo. Entrega-se a cidade à poluição do ar, visual e sonora, desde que se tenha um local de descanso verde para utilização social.

O conceito de parque como lugar do verde e próprio para recreação tem influenciado o projeto da praça enquanto se desenvolve o urbanismo moderno que tenta conciliar espaço público com a ideia de bem estar, oriunda da experiência com a natureza. Conciliar ambos num só ideário não é interessante, dado o fato de



que a confluência das impressões urbanas problemáticas tendem a esmorecer diante da tranquilidade e da sombra do verde. Acontece que esses espaços possuem funções, usos diversos, o que não justifica a subjugação de um sobre o outro, os projetos de ambos são naturezas diferentes. É por meio do diagnóstico devidamente retratado por desenhos, plantas, fotos, material teórico e impressão dos usuários desses espaços que se tem ótima referência metodológica para a elaboração de argumento de tese. Faz-se necessário o levantamento da situação existente, observação de usos, identificação de conflitos entre o projeto, a realização, o uso, a reutilização e a situação pós-ocupação dos *loci*. A ideia é permitir que a vida pública encontre a possibilidade de se manifestar em toda a sua plenitude, resgatando a praça como espaço para o convívio e para a inclusão do outro para a formação autônoma da consciência do ser, enquanto encontra na cidade o lugar propiciador da vivência e convivência com o público. A inquietação fundamental é com a praça, cuja conformação e mudança comprometem abertamente a convivência social e afetam o exercício da cidadania.

Mas a apreciação da ligação e articulação da praça com o tecido urbano muda em relação às suas próprias dimensões tanto quanto às da cidade. Como conjunto, integra, juntamente com as ruas, a arquitetura e o paisagismo, incorporando a simbologia local e pode levar para uma representação urbanística que articula o entorno representativo ao fluxo de pedestres. Diversos segmentos que têm diferentes expectativas e interesses em relação aos espaços públicos podem se modificar diante do espaço aberto por causa da simples disposição desse, disposição que excede sobre as diferenças sensíveis e transcende as identidades

para transfigurá-las em outra coisa. Existe na prática um processo civilizador recorrente do diálogo norteado pela vontade de poder que é eficiente para docilizar ou alimentar o espírito.

A praça normalmente deve ser o lugar da sociabilidade por caráter, que de lugar físico passa a ser organismo orientador de comportamentos e de práticas sociais. A cultura local é sempre resultado de alguma espécie de troca que existe no público, para esse fim o projeto deve incorrer em justeza no que se refere a considerar e corresponder com os diversos diálogos existentes. Em outras palavras, de nada adianta aplicar um projeto “praça” a partir de uma experiência pura de outra cultura em um lugar que não existe aceitação análoga. A discussão acerca da vida pública antes da realização de cada projeto de espaço público se faz necessária. As pessoas têm o direito e o dever de opinar ou de serem ouvidas no que se refere a um projeto que se endereça à sua própria convivência, nesse sentido, a Praça dos Três Poderes não é voz de alguém que habita sua vizinhança. A Praça Cívica também não é, mas existem condições que fazem com que as pessoas a adotem ou lhe deem sentido a partir da experiência constante que tem com essa praça, pois é central a convergência de avenidas importantes que obrigam a população a vivenciar a praça. A Praça Girassóis com sua grandiosidade faz o pedestre se cansar e se perder diante da distância dos extremos a serem alcançados, logo afugenta a vivência cotidiana por meio do medo da fadiga física, que ora é mental.

As vozes conscientes e inconscientes dos pedestres se comunicam com a praça e, outra vez, traduzem a voz que é própria da praça. Não seria demais ressaltar que existe uma linguagem que se aprende a ver na praça que não é propriamente a voz aparente do projeto. Para ouvi-la, se deve resgatar o significado urbanístico original do projeto e demonstrar que a intervenção

formal e informal muda abruptamente a apreensão do objeto. Os traços podem ser reconhecidos como italianos, franceses ou modernistas, mas são resultados de atitudes culturais em relação à cidade brasileira e ao modo de viver coletivamente nessa realidade em relação a um projeto que se inscreve nas entrelinhas, a saber, projetos de cunho ideológico. Resumidamente, a conjuntura que se apresenta é a reutilização de conceitos a serviço do poder.

Sempre de acordo com as resistências que uma força procura para se assenhorear delas, há de crescer a medida dos insucessos e fatalidades provocados por este fato: na medida em que toda força só pode descarregar-se no que resiste, é necessário que em toda ação haja um ingrediente de desprazer. Todavia, esse desprazer age como estímulo da vida e fortalece a vontade de poder. (NIETZSCHE, §694, p.351)

## CAPÍTULO 2 - A INTERIORIZAÇÃO DO URBANISMO MODERNO

O crescimento populacional de Goiânia trouxe novas necessidades de organização política e industrial para a cidade. Foi necessária a construção de ambientes salubres para dar suporte aos trabalhadores. Dentro dos conceitos urbanísticos modernos, não bastava edificar cidades com uma visão inovadora, era necessário levantar cidades com praticidade para a vida das pessoas. É o novo sendo moldado para o futuro. Nesse período de tempo, antes de Goiânia ser criada, é importante lembrar que a capital de Minas Gerais, Ouro Preto, foi transferida para Belo Horizonte. Essa transferência foi um marco dentro dos propósitos de modernização urbana no Brasil. Em contrapartida, houve uma negação das estruturas urbanas coloniais que ainda podiam ser encontradas na virada do século XIX para o século XX (MANSO, 2001). Belo Horizonte foi a resposta espacial diante da necessidade de crescimento. A nova capital, também, trouxe uma perspectiva econômica e social diferente. Existem semelhanças entre os processos de transferência das capitais mineira e goiana<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup> Foi designado o dia 27 de maio de 1933 para o início dos trabalhos de preparo do terreno e em 24 de outubro do mesmo ano houve o lançamento da pedra fundamental, no local onde está o Palácio do Governo. Dois anos depois, pelo Decreto nº 327 de 2 de agosto de 1935, organizou-se o Município de Nova Capital, que recebeu o topônimo de Goiânia. Finalmente, em 23 de março de 1937, foi assinado o Decreto nº 1816, transferindo definitivamente a Capital Estadual da Cidade de Goiás para a de Goiânia.

*Nos dois casos, houve forte campanha contra a mudança, sob o argumento central de que a situação financeira das unidades federativas desaconselhava medida de tamanho vulto. Em contrapartida, os mudancistas apostavam no acerto da medida e das consequências salutares e fecundas que resultariam da deslocação do eixo econômico e administrativo de Minas Gerais e Goiás para uma região onde fosse possível incrementar o ganho econômico e o bem estar social de suas comunidades. (MANSO, 2001, p. 23)*

No tempo do Império já se cogitava a necessidade de mudança da capital goiana no século XVIII. Mas foi só no período republicano que a transferência foi possível. Quando Getúlio Vargas assumiu o governo em 1930, Goiás ficou sob o controle de Pedro Ludovico Teixeira que era médico, político e intelectual. Ludovico também era um autêntico intérprete dos interesses dos grupos políticos que queriam transformar Goiás em um polo de desenvolvimento e progresso (MANSO, 2001, p 32). Nesse período houve a abertura para o desenvolvimento nacionalista e integralista, de inspiração getulista, denominada Marcha para o Oeste. A Marcha para o Oeste foi um ato governamental que buscou o avanço capitalista para o interior do País. Esse movimento foi de extrema importância para a viabilização de mudanças. A Marcha consolidou os planos políticos e econômicos de Getúlio Vargas e Pedro Ludovico. Depois de decretado o Estado Novo, as forças políticas buscaram legitimidade e apoio. O Estado se tornou autônomo e tomou para si a tarefa de construir toda a nação à custa da centralização política e administrativa. Ludovico citava os estados de Sergipe e Minas Gerais como modelo de sucesso para a transferência de suas capitais em 1855 e 1897, respectivamente. (MANSO, 2001, P 36).

Sob a ótica do desenvolvimento, foram criados alguns conceitos para justificar a construção de Goiânia. Pedro Ludovico exigiu que a cidade fosse edificada em “toque de caixa”. Esse discurso foi apontado como decadente porque a província de Goiás

estava vivenciando o final da época da pós-mineração. Constatou-se ainda que o estado goiano era atrasado levando-se em conta as palavras de um discurso tão arrojado para aquela época. Goiás representava a antítese do que era dito por Ludovico e foi a partir dessa constatação que as mudanças começaram a acontecer. Deu-se início à construção de Goiânia com uma nova proposta menos audaciosa para compor o ideário do Estado Novo. Goiânia passou a ocupar uma posição geográfica diferente para atender às exigências de salubridade. Foram eliminados riscos causados por serras, ladeiras que tinham a intenção de centralizar a cidade, mas, ao mesmo tempo, não atendiam às exigências necessárias para manter a segurança e evitar acidentes dos trabalhadores e moradores. O projeto arquitetônico-urbanístico de Goiânia foi feito pelo arquiteto Atílio Corrêa Lima nos anos de 1933 e 1935. Atílio se formou na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ele se especializou no Instituto de Urbanismo da Universidade de Paris e lá fez um estágio com Alfred Agache, arquiteto que contribuiu para o plano de remodelação, extensão e embelezamento da cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1929 e 1930. (MANSO, 2001, pa140).

Atílio foi afastado e não conseguiu concluir seu projeto. Armando Augusto de Godoy foi o engenheiro que organizou as diretrizes e alterações do anteprojeto de urbanização de Goiânia. Ao considerarmos as intervenções de Godoy, observamos uma tendência sobre o uso do espaço fechado, volumetria e escala humana. Dois momentos marcaram o período de construção de Goiânia: o primeiro em 1933, quando um relatório foi apresentado sugerindo a mudança da capital de lugar; O segundo momento

no período de 1936 a 1938 quando a estrutura urbanística da cidade foi definida. (MANSO, 2001, p 37). Posteriormente o projeto passou a ser executado por Jerônimo Coimbra e Abelardo Coimbra Bueno<sup>3</sup>.

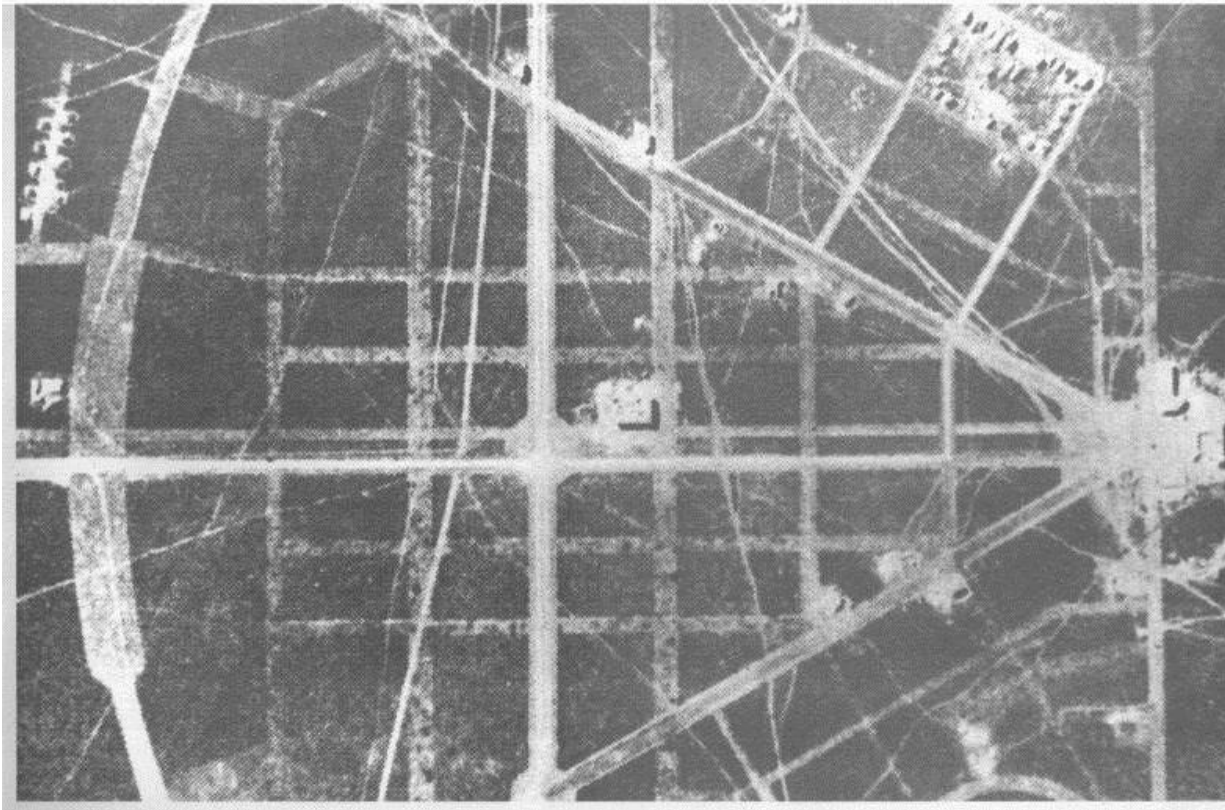
O conceito urbanístico de Goiânia

surgiu com base em teorias do século XIX. Os exemplos como a intervenção monumental na cidade de Paris, empreendido por Haussmann (1853-70) e o projeto da expansão da cidade de Barcelona, idealizado pelo engenheiro Idelfonso Cerdá (1859) serviram de referência para a construção de Goiânia.



Planta de Goiânia segundo Atilio Correa Lima. Fonte: Domínio Público.

<sup>3</sup> Essa transferência de responsabilidade quanto ao desenvolvimento e execução do projeto não fica muito clara ao logo da leitura de fontes históricas. O conhecimento de questões pormenorizadas decorrentes desta situação não interfere na presente proposta, por isso não serão apresentas com afinco.



Um projeto metódico da malha viária foi necessário para atender a população acatando normas de saneamento. Os movimentos *City Beautiful* e de Tony Ganier também influenciaram o plano de construção de Goiânia. Eles serviram como uma espécie de roteiro naquela época, pois possuíam valores institucionais, políticos e econômicos importantes na década de 1930. Os conceitos supracitados foram expostos por meio de traços básicos nas

perspectivas monumentais. A praça que abriga edifícios do governo e outros pontos importantes na cidade também sofreu influências desses movimentos. Antecedentes ideológicos marcaram as estruturas básicas da cidade. Isso se traduz por meio da construção das praças principais, vias largas e na praça cívica. Toda centralização está representada por meio de uma *urbaine étolle*. Essa ideologia rompe com o modelo de cidade tradicional, introduzindo o conceito de melhor utilização do espaço livre.



Essa ruptura renova o espaço urbano clássico e ao mesmo tempo conserva a estrutura espacial. Dentro dessa perspectiva de renovação, a praça cívica ganha uma importância por estar localizada na área central da cidade e por aglutinar edificações importantes. Camilo Sitte, defende a ideia de reavaliar a cidade por meio de seus espaços, incluindo toda a área construída e suas praças. Ele desenvolveu um projeto importante para Goiânia que aconteceu na cidade jardim de Ebenezer Howard. Nessa concepção, o espaço urbano foi ajustado de acordo com a estrutura industrial. Nesse contexto, a praça aparece interligada como um ponto importante sob a forma de *rond-poins* e de *praças – carrefour*.

A praça foi estruturada com funções variadas. Ela abriga os palácios governamentais, facilita o fluxo de carros, serve como ponto de entretenimento para a população e embeleza a cidade. Tudo contribui para o ordenamento urbano de acordo com o projeto cidade linear do arquiteto espanhol Arturo Soria y Mata. Ainda é marcante a influência da *Cité Industrielle* de Tony Garnier sobre a separação dos espaços em categorias: residencial, entretenimento, industrial, de saúde da *Ville Motorisée* de Eugene Hénard.<sup>4</sup>

Na prática do urbanismo é possível afirmar que Goiânia sofreu um acúmulo de conceitos, teorias e exemplos. Em sua construção houve um misto de tendências formais e ao mesmo tempo modernas. Os princípios de Tony Garnier são observados

---

<sup>4</sup> Eugene Henard é mais conhecido por ter defendido entre 1904 e 1912, o projeto de criação de uma nova grande cruz Paris. Assim, ele propôs ao local Palais Royal da intersecção de duas grandes avenidas perpendiculares partilha em quatro bairros de Paris. Ele define a ideia de um avanço da avenida *Palais-Royal*, grande leste-oeste a partir do meio do jardim e norte-sul, a rua transversal foi ampliada e rebatizada Avenida Richelieu Richelieu . Teria estendido às portas de Paris, no melhor uso dos canais existentes.

desde o início do projeto. Curioso lembrar que naquela época não incluíram na planta da cidade a construção de templos religiosos.

Em discurso da época com base na leitura lecorbusianista, era tempo para novas intenções e conjecturas no Brasil. Em outro momento, Armando Augusto de Godoy se mostrou ligado ideologicamente aos movimentos urbanísticos do final do século XIX e início do século XX, em que se apresentavam conceitos propostos por Howard<sup>5</sup>. Atílio e Armando em seus relatórios técnicos, ponderaram sobre fatores geológicos, climáticos, históricos, culturais, sociais e econômicos. De acordo com o plano de zoneamento da cidade houve uma divisão por setores: habitacional, de lazer e trabalho. Ocorreu também a integração de espaços urbanos e rurais. A legislação urbana da época estava sob o comando do poder público. O propósito era manter um plano mais ajustado às exigências de uma nova época. (LEME, 1999, p. 226).

Segundo MANSO (2001), foi importante manter traçados cuidadosos de acordo com os princípios de urbanismo moderno para unir áreas comerciais, residências e a zona rural. Foram reservados locais específicos para diversão, vias públicas, praças e cursos d'água. No projeto arquitetônico existe o traçado das vias principais da cidade em forma de cruz. A Avenida Anhanguera

---

<sup>5</sup> Ebenezer Howard com as duas cidades-jardins pensava:

1. Que era viável a construção de cidades novas com indústrias e jardins, e não subúrbio jardins;
2. Que as famílias poderiam possuir uma casa em meio ao verde, perto do trabalho e do centro da cidade;
3. Poderia obter cidades com boa qualidade ambiental, mantendo os jardins;
4. Era possível construir moradias a baixo custo, com conforto térmico, e formando uma arquitetura homogênea (leia-se arquitetura georgiana) dando continuidade a cidade.

As consequências das ideias de Howard foram sentidas no Brasil: São Paulo, Goiânia, Rio de Janeiro: Jardins Laranjeiras; os subúrbios americanos: *Green Belt* perto de Washington D.C., *New Jersey*, e etc.

atravessa a cidade no sentido Leste-Oeste, a Avenida Goiás sai do centro administrativo e vai até a estação ferroviária, no sentido Norte-Sul. A proposta é semelhante com a *Avenue* de Paris em *Versailles*, na França. A semelhança parte do Centro Administrativo e abre um ângulo de duas avenidas, a Araguaia e a Tocantins, que seguem até o aeroporto. A Avenida Goiás dá acesso ao centro administrativo e possui paisagens importantes típicas do Estado. As avenidas Araguaia e Tocantins cercam a avenida Goiás. Um bulevar revela uma paisagem sólida com o prédio do palácio do governo ao fundo sob a sombra das árvores e duas vias largas. Nesse cenário se encaixa o civismo em alusão à grandeza e à ordem.

Atílio, em seu projeto, recomendou a construção de algumas praças rotatórias como alternativa para desafogar o tráfego. Ele cita o urbanista francês Eugène Hénard como referência dessa proposta. As praças rotatórias servem como parte integrante de um sistema viário que permite a fluidez, a eficiência da circulação de veículos e a comunicação entre as zonas de atividades (LEME, 1999, p 228). Sob o plano diretor de Atílio, a cidade é apresentada inicialmente em cinco setores:

:

O Setor Central mantinha as atividades administrativas ao redor da Praça Cívica e o comércio no percurso da Avenida Goiás. Portanto, nos primeiros estudos e anteprojetos dos planos urbanístico e arquitetônico foram projetados nesse setor dois centros distintos: o administrativo e o comercial. O Setor Norte, situado abaixo da Avenida Paranaíba e próximo à construção da estrada de ferro, possuía um traçado mais regular, As ruas desse setor se cortavam quase sempre em ângulo reto de modo a beneficiar as atividades industriais. O Setor Sul destinado à localização da zona residencial da Catedral, deveria apresentar amplos espaços ajardinados. Posteriormente, o traçado proposto por Atílio para esse setor foi modificado por Armando Augusto de Godoy. Os setores Leste e Oeste aparecem apenas em esboço, indicados nos mapas por pontilhados (MANSO, 2001, p. 109).



Perspectiva aérea em desenho da Praça Cívica. Fonte: Domínio Público.

As cidades de Howard foram fontes de inspiração para a continuidade do projeto de Armando Augusto Godoy. No traçado do bairro Setor Sul, havia uma separação entre as vias de tráfego e as residenciais. Vias secundárias ligavam o Setor Sul ao centro da cidade. Essas vias partiam de uma grande praça central, conhecida como Praça Cruzeiro, criou no interior das quadras o sistema *cul de sac*<sup>6</sup>.

Nesse contexto, a Praça surge como local apropriado para a construção de um templo religioso no Setor Sul. Segundo Gaeff, “(...) a criação da

---

<sup>6</sup> O termo também é utilizado com a função de designar becos-sem-saída e ruas sem saída. Esse termo é bastante utilizado por arquitetos e projetistas. A tradução mais adequada para o português é balão de retorno, uma vez que é nesse espaço ampliado que terminam as ruas sem saída, constituindo solução adequada para automóveis retornarem ao sentido oposto à sua direção.

Praça desestruturou a centralização do barroco proposto por Correa Lima. Essa desestruturação por outro lado, incentiva o crescimento do Setor Sul e Oeste”. (GRAEFF, 1985, p.29). A Praça serviu como elo de convergência entre o norte e o sul de Goiânia. Quatro avenidas que partem do centro da cidade estruturaram a malha viária já com previsão para expansão no futuro.

Sendo assim, Godoy deu sequência ao projeto piloto de centralizar a Praça sob ponto de vista ideológico e urbano. Esse traçado foi reproduzido em outras situações no sistema urbano e se aproxima do conceito de *étoile* ou asterisco. O traçado seria perfeito para uma cidade de no máximo 50 mil habitantes, com extensa faixa de área verde, o que determinaria algo desejável sob o ponto de vista estético.

A projeção de Godoy foi idealizada para salvaguardar a capital e criar outros centros urbanos além do cinturão verde. Godoy queria construir cidades satélites, projeto que não chegou a sair do papel (LEME, 1999). O que se pode ver ao longo do tempo, no entanto, é um misto de planejamento e improviso. Houve uma grande concentração de veículos nas cidades e a malha viária ficou saturada para comportar os bairros que cresceram de forma vertical.

## 2.1 A PRAÇA CÍVICA DE GOIÂNIA



Avenida Goiás e vista aproximada da Torre do Relógio, 2012. Fonte: Domínio Público.

Desde sua concepção, Goiânia abriga um centro administrativo. Atílio Correa quis dar o devido valor à Praça Cívica pela importância estratégica que ela tem para a política e economia da capital do estado. O espaço cívico, na visão do arquiteto, exerce um papel de destaque dentro da lógica da cidade. O acesso se dá por meio das avenidas Goiás, Tocantins e Araguaia. Um novato que chegar à cidade encontrará facilmente a localização da Praça.



Versailles. Vista aérea. Foto: Domínio público.

A topografia da cidade facilitou a construção do Centro Administrativo. Em todo o Brasil, existem pequenas réplicas de projetos semelhantes em que as avenidas convergem para uma praça. Em Versailles, na França existem visões com ângulo de 60 graus que proporcionam o efeito de grandes perspectivas. Karlsruhe foi iniciada em 1709 e pode ser usada como exemplo de construção que concentra 32 avenidas a um castelo central.

Washington, segundo MANSO (2001, p 121), “foi a principal fonte de inspiração para o plano de urbanização da capital de Goiás”. O centro cívico projetado por Atilio teve como referência Versailles, Karlsruhe e Washington e a proposta de convergência das avenidas tipo *Patte d’oie*<sup>7</sup> O próprio arquiteto também cita as cidades de Chicago,

---

<sup>7</sup> *Patte d’oie*: comum em jardins formais franceses, onde três, quatro, ou cinco caminhos retos irradiada a partir de um ponto central em um parque ou jardim, assim chamada por sua semelhança com um pé de ganso. Ele pode ter se originado em esquemas de planejamento urbanístico, onde as estradas se juntaram em um espaço, por exemplo, a *Piazza del Popolo*, em Roma.

Filadélfia, Camberra, como fontes de referência no Plano Agache Welwyn e Letchworth segundo GONÇALVES (2002).



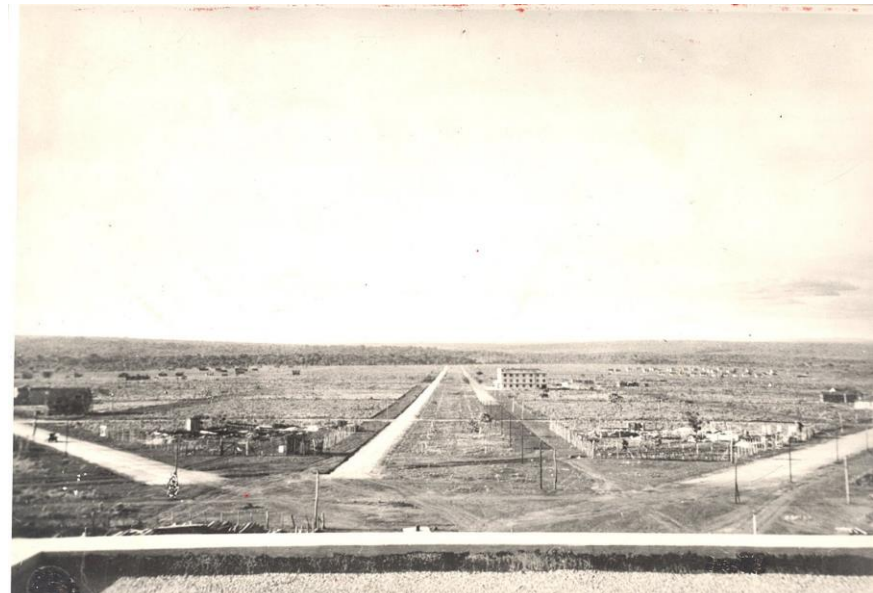
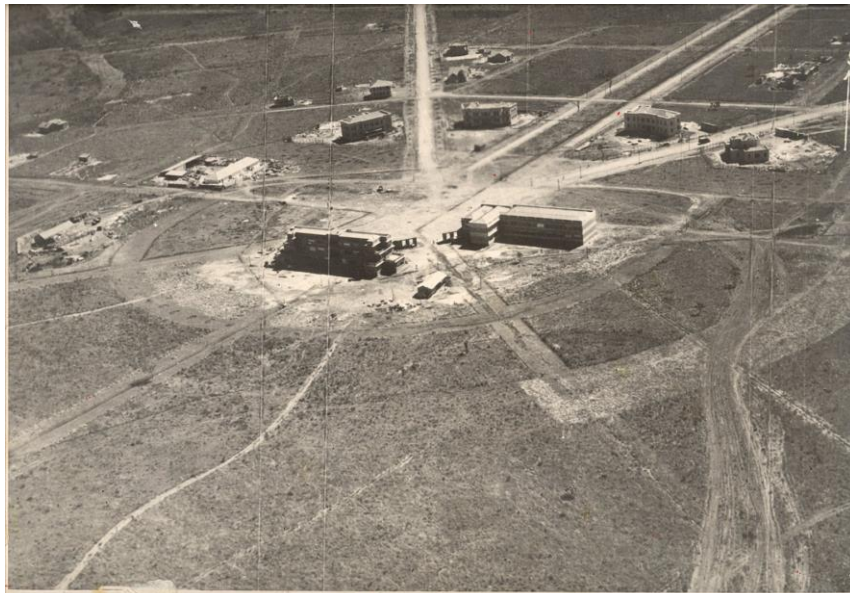
Ruas em *patte d'oise*. Domínio Público.

A vista, sob a ótica da centralização da Praça por meio das avenidas, dá a sensação de que as pessoas estão chegando a um lugar especial. O próprio Atilio usa uma citação para falar sobre o tema:

Quem atravessar a cidade ao longo da sua principal via comercial (Avenida Anhanguera), verá sucessivamente três pontos de vista diversos ao cruzar as três grandes avenidas que convergem para aquele centro. Procuramos adotar o partido clássico de *Versailles*, *Carlsruhe* e *Washington*, genericamente chamado de *Pate d'oise* pelo aspecto monumental e nobre, como merece a capital de um grande Estado (evidentemente que guardando as devidas proporções)” (CORDEIRO e QUEIROZ, 1990, p.19).



A praça principal não está sujeita ao trânsito intenso pelo caráter monumental. As praças menores precisam obedecer a um sistema de circulação de veículos. Os edifícios públicos formam um conjunto arquitetônico único, ligados a um sistema de colunas, formando uma galeria coberta (MONTEIRO, 1938, P. 142). A Praça Cívica serve também de palco para atividades do governo. O centro administrativo foi projetado lá para ser usado em ocasiões como desfile de sete de setembro e paradas oficiais. A Avenida Goiás foi criada com o objetivo de servir como passeio público para o footing noturno (MANSO, 2001, P. 126).



Abertura das avenidas Tocantins, Goiás e Araguaia Vista da Praça Pedro Ludovico Teixeira (Praça Cívica) sendo construída. Fonte: Domínio Público.

Mais importante é a do Centro Administrativo, a que denominamos de Praça Couto Magalhães, não tem finalidade para satisfazer exclusivamente ao tráfego, mas principalmente de demonstrações cívicas. Pela sua amplitude, deverá atrair, nos dias festivos na nação, o povo, despertando as virtudes cívicas. Toda ela tratada com jardins baixos, conterà no seu centro de simetria, um grande monumento, comemorativo da fundação do Estado e das grandes Bandeiras (IPLAN, 1980. p. 3).

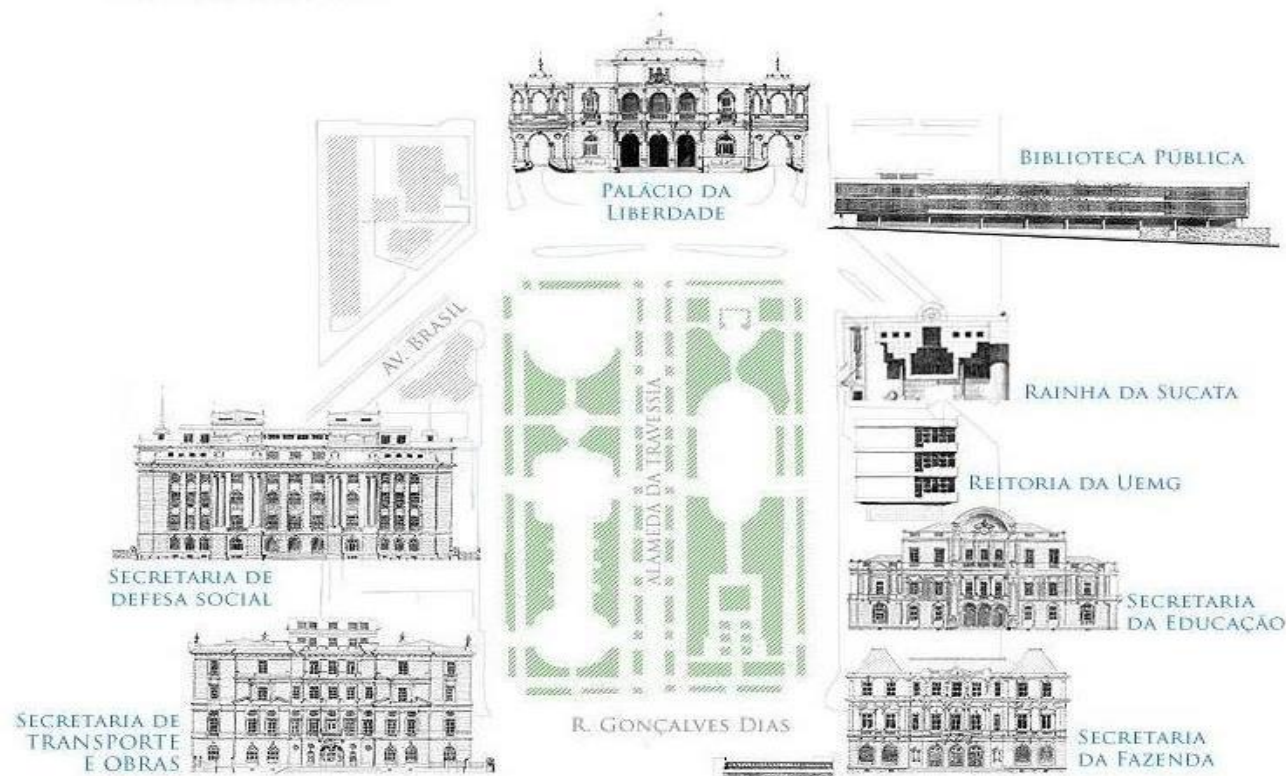
A convergência do Centro Cívico com as avenidas Araguaia, Goiás e Tocantins atraem a atenção das pessoas para os edifícios que estão nos limites com as avenidas. Um grande pátio no interior das quadras enfatiza o caráter monumental da obra. O aglomerado de prédios constitui as sedes dos governos municipal, estadual e federal. Esses edifícios representam, à direita, a Secretaria Geral e o Palácio da Justiça e, à esquerda, a Câmara Estadual e a Prefeitura.

No edifício do Palácio do Governo existem prédios menores interligados, que representam o juizado eleitoral e o de menores. O prédio dos correios também está no centro da cidade. Os edifícios do governo estadual compõem o restante da estrutura. Nos vértices das avenidas radiais do lado norte estão o Tribunal Regional Eleitoral e a Delegacia Fiscal do Ministério da Fazenda. Em 1937 foi inaugurado dentro da estrutura a sede do Tribunal Regional Eleitoral. A obra da Delegacia Fiscal durou de dezembro de 1936 a abril de 1937. O prédio pertence à Superintendência de Obras do Estado. No fim da década de 1990 foi construído um anexo com seis pavimentos ao fundo do edifício principal sem alterar suas características originais (MANSO 2004, V II P 38).

Atílio menciona o plano urbanístico de Belo Horizonte e a Praça da Liberdade como referências. As praças de ambas as cidades possuem semelhanças. A Praça da Liberdade apresenta um conceito mais tradicional, representada por um retângulo, enquanto a Praça Cívica de Goiânia, possui um formato circular. As linhas da praça mineira convergem com as principais avenidas, mas também estão ligadas ao Palácio da Liberdade. A praça é um local de contemplação do Palácio, que é o elemento de maior importância.



Praça Liberdade, 2012. Fonte: Domínio Público.



Principais avenidas convergindo no Palácio da Liberdade. Fonte: Domínio Público.

No que se refere à proposta original, o que se teve foi um reporte de apropriação da planta original a fim de se fazer releituras ao longo dos anos. Ainda, no ano de 1937, vários projetos propostos por Atílio para o Centro Administrativo foram modificados. “Essas propostas ressaltavam as praças não como um vazio urbano, mas como um lugar especial onde seriam

concentrados os principais edifícios e monumentos, adquirindo um valor funcional, político-social, simbólico e artístico” (MANSO, 2001, p. 194).

O traçado da Rua 82 passou a ser curvilíneo e serviu para a implantação dos edifícios. Onde se localizavam o Palácio da Justiça e a Prefeitura no plano de Attílio, foram projetados fontes e jardins, aumentando o espaço livre da praça. Tais mudanças na Praça Cívica se mostraram acertadas com o tempo, haja vista que a perspectiva da praça com menor número de edifícios ampliou o caráter de monumentalidade previsto por Attílio. Além do traçado da Rua 82 ter sido modificado por Godoy, a praça ganhou mais amplitude a partir do aumento dos espaços livres e por causa dos espelhos d’água ou fontes luminosas no lugar de edifícios que existiam na proposta original.

A área de contemplação é aumentada, os jardins e mobiliários são mais numerosos se compararmos as duas praças, pois, anteriormente, Attílio limitava a praça a edifícios públicos que tão somente chamariam a atenção por sua ordem de colunatas que daria continuidade a uma figura concêntrica, o monumento comemorativo da fundação do Estado e das grandes Bandeiras. Desse modo, na Praça Cívica, não são os edifícios públicos é que se revelam como monumentais, e sim a organização dos jardins. Nessa ‘evolução’ do projeto, a partir dos relatórios de Armando Augusto de Godoy e da firma Coimbra Bueno outra denominação é dada ao Centro Administrativo, surge, pela força da mentalidade de uma época a ideia de se ter um Centro Cívico. Essa é a legítima expressão do Estado Novo no Centro-Oeste, embelezado por jardins e fontes, ademais, o ajardinamento desse espaço, a ser estudado, facilitaria o acesso da multidão até o Palácio do Governo.

Dentro das alocações espaciais possíveis, está à possibilidade de manifestações públicas, reunião cívica, parada políticas e militares (CORDEIRO e QUEIROZ, 1990, p.23). Outras características do Centro Cívico estão no Relatório de Armando de Godoy e da Firma Coimbra e Bueno, no item “Configurações da ocupação e expansão urbana”, em que o tamanho da Praça Cívica é especificado:

A via pública dominante é a Avenida Goiás, de largura de 50 metros, tendo refúgio ao centro, com arborização lateral adequada, e, no seu eixo, entre as alas do arvoredo, extenso tapete verde de gramado. Essa avenida começa na Praça do Centro Cívico, atravessa todo o Setor Central e Norte, indo terminar na praça fronteira ao local destinado à estação ferroviária.

Da mesma Praça Cívica, partem duas outras vias públicas – as avenidas Araguaia e Tocantins – ambas com 25 metros de largura, e que, em forma de leque, vão terminar na Avenida Parnaíba, que é a curva limite entre os Setores Central e Norte.

O Centro Cívico, onde agrupam os próprios estaduais e federais, compreende uma praça, que contém aproximadamente 28.000 metros quadrados de área, com ajardinamento e lagos, de efeito decorativo, em harmonia com o conjunto (CORDEIRO e QUEIROZ, 1990, p.23).

A construção da Praça Cívica posteriormente chamada de *Praça Cívica Doutor Pedro Ludovico* representa o marco zero do município de Goiânia em 1933. A partir desta construção foi criado o plano geral da cidade previsto no relatório de *Attílio Correia Lima*. O batismo e inauguração oficial de Goiânia aconteceram em 5 de julho de 1942. Nesta data, a cidade foi reconhecida como mais uma capital do Brasil. Do dia primeiro a onze de julho deste ano, a cidade viveu um clima de festa. Aconteceram discursos, sessões solenes, bailes e inaugurações de obras.

Na arquitetura dos edifícios, Atílio propôs linhas retas com caráter mais sóbrio. O estilo *Art Déco* atendia à sobriedade pretendida como expressão de uma visão acertada e clara para a construção de mundo novo que estava nascendo no centro-oeste. Neste período, o *Decó* era referência em todo o País.

Importante mencionar a diferença que existe ente *Art Decó* e *Art Nouveau*. *Art Nouveau* é uma criação estética inspirada na natureza, com o propósito de reproduzir um repertório de formas com objetivo ideológico. *Art Decó* é um estilo que nasceu das artes decorativas. Esse estilo ficou conhecido em 1925 na feira mundial em Paris conhecida como *Arts Décoratifs et Industriels*. No ano de 1930, *Art Déco* começou a ganhar um aspecto mais suave que se aproximava da morfologia modernista. O *Déco* provocava um efeito visual sem propósitos racionais, o que se traduzia em ornamentos e até mesmo na limpeza visual dos Edifícios de Rockefeller Center nos Estados Unidos, país que fez da arte *Déco* um grande sucesso.

O surgimento do *Art Déco*, unido ao design, impulsionou a arquitetura com o propósito de reformular conceitos estéticos do *Art Nouveau* de forma eclética. Nessa nova proposta o ornamento deixa de ter função e passa a ser objeto de estudo para o volume dos edifícios, problemas estruturais e técnicas de construção utilizadas na época (...). Desta maneira, as linhas retas, horizontais, a simetria, sobriedade, a limpeza ornamental, a centralidade das construções serviu como signos do *Art Déco* para a reafirmação de uma nova arquitetura e poder. Os monumentos a partir daí não surgiam mais dos volumes, mas da composição estética e da configuração espacial. O discurso racional sobre esta percepção caiu no gosto dos regimes totalitários no mundo nas décadas de 1930 e 1940 e se estendeu em alguns lugares até a década de 1950. (MANSO, 2004, p 11 e 12).



Museu Zoroastro Artiaga. Fonte: Domínio Público.





Tribunal Regional Eleitoral. Fonte: Domínio Público.



Centro Cultural Marieta Telles Machado. Fonte: Domínio Público.

O movimento *Art Déco* trouxe para uma cidade no centro-oeste do País a perspectiva de uma cidade moderna. Goiânia surgiu com uma visão futurista com o objetivo de ser centro político e ao mesmo tempo deixar para trás o atraso estrutural para dar vida a uma nova capital. O estilo Déco reforçou essa proposta.

*Attilio* projetou alguns edifícios públicos, mas nem todos foram executados no período em que ele viveu na cidade nos anos de 1933 a 1935. O Palácio do Governo, a Secretaria Geral e o Grande Hotel foram construídos em Goiânia sob a orientação dele. Técnicos da empresa Coimbra Bueno & Cia assumiram as obras da cidade nos anos de 1936 a 1938. Enquanto esses edifícios estavam sendo erguidos, o Palácio do Governo também passou a ser construído assim que recebeu a aprovação do governo do estado. O Palácio faz parte de um conjunto de obras que inclui a Secretaria Geral, o Fórum e o Tribunal de Justiça. Todos esses prédios estavam ligados por colunas. A população começou a chamar o Palácio do Governo de *Casa Verde* por causa de sua cor. A pintura dele foi feita pelo professor Venerando Freitas que sugeriu o nome de *Palácio das Esmeraldas* que foi acatado pelo governo.



Fotografia do Palácio do Governo, 1942. Fonte: Domínio Público.



Palácio das Esmeraldas, 2012. Fonte: Domínio Público.



Grande Hotel, 1936. Fonte: Domínio Público.



Palácio da Justiça, 2012. Fonte: Domínio Público.

O Palácio das Esmeraldas era o único edifício composto por três pavimentos na Praça. Os outros foram ordenados de forma harmônica próximos a ele, trazendo equilíbrio estético. O *Art Déco* e a cor verde do Palácio contribuíram para uma fachada que expressa tranquilidade. O Palácio serve de residência oficial para o governador, abriga gabinetes de trabalho, salões de festa e recepção de chefes de estado e uma sala de cinema.

O Palácio do Governo, Grande Hotel e da Secretaria Geral tiveram suas obras iniciadas no ano de 1933 e terminaram de 1936. Os prédios da Secretaria, do Fórum e do Tribunal de Justiça possuem dois pavimentos com fachadas similares. Eles apresentam um aspecto estético de simplicidade, pois a ideia do arquiteto era voltar a atenção do público para a beleza do Palácio das Esmeraldas. (COELHO, 2005, p37).

Inicialmente, o prédio que deveria ser a sede da prefeitura de Goiânia serviu para abrigar a Secretaria de Fazenda que, posteriormente, foi transferida para o edifício do Centro Administrativo. No Palácio Pedro Ludovico, funcionou o Centro Cultural Maria Telles por um tempo até ser transformado em Centro Cultural no ano de 1990. Desde do ano 1988 algumas ampliações foram feitas nas dependências do prédio, incluindo a construção de um cinema.

d



Praça Cívica: arredores do Monumento às Três Raças tomados por aglomeração. Fonte: Domínio Público.



Vista parcial da colunata de ligação. Foto: Júlio César da Silva.





Antiga Estação Ferroviária de Goiânia.  
Foto: Júlio César da Silva.

A construção horizontal dos prédios Fórum, Tribunal de Justiça e uma galeria próxima é composta por colunas que ligam esses prédios ao Palácio das Esmeraldas e a Secretaria Geral. A construção do Fórum e Tribunal de Justiça começou no ano de 1936 e foi concluída em 1942. O projeto desses prédios é de autoria de Atílio Correia Lima e reformas posteriores foram executadas pela Superintendência Geral de Obras e pela empresa Coimbra Bueno com a assessoria do engenheiro Antônio Augusto Godoy.

Influência do movimento *Art Déco* marcou a estética da Praça por meio de fontes luminosas, jardins e outros elementos estéticos. A Torre do Relógio chama a atenção para compor o cenário arborizado e o mobiliário colocado no canteiro central da Praça, a qual dá acesso a uma grande avenida que segue até à estação rodoviária.

As fontes luminosas foram construídas em 1936 em dois locais distintos em que o piso foi rebaixado e o acesso até elas se dá por meio de degraus. Existem também obeliscos adornados em volta e um coreto. No ano de 2002, a

Avenida Goiás foi reformada no intuito de resgatar seus moldes originais. Este local, por sua beleza, é usado como ponto de encontro da população e visitantes e de contemplação.



Sentido horário: Passeio do canteiro central da Avenida Goiás/luminárias, Passeio do canteiro central da Avenida Goiás/bancos, Coreto situado na intersecção da Rua 82 com a Avenida Goiás, Pergolado no canteiro central da Avenida Goiás. Foto: Júlio César da Silva.

Coreto na junção da Avenida Goiás com a Praça Cívica. Sua inauguração foi no dia 5 de julho de 1942. MANSO (2004, v. II, p. 16) explica que o Coreto é um dos melhores exemplares da *Art Decó* em Goiânia. Canteiros ajardinados e mobiliários postos após a reforma.

A função da Praça Cívica vai além de lócus do centro administrativo. Devido ao seu amplo e plano espaço, desde o início, já foi alocada para reunião de multidões com intenções variadas. A fim de cumprir datas especiais e abrigar manifestações populares, protestos, comícios e outros eventos como comemorações do Natal e do Ano Novo a população se reúne na Praça enquanto constrói um tipo de identidade da cidadina.

A função pública da Praça vai além de cerimônias cívicas e administrativas. Desde o início, ela serviu como palco para unir multidões com objetivos variados. Manifestações populares, protestos, comícios, comemorações de natal e ano novo. Esta peculiaridade reforçou a identidade da cidade de Goiânia como capital em expansão. A vida social dos moradores girava em torno das praças, e a Praça Administrativa serviu como um ponto de referência e identidade cultural para habitantes. Ela remete o público a um cenário de cidades interioranas do País. No local, os moradores se encontram, namoram, fazem caminhadas e, desde 1940, período mais efervescente de sua inauguração, muitos eventos festivos e cívicos já foram realizados. O coreto serviu muito de ponto de encontro para várias manifestações artísticas.

A importância da Praça por sua utilidade e localização é fonte de notícia para a mídia. Sob o ponto de vista urbano, ela serve como ponto de acolhimento e transição de pessoas. Desde 1981 existem pistas para o transporte coletivo e o fluxo diário de pessoas é intenso. Algumas mudanças nas vias de ligação foram feitas, mas, ainda assim, o acesso ao local não foi prejudicado e é bem simples para a compreensão logística dos motoristas. A Praça Cívica é o símbolo mais representativo de Goiânia. Ela expressa a determinação de um povo que se empenhou na sua construção e vem usufruindo de seus fins sociais, culturais, políticos e cívicos. A Praça Cívica é o símbolo mais representativo da fundação da nova capital Goiânia. Expressa a determinação de um povo em construir um espaço próprio, que melhor respondesse às suas necessidades políticas, econômicas, sociais, culturais e cívicas. Desde o início, o Poder Político dispõe de um espaço amplo, ajardinado e estrategicamente posicionado no

centro da malha urbana da nova cidade e na confluência das principais avenidas, lugar que sugere o encontro e convívio de todos habitantes da cidade e do Estado, governantes e governados.

O *Diário da Manhã* do dia 07 de janeiro de 1989 noticiou condições precárias do Centro Administrativo em um período em que suas dependências estavam sendo tratadas com descaso. Nesta época o prédio sofreu grande desgaste em função do alto fluxo de pessoas que circulavam em suas dependências. Em 1990, O jornal *O Popular* escreveu um artigo sobre a situação do Prédio. Ele estava sendo ocupado a 17 anos e recebia 4.200 funcionários diariamente. O Centro comportava 54 órgãos governamentais e cerca de 10.000 pessoas que passavam por lá todos os dias. A situação se agravou com um incêndio que aconteceu no dia 12 de outubro de 2000 e atingiu o décimo andar do prédio. As causas desse incêndio foram desconhecidas, mas o que se constatou desse episódio, foi o total descaso com a coisa pública. Foram identificados problemas elétricos, os corredores e passagens que estavam obstruídos e isto dificultaria a ação de bombeiros em caso de outros incêndios recorrentes.

Uma reforma foi anunciada em 2001, mas o Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia – CREA, aconselhou a prefeitura a demolir o prédio e devolver o espaço público à Praça Cívica (O POPULAR 24/10/2000). A demolição, no entanto, não aconteceu e uma grande reforma foi feita. O edifício foi reconstruído com instalações modernas, sob medidas de segurança e com uma nova fachada espelhada o que retratou sua imponência. Na década de 1990 toda a Praça sofreu reformas. Um laudo técnico foi elaborado na ocasião e apontou necessidades de melhorias urgentes que esbarraram em questões

burocráticas para sua viabilidade. Por outro lado, a população interviu no processo com o intuito de preservar e recuperar a identidade da Praça.

A Praça simboliza o desejo da população de aglomerar poder e ao mesmo tempo funções públicas e sociais. O Monumento às Três Raças foi restaurado em 1997. Mas todo o processo de melhorias do conjunto da Praça Pública foi alvo de interesses pessoais daqueles que de maneira direta e indireta estiveram envolvidos em sua reforma. As obras foram notáveis. Foram instalados bancos, o calçamento foi reformado em pedras portuguesas e as ruas também foram recapeadas e as passagens para pedestres. A Praça após a reforma se tornou convidativa para todos que utilizavam suas funções urbanas e funcionais. A parte verde com árvores de grande porte, o gramado e plantas ornamentais embelezam o local tornando-o ainda mais bonito e agradável. Nos fins de semana quando a Praça diminuía o movimento, sua beleza podia ser observada de forma ainda mais lúdica e contemplativa. Um dos fatores que desarmonizou o espaço como em qualquer outra grande capital foi a poluição visual e o grande fluxo de veículos.

Quem passava por lá em horários de pico não conseguia enxergar a ocupação do espaço de forma homogênea. A estimativa é de que mais de 200 carros ocupam o espaço central da Praça como estacionamento. Como as fachadas dos prédios são próximas umas das outras e existem muitas árvores altas ao redor, existe uma impressão de que o espaço é fechado. Uma medida que poderia amenizar esta impressão de espaço fechado seria a retirada dos carros e a proibição do estacionamento deles

naquele local. A área ficaria mais livre e o acesso da Praça e o elo com a avenida Goiás seriam liberados. Outra possibilidade para solucionar o problema seria a construção de um estacionamento subterrâneo na Praça (O POPULAR, 30/06/1998).

O uso da Praça seria aproveitado de forma mais inteligente para fins culturais se o espaço não estivesse tão ocupado. Já existe um Museu no local que poderia ser usado para o desenvolvimento de atividades artísticas. A Praça deixou de ser uma referência de lazer para a população que tem usado parques para esse fim. Ela não atraía o público local e servia apenas como ponto turístico para aqueles que vinham de fora e desejavam conhecer a história da cidade. A sensação de abandono poderia ter sido substituída pela movimentação e pelo cultivo das artes no coração da cidade, mas isso no entanto não aconteceu. A população não se identificava mais com o local, senão por razões de passagem obrigatória.

Até a metade da década de 90, a Praça exercia suas funções públicas de outra maneira. Os moradores usavam sua estrutura durante à noite, alguns vendedores ambulantes caminhavam oferecendo mercadorias, existia uma aproximação voluntária da população com o lugar. Mas o abandono da área central especialmente nos fins de semana deu espaço à violência e ao sentimento de insegurança. Esta realidade acontecia de forma silenciosa e sem interferência da população para reverter o quadro. Ainda assim, existiam esporadicamente alguns eventos que eram realizados no local, mas nada que representasse grande relevância e continuidade.

No ano de 1988, foi divulgada a possibilidade de transferência da Prefeitura e das Secretarias Municipais para lá. O assunto, no entanto, provocou questionamento do público sobre a situação de abandono do lugar. Identificou-se o mal uso do monumento

Três Raças que foi completamente pichado, muita sujeira, cartazes colados por todos os lados. Nesta mesma ocasião, decidiram iniciar uma reforma da Praça Cívica em que foi retomada por conceitos do *Déco*.

Postes de ferro com referências *Déco* e uma rede de distribuição de cabos elétricos foram instalados. O Palácio das Esmeraldas recebeu uma pintura verde para ficar em evidência. As mudanças no ano de 2001 foram importantes para resgatar a importância do centro de Goiânia. A Prefeitura foi transferida, o Centro Administrativo e o Palácio Municipal. Essas transferências foram relevantes após o incêndio ocorrido em 2000. A parte administrativa após a mudança ficou mais vazia.

O Palácio das Campinas onde ficava a Prefeitura Municipal se tornou sede da Secretaria Municipal de finanças que presta atendimento ao público. No ano de 2002, o Centro Administrativo teve toda a sua reforma concluída e voltou a funcionar no ano seguinte. A nova fachada é espelhada e no décimo primeiro andar existe uma sala de recepção e um heliporto. A nova estrutura após a reforma foi composta por quatorze órgãos e possui um fluxo diário de três mil funcionários.

A prefeitura de acordo com o plano de Atílio ficou localizada à esquerda do Palácio do Governo, mas as modificações feitas por Godoy, no Centro Administrativo compreendiam fontes, jardins e espaços que abrigavam o Palácio da Justiça e a Prefeitura. Houve uma previsão de que a Secretaria Geral deveria ser usada pela Prefeitura, mas nada aconteceu neste sentido.

No ano de 1970 foi construído na parte leste da cidade o Palácio das Campinas onde funcionou a sede do governo municipal até o ano de 1998. Neste mesmo ano, a Prefeitura e as Secretarias Municipais foram transferidas para o Palácio Municipal. A localização do Palácio é privilegiada e o seu acesso se dá pela BR-153 com uma vista ampla, arborizada e cheia de

espaços livres ao redor do prédio. A vizinhança é caracterizada por espaços urbanos vazios, condomínios fechados, bairros construídos horizontalmente, o estádio Serra Dourada, o centro cultural Oscar Niemeyer, os hipermercados Carrefour, Walmart, Sam's Club, o shopping Flamboyant e o Autódromo Internacional de Goiânia.

A visão do público neste contexto é visual e não se aplica na prática ao “toque” dos edifícios. A construção do shopping Flamboyant em 1981 e do hipermercado Carrefour valorizou a região que se tornou próspera e de fácil acesso pela BR 153 com o escoamento do trânsito na direção sul da cidade.

O Instituto do Patrimônio Histórico – IPHAN, vinte e dois prédios e monumentos públicos do centro original de Goiânia e o núcleo pioneiro de Campinas foram tombados em 2003 como patrimônio histórico. Influências *Art Déco* foram aplicadas no conjunto da Praça Cívica, fontes luminosas do Fórum, Tribunal de Justiça e o edifício do antigo Departamento Estadual de Informação. Obeliscos e luminárias foram instalados no Palácio das Esmeraldas e nos prédios da antiga Delegacia Fiscal, Secretaria Geral, Torre do Relógio, Tribunal Regional Eleitoral e no Departamento de Polícia.

No ano de 2010 foi inaugurado um monumento em homenagem ao resgate da memória de Pedro Ludovico que fica próximo ao palácio que recebeu o nome do próprio. O monumento é uma estátua de sete metros de altura, três metros de comprimento e um metro e oitenta centímetros de largura. A peça é banhada em bronze e de autoria da artista plástica Neuza Moraes. O monumento serviu como tentativa de afirmar uma visão de força.



A partir de um dossiê contendo pesquisas e recortes de jornais da Secretaria de Planejamento Urbano foi possível elaborar uma ordem cronológica da Praça Cívica. As pesquisas revelam ao longo dos anos o abandono do estado e a necessidade de preservação e conservação do local. As reformas serviram como resposta à população sobre o processo de abandono do conjunto sofrido ao longo dos anos.

Todo o complexo da Praça e do Centro Cívico sofreu alterações ao longo dos anos com o objetivo de preservar suas características e manter uma identidade do lugar em sua totalidade. Critérios morfológicos e de centralização foram mantidos segundo ALARCÓN (2004) para manter a posição central da Praça Cívica e da malha urbana de Goiânia. Todos os aspectos apontam a necessidade de uma aglomeração da parte comercial e de serviços em geral. Coincidência que agrupa uma necessidade morfológica de se manter a unidade da região e do núcleo integrante da capital que possui funções importantes para o uso do comércio e de serviços. ALARCON ressalta, neste processo, a importância da manutenção do setor central como área de desenvolvimento da capital que foi delimitada nas décadas de 1960 e 1970.

O setor central da cidade foi consolidado na década de 1970 como o principal aglomerado de poder público, instituições culturais, hotéis, restaurantes, escritórios, consultórios médicos e odontológicos segundo VAZ (2002, p. 84 APUD ALARCON, 2004). O Setor Campinas nas décadas de 1940 e 1950 foi referência de centralização de poder e sustentação econômica e o Centro Antigo da capital funcionou como núcleo comercial e administrativo em desenvolvimento de acordo com ALARCON (2004).

Na década de 1970, a centralização da cidade se deu no eixo leste oeste por meio da avenida Anhanguera. No eixo sul nos setores Jardim Goiás, Avenida 83, Avenida B. Bueno, Jardim América, Avenida T-7, Assis Chateaubriand, Avenida Haiti e C 208. Na década de 1980, aconteceu o deslocamento do setor central para o setor oeste.

Nesta mesma década os setores central e oeste ficaram saturados e as atividades realizadas nestas áreas foram distribuídas para outros bairros com perspectivas de desenvolvimento e valorização imobiliária. Os bairros de Bela Vista, Alto do Bueno, Nova Suíça e Jardim América acolheram atividades anteriormente desenvolvidas nos setores central e oeste segundo (ARANTES, 2002 apud ALARCON, 2004). Com a abertura de novos centros a população de baixa renda migrou espontaneamente para outros lugares. Essa população passou a buscar alternativas de moradia em municípios vizinhos tais como Aparecida de Goiânia, Trindade, Senador Canedo, Bela Vista de Goiás e Hidrolândia.

As construções do shopping Flamboyant e do Carrefour promoveram valorização para o setor Jardim Goiás, Alto da Glória, Vila Redenção e de alguns condomínios construídos no sentido horizontal. Sob esta nova perspectiva, os prédios da área central passaram a ter um acesso mais difícil. O bairro da Glória se verticalizou e o jardim Goiás possui uma admirável área verde assim como o Parque Flamboyant.

Os setores Campinas e Vila Nova se consolidam como importantes subcentros e contrapontos ao Setor Central. Do ponto de vista morfológico, na década de 1980, o conjunto de linhas mais integradas cresceu na direção de três grandes eixos estruturais e com fortes atividades de comércio e serviços; a Av. Anhanguera, a Av. Assis Chateaubriand

e T-7 e a Av.85. Nesse período a centralidade funcional acompanha as vias mais integradas em Goiânia. (ALÁRCÓN, 2004).

Na década de 1990 aconteceu a proliferação de condomínios fechados, especialmente na periferia sudeste. A dificuldade de acesso ao centro transformou a mentalidade da população, que optou por buscar melhores condições e qualidade de vida. A posse de uma casa com quintal e mais espaço se tornou objeto do desejo de muitos e a ideia de morar no centro ficou saturada. Mesmo com a saída da elite do setor central, esta região continuou como local estratégico para a geração de empregos e valorização imobiliária. As áreas administrativa e de comércio prevaleceram por lá. Surgiram novos polos de importância secundária (ALARCÓN 2004).

O centro funcional da cidade sempre esteve ativo. A possibilidade de uma renovação do setor central foi discutida em 1990, mas efetivamente os resultados concretos aconteceram no ano de 2000. Diferentes propostas para o “Centro” foram sugeridas como aponta ALARCÓN (2004, p. 70),mas poucas ações foram realizadas. Um exemplo concreto foi a reestruturação da avenida Goiás, que sofreu mudanças em seu canteiro central (ALARCÓN 2004 p.72). Outras alterações foram feitas ao longo do tempo acompanhando os direcionamentos da malha urbana com vias mais integradas com a participação ativa do comércio e de serviços em geral.

Ao analisar o projeto urbano de Goiânia MEDEIROS (2006, p. 190) observou a continuidade de sua trama associada aos desenhos de sua planta que predomina “sítios planos com ocupações contínuas”. A malha urbana contínua é uma característica de

idades fundadas com propósitos mais sustentáveis. O crescimento amplo sem interferências no terreno facilitou a distribuição territorial e ao mesmo tempo promoveu um aspecto de descontinuidade. A distribuição linear de Goiânia também apresenta características de cidades mais compactas e com maior densidade.

(MEDEIROS 2006) avaliou também aspectos de zoneamento e centralidade. Nesse estudo foram constatados coincidências e afastamentos entre o núcleo de integração da cidade e o centro antigo. Na análise sobre o centro antigo, o autor identificou três situações: a primeira delas se refere às coincidências existentes no centro com o núcleo de integração; a segunda mostra que alguns locais do centro que perderam posição em relação ao núcleo de integração, mas ainda assim permaneceram na periferia da cidade ou subcentro; e, por último, os locais que estavam próximos do centro ou do núcleo de integração da cidade tiveram seus índices de desenvolvimento reduzidos dando espaço a novos eixos e vetores em crescimento (MEDEIROS, 2006 p. 349).

Goiânia, de acordo com o autor, está inserida no primeiro grupo de análise. Sua área central e a Praça Cívica está diretamente ligada aos aspectos de zoneamento e planejamento da cidade. Para MEDEIROS (2006, p. 349), o centro antigo foi construído de forma octogonal e contínua com pouca fragmentação. Não houve deslocamentos do centro e nem mesmo a decadência pelo mau uso da coisa pública desestruturou o conjunto da Praça Cívica.

No item anterior foi mencionada a mudança da Secretaria Municipal da Praça Cívica para o Palácio Municipal do centro. O complexo de edifícios administrativos foi construído a alguns quilômetros da área central e da Praça Cívica. Esta região apresenta crescente valorização desde a década de 1980 reforçando o desenvolvimento do comércio e expansão. Esta ação do governo teve

o objetivo de esvaziar o centro antigo e ao mesmo tempo fortalecer o centro em expansão da cidade. Em Belo Horizonte aconteceu um processo semelhante. O setor central continua ativo e cumpre suas funções administrativas e urbanas.

O uso do centro e entorno da Praça Cívica é diversificado. Esta região inclui habitação, comércio, escolas, hotéis, restaurantes e garagens particulares, além do funcionamento administrativo da cidade. A área habitacional é reduzida e os problemas relacionados às moradias no local acontecem em função do grande número de garagens particulares e a demanda por estacionamentos, Para ALARCÓN E HOLANDA (2005, P. 5), “os domicílios ficam vazios porque a população de baixa renda não tem condições de pagar aluguéis caros e a população mais abastada não tem muito interesse pela compra ou aluguel de imóveis na região, o que proporciona certo vazio habitacional”.

A diversidade de serviços e comércio concentrada no setor central garantem a funcionalidade do espaço em horário comercial. ALARCÓN E HOLANDA (2005) observaram uma diferença do movimento de pessoas em horários diferentes. Em horário comercial, a circulação de pessoas é mais intensa e em horários específicos, e no fim do expediente de trabalho e das escolas o fluxo reduz. O movimento à noite é fraco e nos finais de semana também. Os autores alegam que “alguns edifícios são polos que atraem pessoas de outros bairros da cidade. Eles possuem funções administrativas e culturais no Centro Cívico”.

O mapa axial da área central e do núcleo de integração favorece o acesso e a presença das pessoas no espaço. ALARCÓN E HOLANDA, no entanto, elencam fatores para que o uso do espaço público seja apenas funcional (para fazer compras, usar bancos e escritórios). Eles defendem que o lazer e o convívio social devem ser explorados em outras áreas. Os autores asseguram

que o número reduzido de habitações e de locais específicos para a prática de esportes são questões importantes que limitam o uso da área com fins de entretenimento. Existe pouco investimento do governo e a legislação vigente não incentiva o policiamento rigoroso. A incidência de roubos e a falta de iluminação adequada aumentam a sensação de dúvida da população que não se sente segura para frequentar o centro para se divertir.

A Praça do Centro Cívico está bem integrada com os propósitos urbanos da cidade. Ela é um elo de convergência de eixos de circulação de veículos e pedestres. Sua monumentalidade não foge à escala do pedestre, a arquitetura promove a sensação de fechamento do espaço. A Praça Cívica tem uma configuração que facilita a visão panorâmica, o que aproxima o convívio das pessoas que passam por lá diariamente. O espaço é multiuso e serve como área de trabalho, estacionamento para os funcionários e cumpre a função proposta em seu projeto.

O Centro Cultural Marieta Telles e o Museu Zoroastro Artiaga ficam abertos durante o fim de semana. Todo o acervo do museu é disponível ao público além da biblioteca e de um cinema. Eles caracterizam o uso cultural de edifícios construídos para abrigar funções administrativas no Centro Cívico. Anteriormente eles eram ocupados pela Secretaria Geral e o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. O uso cultural soma-se ao valor histórico e simbólico desses edifícios e reforçam as funções de lazer e turismo da praça.

O Centro Cultural Marieta Telles também abriga o Museu da Imagem e Som – MIS, que funciona apenas durante a semana e registra em torno de duzentas a trezentas visitas por mês. Nos meses de julho e dezembro essas visitas são reduzidas por causa

das férias escolares. O MIS possui um grande acervo fotográfico e videográfico com espaço para exposições, sala multimodas, gibioteca e uma biblioteca de braile.

Além do caráter cultural dos edifícios mencionados, também funcionam na praça dois quiosques de lanches e para a venda de caldo de cana. Esses carrinhos não são padronizados, mas durante a semana eles têm função importante para o comércio no local e funcionam até 21 horas. Mesas ocupam as calçadas da praça e ficam cheias durante todo o dia. Os frequentadores são funcionários públicos no Centro Cívico.

O Palácio Pedro Ludovico Teixeira é o edifício que concentra o maior número de pessoas no centro. Segundo informações do gabinete militar do prédio, cerca de 3.000 pessoas circulam por lá diariamente, sendo que 1.600 são funcionários. A movimentação maior acontece no térreo onde estão a Agência Goiana de Comunicação – AGECOM, o banco Itaú, Centrais Elétricas de Goiás – CELG, Departamento Estadual de Trânsito – DETRAN, Instituto de Assistência dos Servidores Públicos do Estado de Goiás – IPASGO, Multifuncional, Posse e PROCON.

A movimentação na Praça Cívica é intensa durante o dia. Os frequentadores do local gostam de ficar sob a sombra das árvores para conversar e descansar. Adultos, adolescentes e crianças tem uma preferência por sentar em frente ao Centro Cultural Marieta Telles para a prática de leitura. No período da noite o movimento diminui sensivelmente. Essa queda no fluxo na Praça acontece especialmente pelo sentimento de insegurança dos seus frequentadores que não se sentem confortáveis de permanecer lá pela falta de policiamento e iluminação fraca.

Os seguranças do Museu Zoroastro apontam um alto índice de usuários de drogas e de moradores de rua. A ronda feita pela Polícia Militar não acontece de hora em hora, o que atrapalha o controle mais rigoroso da situação. As pessoas que precisam passar por lá no período noturno, como estudantes e trabalhadores, já estão acostumados ao clima de insegurança. Nos fins de semana, apesar do movimento ser menor, é mais variado, pois turistas, ciclistas, casais de namorados, pessoas que gostam de fotografar, utilizam o espaço para fins diversos.

Até julho do ano de 2012 várias questões foram constatadas. O pavimento de pedra portuguesa estava estragado com pedras soltas; as áreas verdes necessitando de grama nova e poda; as fontes luminosas foram desativadas, o que provocou acúmulo de lixo e água parada, o monumento Três Raças estava sujo e pichado; os carrinhos de lanches se encontravam espalhados em áreas públicas sem um projeto padrão de revitalização; e o coreto estava completamente ilhado e excluído do espaço central da praça por causa de uma pista construída em volta do Centro Cívico;

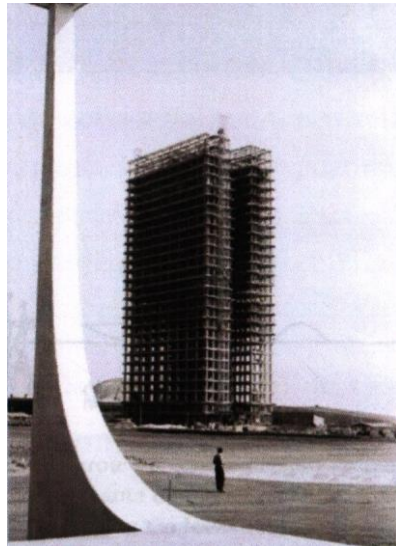
Os problemas persistem. Existe um alto índice de vandalismo, alguns edifícios públicos foram pintados e já foram pichados; a antiga Procuradoria Geral do Estado está abandonada; os cantos da Praça tem pouca iluminação; a fiação dos quiosques é exposta e improvisada; os bancos estão sujos e quebrados; as lixeiras em mal estado de conservação; muito lixo e sujeira no chão; avisos de “proibido sentar” nas muretas em frente ao Palácio Pedro Ludovico onde não existem bancos; foram erguidas grades, guaritas e muros para a criação de estacionamentos particulares em área pública; a rua que liga o Palácio das Esmeraldas e o Palácio Pedro Ludovico foi fechada por guaritas.



A presença de moradores de rua que comem, dormem e moram na praça é um fator social que merece atenção especial. Eles usam o espaço como uma espécie de acampamento. Na parte que fica em frente à Secretaria Municipal de Finanças (Palácio Campinas) é possível encontrar fogareiros, roupas secando nos bancos e galhos das árvores, pertences pessoais dos moradores; o uso de drogas na luz do dia nos fundos do Museu Zoroastro é algo preocupante, que assusta a população.

O uso dos estacionamentos para a lavagem de carros transformou o lugar em um verdadeiro lava-jato com o uso da água pública. A desorganização deixa a praça suja; outro fator que também perturba e coloca em risco a vida dos pedestres é a alta velocidade dos carros e motos que cruzam a praça em frente ao Palácio das Esmeraldas.

## 2.2 PRAÇA DOS TRÊS PODERES



Anexos do Congresso Nacional,  
Construção, Domínio Público.



Área Residencial. Domínio Público.

A interiorização da capital do Brasil foi baseada numa ideia vinda dos tempos coloniais. Esse desejo já estava estampado na lei. A Constituição Federal da República dos Estados Unidos do Brasil de 24 de fevereiro de 1891, art. 3º determinava que: “fica pertencendo à União, no planalto central da República, uma zona de 14.400 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada para se estabelecer-se a futura capital federal”. A comissão chefiada pelo diretor do Observatório Nacional, o astrônomo Luiz Cruls, formada por 22 membros, percorreu toda essa região e produziu o conhecido Relatório Cruls que foi publicado em 1894, demarcando um quadrilátero esferoidal de 160 km X 90 km, situado no Estado de Goiás desde então conhecido como Quadrilátero Cruls. No entanto, sem a oficialização do sítio sugerido pela missão Cruls, meio século mais tarde (1954), cinco áreas foram estudadas e descritas por um novo grupo de pesquisadores, denominada Missão Belcher. Em 1955, um dos sítios foi escolhido por uma comissão governamental, em resposta à decisão da construção da capital por Juscelino Kubistchek. A escolha do sítio castanho conforma aquele apontado pela Missão Cruls em 1896, assinalando uma excepcionalidade e, desde o princípio, a importância da paisagem natural na construção de uma cidade-capital (JUCÁ, 2009 p 244).

Ainda foi no tempo de José Bonifácio, em 1823, que se propôs a transferência da Capital para Goiás, para a qual recebeu a sugestão de nome: Brasília (COSTA, 1957). Contudo, a ideia de uma nova capital só saiu do ideal com o presidente eleito Juscelino Kubitschek em 1955, que apoiou a possibilidade de novo começo, novo rumo, novo horizonte. A construção da nova capital, abriu novas fronteiras unindo os quatro cantos do país.

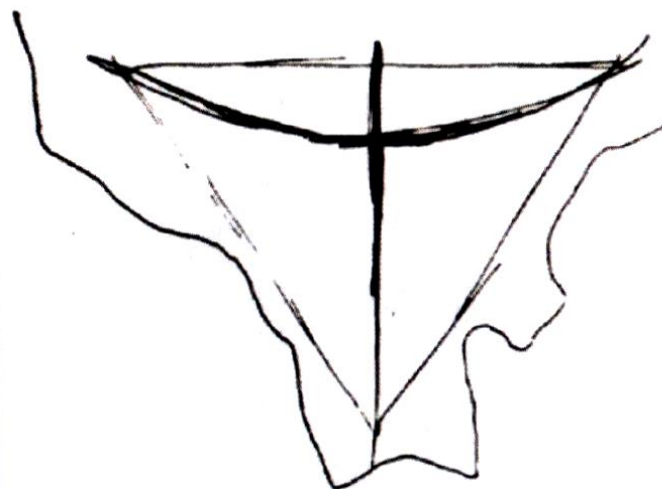
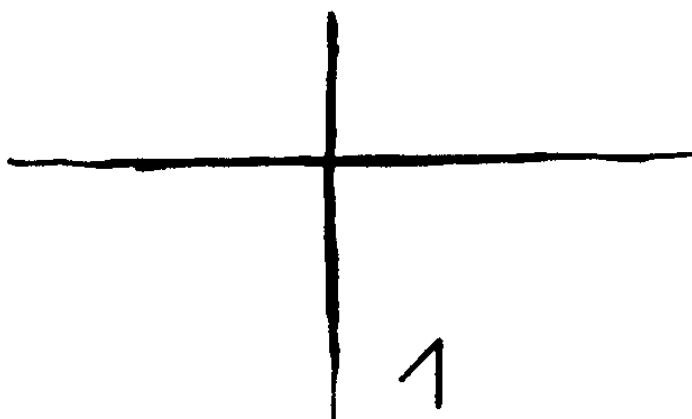
A união se daria por rodovias, e não por ferrovias. O projeto de mudança se tornou possível a partir da conjuntura político-social, antes da realização do concurso para a Nova Capital. Em passo acelerado foram organizados instrumentos executivos, a Lei de número 2.874, de 19 de setembro de 1956, que concedeu autorização da transferência da capital federal e estabeleceu o perímetro definitivo do Distrito Federal. Foi criada também a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), responsável por todas as ações voltadas para a mudança da administração federal, incluindo a concepção, escolhida em concurso público e a construção de Brasília (FICHER e LEITÃO, 2009, p. 20). A partir daí, houve a implantação de uma cidade no cerrado rasteiro, distante e pouco habitado da região Centro-Oeste.

Com a criação da NOVACAP, Oscar Niemeyer foi convidado para trabalhar na construção da nova capital. Sua fama já era conhecida desde os tempos da Pampulha, e a sua ligação com JK era clara. Ao longo do período da construção de Brasília, Oscar Niemeyer, como diretor de Urbanismo e Arquitetura da Novacap, ficou encarregado de elaborar os projetos de diversos edifícios de Brasília. Enquanto Lúcio Costa resolveu manter seu escritório no Rio de Janeiro. Niemeyer exerceu uma espécie de vigilância para

que as diretrizes estabelecidas por Lúcio Costa no projeto de desenvolvimento de Brasília fossem seguidas ( MACHADO, 2009, p.123).

Um concurso para a escolha do melhor projeto para o Plano Piloto de Brasília foi lançado em setembro de 1956. Os concorrentes apresentaram exemplos modernistas. Vinte e seis equipes enviaram propostas que tinham referências diferentes, seguindo os preceitos da Carta de Atenas (1933). Entre elas, existiam modelos urbanísticos significativos da primeira metade do século 20. O plano Griffin para Canberra (1911), o projeto de Le Corbusier (Plan Voisin, 1925, Ville Radieuse, 1935 e Chandigarh, 1950). As obras francesas de reconstrução após a Segunda Guerra Mundial (como Le Havre de Perret, 1945), as new towns inglesas, os planos americanos de desenvolvimento urbano (LEME, 1999, p 231). O projeto de Lúcio Costa foi declarado vencedor em março de 1957. Segundo HOLANDA (2010, p. 90), a proposta de Lucio Costa não só contrastou com as demais, como apresentou características urbanas modernas, diferentes de outras já conhecidas em outras partes do mundo. Apesar da compreensão urbana da nova capital, constatou-se que ela tinha características urbanas funcionais já identificadas em congressos internacionais de arquitetura moderna (CIAM e HOLANDA, 2010, p. 90). Elementos históricos diversos também estão incorporados ao projeto de Costa:

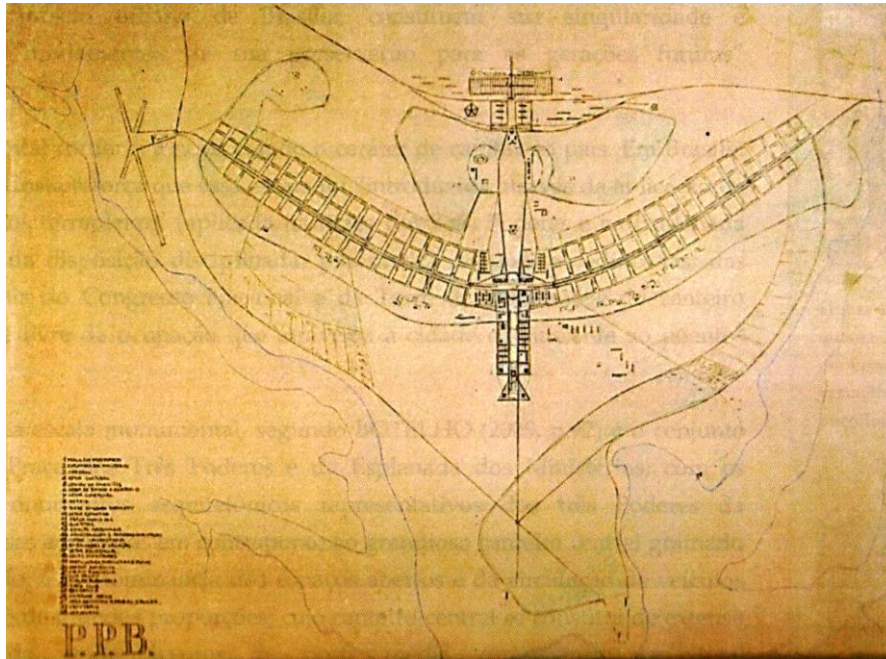
[Brasília] é marca indelével do urbanismo do século XX, mas o arquiteto [Lucio Costa] reinventa o receituário. Incorpora elementos históricos: perspectivas barrocas, terraplanos monumentais, gregarismo colonial brasileiro, acrópole cerimonial, cidade linear, cidade jardim, urbanidade de áreas comerciais.



Croqui de Lucio Costa, apresentados na prancha do Concurso para a Nova Capital. O cruzamento dos eixos. Fonte: COSTA, 1957.

O que se percebe é que a justificativa já vem desde cedo para firmar o projeto vencedor. E o que se tem ao longo dos tempos é mais uma reprodução de outras reproduções de discursos que hora se percebe blindando o desenho da nova capital em sua pretensa magnitude perante os outros. Ainda, ao lado de outros arautos, LEITÃO (2003, p. 156) também destaca a influência de outras matrizes urbanísticas<sup>96</sup>, tais como: a *ciudad lineal* de Soria y Mata; o movimento *City Beautiful*; a *Garden-city* proposta por Ebenezer Howard; as cidades-satélites de Hillberseimer; o instrumental norte-americano do *zoning*; a *neighbourhood unit* de Clarence Perry; os *superblocks* de Stein e Wright, projetados para Radburn, etc. O desenvolvimento do Plano Piloto de Brasília mantém atributos claros desses paradigmas até 1964, segundo LEITÃO (2003, p. 156). Contudo, a desvinculação do paradigma da cidade linear “se dá na própria concepção inicial que enfoca a cidade como um artefato finito”.

O Plano Piloto nasceu do sinal que Lúcio Costa propôs: dois eixos cruzando em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz. O fragmentado da nova capital foi definido com adaptações da topografia local, declive natural das águas, e orientação cartesiana, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada. A definição do sistema viário, a partir do eixo principal, o Eixo Monumental, linha reta de suporte para a composição do conjunto urbano que foi pensado a partir do cruzamento de retas.



Croqui de Lucio Costa, apresentados na prancha do Concurso para a Nova Capital. O cruzamento dos eixos. Fonte: COSTA, 1957.

Os princípios teóricos que dirigiram a concepção de Brasília se destacam:

- a- A divisão das funções urbanas em habitação, tempo livre e circulação;
- b- Demarcação do limite populacional estabelecido entre 300.000 e 500.000 habitantes;
- c- Demarcação do limite de urbanização, a exemplo do que é proposto pelo movimento das Cidades Jardins;
- d- Utilização da técnica rodoviária como preceito urbanístico com a priorização da fluência do tráfego.



A questão do tráfego é primordial na visão da nova capital. A integração é vista por meio da circulação de veículos. No decreto 10.829/1987 GDF e na portaria 314/1992 do IPHAN, outro papel da estrutura viária é ressaltada: “a integração das vias foi proposto como um arcabouço de várias escalas urbanas”. A partir desta visão, se funda o Plano Piloto e seu princípio essencial: quatro escalas urbanísticas dão forma e sentido ao modelo da cidade idealizada por Lúcio Costa e lhe conferem diversidade. Conforme BOTELHO (2009, p. 87), “a relação de interdependência e complementaridade das escalas é a *alma* do plano urbanístico de Brasília”. Estes atributos foram essenciais para que Lúcio Costa planejasse uma cidade monumental com vida comum em suas áreas verdes e residenciais. Na esfera pública, no entanto, esta relação de forma e sentido não

funcionou, mesmo diante do clamor de Lúcio Costa para que a cidade tivesse esse status como um todo. “Não apenas como *urbs* mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital” (COSTA, 1957).

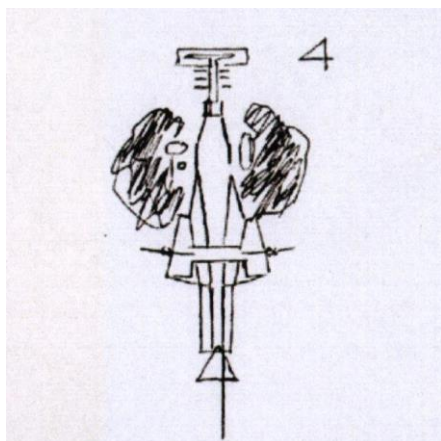


Rodoviária, Construção, Domínio Público.

Brasília nasceu grande, maior que seus habitantes, maior do que os carros de suas ruas. O centro da cidade não está no cruzamento de fato, está recuado ao longe para a contemplação. O desenho que constitui a cidade apresenta uma lacuna em relação à proximidade real do povo com a sua coisa pública.

As quatro escalas: urbana, monumental, residencial e bucólica, são sustentadas pelos dois eixos longitudinais que se cruzam, o monumental e o rodoviário. Em *Brasília Revisitada*, Lúcio Costa destaca que esta escala foi introduzida através da “técnica milenar terraplenos” (aplicada na Praça dos três





Rascunho Eixo Monumental,  
Lúcio Costa, Domínio Público.

Poderes e na Esplanada dos Ministérios), da disposição disciplinada, porém rica das massas edificadas, das referências verticais do Congresso Nacional, da Torre de Televisão e do gramado central e livre ocupação que atravessa a cidade do nascente ao poente (COSTA, 1987).

Acerca das escadas, Botelho diz que:

São definidas por meio de gabaritos e critérios de uso e ocupação e estão integradas pelo paisagismo, que é instrumento precípua de projeto inerente à própria concepção. As quatro escadas juntamente com os demais princípios já consagrados no projeto urbano de Brasília, constituem sua singularidade e excepcionalidade, fundamentos da sua preservação para as gerações futuras. (BOTELHO, 2009, p. 87)

A escala monumental é distinguida pelo conjunto arquitetônico da Praça dos Três Poderes e da Esplanada dos Ministérios, com palácios e monumentos arquitetônicos representativos dos três Poderes da República (BOTELHO, 2009, p. 92). As edificações estão em contraponto ao canteiro central e o gramado de livre ocupação. Existe a predominância de espaços abertos para a circulação de veículos em volta deste canteiro, que é uma extensa cobertura gramada com poucas árvores.

O eixo monumental convida o desavisado a se perder, mas, aos poucos, o educa pelas margens que vão mostrando sua real função: apontar para o poder. A Esplanada dos Ministérios e a Praça dos Três Poderes é o lugar mais expressivo para o olhar

dos visitantes e moradores pois evidencia uma visão contínua. O lugar foi construído dentro de uma estrutura de terraplanagem e destaca o espaço e grandeza dos edifícios.

A proposta residencial da cidade apresenta uma nova maneira de viver caracterizada por superquadras, e pela placidez urbana assegurada por edifícios padronizados com seis andares. A passagem é acessível através dos pilotis que são pilares de sustentação dos prédios, áreas verdes e calçadas para caminhada. De acordo com a logística entre os prédios, o pedestre pode ter que dar voltas consideráveis para alcançar os lugares desejados. As áreas residenciais são agradáveis e possuem muitas árvores de grande porte com muita sombra e canto dos pássaros. As vias principais por onde passam os carros da cidade não se misturam com a área verde, que tem o propósito de trazer beleza para a capital.

A construção dos prédios com seis pavimentos tem a finalidade de estabelecer uma espécie de escala humana. Esta proposta doméstica tradicional traz um estilo de vida diferente para os moradores da capital dentro de novos moldes urbanísticos anteriormente desconhecidos. Dentro das superquadras existem outras características que promovem dimensões da vida doméstica além do concreto. O acesso de veículos e a área verde que envolve as construções fazem das quadras uma espécie de moldura. Outras construções importantes realizadas com a intenção de agrupar as superquadras foram: o clube Unidade Vizinhaça, o modelo das escolas primárias e secundárias, as áreas comerciais, postos de saúde, esporte, lazer e cultura.

Outra escala proposta por Lúcio Costa no projeto de Brasília foi a gregária que agrupou o espaço físico e humano. Esta escala compreende a plataforma da Rodoviária do Plano Piloto, a inserção do Eixo Monumental com o Eixo Rodoviário, os setores



Catedral, Domínio Público.

de prestação de serviços e de convivência em volta do perímetro urbano central, setores de diversão norte e sul, setores hoteleiros, setores bancários e os setores de autarquia.

As urbanidades dessa escala gregária de Brasília nos setores centrais constituem o *urbs* do Plano em contraste com a *civitas* da Esplanada. Segundo HOLANDA (2002, p. 106), a plataforma da Rodoviária tem características únicas neste meio, pois é um lugar em que os edifícios e o espaço aberto ao público se mesclam em

surpreendente ambiguidade, lá é o “lugar em que se apresentam os maiores atributos de urbanidade na cidade”. Mas vale lembrar que esta não é cidade de todos, e que outras cidades existem devido ao zoneamento da gênese da capital. Essa movimentação que se vê em determinados horários neste local não é uma movimentação de lazer ou desinteressada. Trata-se de um lugar de passagem e com grande movimentação de pessoas. A diversão acontece nos setores vizinhos, comerciais, hoteleiros e na Torre



Praça dos Três Poderes, Vista a partir do Palácio do Planalto, Espelho d'água, Alambrado de proteção, Domínio Público.

de Televisão. A partir do relatório do Plano Piloto, identifica-se que a construção técnica do Plano Piloto foi concebida a partir da parte rodoviária e paisagística de parques e jardins.

**“A concepção da cidade foi feita com base em três escalas: a coletiva ou monumental, a cotidiana ou residencial e a gregária ou de concreto. O jogo dessas escalas constitui o caráter definitivo de Brasília” (COSTA 1995, P 302).**

Embora Lucio Costa não tenha identificado a escala bucólica em 1967, nos textos anteriores e posteriores existe a presença marcante da

intervenção de áreas verdes destinadas ao lazer. Estas áreas verdes e livres combinadas às edificações promovem uma relação visual interessante entre os espaços internos e externos da cidade. A vegetação estimula o olhar para o horizonte, esta foi uma estratégia utilizada por Lúcio Costa na Praça dos Três Poderes ao propor a conservação do cerrado nativo e o plantio de árvores na área adjacente à praça.



**Sentido Horário:**

1. Museu.
2. Vista a partir do Palácio do Planalto, Parlatório, Espelho d'água e Rampa. Domínio Público.
3. Vista a partir do Panteão da Pátria

...

Lúcio Costa refere-se à escala bucólica no documento Brasília Revisitada: “as extensas áreas arborizadas da cidade abrigam a vegetação nativa que está próxima às áreas edificadas e marcam significativamente a presença dessa escala bucólica”. A presença dessa escala em toda a cidade dá a impressão de não transitoriedade e de ocupação do espaço de forma não maçante.

O intercâmbio entre as três escalas e a bucólica é elemento norteador do desenho do Plano Piloto. As áreas verdes são abundantes na parte urbana e conferem à Brasília um aspecto de cidade-parque. O artigo 9º da portaria 314/1992 do IPHAN enfatiza essa característica de cidade-parque e prevê a preservação de todas as áreas livres, terrenos edificadas, de paisagismo e lazer. Existem alguns aspectos que determinam a escala bucólica, entre eles estão: a predominância do verde, a horizontalidade da paisagem, baixas densidades e amplitude visual.

A materialização do aspecto urbano moderno transformou a perspectiva de vida dos moradores conciliada à natureza e tecnologia. O conceito de espaço livre se desenvolveu claramente como ordenamento espacial e trouxe grandiosidade. A contrapartida entre o vazio e o cheio apresentaram aspectos tridimensionais à praça dos Três Poderes que não é apenas uma superfície livre, mas possui volume e um vazio isolado.

A Praça dos Três Poderes é o maior símbolo funcional da cidade. Ela indica uma ruptura do modelo de praças tradicionais com jardins, pois nela existe a predominância do vazio preconizado na arquitetura moderna. Sua gênese não é arborizada e não possui características de praças tradicionais. Lúcio Costa aponta que idealizou a praça para abrigar os poderes da estrutura

governamental: Executivo, Legislativo e Judiciário. Seu croqui que fica em um memorial, confirma as intenções modernistas de Lúcio Costa. “Preceitos modernos de urbanização estabelecidos pela simetria e disciplina arquitetônicas contrastam com o imprevisto da vegetação”. (Costa, 1995, P 99).

Lúcio Costa apresentou uma proposta única construída de forma pensada e resolvida em seus croquis originais. O desenho da praça é um risco simples em forma de triângulo equilátero com círculos em seus vértices representados pelos três poderes. O traçado passa próximo ao triângulo correspondente à área dos Ministérios. Desde o primeiro estudo, foi definida uma espécie de espaço cívico que serve de base para a estrutura do eixo monumental.

Entre o cruzamento de dois retângulos e um eixo vertical, começa a ser esboçado um retângulo que está nitidamente definido como uma praça triangular. A partir de uma série de perspectivas do Eixo Monumental e da praça triangular, Lúcio Costa determinou aspectos formais arquitetônicos, que estabelecem o caráter e a imagem simbólica da área administrativa da capital federal. O Congresso Nacional aparece no vértice do triângulo e próximo a ele está o Palácio da Justiça e o Palácio do Itamaraty, ambos cercados por espelhos d’água que dão a sensação de começo do Eixo Monumental.

O monumento, no caso de uma capital, não é coisa que se possa deixar para depois: o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si. [...] Aquilo [dois volumes de autoria de um fotógrafo alemão sobre arquitetura chinesa – de 1904] me marcou, e como o cruzamento dos eixos em três níveis na plataforma rodoviária – 700 m de extensão, ou seja, precisamente, a medida do lado da Praça dos Três Poderes – impunha a retirada muita terra, veio a ideia de aproveitá-la recriando essa solução milenar dos terraplenos, tirando assim partido do escalonamento do chão em níveis diferentes, em patamares sucessivos: 5 m acima do terreno natural, emergindo do cerrado, um primeiro terraplano, triangular e equilátero, destinado aos três poderes autônomos da democracia; 5 m acima deste, outro terraplano, agora

retangular e extenso – uma esplanada para os ministérios – que reencontra o chão natural nos setores culturais, seguindo-se, em franco desnível, 7 ou 8 m acima, a estrutura da plataforma rodoviária; e por último, mais adiante, no terreno em aclave, o embasamento da torre de TV. E isto misturado com a amorosa lembrança de Paris daquela urbanização ainda dos séculos XVII, XVIII, XIX, com seus eixos e belas perspectivas sabiamente centradas – tradição, digamos, ‘clássico-barroca’ e com os gramados ingleses da minha infância. A despreocupação com os tabus e a indiferença aos ‘modismos’ permitiram integrar essas referências – graças ao ordenamento verde das quadras e já que se tratava de uma capital – aos ‘velhos’ princípios dos CIAM, do urbanismo aberto, da cidade-parque. (COSTA, 1995, p.)

A Praça dos Três Poderes foi cortada por uma via com diferentes terrenos, que foram definidos para a construção dos palácios por suas extremidades e, ao fazer isto, perdeu-se a noção de um espaço único. O que se observa é a distribuição do ambiente ocupado pelos Palácios da Alvorada, da Justiça, Congresso Nacional e Panteão. É no Eixo Monumental que a Praça assume proporções de acrópole. Lúcio Costa, usou o Eixo monumental para configurar toda a parte administrativa da Capital:

Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los. Criou-se então um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da autoestrada que conduz à residência e ao aeroporto. Em cada ângulo dessa praça – Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se – localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com frente igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro. A aplicação em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista.

Ao longo dessa esplanada – o Mall, dos ingleses – extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias. Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em sequência – todos com área privativa de estacionamento -, sendo o último o da educação (...). A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta



lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.

(...) Percorrido assim de ponta a ponta este eixo dito monumental, vê-se que a fluência e unidade do traçado, desde a praça do Governo até à Praça Municipal, não exclui a variedade, e cada setor, por assim dizer, vale por si como organismo plasticamente autônomo na composição do conjunto. Essa autonomia cria espaços adequados à escala do homem e permite o diálogo monumental, localizado sem prejuízo do desempenho arquitetônico de cada setor na harmoniosa integração urbanística do todo.

A planta da Praça dos Três Poderes apresenta no item 9º do relatório do Plano Piloto um triângulo equilátero, cuja base pode ser dividida em três partes iguais (A, B e C). Se observarmos a tentativa de manter uma simetria matemática, se vê um retângulo no centro com um dos lados equivalente a B e o outro equivalente à altura ou eixo de simetria do conjunto. O respeito à simetria se confunde com o belo. A Praça dos Três Poderes se distingue da Praça Cívica, no que se refere à formação do conjunto praça e palácios. Na Praça Cívica, os palácios estão localizados na própria praça. Sob o ponto de vista arquitetônico, isso deve ser visto com outra perspectiva. Já na Praça dos Três Poderes a divisão é marcada por vias. O espaço do Supremo Tribunal Federal se confunde com a praça pelo calçamento. Esse espaço poderia ter recebido a denominação de Praça do Supremo. Quem caminha por lá tem a sensação de amplitude dentro da empreitada modernista. Niemeyer transformou o ambiente idealizado por Lúcio Costa a partir do momento em que alterou a posição e as dimensões previstas para o Congresso.

A praça triangular teria de lado, na sua forma final, cerca de 700 m e o gramado central teria sua largura aumentada. Na visão de Niemeyer, o Congresso continuaria como elemento central definidor da imagem da cidade e a ideia da grande rampa de acesso ao terraço da Praça dos Três Poderes seria também transportada para a Esplanada dos Ministérios, servindo de elemento de ligação com o edifício; no entanto, perde-se a imagem de conjunto da “cidadela cívica”, conforme desenhada por Lucio Costa. (BARKI, 2006).

A mudança do desenho do Congresso Nacional provocou alterações monumentais. No croqui, percebe-se a forma de triângulo que Lúcio Costa definiu. O Supremo Tribunal Federal e o Palácio do Planalto possuem colunas semelhantes, o que proporciona um aspecto diferente do Congresso Nacional. O Palácio do Planalto está voltado para a Praça dos Três Poderes e o Supremo Tribunal Federal que ocupa uma área que fica mais ao fundo.

O Palácio do Planalto chama a atenção por sua horizontalidade e volume. Ele tem quinze metros de altura e suas colunas de estruturação voltadas para o Palácio do Supremo Tribunal Federal. Existe um desnível entre um palácio e outro em suas bases que partem do subsolo. A grandeza do Congresso é destacada em relação aos outros prédios. Um dos fatores atribuídos a esta questão é o nível de construção da praça que é mais baixo o que naturalmente provoca uma posição de destaque ao prédio.

Na simetria, o desenho do Congresso Nacional, fica no vértice superior do triângulo, e é composto pelo edifício principal e dois anexos destinados aos escritórios administrativos. Os prédios formam vértices de 92 metros que podem ser vistos desde a Torre de Tv e orientam a perspectiva do visitante até a Esplanada dos Ministérios. As cúpulas do edifício do Congresso possuem um traço delicado que contrastam com colunas simétricas e dão um aspecto de beleza nas duas torres correspondentes à Câmara

dos Deputados e o Senado Federal. As cúpulas e colunas utilizadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer são traços marcantes apresentados em seu trabalho:

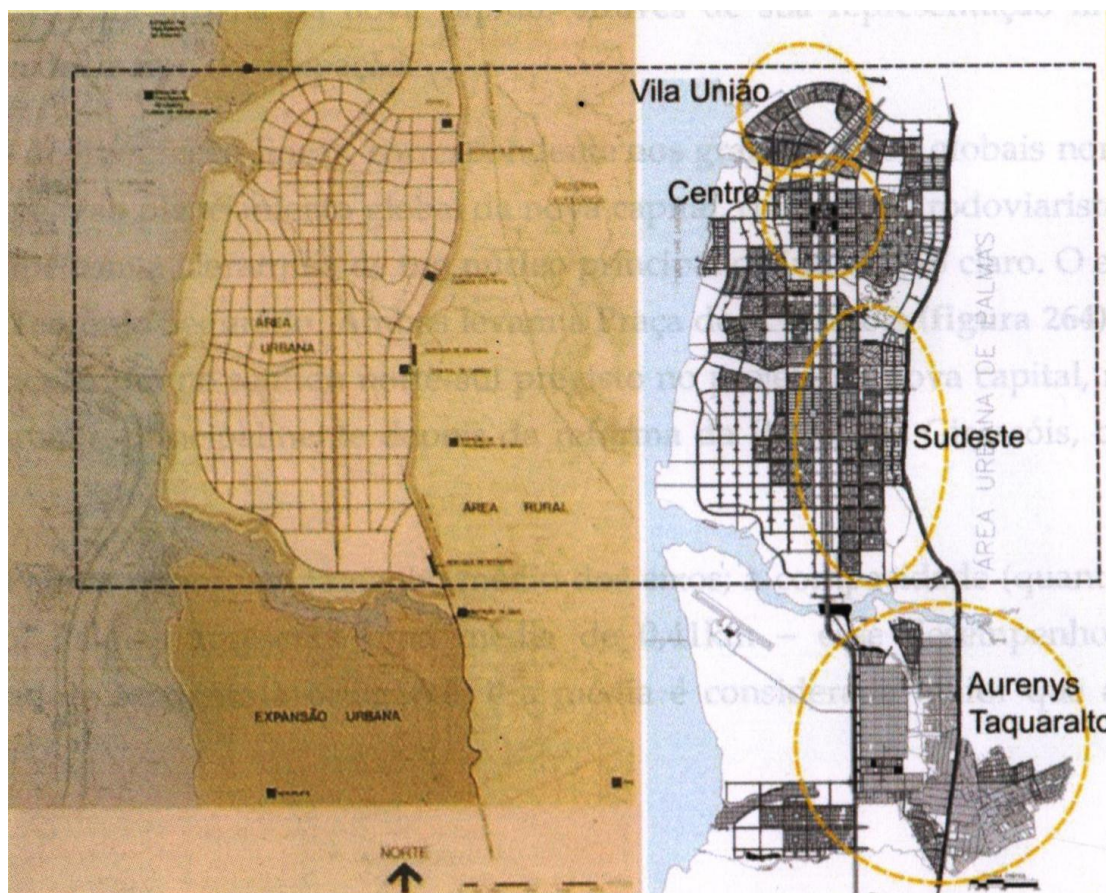
Não se tratava de um prédio isolado, mas de um dos palácios que constituiriam a Praça dos Três Poderes, onde, como os outros, deveria estar integrado. E o afastamento existente me preocupava, e tanto, que mantive a cobertura do Congresso no nível das avenidas. Queria que a vista dos que chegassem passasse sobre ela, entre as cúpulas, até aquela Praça. E o palácio surgiu, simples e monumental. Com as cúpulas soltas no ar, destacando a importância hierárquica que representam. Era a integração da técnica com a arquitetura. Duas coisas que devem nascer juntas e juntas se enriquecer.

E me apaixonei pela solução adotada, decidido a protegê-la das modificações inevitáveis que a falta de programa e o número crescente de parlamentares impunham. Para isso, aceitaria as que fossem resolvidas no seu interior; as outras, levariam para os prédios anexos. Apesar do tempo curto que tínhamos pela frente, com que carinho estudamos esse palácio! Quanta coisa inventamos para manter a leveza desejada! (...)

Olho para trás. Quantos problemas! Mas um deles, o mais grave, devo comentar. Ocorreu no breve período do parlamentarismo, quando o Salão Verde ficou coberto de sala. Tínhamos de protegê-lo, e a única solução possível para não comprometer a arquitetura foi ampliar em quinze metros a cobertura do edifício e, sobe ela, resolver a questão. O salão Verde estava recuperado, mas a vista para a Praça dos Três Poderes perdida para sempre. E a importância dessa ligação visual entre ela e o Congresso voltou a me perturbar, e resolvi mantê-la definitivamente, criando um novo bloco, baixo, junto à praça, ligado ao edifício por uma passarela. Nele ficariam os serviços de recepção, os gabinetes das presidências do Senado e da Câmara, e no terraço um belo salão aberto para a Praça. E nos pilotis, ampliado, passando por baixo da passarela, o imenso espelho d'água. Desenhei a nova solução, fiz croquis, e todos gostaram. Era o Congresso, como os outros palácios, assumindo o seu lugar naquela Praça que Lucio Costa criou. A mais importante do país. (*Apud* MEDEIROS E MATTA, 2010).

A cobertura do Congresso Nacional funciona como mirante para a Esplanada dos Ministérios e a praça. No entanto, por motivos de segurança, não é permitido o acesso de visitantes na cobertura. Outros espaços importantes na composição dos dois

prédios são frequentemente visitados. O Salão Verde, na Câmara dos Deputados e o Salão Azul, no Senado Federal. As galerias dos plenários de votação das duas casas legislativas são abertas ao público que pode acompanhar o resultado de votações importantes para o país. Niemeyer recomendou mudanças na ampliação do prédio de 15 metros na direção da praça. A obra foi concluída em 1971. Nesta construção fizeram no Salão Verde um painel de Athos Bulcão, denominado ventania. Antes da reforma era possível se ter uma visão direta da Praça dos Três Poderes, mas hoje o espaço foi ocupado pelas lideranças partidárias.



Palmas. Fonte: Domínio Público.

## 2.3 A PRAÇA DOS GIRASSÓIS

A cidade de Palmas foi a última capital a ser criada no Brasil no século XX. O Governo Federal ocupou o território de forma homogênea implantando o Estado de Tocantins de acordo com as normas estabelecidas na Constituição Federal de 1988. Tocantins ocupa uma área antes pertencente ao norte do Estado de Goiás. A região abundante em propriedades de terra sofreu conflitos por causa dela desde o século passado. Os goianos ocuparam as áreas mais ao sul do Estado em busca da urbanização. A área do norte até então pouco habitada, ficou conhecida como a entrada do Estado de Goiás e vista de forma

simbólica como o começo do Estado para os goianos.

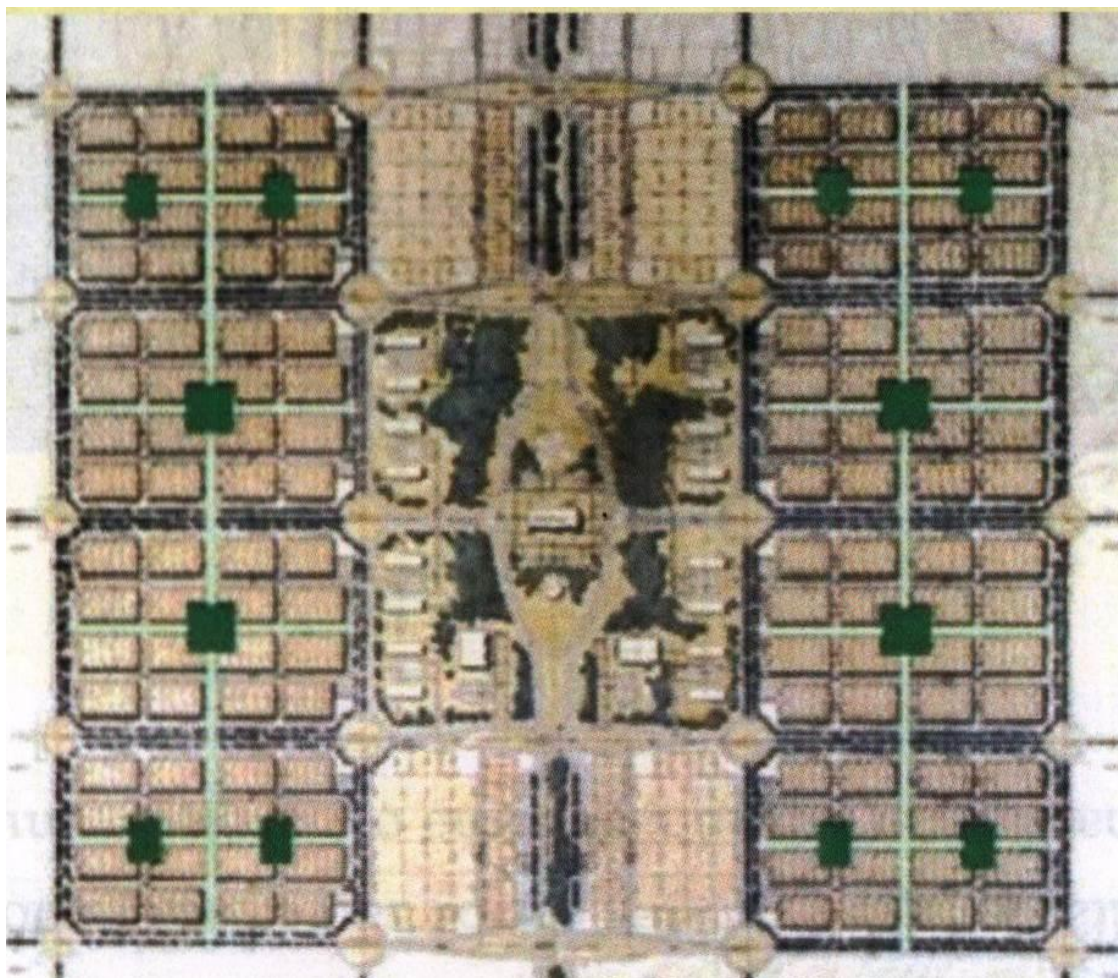
O Estado de Tocantins, herdou o nome de um rio que corta a região. A capital, Palmas, recebeu este nome em homenagem à comarca de São João Palma que fica no Paranã. Nesta comarca aconteceram os primeiros conflitos separatistas das terras em

1809 nas margens do Rio Palma com o Rio Paranã. A grande quantidade de palmeiras na região, também foi peculiaridade determinante para a escolha do nome da capital que tem sua história fortemente relacionada à história do Estado.

Os movimentos separatistas sempre foram marcantes na região desde o século XIX. Na Vila Palma na região de Goiás às margens do rio Palma com Paranã começou o primeiro movimento em 1809. Na época, o rei João VI de Portugal, isolou a região o que provocou a revolta dos habitantes em 1821.

Posteriormente, o desembargador Teotônio Segurando proclamou um governo autônomo, mas o movimento foi reprimido e a luta pela emancipação do norte goiano ficou estagnada até que, em 13 de maio de 1956, Feliciano Machado Braga, Juiz de Direito de Porto Nacional, com a ajuda de Fabrício César Freire, Osvaldo Cruz da Silva, João Matos Qunaud, Dr. Francismo Marscarenhas e Dr Severo Gomes lançou o “Movimento Pró-Criação do Estado do Tocantins” como desejo de emancipação do norte de Goiás. Formaram-se comissões para estudar as formas de implantação do novo estado, sendo criados, então uma bandeira e um hino. A história mostra que desde aquele período, o povo já tinha intenção de autonomia estadual para a área. Apenas no século XX a independência do Estado voltou às discussões no Congresso Nacional e a separação foi aprovada por um ato da Constituinte em 1988.

No início, Miracema do Tocantins foi escolhida como a capital provisória do Estado. Uma assembleia foi realizada no dia 15 de fevereiro de 1989 e autorizar o governador Siqueira Campos a desapropriar a área da Serra do Carmo e o leste do povoado de Canela e então criar a capital Palmas.



**Praça dos Girassóis e quadras centrais. Fonte: Domínio Público.**

No dia 6 de março do mesmo ano foi criada a Comissão de Implantação da Nova Capital, a Novacap. A cidade foi fundada no dia 20 de maio de 1989, logo após a criação do Estado. A pedra fundamental foi lançada numa solenidade com a presença de dez mil pessoas na Praça dos Girassóis. Antes desta data, Palmas foi planejada pelos arquitetos Luiz Fernando Cruvinel Teixeira e Walfredo Antunes de Oliveira Filho, sendo que, a partir daí, a cidade começou a ser construída por trabalhadores que vieram do interior do Tocantins e de vários outros estados do país. Em 19 de julho do mesmo ano um projeto do Executivo aprovou a criação do município de Palmas. Entretanto,

somente a partir do dia primeiro de janeiro de 1990, é que Palmas passou a ser a capital definitiva do estado, antes a cidade ainda

não possuía condições físicas de sediar o governo estadual do estado. A sede do governo na época ficava no município de Miracema do Tocantins. Palmas ainda não estava preparada para alojar o pessoal da área administrativa. A construção da capital de Tocantins obedeceu uma ordem lógica de desenvolvimento. A cidade de Palmas foi construída na área mais central do Estado, à direita do Rio Tocantins. Todo o projeto foi administrado pelos arquitetos que coordenaram a obra. O GRUPO QUATRO, como era chamado. O GRUPO QUATRO foi liderado por Luiz Fernando Cruvinel Teixeira e Walfredo Antunes de Oliveira. A cidade mais próxima de Palmas durante sua construção era Porto Nacional e ficava a 60 quilômetros da capital. A estrada que ligava as duas cidades ainda não tinha asfalto na época.

A instalação da administração dos edifícios do governo só ficou pronta em maio de 1990. A cidade sofreu forte influência das capitais mais próximas, Goiânia e Brasília. Esta foi usada como referência para a urbanização de Palmas. O centro administrativo serviu como base para a construção de rótulas que ligam a avenidas largas. Os idealizadores da capital não aceitam bem a ideia da ineficiência do transporte público, preceito modernista da Carta de Atenas. Para se locomover de maneira eficiente em Palmas, ainda é necessário carro particular. A organização de Palmas teve um plano resumido em dez itens básicos: flexibilidade do uso da terra; minimização dos impactos sobre o micro clima; preservação do ambiente natural; parceria público-privada para projetos de desenvolvimento; rede viária em grande escala; centro cívico identificado; custo de construção viável; acessibilidade garantida para o lago; promoção de uso misto, a fim de evitar a especialização das funções urbanas; transporte público eficiente e de baixo custo.



O governo investiu o mínimo possível em infraestrutura no início da construção da cidade. A ideia era permitir a ocupação rápida e fácil, implementar loteamentos e colocar infraestrutura local para os habitantes. O *Plano Básico* incluiu o desenho das avenidas e a organização de grandes quadras, mas impõe funções específicas da cidade em algumas áreas como por exemplo a residencial; comércio de serviço regional; verde; administrativo e institucional; comércio e serviço central; comércio e serviço vicinal; comércio e serviço local; cultural e de recreação e equipamentos. Palmas é uma capital modernista. As áreas residenciais estão instaladas em grandes quadras e as áreas comerciais de uso comum. As áreas de lazer ficam próximas ao lago nas praias. A área administrativa está concentrada na praça principal, e em volta dela, está a Avenida Teotônio Segurado e o eixo principal norte e sul, também é provido de comércio e serviços em geral.

Três vias são essenciais para escoar o fluxo interno da cidade no sentido norte-sul: a TO 010 (antiga 134), Avenida Parque e a Avenida Teotônio Vilela. No sentido leste-oeste existe a Avenida Juscelino Kubitschek. Outras avenidas adjacentes também fazem parte da composição da malha viária no sentido leste-oeste. Essas avenidas distribuem o tráfego nas áreas das grandes quadras residenciais. O sistema se completa com vias para pedestres e alamedas.

A Avenida Teotônio Vilela foi criada essencialmente para apoiar a área comercial com um tráfego intenso de carros e sistema de transporte público. Ela possui um canteiro central verde e uma área transversal de 150 metros. Já a Avenida Juscelino Kubitschek, principal via no sentido leste-oeste, tem como característica uma espécie de corredor comercial que viabiliza o acesso

fácil de carros e estacionamento. Esta avenida é o verdadeiro centro de Palmas e nela está o que há de mais tradicional na cidade entre agências bancárias, lojas, bares e restaurantes.

O centro de Palmas é múltiplo. Uma rede de espaços livres foi idealizada pelo arquiteto Walfredo Antunes durante a construção da cidade. Dentro dessa concepção estão: o espaço iconográfico é a área reservada para a construção de edifícios dos governos federal e estadual, onde os pedestres podem transitar de maneira confortável. O espaço livre é a área reservada para as quadras comerciais e residenciais. A lei 6.766 que trata desse tipo de construção, prevê que 35% da área de cada quadra deve ser destinada ao espaço livre e público. Importante lembrar que em volta das quadras comerciais também foram reservadas ruas para pedestres que estão ligadas nas praças. Nessas passagens o pedestre tem acesso garantido a pequenas lojas, cafés, pousadas,



**Panorâmica: Praça dos Girassóis. Foto: Júlio César.**

bancos e edifícios para escritórios.

Na terceira categoria segundo Walfredo, estão os espaços de preservação e proteção dos rios que correm da serra para o lago. E por último, a quarta categoria que é a de espaços livres utilitários. Esses espaços são assegurados para a reserva de transportes como, por exemplo, o canteiro estrutural que fica na Avenida Teotônio Segurado. A Ilha, é uma área verde destinada especialmente para os fins de construção de transporte de massa.

A Praça dos Girassóis, objeto principal do meu estudo, está localizada na área de convergências de Palmas. Lá está o ponto mais alto de toda a cidade. O conceito para construção dela, previu a inclusão de obras públicas, privadas, sede dos governos estadual e municipal e de comércio. A praça foi idealizada para ocupar o centro de Palmas de maneira tradicional como em



Adro seco do Palácio do Araguaia, Praça dos Girassóis. Foto: Júlio César.

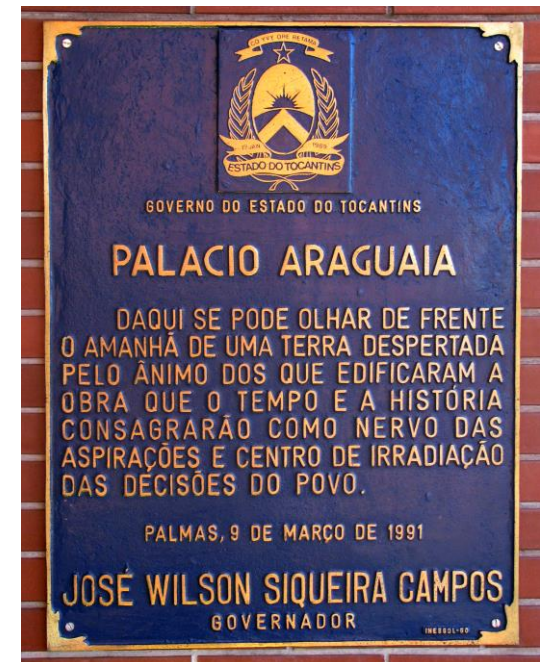
qualquer outra cidade. Ela recebeu este nome porque no platô oval do Palácio do Araguaia havia um jardim de girassóis.

Durante a sua construção os arquitetos realizaram mudanças que alteraram o projeto original. Construíram o Palácio do

Araguaia em cima de um pequeno morro e as duas principais avenidas da cidade passaram a desembocar na rotatória do centro da praça. A rótula e as duas avenidas dividiram a área em cinco partes



Palácio do Araguaia. Fotos: Júlio César.



distintas: o platô oval do Palácio Araguaia outros quatro quadrantes.

Nos quatro quadrantes foram feitos outros edifícios para acomodar os poderes representativos do estado de Tocantins assim como na Praça dos Três Poderes em Brasília. Construíram o Palácio João D'Abreu, sede do Poder Legislativo, Palácio



Palácio do Araguaia. Foto: Júlio César.



**Marco do centro geodésico do Brasil em Palmas. A forma aparenta um homem que levanta a Bíblia para o resto do país mostrando os dizeres: “Deus enviou seu Filho não para condenar, mas para salvar o mundo. Jo. 3:17” Foto: Júlio César.**

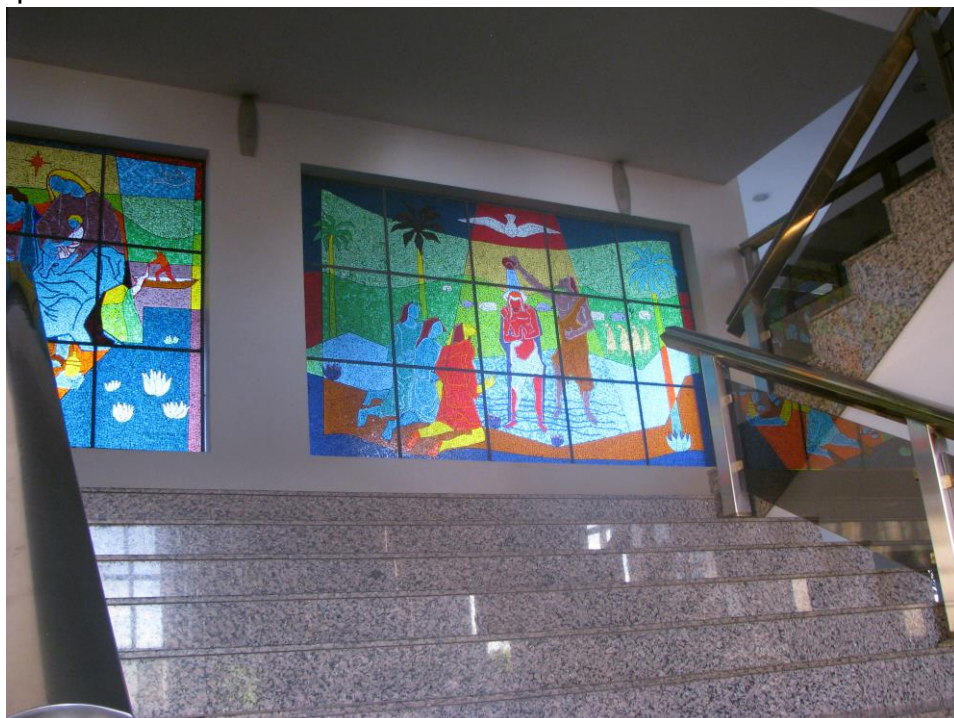
Feliciano Machado Braga, sede do Poder Judiciário e secretarias do Estado. Na praça estão concentrados atualmente os principais monumentos da cidade.

A área total da Praça dos Girassóis tem 63 hectares de terra. A planta em arquivo digital mostra a que a Praça possui 592 mil metros quadrados. Se compararmos esta área a Praça dos Poderes por exemplo com 251 metros, fica evidente que a Praça dos Girassóis supera em tamanho mais que o dobro. A planta foi atualizada em 2000 pela Secretaria de Infraestrutura e Diretoria de Obras – SEINF.

A praça precisou ser reformada em 1988 por problemas de estruturação e o Jardim de Girassóis deixou de existir. Um número grande de carros estava congestionando a rotatória que absorvia o trânsito das avenidas Juscelino Kubistchek e Teotônio Segurado. Motoristas com dificuldade de visibilidade, pedestres com problemas para atravessar a rua e o acesso aos estacionamentos também se

complicou. Todos os problemas foram causados por um desnível no solo de quase cinco metros entre a via pública e o platô.

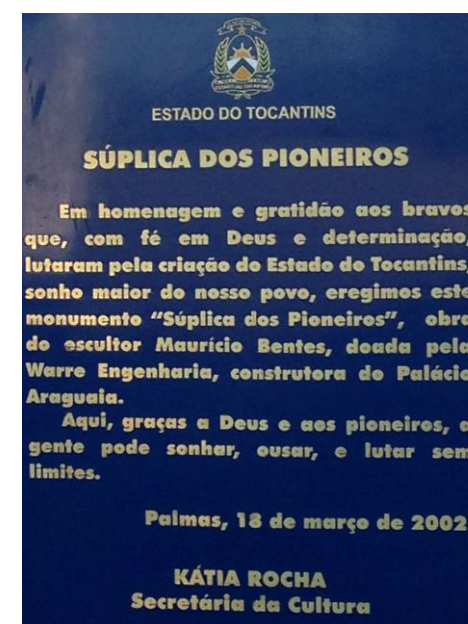
Foram adaptadas rampas ao Palácio do Araguaia com uma plataforma que também é utilizada como parlatório em ocasiões cívicas. A rotatória foi retirada para desviar o trânsito das avenidas JK e Teotônio Segurado, alterações topográficas e aterros também foram feitos. Mantiveram as pistas duplas em volta da praça e criaram entradas extras para os estacionamentos laterais para facilitar o acesso às secretarias.



Vitrail do rol principal do Palácio do Araguaia. Foto: Júlio César.

Grandes obras de infraestrutura foram necessárias para recuperar a Praça. Rede de água e esgoto, drenagem, elétrica de baixa e alta tensão, lógica, telefonia e irrigação. Uma Catedral da igreja católica foi idealizada no projeto original, mas não foi concluída até os dias atuais. Uma igreja menor foi improvisada e funciona atualmente no local. Outras religiões também pleiteiam a construção de um templo ecumênico no lugar. A pavimentação foi feita com pedras portuguesas e desenhos em toda a superfície. A totalidade do conjunto só pode ser percebida ao vivo.

O projeto de reforma foi pensado como várias “praças” menores, dentro de uma maior, espaços de diferentes usuários se apropriariam. Entre as obras concluídas estão os monumentos: Dezoito do Forte, o Relógio do Sol, Cruzeiro (Memorial da Primeira Missa), Praça Krahô, Praça de Eventos, Praça de Alimentação, Cascata, Espelhos d’água, Fonte Luminosa e Playground.



Súplica dos Pioneiros. Foto: Júlio César.



A Praça é conhecida como “Esplanada dos Poderes” foi planejada para abrigar os órgãos governamentais e servir de elo de ligação com o restante da cidade. A Praça exerce uma função mais urbanística e política dentro do planejamento da cidade. A função social de agrupar pessoas com diversos fins é prejudicada por sua amplitude.

No conjunto da obra também foi previsto a construção de um heliporto e de um anfiteatro, não foram concluídos. Monumentos como *Súplica*, escultura de Maurício Bentes; *Dezoito do Forte* uma homenagem ao movimento ocorrido no Rio de Janeiro em 1922 quando se estava insatisfeito com o Governo da República Velha, *Bíblia*, para reverenciar à liberdade de cultos e credos; e o *Memorial Coluna Prestes*, para homenagear o comunista Luís Carlos Prestes, foram incluídos na estruturação da Praça. O edifício do *Memorial Coluna Prestes*, é de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer.

Dezenove estátuas de bronze compõe o monumento *Dezoito do Forte* que está na parte sul da Praça. As estátuas estão numa área de contemplação construída numa elevação de 50 metros com um espelho d'água que o isola dos outros monumentos. O piso do local é todo revestido em pedras portuguesas com desenhos de ondas, similar ao calçadão de Copacabana no Rio de Janeiro.



Palácio do Araguaia e Monumento Súplica dos Pioneiros. Foto: Júlio César.

O Memorial Coluna Prestes tem 570 metros quadrados e abriga todo o acervo pertencente a Luís Carlos Prestes, arquivos do movimento tenentista e da revolução de 1930. No projeto arquitetônico do edifício consta um salão para exposições de arte, sala para exibição de vídeos, salas para administração e um auditório.



O Relógio do Sol que está parte leste da praça funciona como orientador da hora certa por meio da sombra projetada pelo sol.



Relógio do Sol. Fotos: Júlio César.

A Praça Krahô, localizada ao leste é uma homenagem aos índios desta tribo. Ela representa o mesmo desenho da aldeia indígena. Para que a Praça atendesse objetivos de beleza e utilidade pública, foram construídos estacionamentos, sanitários, 97 lixeiras, 4 bebedouros, 30 telefones públicos e 100 bancos de assentar. Estas obras compõem a Praça de maneira harmônica permitindo que as pessoas que passe por lá diariamente se beneficiem de uma estrutura essencial de serviços.

A Praça dos Girassóis é uma grande área urbana que abriga áreas menores. Nela acontecem várias atividades simultâneas misturadas ao verde do meio ambiente como uma espécie de parque. Os urbanistas compreendem a área como “várias praças” dentro de uma única.

### **1 – Praça de Eventos**

Fica na parte norte do Palácio Araguaia, e compreende uma área de 20.000 metros quadrados para a realização de eventos. O pavimento desse local é feito em pedra portuguesa e assinala o centro geodésico do Brasil.

### **2 – Praça de Alimentação**

Está localizada no lado oeste. É composta de seis quiosques que vendem alimentos e artesanato.

### **3 – Playground**

Usado para recreação infantil. Fica ao lado da Praça de alimentação

### **4 – Banheiros Públicos**

Foram construídos em alvenaria e cerâmica com adaptações para portadores de necessidades especiais.

### **5 - Cascata**

Está na parte sul da Praça e é dividida em quatro poços d'água.

### **6 - Cruzeiro**

Fica do lado norte da Praça e conserva um altar que foi utilizado para celebração da primeira missa católica de Palmas. A cruz desse altar continua preservada em posição original e intocada. O altar foi todo construído em granito rústico e piso de concreto revestido com granito. Nele foram instalados três mastros para o hasteamento de bandeiras.

### **7 - Espelhos d'água**

Estão no lado norte. Ficam em baixo das rampas e escadarias de acesso ao Palácio.

### **8 - Estacionamentos Públicos**

Estão espalhados por toda a Praça para abrigar os veículos dos funcionários e visitantes dos órgãos públicos. São quase 2.300 vagas.

### **9 - Paisagismo**

Cerca de 1.645 árvores estão plantadas no local. Sendo que 250 delas são coqueiros. Ainda assim, o número de árvores não é suficiente para fazer sombra na Praça que é muito ampla. A área plantada é irrigada com a água de dois poços artesianos. O sistema de irrigação é controlado por computadores o que o torna eficaz. A água fica armazenada em quatro reservatórios com capacidade para um milhão de litros d'água.

## 10 – Pavimentação

A pavimentação em grande parte foi feita de pedras portuguesas. Vários locais da Praça foram inspirados em temas indígenas que remetem às principais etnias encontradas no estado de Tocantins.

Palmas ultrapassa os limites determinados pelo projeto de sua urbanização. Os arquitetos num momento inicial trabalharam com uma margem para o crescimento demográfico mas não imaginaram que a cidade pudesse se expandir de maneira tão rápida. De acordo com o plano urbanístico da cidade, Palmas deveria se expandir a partir da área central da ***Praça dos Girassóis***. Esse crescimento deveria seguir uma lógica na direção sul e leste e oeste. O crescimento executado desta maneira, diminuiria gastos de infraestrutura e aconteceria de forma harmônica. O governo acabou permitindo a entrada de assentamentos de baixa renda fora dos limites da cidade.

A Praça dos Girassóis dentro do contexto urbanístico da cidade possui função essencial para o seu desenvolvimento. Ela abriga os principais órgãos do governo além de ser um elo que liga o centro com o restante da cidade. A cidade foi construída dentro de uma lógica de que tudo se volta para o centro do poder.

A região conhecida como Vila União fica a sudeste da cidade. É uma área de ocupação que está dentro do perímetro da cidade planejada. A região desde 1992 e segue os moldes de arquitetura original programados pelo GRUPO QUATRO. Esta ocupação sofreu algumas mudanças no intuito de otimizar o crescimento de maneira ordenada e evitar invasões de famílias de baixa renda dentro da área. O governo promoveu um loteamento na Vila União e ofereceu condições de parcelamento razoáveis

para a população, o que permitiu a ocupação rápida e densa no local. As ocupações dos distritos de Taquaralto, Jardins Aurenys e Taquaris foram promovidas por gestores de suas próprias comunidades. O distrito de Taquaralto fica a 18 quilômetros dos perímetros da cidade planejada. Atualmente é o principal distrito munido de boa infraestrutura e oportunidades de trabalho. É conhecido como “bolsão de mão-de-obra”. No Jardins Aurenys o crescimento provocou forte impacto ambiental pois a expansão ocorreu próxima ao fundo de um vale. O distrito está localizado na área sul da cidade, não possui boa infraestrutura e abriga a população mais carente. Sua ocupação aconteceu a partir dos anos 90, período em que a cidade planejada ainda tinha condições de abrigar toda a população com mais qualidade. O distrito de Taquaris é pobre ocupado pela população de baixa renda. O governo do estado vem construindo casas de programas habitacionais, mas existe uma disputa grande de pessoas do Movimento Sem Terra que também querem ocupar a região.

O que se observa é que o crescimento de Palmas ocorreu de maneira desordenada. A área planejada se mistura com os bairros mais afastados, o que promove ineficiência para o uso da cidade e altos custos para a sua manutenção. A infraestrutura viária não beneficia os moradores e são necessários investimentos altos e diários em saneamento e transporte para atender uma população relativamente pequena.

Pode-se fazer algumas observações sobre a cidade:



- 1 – O mapa de Palmas mostra que houve uma ocupação mais linear nos eixos norte-sul que atravessa o núcleo planejado. Nesses eixos, o sistema rodoviário distribui melhor o fluxo. Os eixos norte-sul são integrados pela via NS 02 e avenida Teotônio Segurado. Ambos levam à Praça dos Girassóis.
- 2 – O desempenho de Palmas em relação ao tamanho e a densidade de seus eixos é maior que de muitas cidades brasileiras. A cidade tem 41 quilômetros de eixo. Este número corresponde a área total de sua malha regulada e assentamentos.
- 3 – Palmas não é uma cidade compacta. Os baixos índices de concentração se dão porque a capital foi ocupada de maneira desorganizada com muitas invasões. Os gestores dos bairros/distritos foram os principais responsáveis por incentivar a ocupação de trabalhadores que chegavam na cidade e não tinham como se estabelecer na área central. Esse crescimento desordenado ocupou em dez anos uma área que foi programada ser ocupada em vinte.
- 4 – A densidade demográfica de Palmas é baixa avaliando o número de habitantes por quilômetro quadrado de eixo. São 114, 1 habitantes por quilômetro. A baixa densidade populacional também acontece em função da ocupação desorganizada e espalhada da cidade.
- 5 – A inteligibilidade se relaciona com as linhas que constituem a cidade como um todo. Esse critério do espaçamento é criado para entender a cidade de maneira global. Por meio da inteligibilidade identificou-se que Palmas é resultado da descontinuidade de interstícios. Os eixos que atravessam o núcleo planejado não atravessam os assentamentos ao sul.



6 – A topologia média de Palmas é de 963. Topologia é a medida utilizada para medir espaços métricos, para descrever uma convergência de sequências. A cidade pode ser considerada ortogonal pelas características de sua malha viária. O traçado de Palmas se aproxima dos 90 graus tanto na área central como nas ocupações ao sul.

A construção da Praça dos Girassóis foi uma mistura de erros e acertos dentro do emaranhado complexo e desordenado que foi a construção de Palmas. Ela é um ponto de ligação de toda a cidade. Este elo, atende importantes requisitos do projeto de urbanização e interesses políticos. A Praça abriga o centro do poder e os principais órgãos governamentais. Por outro lado, no entanto, ela não cumpre sua função social de agregar pessoas pela amplitude de sua geografia.

Uma pesquisa avaliou como os habitantes da cidade utilizam a

Praça. O resultado apontou que a população prefere frequentar o local no período da noite e durante a semana para a prática de esportes. As calçadas largas são usadas para corrida e caminhada. Ciclistas e pedestres também circulam diariamente pela Praça em horários variados. A ausência de sombras durante o dia nas passagens de pedestres dificulta a permanência no local por longo tempo. Os pedestres que precisam cruzar a Praça as vezes mais de uma vez por dia, fazem uso de sombrinhas, pois o clima de Palmas é predominantemente quente. O uso do Playground pelas crianças é feito à noite. A pavimentação da Praça é feita de desenhos em pedras portuguesas. Mas na visão do pedestre, os desenhos não podem ser compreendidos. A identificação deles só é possível por vista aérea. Os caminhos da Praça são fragmentados.



Os usuários que insistem em ficar na Praça durante o dia, procuram sentar à sombra. Nos poucos bancos que não ficam sob o sol. Importante lembrar que poucos bancos ficam à sombra pois as árvores não coincidem. Os casais de namorados ficam gostam de usar os bancos no final de tarde.



Mesas dos quiosques ao lado do Palácio do Araguaia. Foto: Júlio César.

Quando a Praça de Alimentação abre os quiosques por volta de 18 horas, para a venda de comida e artesanato. Os guardas municipais geralmente fazem a ronda no período noturno. Eles também ficam a postos nas portas dos edifícios que compõe a área administrativa da Praça. Vale lembrar que a iluminação do local não é boa o que dificulta uma vigilância mais eficiente dos casais de adolescentes que se aproveitam da

penumbra do fim do dia para namorar no lugar. A amplitude dificulta a visão a longa distância. Os moradores de rua esporadicamente se utilizam os banheiros públicos durante o dia para tomar banho e trocar de roupa. Nos finais de semana durante os horários de sol, muitos turistas são vistos percorrendo os monumentos e tirando fotografias.

Defeitos apontados pela vistoria que atrapalham o uso eficiente da Praça dos Girassóis:

- 1 – Iluminação precária;
- 2 – Banheiros depredados e em mau estado de conservação;
- 3 – Falta de segurança para fazer a ronda;
- 4 – Falta de bancos, lixeiras, postes e telefones;
- 5 – Uso de guaritas e grades nos edifícios do governo construídos em espaços públicos;
- 6 – Por motivos de reforma, não é permitida a visita do Memorial Coluna Prestes;
- 7 – A areia do Playground acumula poças de água o que impede sua utilização durante o dia;
- 8 – O espaço reservado para a construção da Catedral é fechado com tapumes. O mato no local é alto e o lugar não tem iluminação.
- 9 – Pedras soltas da pavimentação são usadas para depredar;
- 10- A maioria dos bancos fica exposta ao sol e não coincidem com as árvores;
- 11 – A fonte luminosa que era um atrativo para a população foi fechada por falta de manutenção;

- 12 – O asfalto nos estacionamentos em mal estado de conservação e cheio de buracos;
- 13 – Grande quantidade de lixo acumulada nos monumentos Dezoito do Forte e no Memorial Coluna Prestes;
- 14 – Problema de drenagem dificulta o escoamento da água da chuva em vários locais;
- 15 – Sinalização ineficiente e precária.

Como a Praça é ampla, não existem dificuldades para a aglomeração de um público grande em grandes eventos. Todos os anos, diversas atividades como a posse do governador de estado, recepção de autoridades, desfile militar, shows de grande porte entre outros tipos. A viabilidade de espaço não garante a qualidade dos eventos em função da infraestrutura dispersa e mal cuidada.

A Praça foi essencialmente planejada para prestar aparato político, administrativo e ao comércio. Dois princípios orientadores do projeto original de sua concepção foram estabelecidos pelo GRUPO QUATRO:

- 1 – O centro urbano deve ter múltiplos usos;
- 2 – O uso espacial das áreas urbanas deve atender razões específicas e evitar o uso misto;

A criação dos princípios presentes no projeto original não foi seguida à risca, pois, Palmas não apresenta uso misto das áreas. No centro da cidade funcionam basicamente a parte funcional e existe baixa incidência residencial ao contrário de outras

áreas predominantemente residenciais espalhadas pelo resto da cidade. Em poucos edifícios é permitido o uso comum no térreo dos salões de festa e áreas de lazer.

Existe um padrão de construção na área central que não permite edifícios acima de três pavimentos. Existe uma exceção dentro deste contexto para poucos conjuntos construídos nas quadras 100 da Avenida Teotônio Segurado que possuem quatro andares. Maior parte dos prédios do centro tem um e dois andares.

Alguns fatores podem ser observados visualmente no projeto da Praça dos Girassóis:

- 1 – Baixa densidade construída;
- 2 – Mapa de pedestres complicado com muitos eixos de circulação;
- 3 – Grande amplitude e falta de planos limítrofes o que configura um espaço mal definido;
- 4 – Poucas portas e janelas voltadas para a Praça;
- 5 – Superfície com baixa visibilidade com exceção da Praça de Eventos;
- 6 – A Praça é muito monumental e está afastada da realidade dos pedestres;
- 7 – Espaço da Praça é ilhado pelos eixos de circulação de veículos: avenidas LO- 01, NS 01, LO 02, NS;
- 8 – Grandes espaços convexos que dificultam a visibilidade do outro lado;
- 9 – Presença de espaços vazios e falta de harmonia entre os edifícios o que dificulta a compreensão do todo da Praça.

A visão estratégica de curto e longo prazo do arquiteto pode influenciar de maneira decisiva na conclusão eficiente e manutenção de uma obra com o passar dos anos. A Praça dos Girassóis é um exemplo claro de sucesso e fracasso dependendo da ótica em que é analisada. A Praça deixa a desejar no que diz respeito a sua função social, pois dificulta a integração de pessoas por sua imensidão, mas por outro lado, facilita a integração urbana de toda a cidade de Palmas que está diretamente ligada a ela. Sua principal característica é a abundância de espaços com formalidade arquitetônica pensada para atender questões políticas.

A Praça dos Girassóis foi idealizada com o objetivo específico de abrigar órgãos governamentais. Não é possível dizer por exemplo que o espaço é bem utilizado ou que as pessoas conseguem interagir de maneira eficiente. O que ocorre, é uma divisão do espaço em subespaços, “praças menores” com ausência de um ambiente aconchegante. Não é possível traçar ou identificar um comportamento padrão do uso cotidiano do local que justifique os meios e os fins de sua existência. A Praça dos Girassóis é pouco compreendida.

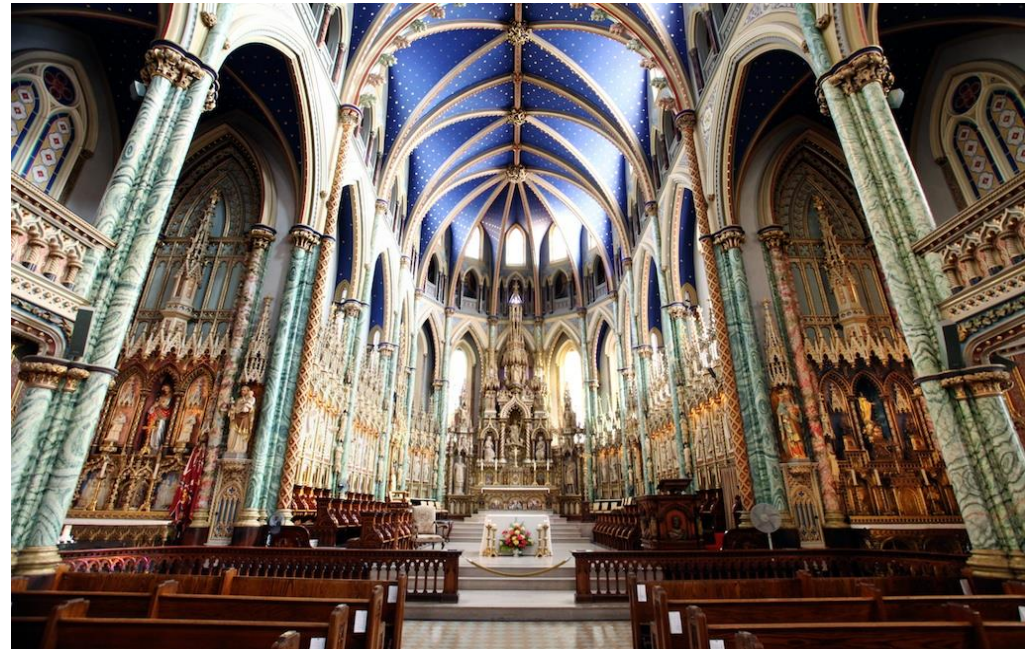


## CAPÍTULO 3 - A ARQUITETURA, TEORIAS ESTÉTICAS



A arquitetura comumente se vê sob a discussão de saber se ela deve apontar para a beleza ou funcionalidade ou, ainda, se deve compor e harmonizar essas características na mesma produção. A sociedade tende a ter certa percepção de gosto que exige cada vez mais que os projetos arquitetônicos sejam eficientes em agradar não somente pela funcionalidade, mas se tem o ensejo de que o projeto esteja amparado por algum gosto. Daí entra a

necessidade de se ter a percepção aguçada para que o projeto não incorra no erro de apresentar a obra como grande escultura desprovida de uso eficiente em nome da beleza que quer agradar o gosto. Existem casos nos quais a construção se assemelha a uma grande escultura e é marcante a impossibilidade de vivenciá-la tal como propôs o projeto ideal.

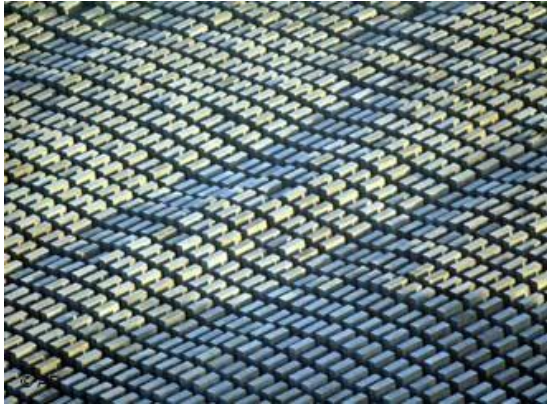


***A Catedral de Notre-Dame de Paris é uma das mais antigas catedrais francesas em estilo gótico. Iniciada sua construção no ano de 1163, situa-se na praça Parvis, na pequena ilha Île de la Cité em Paris, França, rodeada pelas águas do Rio Sena. A catedral surge intimamente ligada à ideia de gótico no seu esplendor, ao efeito claro das necessidades e aspirações da alta sociedade, a uma nova abordagem da catedral como edifício de contato e ascensão espiritual. A arquitetura gótica é um instrumento poderoso no seio de uma sociedade que vê, no início do século XI, a vida urbana transformar-se a um ritmo acelerado. A cidade ressurgue com uma extrema importância no campo político, no campo, ascendendo também, por seu lado, a burguesia endinheirada e a influência do clero urbano. Resultado disto é uma substituição também das necessidades de construção religiosa fora das cidades, nas comunidades monásticas rurais, pelo novo símbolo da prosperidade citadina, a catedral gótica. E como reposta à procura de uma nova dignidade crescente no seio de França, surge a Catedral de Notre-Dame de Paris. (Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral\\_de\\_Notre-Dame\\_de\\_Paris](http://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Notre-Dame_de_Paris)> Acesso em: 22 outubro 2013)***



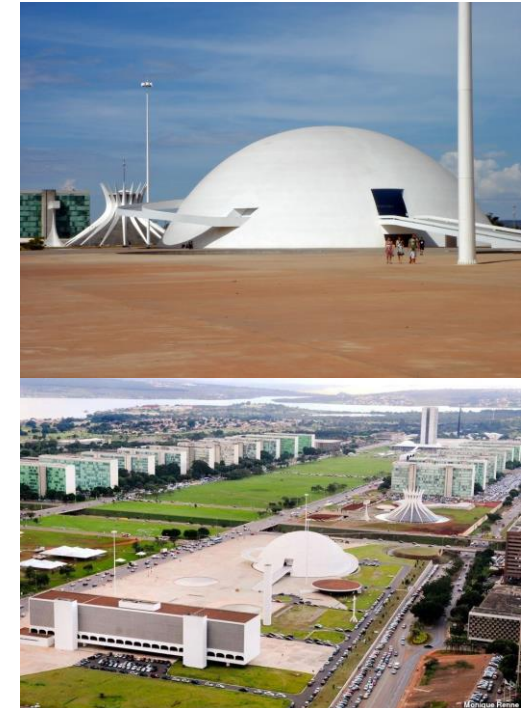
*Guillemins Liège é a principal estação ferroviária da cidade de Liege, no leste da Bélgica. É um dos intercâmbios de transporte mais importantes do país e está situado na rede de alta velocidade ferroviária belga. A nova estação de Calatrava abriu em 18 de setembro de 2009, um tem 9 faixas e 5 plataformas (três de 450 m e 350 m de comprimento e dois). O edifício da estação foi construída em aço, vidro e cúpula de concreto e inclui um 200 m de comprimento e 35 m de altura. Além de todas as estradas próximas foram modernizados por causa do advento da alta velocidade a ele. A estação se destaca pela funcionalidade e beleza que se conciliam em um ambiente iluminado e arejado.*

(Disponível em <[http://en.wikipedia.org/wiki/Li%C3%A8ge-Guillemins\\_railway\\_station](http://en.wikipedia.org/wiki/Li%C3%A8ge-Guillemins_railway_station)> Acesso em: 22 outubro 2013)



***O Memorial aos Judeus Mortos da Europa, também conhecido por Memorial do Holocausto, é um memorial em Berlim para vítimas judias do Holocausto, projetado pelo arquiteto Peter Eisenman e engenheiros do Buro Happold. Consiste de uma área de 19.000 metros quadrados (4,7 acres) coberta com 2.711 blocos de concreto ou "stelae", parecendo com um campo ondulado de pedras. Os blocos são de 2,38m (7,8') de comprimento por 0,95m (3' 1,5") de largura e altura variada desde 0,2m até 4,8m (de 8" a 15'9"). De acordo com o texto do projeto de Eisenman, os blocos são desenhados para produzir uma intranquilidade, um clima de confusão e a escultura toda ajuda a representar um sistema supostamente ordenado e que perdeu o contato com a razão humana. Uma cópia de 2005 de um panfleto turístico oficial inglês da Fundação para o Memorial, porém, afirma que o projeto representa uma aproximação radical ao conceito tradicional de um memorial, em parte porque Eisenman não usou nenhum simbolismo. Um anexo subterrâneo "Local de Informação" guarda os nomes de todas as vítimas judias conhecidas do Holocausto, conseguidos através do museu israelense Yad Vashem.***

(Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Memorial\\_aos\\_Judeus\\_Mortos\\_da\\_Europa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Memorial_aos_Judeus_Mortos_da_Europa)> Acesso em: 22 outubro 2013)



**O Museu Nacional Honestino Guimarães é um museu localizado na Esplanada dos Ministérios, na cidade de Brasília, no Brasil. Seu nome foi dado em memória de Honestino Guimarães. O museu, que tem a**

**forma de cúpula, e a Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola foram concebidos pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer e foram inaugurados no dia 15 de Dezembro de 2006, no dia em que o arquiteto celebrou os seus 99 anos de idade. O museu tem uma área de 14,5 mil metros quadrados e foi inaugurado com uma exposição sobre a obra de Niemeyer: "Niemeyer & Niemeyer e Brasília – Patrimônio da Humanidade". O museu e a biblioteca formam o Complexo Cultural da República João Herculino.**

(Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu\\_Nacional\\_Honestino\\_Guimar%C3%A3es](http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Nacional_Honestino_Guimar%C3%A3es)> Acesso em: 22 outubro 2013)



Fonte: Beatriz Brasil Fotografia



É comum que pessoas que consomem seu entusiasmo por expressões artísticas se sintam à vontade em viver o mais perto possível da beleza tocada pela arte, mesmo que seja sob algum projeto arquitetônico: residência, local de trabalho, etc. Ali encontram lugar para deixar fluir as sensações mediante à assistência da espacialidade que

traduz beleza em três dimensões. Ainda, para o leigo nos assuntos das artes e da arquitetura, a possibilidade de adentrar em um lugar bonito é uma experiência diferenciada, é mais que ver qualquer obra bonita na parede da sala. Pois, é a beleza tentando a funcionalidade. A Catedral *Notre-Dame* consegue ressaltar beleza e funcionalidade tanto para o público entendido quanto para o leigo que, por sua vez, somente a ele resta sentir o assalto de suas emoções quando na vivência do espaço. A luz mesclando com as cores e sombras no interior do recinto confirmam o que a fachada anuncia por fora. É difícil verificar passagens rápidas pela praça ou pelo interior da construção, o ambiente é grandioso, se confunde como construção arquitetônica e obra de arte ímpar ao mesmo tempo. O entusiasmo é aparente na face dos visitantes, a permanência no local facilmente verificada. Destarte, algum argumento que aponte como causa a centralidade da obra não se sustenta por si só. Em outras capitais existem obras grandiosas do ponto de vista físico no centro que não entusiasmam tanto quanto essa ímpar construção gótica da *Île de la Cité*. Por outro lado, em nome da beleza, alguns projetos podem ser inóspitos e arrancam a sobriedade quando visitado, resta a beleza de 'foto' somente.

O Museu Nacional é apontado como sendo mais bonito 'na foto' pelo público questionado acerca da beleza da construção: é tomado por certa reverência e evita fazer delongadas observações acerca dele. Esse fato se dá, por existir uma espécie de argumento de autoridade sobre as obras de Oscar Niemayer: delas não se deve discordar, são modernas, são frutos da mente de um mestre mundialmente conhecido.



O interesse plástico alcançado nesta obra promove na realidade sensações que estão em desacordo com a agradabilidade a qual pode compartilhar as cores branca da obra em contraste com o azul do céu que se veem nas imagens comumente veiculadas nos livros e postais. O ambiente é inóspito, há excesso de luminosidade, falta mobiliário para permanência ou proteção impele a pessoa a não ficar, ou inibe o acesso durante o horário de sol. O referido espaço externo tem ganhado variadas significações de acordo com alocação feita por tribos diversas em horários variados, bem como programações diversas, como shows e mostras.

A arquitetura desenvolveu-se a partir da história da beleza, e não raras foram as vezes em que ajudou a dar o próximo passo. Assim sendo, arquitetura e arte foram como gêmeos siameses por boa parte de sua história, a grande dificuldade de separá-las nas últimas décadas se deu pela tenuidade em determinar o que é arte e o que é design. Essa diferenciação veio em tempos recentes e, talvez por motivos mais econômicos do que sentimentais, a arquitetura decidiu seguir a nova vertente que nascia da arte.

Quando se abrem velhos e bons livros de história da arte, depara-se com uma história muitas vezes confusa e organizada de forma linear. O que se sabe é que geralmente não acontece desse modo. E entre muitas das conclusões que se faz de tais leituras, uma fica bem clara: arquitetura e arte acompanharam-se por grande parte de sua história, assim como uma sempre influenciou fortemente a outra. Não há indícios tão fortes para diferenciar a arte gótica da barroca, por exemplo, se não se olha tanto para os quadros da época como para as catedrais nas quais eles estão inseridos. E ao longo de boa parte da história

investigativa artística nos depararemos com conclusões parecidas. Tais marcas não são tão claras para estudiosos e não são ainda para o grande público que olhará sempre para um prédio extasiado tal qual pode ficar diante do Ode à Alegria. Não saberão diferenciar se o ânimo se origina interiormente do mesmo lugar diante de coisas tão diferentes: concreto e música.

Nos séculos passados não se podia conceber a arte como é hodiernamente, pois a produção artística da época dedicava-se a um fim específico de satisfação pessoal ou constitucional. Os artistas criavam obras que obedeciam a determinados contratos com igrejas, ou senhores feudais, reis ou pessoas realmente ricas que encomendavam músicas, esculturas, afrescos. A arte tinha um propósito, e apenas o que cumpria seu propósito era considerado arte. Se se especular neste sentido, o que se considera como sendo arte advindas de épocas passadas seriam artesanatos (entendendo artesanato como tendo um propósito) sofisticadíssimos, por isso, se mudar a palavra arte por design, se pode transportar isso facilmente ao século 21. A verdade é que arte não se diferenciava do modo pelo qual a arquitetura também era pensada, e exatamente por isso é que as duas evidentemente não se separavam. A questão do gênio desinteressado é datada na história da arte.

Os tempos passaram a tramar contra sua fidelidade assim que a modernidade chegou. A sociedade mudada, mundana, inseria nos meios artísticos pessoas declaradamente perturbadas, além daquelas que viam nas ciências humanas o futuro da vida social, e a teoria abarcou-se nos lindos campos pintados equilibradamente pelos grandes mestres, poluindo seus pontos de fuga e fazendo seus Bacos e Madonas darem pulos raivosos. A arte passou a ser coisa mental e sua utilidade foi bruscamente questionada. Por outro lado, o design têxtil e gráfico, que acompanhava o cotidiano de uma faixa cada vez maior de pessoas,

devido à revolução industrial e o considerável aumento de pessoas que poderiam pagar pela arte produzida em grande escala, começou a angariar cada dia mais admiradores. E assim criaram-se panos de prato de natal, jogos de porcelana vagabunda pintadas por máquinas e todos os produtos presentes em lojas que oferecem baixa qualidade. O que surgiu foi uma bifurcação na conturbada estrada da história: a arte represou-se no senso crítico de uma minoria, limitando-se à apreciação de uma escala reduzida de pessoas, enquanto o design abria os braços e recebia tudo o que era novo e agradável esteticamente para uma massa consumidora que crescia a cada dia que se passava na terra. Bipolarizando o mundo da beleza, a arquitetura se vê obrigada a escolher um lado. Seria estúpido, ou inocente demais, acreditar que ela escolheria o braço que lhe renderia menos público e, por isso, menos dinheiro. Talvez também por que seja, afinal de contas, uma vassala de segundo grau da matemática, não podendo dar-se ao luxo de afundar seus pilares no pântano ao qual a arte com tanta facilidade o fizera. Assim sendo, decidiu trilhar um ramo da árvore esquecido pela arte: a utilidade. Antes desfrutava de genialidade confundida com beleza, abstração, sutileza. O então abandonado conceito de utilidade toma para si tudo o que a arte delicadamente renegara, toma boa parte do seu mercado de senhores ricos e incorpora a produção em massa, a modernidade padronizadora que utiliza a capacidade técnica como desculpa para abarrotar nossa vida de supostas belezas úteis.

Obviamente que as argumentações sobre a riqueza cultural e historicamente relevante da arquitetura e do design atual levantariam diversas hipóteses, já que no final da história se fala sobre um futuro viciado em um mercado consumidor, tornando muito mais fácil fazer a pergunta-chave para um economista consultor de mercado ao invés de um estudado crítico e historiador de

arte. Entre as grandes questões que poderiam ser levantadas, estão a importância da arte, a verdade que se esconde entre a beleza da utilidade e a maneira como a arquitetura viciou-se no lucro, entre tantas outras que confundem o nosso senso de naturalidade e de produto.

### 3.1 O FIM DA ARTE

A problemática da utilidade ou não do fato artístico fica sob a conotação de pureza ou não mediante o ranço da não-perenidade que envolve a matéria. Pois, a arte que tende a ser fato mais desapegado da matéria bruta é vista como maior desde tempos, já a escultura ou pintura, por exemplo, tende a se misturar e ser vista de modo pejorativo tal qual artesanato. O fruto do espírito é maior, esse é o teor religioso que toma o discurso dos salvadores da arte. Travam um emaranhado de defesa e acusações que se ligam à manifestação do artístico que se transfigura em um parlamento tal qual é a religião.

Várias vertentes filosóficas tratam a questão com seriedade existencial que decifra o norteamento do que se chama de humanidade por meio de certa mensuração do desenvolvimento conceitual que diz o que é arte, outrossim, dizer o que ela é desvenda o que é o homem. Nesta linha, Hegel brinca com um vocabulário que, para os falantes de língua portuguesa, leigos ou

não, cristãos praticantes ou apenas por matriz cultural, 'grita' autoridade deísta. Para essa cultura o tom é religioso, difícil é fugir dessa forma de leitura para além que demonstre um tratamento do fato artístico como algo desvinculado de pretensão divina de um ponto de vista católico. Era isso que Hegel desejava, ou o tratamento da questão da arte já é em si uma questão complexa, e essa complexidade se joga naturalmente para o além, metafísica, logo esse lugar pertence aos deuses. Destarte, "a arte é, pois, incapaz de satisfazer a última exigência do Absoluto. [...] a arte é para nós coisa do passado" (HEGEL, 2000 a, p. 18).

Logo depois de delimitar o ponto de partida da Estética, quando prioriza certas formas de saber em detrimento de outras, é desse modo que Hegel anuncia a condição da arte. A proposição intenta dar conta da arte diante da dificuldade com a qual já tinha que lidar com as manifestações do espírito humano nos dias de Hegel, tida como maravilhosa e fruto de genialidade estava a mercê do espírito crítico. Sem negar pretensão de dar conta da realidade, uma afirmação desse tipo pode proporcionar estranheza. No entanto, o papel que a arte hodiernamente tenta redefinir frente à publicidade, que seja, não tem sido fácil. O desencantamento advindo da estupefação por não se conhecer a técnica, quando surge o mover naturalmente irracional do espírito, causa dois vieses. De um lado a arte tenta se reinventar ao romper com paradigmas do passado, daí ela prova que é superior e pode sempre ser vanguarda e encantar a razão e os sentidos que estarão sempre se surpreendendo com seus feitos; de outro, ela se imiscui em si e amostra a importância frente às classificações metafísicas, espirituais, geniais, etc., tão somente, se faz sem se preocupar qual é a visão que se tem de seus feitos.

Uma vez que o autor na mesma obra faz uma diferenciação entre belo natural e belo artístico e, concomitantemente, valoriza o belo que é produto do espírito, está apontando para o que virá depois. Então, o secundarismo se torna aparente, se olhar o edifício teórico o qual pretende construir. Hegel toma mão da interpretação da tragédia grega e por isso se pode apontar para a transformação do conceito de ideal, que sai do nível estático da beleza plástica para o nível ativo da ação dramática que se mostra por meio da dimensão reflexiva e dialética do ato de pura consciência e voluntário do espírito. Nessa confluência, segue as vertentes mais radicais da Arte Moderna, ainda, pois o momento vivido do artista conta como algo excepcional para o entendimento da obra em um primeiro momento.

Em um segundo momento, a obra ganha outras leituras possíveis que se perdem, ou desqualifica a própria obra como arte. Nesse sentido, o momento é crucial, não tê-lo é não ter arte; fica a coisa aos olhos de críticos que não estão amparados pela vida do momento artístico. A Estética hegeliana, quando lança mãos dos conceitos de belo ideal e de destino, aponta para a tese da historicidade da arte ao apresentar uma espécie de movimento progressivo no qual a arte ganha autonomia. Segundo essa evolução, a arte consiste na substituição gradativa do princípio estático ou plástico da beleza ideal pelo princípio ativo e reflexivo da subjetividade autoconsciente.

A definição idealista do belo manifesto como ideia no sensível é completamente dialética e é parte de um outro todo que se realiza enquanto realização do Espírito Humano na História do Mundo. É uma tentativa forte de qualificar e colocar algo tão intrínseco ao homem em termos de entendimento – pensar algo que perpassa do pensado ao impensado, eis a arte.

O belo artístico é superior ao belo natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das ideias que perpassa pelo espírito de um homem é melhor e mais elevada do que a mais grandiosa produção da natureza – justamente porque essa ideia participa do espírito, porque o espiritual é superior ao natural. (HEGEL, 2000 a, p. 4)

É claro o valor que é atribuído ao espírito, e mais: só o espírito é verdade. Daí viria a consequência de que tudo aquilo que é produto do espírito seria superior a qualquer outro elemento que dele não viesse. Os elementos da natureza, por mais que sejam considerados belos, não alcançariam a grandiosidade do que é fruto do espírito. A princípio, a pretensa grandiosidade da arte não estaria somente no fato de ser criação espiritual, o que lhe dá real importância é o fato de que na sua criação o espírito identifica a si mesmo e volta para si como absoluto. Mas esta importância logo se vai, porque a arte é somente um particular modo de manifestação do espírito. Pois, há muitas formas pelas quais o espírito se manifesta, seja nas instituições históricas, na cultura, nas tradições, na religião e na própria filosofia. Nesse curso, qual seria a importância da arte? Na *arte*, o espírito tem intuição da sua essência absoluta, ou ainda, o belo é a ideia concretizada sensivelmente, portanto o infinito é visto como finito no momento estético, “[...] em todas as suas representações, a arte põe-nos em presença de um princípio superior. Naquilo que chamamos de natureza, o mundo exterior, muito dificilmente o espírito se encontra, se reconhece” (HEGEL, 2000 a, p. 16). A beleza é um passo para a manifestação do saber absoluto, não é mais que um momento da consciência no mundo, tem um papel inferiorizado na hierarquia do conhecimento.

O fato de a razão ter se desenvolvido ao longo da história mudou a apreciação artística. Ao ver uma obra de arte, o homem não cala o espírito crítico, o exame refletido se forma quase que involuntariamente. Em Hegel o conhecimento nasce da experiência sensível humana, está presente a partir da interação que o homem tem com o mundo sensível, cada momento é um momento de aprendizado. O saber não está presente na consciência desde o início, o mesmo se torna conhecimento no processo histórico, na medida em que se revela e desfaz os enganos que existem no mundo da matéria, pode emergir em verdade. O Espírito se desenvolve processualmente, esse não está, claro, revelado de imediato, tem na experiência de mundo seu caminho, seu aprendizado, é nos feitos da história que se vê os estágios desse aprendizado, em cada instante da realidade ele recobra sua presença.

A arte existe quando a consciência se elevaria acima de seus fins materiais e manifestaria o Ideal, pensa Hegel. Entendida assim, ela seria algo que utiliza o sensível para revelar o Espírito. Nela o Ideal se revelaria em obras materiais, não se mostraria totalmente, mas por meio da particularidade seria capaz de transparecer aquilo que ele é. Apresenta então a limitação da arte diante da perenidade do Espírito, que seria a necessidade de expressá-lo num meio não espiritual: a matéria. A arte cria uma aparência verdadeira do Espírito, o que, por sua vez, contraria o próprio Espírito puro que não constituiria apenas uma aparência.

Hegel, de antemão já conclui a inferioridade da arte e a superação dessa pela religião e pela filosofia. “Na hierarquia dos meios que servem para exprimir o absoluto, a religião e a cultura provindas da razão ocupam o grau mais elevado, superior ao da arte” (HEGEL, 2000 a, p. 18). A assertiva é partidária da opinião de que o que está em contato com a matéria é inferior, se vê aí



um ranço platônico, ou mesmo medieval, de considerar como superior o que está relacionado com a cultura do pensar e do falar desvinculado o máximo que se pode da matéria. Nesse ínterim, alguns sentidos são colocados como inferiores, por não se ligarem diretamente com a matéria: a visão e a audição estariam em um grau elevado em relação aos sentidos como tato, paladar e olfato. Ora, trata-se de um engano, pois de nenhum sentido escapa o contato com a matéria. Ademais, fazer da arte uma manifestação inferior por se realizar em algo não-espiritual, é partir de uma argumentação sem sentido nos dias de hoje.

Mas é no momento da arte que o Espírito se revelara participando da sensibilidade; a arte se fundamentaria na particularidade enquanto forma de conciliação do Espírito com a matéria, seria o universal que se expressaria em uma singularidade sensível. O Espírito Absoluto não poderia ser alcançado pela arte em sua totalidade, não se limitaria na matéria artística, antes a ultrapassaria e retornaria a si, passando a ser percebido pela filosofia em sua evolução.

O fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram [...]. Os belos dias de arte grega, assim como a época de ouro da baixa idade média, passaram. A cultura da reflexão, própria de nossa vida contemporânea, faz com que a nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade, seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as formas leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. (HEGEL, 2000 a, pp. 24-25)

Ao apresentar a leitura da realidade, Hegel analisa a história de acordo com o que entende ser avanço ou não, considerando o desenvolvimento da razão. A existência de uma constante oposição é basilar e HEGEL (2000 a) quando diz que “o pensamento não cessa de avivar, e é o intelecto, como o seu dever erguido contra a realidade, que a mantém para a inquietação do homem

que está como que sacudido por todos os lados” (p. 30), não demora a afirmar que as tensões já estariam resolvidas. A questão que aqui se apresenta vai além de um tratado de estética quando Hegel se levanta como interprete da história, uma vez que sua experiência é situada em um espaço e tempo, e sua leitura não é a leitura do todo da realidade, não tarda a cunhar uma argumentação nos termos de um discurso totalitário. Ainda, tratando-se da história:

Não se pense, porém, que a História universal é o simples juízo da força, isto é, da necessidade abstrata e irracional de um destino cego; antes, sendo em si e para si razão, e como o seu ser para si é no espírito um saber, a História é, segundo o conceito da sua liberdade, o desenvolvimento necessário dos momentos da razão, da consciência de si e da liberdade do espírito, a interpretação e a realização do espírito universal. (HEGEL, 1997, p. 274)

No que o elemento de existência do espírito universal – que é intuição e imagem na arte, sentido e representação na religião, pensamento puro e livre na filosofia – é, na História universal, a realidade espiritual em ato, em toda a sua acepção: interioridade e exterioridade. No que tange ao Estado, enfim, esse é a realidade atualizada da Ideia moral objetivada, ainda, o espírito como vontade substancial revelada que é claro para si, se conhece, se pensa:

O Estado, como realidade em ato da vontade substancial, realidade que esta adquire na consciência particular de si universalizada, é o racional em si e para si: essa unidade substancial é um fim próprio absoluto, imóvel; essa unidade obtém o seu valor supremo, e assim esse último fim possui um direito soberano perante os indivíduos que, em serem membros do Estado, têm o seu mais elevado dever. (HEGEL, 1997, p.205)

A historicidade da existência do Espírito e sua salvaguarda é o que interessa, nisso se dá o desenrolar das faculdades humanas em suas manifestações, a saber, pela arte, cultura, filosofia, religião. Essas são suposições basilares dentro do que

Hegel pretendeu. O Espírito se tornaria livre, a verdadeira existência seria a morte para a Natureza e o se elevar ao Universal. Dizer que o Espírito que volta para si depois de ter existido em particular, é análogo ao argumento de que é preciso negar a individualidade e se entregar ao que é universal, puro, eterno. A conclusão não é difícil: o não-espiritual precisaria ser superado não somente nos sistemas das artes. Ao dizer que sua época não era favorável à arte e que ela constitui algo do passado, já está incluída a visão que Hegel tem do curso da história da arte: ascensão, vitalidade e declínio. Visão que não ficará somente no campo das manifestações artísticas, esse ponto de vista prevalecerá na visão e Razão de Estado.

A partir da suposição do declínio da arte, seria a estética que convidaria a compreender as obras de arte por meio da reflexão, uma vez que não se pode mais fruí-las com a intuição. Hegel acredita mostrar que a ideia artística cumpriu seu papel histórico e no seu lugar a forma de saber, puramente espiritual, intenta trazer a compreensão acerca do artístico. O belo na arte derivaria da Ideia na matéria, que adquiriria uma forma sensível. E seria a necessidade universal que o pensamento tem de se encontrar no objeto. Tendo definido a arte como a expressão material do Ideal, Hegel precisa agrupar à beleza a historicidade da existência sensível, uma vez que a estética precisaria explicar o devir que é incompatível com o pressuposto de um belo universal e atemporal segundo a proposta que tenta cumprir. A Ideia é o fundamento da beleza e constitui um Ideal que não permanece imóvel, mas se faz no tempo materialmente em particularidades da manifestação artística. Assim, o movimento de ascensão do Espírito Absoluto se realiza em três fases que corresponderiam a três formas de arte no ponto de vista do devir histórico

hegeliano: a simbólica, a clássica e a romântica. As três fases da evolução expressariam os três momentos do amadurecimento do Espírito no interior do mundo.

No movimento e ascensão, a Ideia se apresenta simples, abstrata e esotérica em um primeiro momento, depois, se particulariza e se clarifica até se tornar algo complexo, concreto e exotérico. Na primeira fase, a forma da ideia universal não consegue encontrar a forma sensível correspondente e a matéria permaneceria exterior à ideia, que não possuiria a forma em si mesma e permaneceria numa luta e a aspiraria por ela. Denomina-se de forma de arte simbólica. Na segunda fase, a ideia deveria ser particular, o conteúdo espiritual encontraria uma forma sensível e adequada, o que faria com que a matéria seja configurada de acordo com a ideia: o espiritual e o corporal se encontrariam numa forma orgânica, onde o exterior e o interior alcançariam um equilíbrio perfeito:

Na segunda forma de arte, que gostaríamos de designar como sendo a clássica, a dupla deficiência de Forma de arte clássica é a livre e adequada conformação da Ideia na forma que pertence de modo peculiar a própria Ideia segundo o seu conceito, com o qual, assim ela pode entrar numa sintonia livre e perfeita (HEGELI, 2000 a, p. 109).

A ideia seria singular na terceira fase. Seria na arte romântica que a espiritualidade atingiria seu máximo, ainda, seria uma arte da interioridade absoluta e da subjetividade consciente de sua autonomia e de sua liberdade. A representação do divino deixaria qualquer referência à natureza, à realidade sensível. Enquanto que a arte clássica grega extrairia seu conteúdo dos deuses, a arte romântica encontraria o conteúdo no cristianismo e exprimiria assim a universalidade no seu mais alto grau.

Pois o espírito e a subjetividade infinita da Ideia que, enquanto interioridade absoluta não se pode configurar livremente para si quando necessita permanecer fundida ao corpóreo como sua existência adequada. A partir desse princípio, a Forma de arte romântica supera aquela unidade indivisa de Forma de arte clássica, porque adquiriu um conteúdo que transcende esta Forma e seu modo de expressão (HEGEL, 2000a, p. 111).

O conteúdo espiritual é o cristianismo, no qual o universal não apenas subsume o singular, mas existe como universal concreto, como singularidade entre as singularidades; a ideia se torna exterior em relação à matéria.

Ao atribuímos à arte essa alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo, seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequado a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos. Em contrapartida, uma versão mais profunda da verdade, na qual ela não é mais tão aparentada e tão simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio desse material. A concepção cristã de verdade é desse tipo. Mas, sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o mundo mais alto do absoluto e se torna consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. (HEGEL, 2000 a, p. 23-24)

Hegel compreenderá a arte enquanto forma sensível em que o Absoluto, se existisse, seria apreendido através da intuição, ao passo que, na religião e na filosofia, o Absoluto já se representaria. A arte clássica, ainda que tenha apresentado potencial estético, não oferece o potencial de alcance do Absoluto possível na arte romântica. Destarte, a passagem da Estética dedicada ao fim da arte romântica é de longe o mais inesperado. O mundo romântico realizou uma única obra absoluta: a propagação do

cristianismo. Hegel nos conduz para onde pretendia nos levar desde o início: anunciar que o fim da arte romântica coincide com o fim da arte. E só se pode apreender o sentido desses desaparecimentos retornando ao famoso tema enunciado desde as primeiras páginas: a morte da arte.

A obra de arte é então incapaz de satisfazer nossa necessidade última de Absoluto. Hoje, não se venera mais uma obra de arte, e nossa atitude em relação às criações da arte é muito mais fria e intelectual [...] Respeitamos a arte, a admiramos; apenas não vemos mais nela alguma coisa que não poderia ser ultrapassada, a manifestação íntima do Absoluto; a submetemos à análise de nosso pensamento, e isso, não com a intenção de provocar a criação das obras de arte novas, mas bem mais com o objetivo de reconhecer a função da arte e seu lugar no todo de nossa vida. (HEGEL, 2000 a, p. 23-24)

A arte serviria para exprimir o absoluto, contudo o conhecimento que nos dá seria inferior ao da religião e da filosofia. Ao conseguir seu grau supremo de espiritualização e de subjetivação, o que acontece na arte romântica, desapareceria enquanto arte para ceder lugar à filosofia. O verdadeiro sentido da filosofia e da estética hegelianas está contido na dialética que está no próprio cerne do seu sistema, ao menos é o que pretende. Mas, o teor de um discurso revelador do devir histórico e seu fim nos faz pensar em um Hegel no qual a dialética se cristaliza nas fórmulas fechadas já anunciadas pelo seu sistema.

A arte romântica passa a ser um esforço da arte que intenta superar-se e sair dos próprios limites da arte. Enquanto essa ainda lida com algo não-espiritual, mesmo que de uma forma diferente das de antes, o superar, o movimento dos contrários acaba sendo vencido por uma realidade onde as diferenças já estão superadas. Ao ponto que o Absoluto não pode ser um estado de

apriorismo, existindo numa realidade estática e separada da coisa, é mais particularmente uma dinâmica de operações lógicas do espírito agindo por oposição e conflitos, o resultado que se apresenta a partir desse movimento é o fim da arte que não é outra coisa que o Espírito superando a si mesmo enquanto existência sensível. Não é surpresa que:

Nesta terceira fase, o espiritual aparece como espiritual, a ideia é livre e independente. Domina agora, aqui, o saber, o sentimento e, portanto, a ideia, a alma. Quando o espírito atingiu um estado em que pode ser para si, está liberto da representação sensível. O sensível é, por conseguinte, para o espírito algo de indiferente, de transitório, de inessencial; a alma, o espiritual como tal, é que dá ao sensível a sua significação. Assim, a forma, a representação exterior, aparece como simbólica. O espírito pode integrar o sensível com tudo o que ele comporta de essencial; a forma ganha, então, a liberdade, é entregue a si própria. Mas essa acidentalidade do sensível tem de ser percorrida por uma corrente interior, visto que é do interesse do espírito que o próprio acidental lhe sirva de guia até a região da alma. O espírito deve dominar tudo o que faz parte do conteúdo presumido. Na arte romântica, o elemento espiritual é o elemento predominante, o espírito goza de sua plena liberdade e, seguro de si não teme as aventuras e as surpresas da expressão, não recua diante dos desvios da forma. Como um elemento acidental, poderá ele tratar o sensível, mas sempre o percorrerá de um fluido de espiritualidade que transforma a aparência acidental em realidade necessária.

Dir-se-á, pois, que, nesta terceira fase, a livre e concreta espiritualidade, tal como deve ser apreendida pela interioridade espiritual, constitui o objeto da arte, e o romantismo propõe-se precisamente apresentá-la às nossas próprias profundidades espirituais, confrontá-la com a nossa própria espiritualidade. Visando a tal fim, a arte não pode, portanto, trabalhar para a simples contemplação do sensível, mas procura satisfazer a nossa interioridade subjetiva, a alma, o sentimento que, enquanto participante do espírito, aspira a liberdade para si e só busca a pacificação no espírito e pelo espírito. Este mundo interior forma o conteúdo do romantismo e é enquanto interior e na aparência dessa interioridade que recebe a sua representação. O dentro festeja o triunfo sobre o fora, e afirma esse triunfo pela negação de qualquer valor às manifestações sensíveis. (HEGEL, 2000 b, p. 230)

As chamadas artes particulares são ordenadas de acordo como a forma evolutiva das formas da arte, de onde Hegel apresenta a arquitetura como a que confere proximidade espiritual ao que é inorgânico. Mas Hegel não demora em anunciar o fim da mesma. A partir disso, Hegel desenvolve a argumentação na qual a arquitetura está amarrada à religião. Nesse âmbito, é a arquitetura a arte da exterioridade.

A primeira das artes particulares com a qual devemos começar, segundo essa determinação fundamental, é a bela arquitetura. Sua tarefa consiste em elaborar a natureza exterior inorgânica, para que ela se torne, como mundo exterior adequado à arte, aparentada ao espírito. Seu material é o próprio elemento material em sua exterioridade imediata enquanto massa mecânica pesada, e suas Formas permanecem as da natureza inorgânica, ordenadas segundo as abstratas relações simétricas do entendimento. Posto que nesse material e Formas, o ideal enquanto espiritualidade concreta não pode ser realizado, e assim a realidade exposta, diante da Ideia, se mantém impenetrável como exterior ou apenas se mantém numa relação abstrata, o tipo fundamental da arquitetura é a Forma de arte simbólica. Pois é a arquitetura que pela primeira vez abre o caminho para a efetividade adequada de Deus e trabalha a seu serviço com a natureza objetiva para tirá-la do matagal da finitude e da deformidade ao acaso. E, assim, ela aplanar o lugar para o Deus, dá Forma para o exterior que o rodeia e constrói seu templo como o espaço para a concentração e direcionamento para os objetos absolutos do espírito. Ela permite que uma envoltura se erga para o alto para a reunião dos fiéis – enquanto proteção contra a tempestade, contra a chuva, o mau tempo e animais selvagens – e manifesta aquele querer-se reunir, mesmo que de um modo exterior, mas mesmo assim artístico. (HEGEL, 2000 b, p.116)

A hierarquia – arte, filosofia, religião – está clara a partir do ponto em que a arte é submetida à religião e a fatos idealistas. A arquitetura é definida como a arte que determina um mundo objetivo adequado ao espírito, mas o espírito do qual trata é o divino. A arquitetura teria como foco, segundo a interpretação hegeliana dos fatos, criar edifícios que sirvam de local para crentes e os apetrechos necessários para seus rituais. Hegel não enfoca outros tipos de construções e focaliza sua análise em tal tipo de construção; a construção religiosa seria o intento dessa arte. Como Solger, ademais, ele ressalta que é por intermédio da arquitetura que acontece a purificação do mundo inorgânico, e “nesse templo entra então o próprio Deus, na medida em que o raio da individualidade bate na massa inerte, a penetra, e a própria Forma infinita do espírito, não mais meramente simétrica, concentra e configura a corporeidade, essa é a tarefa da escultura” (HEGEL, 2000 b, p. 258). A edificação é uma arte imperfeita, não trabalha com material apropriado, “O material dessa primeira arte é o não-espiritual em si mesmo, a matéria pesada e configurável apenas



segundo as leis da gravidade; as suas formas são as imagens da natureza exterior, unidas regular e simetricamente num mero reflexo exterior do espírito e na totalidade de uma obra de arte” (HEGEL, 2000 b, p. 258). Destarte, sem entrar na retomada histórica a qual Hegel faz, a conclusão é de que a arquitetura encerrou-se no período gótico.

A argumentação seria certa: a arte deve ser superada se o Espírito Absoluto percorre o caminho até a consciência de si mesmo, mesmo que ele passe por ela, a morte da arte já é anunciada como certa, é superada por outras formas de conhecimento. Nota-se que há em seu sistema uma espécie de teologia histórica que acaba por demonstrar a reconciliação dos contrários ao final, e que o contato com o sensível por parte do Absoluto é somente um ensaio do que já está resolvido. Onde a reconciliação é uma unidade do Espírito independente de qualquer sensibilidade, a arte não pode arcar com essa realidade já purificada, pois está ainda num primeiro estágio de evolução da Ideia, na medida em que a arte se encontra presa à sensibilidade.

Nessa lógica do processo histórico a arte perde seu espaço de outrora e é substituída na busca do absoluto. A Ideia possui uma existência mais profunda que não se presta na expressão sensível, neste sentido, a arte torna-se um momento do processo dialético e se esvai como coisa do passado, enquanto finita e transitória não dá conta daquilo que é eterno.

## 3.2 VONTADE E REPRESENTAÇÃO

*O mundo é a minha representação [...]. Nenhuma verdade é pois mais certa, mais absoluta, mais evidente do que está: tudo o que existe, existe para o pensamento, isto é, o universo inteiro apenas é objeto em relação a um sujeito, percepção apenas, em relação a um espírito que percebe; numa palavra, é pura representação. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 20)*

O homem, como a condição de existência do mundo, objetifica o que seria a representação, compõe o modo pelo qual um dado é apreendido pelo sujeito a partir do que se pode chamar de formas inatas do espaço e do tempo. O que significa dizer que o mundo é representação? Neste momento existe em Schopenhauer uma aproximação a Kant. Herdeiro dos pressupostos da Estética Transcendental, repete a máxima de que podemos conhecer somente os fenômenos, que não são outras coisas senão o modo como os objetos aparecem ao sujeito cognoscente, os quais, ainda, são condicionados pela forma da faculdade de conhecer e pela forma do entendimento, a saber, intuições puras de espaço e tempo e categorias a priori. O objeto é uma representação do sujeito, é fenômeno. É tal qual a coisa aparece para o sujeito e não se trata de uma cópia idêntica, não é a própria coisa. Se se considerar a relação como a representação com o gosto, poder-se-ia perceber que o fenômeno seria outra coisa mais distante ainda do que a coisa-em-si. Ademais, quando se trata de tal tipo de teoria do conhecimento, não são apresentadas variações que o fenômeno sofre por conta de interferências do próprio sujeito ou dados culturais. Tanto Kant quanto Schopenhauer tentam

demonstrar tais suposições acerca do conhecimento como sendo uma fórmula vazia de conteúdo, um estudo de incógnitas, a princípio.

Na base dessa referência conceitual existe uma separação entre sujeito e objeto, uma vez que um existe num plano diferente da realidade do outro. O objeto age e o sujeito conhece. O sujeito não é um objeto, o que impede de ele ser objeto do conhecimento; ainda assim, Schopenhauer sustenta que podemos compreender o sujeito, uma vez que o homem não está fora do mundo, mas, dentro dele, pode-se constatar que o indivíduo tem um corpo antes mesmo de tomar consciência do mesmo. Diante de tal constatação, parece absurdo partir de um pressuposto hegeliano que antepõe o espírito ao corpo, fundamentando a realidade no primeiro. Eis a nova pedra de toque schopenhauriana: o corpo precede a consciência.

Assim:

[O] indivíduo é ao mesmo tempo o sujeito do conhecimento e encontra aí a chave do enigma: essa palavra é Vontade. Isso, apenas isso, lhe dá a chave da sua existência fenomenal, lhe descobre a significação desta, lhe mostra a força interior que produz o ser, as suas ações, o seu movimento. O sujeito do conhecimento, pela sua identidade com o corpo, torna-se um indivíduo; desde aí, esse corpo é-lhe dado de duas maneiras completamente diferentes: por um lado, como representação no conhecimento fenomenal, como objeto entre outros e submetidos às suas leis; e, por outro lado, ao mesmo tempo, como esse princípio imediatamente conhecido por cada um, que a palavra Vontade designa. Todo ato real de nossa vontade é, ao mesmo tempo, e infalivelmente, um movimento do nosso corpo; [...] A ação do corpo é apenas o ato da vontade objetivado, isto é, visto na representação. [...] o corpo inteiro é apenas a vontade objetivada, isto é, tornada perceptível. (2003, p. 18).

A expressão da vontade está em cada movimento corporal. Pode-se dizer que o que é para o corpo é para o universo, outra vez, todo ente mental é a objetivação de uma vontade, onde essa última é a essência do mundo. Todo objeto é a representação de uma vontade, e é ela o verdadeiro sujeito em lugar de ser o objeto. Enquanto o objeto seria múltiplo e estaria submetido ao

princípio da razão, a vontade seria una e não possuiria, por sua vez, fundamento. Partindo desses pressupostos encontrados no *O Mundo como Vontade e Representação (MVR)*, percebe-se que todo indivíduo mostraria assim que tem consciência de ser apenas vontade, mas aqui se trata de uma vontade que é irracional: o indivíduo, ou sujeito, está para a vontade que é irracional. Essa fórmula nos leva à conclusão de que os feitos humanos são causas de uma vontade que se objetiva, ainda o real não é racional, o eixo em Schopenhauer se desloca do usual fundamento da razão como princípio.

Schopenhauer se entrega a uma espécie de neo-platonismo, a esta altura já é possível entrever o seu desdém pela matéria, mesmo que não nos modelos puramente platônicos ou hegelianos. Pode ser uma espécie de retrocesso, mas assim leva adiante a empreitada que intenta, e adianta que a vontade, única e indeterminada, não se objetiva diretamente nos indivíduos, sim, fala a respeito de ideias que são os modelos perenes de todas as coisas sensíveis, e ainda, as ideias não existem no espaço e no tempo, antes são fixas e eternas. Seria a vontade que se objetivaria numa cadeia de ideias únicas, das quais cada uma se traduziria em entes sensíveis, ou melhor, em uma infinidade desses entes. Pois a vontade seria um querer infinito, o desejo incessante que formaria o princípio de dor do ser humano, é daí a incansável busca, a insatisfação com a realidade atualizada em favor de um novo e de outro querer diferente do que já se tem. Cada desejo realizado se revelaria uma farsa, e mais uma vez uma motivação para outro querer, daí outra dor (faz lembrar a reminiscência à luz de Platão, a dor que a alma tem ao se encontrar no corpo e a necessidade que essa última tem de se encontrar no outro mundo juntamente com seus puros semelhantes). A paz não se encontraria ao tentar abrandar a vontade, só a morte seria a tranquilidade eterna, ou melhor, poderia alcançar alívio se a vontade

fosse extinta pela morte, ou contida pela ascese ou 'entorpecida' pela arte. A contemplação da arte pode apaziguar a vontade porque nessa contemplação existiria a libertação do indivíduo de seus interesses privados e a elevação da condição do puro sujeito que conhece, isento de vontade. Aí não haveria a satisfação da vontade, o indivíduo se libertaria de todas as formas de consideração do objeto segundo o princípio de razão e poderia contemplar a ideia em si na relação estética:

Numa tal contemplação, a coisa particular torna-se, dum só golpe, a ideia de sua espécie, o indivíduo que conhece, conhece apenas as coisas particulares; o puro sujeito que conhece apenas as ideias, visto que o indivíduo constitui o sujeito que conhece na sua relação com uma manifestação definida, particular da vontade, e permanece ao serviço dessa última. (2003, p. 34)

É o prazer estético que liberta o conhecimento do domínio da vontade e faz com que o eu individual seja deixado de lado, fazendo com que a consciência se eleve à condição de puro sujeito que conhece. É a satisfação da vontade que é deixada a fim de se dedicar a contemplar ela mesma, que está objetivada numa ideia submetida ao princípio da representação. Nesse ínterim, Schopenhauer acredita que o conhecimento, que antes estava subordinado à vontade, agora se torna livre e desinteressado. Nesse campo se apreenderia o prazer estético, pois a diferença entre o prazer estético e os demais prazeres está no fato de que o primeiro é desinteressado, enquanto os outros estariam fundados no interesse do interesse. A posição lembra Kant, que dirá ser o belo sempre sensação subjetiva e desinteressada, não sendo determinado por nenhuma predisposição particular do sujeito. Ainda dirá que o juízo sobre o agradável implica o prazer provocado pelo objeto, enquanto o juízo sobre o belo é anterior ao prazer e condiciona-o.

Como é um objeto sem aquele que o observa? Poderá o mesmo ser classificado como belo ou feio? Dizer de algo sua beleza, só faz sentido para o homem, isso faz pensar que o belo deve por isso ser uma categoria que está presente no Ser do homem. Quando se observa algo e dele se diz ser belo, o que está sendo feito é uma apreciação valorativa de juízo que compromete a existência em si do objeto ponderado. Na *Crítica do Juízo (Parte I)*, Kant considera que uma coisa é bela em função de uma observação subjetiva, não se assenta na existência que a coisa tem em si mesma. O belo resulta de uma reflexão subjetiva sobre um objeto, sem existir necessidade de saber que coisa é esse objeto, ou seja, uma coisa bela não pede um conceito sobre a coisa em si. Uma música pode ser considerada bela sem produzirmos um conceito sobre a sua realidade como música. O juízo do belo seria puramente contemplativo e sem qualquer interesse, não um juízo do conhecimento. Ainda, o belo não estaria alicerçado em conceitos e nem teria por fim chegar até eles. Feita essa apresentação, Kant distingue:

Há duas espécies de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*). A primeira não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser; a segunda pressupõe um tal conceito e a perfeição do objeto segundo o mesmo. [...] Flores são belezas naturais livres. [...] No entanto, a beleza de um ser humano [...] pressupõe um conceito do fim que determina o que a coisa deve ser, por conseguinte um conceito da sua perfeição, e é portanto beleza simplesmente aderente. (2005, P I, p. 16)

Dizer que algo é belo não é definir a importância constitutiva do objeto, mas julgar o seu acabamento. Nessa ocorrência, o belo não se define diretamente como objeto, não é um conceito de objeto. Colocado o objeto como constitutivamente acabado, dele apenas se pode dizer algo em função de sua finalidade formal, ou melhor, em função da espécie a alcançar. Sendo assim, a

asseveração kantiana de que o belo é sem interesse está em um contexto daquele no qual o belo é visto como efetivamente de interesse da mente, como bem favorito. Schopenhauer faz assim a assertiva de que:

Em todos esses casos, no entanto, a alegria se origina em última instância do fato de a vontade vir a ser satisfeita. É manifesto, contudo, que a alegria com o belo é de gênero inteiramente diferente. Ela se baseia sempre no mero conhecimento, exclusivo e puro, sem que os objetos do conhecimento tenham alguma relação com nossos fins pessoais, isto é, com nossa vontade; portanto, sem que nossa satisfação esteja vinculada ao interesse pessoal. Por conseguinte, a alegria com o belo é contemplamente desinteressada (MRV, 25).

A arte é vista como sendo uma representação da própria vontade, em lugar de ser uma representação subordinada à mesma vontade. Ademais, o objeto de toda arte é a coisa em si com validade em todos os tempos por conta de que é imutável, de onde se tem que se esse modo de conhecimento é a arte, a mesma só pode ser a obra do gênio, pois reproduz as ideias eternas que concedeu por meio da contemplação pura, ou melhor, o essencial e o permanente de todos os fenômenos do mundo.

Assegura Schopenhauer, já em *O Mundo como Vontade de Representação*, a teoria do belo: é o modo mais seguro para compreender a essência do mundo, porque é por meio das artes que se torna possível intuir a ideia das coisas e a ideia de Vontade. É a contemplação da ideia que fornece um saber imediato e intuitivo, quando se renuncia ao comum, por meio do princípio da razão que permeia as relações dos objetos entre si. Quando todo o poder do espírito se dirige para a sua intuição e se completa, o objeto se liberta da relação com os outros, o sujeito se liberta de toda relação com a vontade. Podemos considerar a

partir do exposto, que Schopenhauer entende que uma obra de arte não mostraria um ser singular, apontaria para um ente que não seria outra coisa que uma parte apresentada como parte defeituosa de sua ideia, que existiria a própria, uma objetividade imediata da vontade, uma forma. O que a arte faz seria reproduzir as ideias eternas que concebeu por meio da contemplação pura.

Todos os entes exprimiriam as ideias, os modelos eternos a partir do qual eles teriam sido elaborados, por isso cada coisa tem lá a sua beleza, ainda que falha, porque nela ainda brilharia a ideia que constitui sua essência. O que caracterizaria a obra de arte seria a capacidade de expor essa ideia em sua forma pura. Razão pela qual se poderia dizer que as verdadeiras obras de arte nunca envelhecem, expõem as ideias eternas e serão apreciadas em todos os tempos e lugares. Pode-se chegar à conclusão de que não existe progresso na arte a partir disso. Mesmo assim, Schopenhauer avança, e vai à frente no que se refere a Platão (embora isso apresente um rompimento), ao definir a arte como a reprodução direta da ideia em lugar de considerar a arte como imitação da ideia:

A obra de arte é apenas um meio destinado a facilitar o conhecimento, conhecimento que constitui o prazer estético. Uma vez que não concebemos mais facilmente a ideia através da obra de arte do que através da contemplação direta da natureza e da realidade, segue-se que o artista, já não conhecendo a realidade, mas apenas a ideia, apenas reproduz, igualmente, na sua obra a ideia pura; ele distingue-a da realidade, negligencia todas as contingências que poderiam obscurecê-la. O artista empresta-nos os seus olhos para ver o mundo. (MRV, 37)

Os homens podem fruir a obra de arte. Eles possuem uma receptividade para o belo e para o sublime, mesmo que em graus diferentes uns dos outros. A satisfação estética seria sempre uma e a mesma, não importa que essa tenha existido por conta da



fruição estética de algum feito humano ou mesmo pela contemplação da natureza. Essa apreciação feita por Schopenhauer o diferencia da estética proposta por Hegel, de onde se lê que a obra de arte não é um produto natural, mas é produzida pela atividade humana (Hegel, 2001), e por ser o espírito primordial em relação à matéria estaria dada a importância da arte diante da natureza. Assim, para Hegel, a satisfação estética só pode ser encontrada na obra produzida pelo homem, uma paisagem apresentada com sentimento e conhecimento pela pintura, como obra do espírito, assume uma posição superior à paisagem meramente natural (Hegel, 2001). Não existe em Schopenhauer o desprezo pelo belo natural em detrimento do belo artístico. Há uma aproximação, nesse sentido, a Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar (Parte I)*, mas não se separa a consideração do que é belo na natureza e do que o é na arte, ambos são considerados ao mesmo tempo: a obra da natureza é bela tanto quanto a obra humana.

A obra de arte teria como finalidade o conhecimento da Ideia. O artista faria com que quem apreciasse sua obra veja a realidade e seja participante do conhecimento da Ideia. O que acontece com o sujeito na contemplação estética seria a libertação do sujeito da escravidão da Vontade. Neste estado, não há mais indivíduos e não há felicidade ou infelicidade, a contemplação estética não nos faz felizes, por exemplo. Portanto, a condição subjetiva da satisfação estética é a libertação do conhecer do governo da vontade, na intuição da ideia de vontade por meio da arte, não existe nem sujeito nem objeto. Pode-se assim dizer que em Schopenhauer acontece a destruição da dicotomia sujeito/objeto que permeia a filosofia moderna.

É na parte subjetiva da fruição estética que o sentimento do sublime teria sua origem, o sentimento do belo e do sublime tem como analogia a libertação do serviço da vontade. O conhecimento se desprende sem luta da vontade no belo, enquanto que no sublime o conhecimento precisa vencer a vontade, assim:

O que diferencia o sentimento do sublime daquele do belo é o seguinte: nos dois tipos de apreensão estética, nosso conhecimento furtou-se por completo ao serviço da vontade, não se é mais, portanto, indivíduo, mas puro sujeito do conhecer. No entanto, na contemplação do belo o conhecer puro ganhou a preponderância sem luta: aqui a beleza do objeto, isto é, sua característica que facilita o conhecimento de sua ideia, distanciou a vontade. (...) no sublime aquele estado do conhecer puro é toda vez conquistado por um furtar-se consciente e violento das relações conhecidas como desfavoráveis do objeto com a vontade, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência; daí ela ser continuamente acompanhada de uma lembrança da Vontade, porém não a de um querer individual particular, como temor e desejo, mas do querer humano em geral, na medida em que este é expresso universalmente por sua objetividade, o corpo humano. (MRV, 105)

No sublime, é que o objeto se defronta com outro que contraria sua própria vontade ou que o esmaga com sua grandeza, mas o espectador abstrai conscientemente essa relação de hostilidade, separando-se violentamente de sua vontade, para se absorver inteiramente no conhecimento do objeto temível, contemplando serenamente aquilo que o ameaça (MVR, 39).

### 3.2.1 Representação e Arte

Começamos com a arquitetura, cujo fim como bela arte residia na expressão da objetividade da Vontade nos graus mais baixos de sua visibilidade, onde ela se mostra como esforço regular abafado, destituído de conhecimento, e, no entanto já apresentava autodiscórdia, vale dizer, a luta entre gravidade e rigidez. Concluímos com a tragédia, que justamente trazia diante dos olhos, no grau mais elevado de objetividade da Vontade, numa magnitude terrível, o conflito dela consigo mesma (Schopenhauer, 2003).

Schopenhauer inicia a discussão acerca da arquitetura de um ponto de vista negativo. Para ele não existe sentido em definir a arquitetura como a primeira arte de um ponto de vista histórico, uma vez que a própria história via a si mesma como uma repetição dos mesmos fatos. Ela é a primeira de um ponto de vista lógico, pois o fim estético da arquitetura é apresentar as Ideias que constituem o que ele chama de os graus mais baixos de objetividade da vontade. Assim, separa um posto a arquitetura como constituinte da primeira arte, por expressar os tons graves da natureza, lembrando que a sua matéria-prima é precisamente a matéria inorgânica, chamada de ‘massa abstrata destituída de qualquer individualmente’. “É justamente a arquitetura que traduz em imagens essas qualidades gerais da pedra [...]” (p.93). A matéria sozinha não pode representar nenhuma ideia: é apenas o substrato de todas as manifestações das ideias. Mas não é a matéria em si o alcance da arquitetura, essa visa às qualidades universais da matéria. Schopenhauer separa cuidadosamente os termos: a gravidade, a resistência, a impenetrabilidade, a reflexão da luz. Essa natureza abstrata aproxima a arquitetura da música, que é a arte mais perfeita, a mais elevada e majestosa, segundo

ele. Não é cópia nem repetição de alguma ideia; é a música a própria Vontade, é a música que expressa a essência verdadeira de todas os possíveis desejos e das disposições humanas:

O ritmo é no tempo o que a simetria é no espaço, isto é, uma divisão em partes iguais e que se correspondem entre si [...]. Na série das artes que estabeleci constituem a arquitetura e a música os dois extremos. São ademais as mais heterogêneas; na realidade, verdadeiras antípodas por sua essência íntima, sua potência, extensão de suas próprias esferas e significação; este contraste se estende inclusive à sua forma de manifestação: a arquitetura existe somente no espaço, sem nenhuma referência ao tempo, e a música existe somente no tempo, sem nenhuma referência ao espaço. A única analogia consiste em que o ritmo é na música, como a simetria na arquitetura, o princípio de ordem e coesão; nova confirmação do adágio que os extremos se tocam. Os elementos últimos de um edifício são pedras exatamente iguais; do mesmo modo, os elementos últimos de uma peça musical são pedras exatamente iguais. (MRV, 39)

Ainda, acerca da arquitetura:

(...) ela não reproduz, como as outras artes, uma ideia, graças à qual a visão do artista passe até ao espectador; em arquitetura, o artista coloca simplesmente o objeto ao alcance do espectador, facilita-lhe a concepção da ideia, induzindo o objeto individual e real a exprimir a sua essência duma maneira clara e completa. (MRV, 43)

Termina assim a semelhança, pois a música seria uma arte objetiva, responsável por estimular o homem a contemplar diretamente a vontade, enquanto que a arquitetura seria uma arte subjetiva: pressupõe um impulso interno do sujeito para contemplar as ideias da construção. As ideias das quais a arquitetura provoca a intuição clara são apenas os graus inferiores de objetividade da vontade, a significação objetiva daquilo que a arquitetura revela é relativamente fraca. Procede então que, à vista

de um belo edifício, inteligentemente iluminado, a fruição estética nasceria menos da concepção da Ideia do que da consciência do correlativo subjetivo que essa concepção arrastaria consigo.

Diante de um edifício que é contemplado, o espectador se acharia liberto do conhecimento individual, submetido à vontade e ao princípio da razão, para elevar ao conhecimento puro o sujeito que conhece. Assim, o prazer consistiria na própria contemplação liberta do querer e da individualidade. No sentido de reservar para a arquitetura um lugar inferior, Schopenhauer acrescenta em seu arcabouço teórico a constatação de que a criação arquitetônica exige uma genialidade menor do artista, uma vez que:

O mais elevado grau de gênio consiste em fazer do homem objeto de apreensão purificada de vontade, portanto conceber artisticamente sua Idéia e a expor. Por isso só é grande gênio quem obtém sucesso com a obra de arte cujo objeto é o homem, ou seja, a pintura histórica, a escultura, a tragédia, a poesia épica; um grau menor de gênio já consegue conceber puramente a natureza animal e destituída de conhecimento, isto é, intuí-lo sem que a vontade seja estimulada, justamente porque suas relações com a vontade do artista não são tão numerosas, vigorosas e imediatas; por esse motivo, é um grau menor de gênio o que se mostra na pintura de animais, na paisagem, na natureza-morta, na poesia descritiva, na arquitetura. (MRV, 69)

A arquitetura tem em seu ofício a construção para algo, a utilidade a permeia o tempo todo. Não distante dessa constatação o desinteresse diante de uma construção arquitetônica se torna difícil, a contemplação estaria imbuída de concepções utilitárias, a serventia da obra saltaria à vista, a dificuldade que o homem enfrenta para contemplar um edifício residiria no fato de que:

A arquitetura é em primeiro lugar uma arte utilitária, que serve à necessidade, devendo nos proporcionar teto e abrigo. Nesse sentido ela está inteiramente a serviço da Vontade, isto é, serve aos fins da vontade humana, não ao conhecimento nele mesmo. A esse ela se apresenta com sua segunda característica, quando entra em cena como bela arte e não tem nenhum outro fim senão estético. Ora, como aqui não tratamos de tecnologia, mas de metafísica do belo, deixamos de lado a primeira determinação da arquitetura, seus fins úteis e portanto a serviço da vontade, e a consideremos meramente como bela arte, na medida em que serve apenas ao conhecimento. (MRV, 128)

A 'bela arte não tem nenhum outro fim senão estético', eis a constatação de a beleza não poder derivar da utilidade, uma vez que o útil está a serviço da vontade, a primeira vem do conhecimento puro que é a própria negação da vontade. Não se aponta aqui para a adoção de uma postura por parte do arquiteto que negue a utilidade do edifício, ainda, é certo que ele não pode ignorar a intenção utilitária do edifício que é a própria razão de ser da construção. Resta para ele a tentativa de ser o conciliador desse destino com a expressão das ideias das propriedades da matéria já anunciadas antes. Por isso é que:

As obras de arquitetura, contrariamente às das outras artes, apenas raramente têm um destino puramente estético: elas estão submetidas a outras condições completamente estranhas à arte, completamente utilitárias; por conseguinte, o grande mérito do artista consiste em perseguir e alcançar o fim estético, tendo em conta outras necessidades; para chegar a essa conciliação, é-lhe preciso tratar de harmonizar, por diversos meios, os fins estéticos com os fins utilitários; é-lhe preciso determinar com perspicácia qual é o gênero da beleza arquitetônica que convém à construção dum templo, dum palácio, dum arsenal. À medida que o rigor do clima multiplica as exigências e as necessidades da prática, à medida que as torna estreitas e imperiosas, a procura do belo em arquitetura fecha-se num campo mais restrito. (MRV, 43)

A obra arquitetural é destarte objeto útil, não se pode fugir que se trata de um meio para a realização de um fim.

Não podemos atribuir-lhe outra missão senão a de facilitar a intuição clara de algumas dessas ideias que constituem os graus inferiores de objetividade da vontade: refiro-me à gravidade, à coesão, à dureza, às propriedades gerais da pedra, às representações mais rudimentares e mais simples da vontade, dos baixos profundos da natureza; acrescentarei ainda a luz, que em muitos pontos, contrasta com as qualidades referidas. Mesmo neste baixo grau de objetividade da vontade, vemos já o seu ser manifestar-se nos conflitos, visto que, realmente, é a luta entre a gravidade e a resistência que só por si constitui o interesse estético da bela arquitetura: fazer sobressair essa luta duma maneira complexa e perfeitamente clara, tal é sua tarefa. (MRV, 43)

Na *Metafísica* (2003) afiança que: “boa e bela arquitetura é exatamente aquela que traduz, com seu típico material, a pedra, essa tensão da natureza, surpreendendo continuamente o espectador com o apresentar-lhe algo pesado, todavia mantendo-se incólume nas alturas” (p. 94). A tese está aqui lançada: a beleza arquitetônica deriva da luta entre a gravidade e a resistência. Aí está o esforço de Schopenhauer em pensar o serviço da arquitetura, que é impedir que as forças indestrutíveis sigam a sua via direta; ela as desvia para refreá-las. A arquitetura prolonga, desse modo, a luta e torna visível o esforço infatigável das duas forças.

Existe uma analogia proposta aí: há o impulso natural que permeia a massa do edifício, o que seria uma tentativa que se esforçaria tanto quanto possível por aderir ao solo, pois a mesma é ininterruptamente pressionada contra o solo pela força da gravidade, está representada aqui a vontade; enquanto a resistência se opõe ao esforço, é o mesmo correspondente com a objetividade da vontade. É a arquitetura que impede este ímpeto natural, esse esforço de a massa constituinte da obra de ir de encontro ao solo, assim, por exemplo, o entablamento só pode pesar sobre o solo por intermédio das colunas: “Para efeitos ilustrativos, que se considere uma cúpula gigantesca, de pesado material, sustentada por pilastras. A cúpula tende para baixo, devido à lei da gravidade, porém essas resistem e impedem que caia” (p.94, 2003). Ou melhor, a abóboda deve se manter por si

mesma, é apenas por interposição dos pilares que ela pode conter a sua intenção em direção ao solo. Schopenhauer acredita ser isso que se deve pedir à arquitetura, igualmente, é por meio desses desvios forçados e desses obstáculos, é que as “forças imanentes às pedras brutas manifestam-se do modo mais claro e mais complexo, e aí está tudo o que podemos pedir à arquitetura sob a relação estética” (MVR,43). A beleza está no modo com que o edifício cumpre a sua finalidade, numa conformidade que se observa em cada parte, na harmonia que cada parte deve ter para assegurar a manutenção do edifício. Ademais: o conflito entre a gravidade e a resistência constitui o único tema da arquitetura.

É preciso que cada parte suporte um peso exatamente proporcionado à sua resistência e que ela própria não seja nem mais nem menos sustentada do que aquilo que é necessário; tal é a condição necessária para dar curso a essa reação e a esse conflito entre a resistência e a gravidade, conflito que constitui a vida e o fenômeno da Vontade na pedra. Assim chegarão à mais completa representação, assim se manifestarão claramente esses graus inferiores de objetividade da vontade. (MVR, 43)

Não pode existir disparidade entre as partes nos edifícios, é importante que cada componente contribua para expressar o modo como ele se sustenta. É o estilo clássico que representa esse equilíbrio, é o belo transposto pela arte arquitetural do ponto de vista de Schopenhauer. Assim, se a arquitetura possui apenas um fundamento onde se vê essa harmonia. Mais adiante nos ocuparemos desse assunto. Outra vez:

Sustentação e peso são o único e constante tema da arquitetura: toda as suas obras são variações desse tema. Ora, visto que a ordenação das colunas expressa esse tema do modo mais puro, ela como que constitui o tom grave da arquitetura inteira: dela podem-se inferir mais ou menos todas as regras; a exposição arquitetural conecta-se na maioria das vezes às três ou cinco



ordenações das colunas. Em consequência, sua regra estética capital soa: toda sustentação deve ter um peso correspondente, todo peso deve ter uma sustentação manifestamente suficiente, a proporção entre sustentação e peso sendo sempre determinada por esse fim imediato. Por isso, é certo que a beleza de um edifício repouse na finalidade evidente de cada parte, não na finalidade estabelecida em vista da determinação humana, para fim arbitrário do construto, que nunca deve ser imediatamente evidente, bem como nada se relacionando imediatamente a ele pode pertencer à estética da arquitetura: a ele pertence a obra da arquitetura funcional, não a bela. (MRV, p.35)

Conforme Schopenhauer, a luta entre gravidade e resistência só se manifesta adequadamente no sistema trífido, unicamente na colunata a separação é completa porque o entablamento se apresenta como pura carga, e a coluna como puro suporte. Claro que nem toda construção apresentou estas características ao longo dos tempos. Existem entre a separação pura e a unificação completa graus intermediários, a saber, de onde o suporte e a carga se apresentam de diversos modos, causando, de algum modo, prejuízo da beleza. Enquanto o clássico salta das boas considerações schopenhauerianas, as arquiteturas romana e gótica serão alvo de ferrenhas críticas, isso se dá porque não expressam adequadamente o conflito ao que Schopenhauer se refere. Destarte, o estilo clássico é o único admissível. Pois:

Cada coluna deve ter o peso que lhe seja exatamente conforme: até o máximo que ela pode suportar confortavelmente. Dessa forma, abóbodas ou arcos não devem ser apoiados imediatamente sobre as colunas, mesmo que estejam em condições de suportá-las. Pois as colunas são uma sustentação de força específica e podem facilmente romper-se em cima por uma pressão lateral. As colunas só se mantêm firmes se o peso pressiona verticalmente sobre o capitel. Um arco que repouse com ambas as terminações sobre as colunas sempre pressiona algo lateralmente, ou ao menos parece fazê-lo. A arquitetura exige, entretanto, um convencimento manifesto da perfeita conformidade entre sustentação e peso. Daí a inconveniência de abóboda sobre colunas; apenas os romanos tardios e os modernos as construíram, nunca os gregos. Assim como a posição e a grandeza de cada parte, também sua figura tem de ser determinada por seu fim e sua relação com o todo, não por arbítrio. Isso diferencia o bom do mau gosto em arquitetura. (MB,131-132)

A existência das três ordens de colunas da Antiguidade, bem como sua perseverança séculos após séculos, é justificativa para o argumento da não mutabilidade do belo: “há, a bem dizer, apenas três ordenações de coluna: dórica, jônica e coríntia. Existem regras certas para elas, as quais foram descobertas gradativamente na Grécia antiga e ainda hoje valem com precisão” (MB,136). A invariabilidade da beleza reside nas formas simples e puras que anunciam as ideias fundamentais da matéria. Schopenhauer acredita que a coluna é a forma de suporte mais simples de todas, certamente pensa nos modelos referidos acima. Não pode essa estar camuflada por tantos ornamentos que dela retirem a clareza de sua função, a coluna precisa ter um pé que mostre os seus limites, e um capitel que não invada o entablamento. Ainda deve ser usada apenas a linha reta, por exemplo, as janelas arredondadas em cima são de mau gosto, a fiança o pensador, o que é falta de gosto mostra que a ideia da arquitetura não foi apreendida. O fato de um belo edifício ter de possuir regularidade, proporção e simetria em todas as suas partes é algo mediato, cada forma é determinada por seu fim na composição do todo, assim não fica difícil de ver a finalidade e o conflito ali expostos: a luta entre rigidez e força de gravidade. Aqui reside o fundamento da beleza arquitetônica: o conflito entre a gravidade e a resistência. Assim, a beleza pressupõe, segundo o pensador, uma correlação entre a matéria e a forma que expresse qualidades fundamentais daquela.

No que diz respeito às dimensões, antes se apresentam em Schopenhauer com condições para considerar a estrutura, adiante na consideração do sublime, passa a ser também fundamento para a contemplação do mesmo. É tido inicialmente que “as obras arquitetônicas, para terem efeito estético, devem possuir dimensões consideráveis; jamais serão grandes, mas podem

facilmente ser pequenas” (S,35). Avança, então, para a consideração de uma incongruência entre quem observa e o que é observado a partir das dimensões que ambos possuem. O sentimento do sublime aparece quando se tem uma consciência do que é o observador e de qual é a grandeza que estaria adiante causando alguma estupefação por conta das dimensões que a mesma possui no espaço, ou mesmo por conta de sua temporalidade, se é demasiadamente velha, por exemplo. Sentimo-nos diante de objetos dessas qualidades reduzidos ao nada, mas nasce ainda um gozo por contemplá-los, causa estranheza a grandeza das pirâmides do Egito diante da pequenez de quem as observa, se destacam as montanhas muito altas, as ruínas colossais da antiguidade, também nessa categoria (MVR,39).

A grandeza provoca o arrebatamento do sujeito pelo objeto em razão de dois sentimentos, a saber, a negação e a identificação: o observador se sente esmagado pela grandeza do objeto e se identifica com essa mesma grandeza por desejar ser tão grande quanto a mesma. Igualmente, ao lado do belo arquitetônico, cujo principal exemplo é a arquitetura grega, é admitido também um sublime arquitetônico. Daí uma diferenciação importante entre Hegel e Schopenhauer, para o primeiro o sublime correspondia ao estágio simbólico da arte, para o segundo, aqui em questão, a evolução do sublime passa a existir em qualquer período histórico. Ademais, se pode dizer, a partir de Schopenhauer que a beleza de um edifício antigo decorre do contraste entre a transitoriedade do homem no tempo e a permanência da arquitetura.

O pensador se preocupa não somente com a obra arquitetônica que ainda tem alguma existência como a que se pretendeu: até mesmo uma ruína suscita interesse contemplativo a seu ver, ela se converte em objeto de contemplação e serve apenas ao

puro conhecimento. As ruínas propiciam a vitória do conhecimento puro sobre o interesse expresso pela funcionalidade do edifício, podem ser esteticamente belas, mesmo não atendendo mais ao que se pretendia enquanto construção: o estético na arte da arquitetura não se liga diretamente a finalidade. Isso aponta algo importante, 'a ordem formal não é essencial à beleza arquitetônica, prova disso são as ruínas que permanecem muito belas mesmo tendo assimetria anulada' (MB, 136 E MVR, 43). Por meio desse ponto, o de considerar o belo partindo de algo destituído de finalidade e formalmente indesejado dentro de algum projeto humano – pois a ninguém interessa que algo seja ruína, escombros e do modo que é não se quis em tempo algum – se trata de puro acidente, se introduz aí o trágico belo, ou o belo trágico nas considerações acerca da estética. Mais uma vez, ruínas podem ser extremamente belas por expressarem o trágico, elas surgem de uma dupla negação, pois de um lado é negação da utilidade, por outro, a negação da solidez.

É a negação da utilidade que suprime o interesse pessoal e a negação da solidez manifesta a vontade como vitoriosa sobre a objetividade, ao ponto que aqui a primeira se considera como a gravidade e a segunda como resistência. A luz passa, então, a ter papel de destaque na contemplação (não que tivesse antes, pois é condição geral da percepção de toda obra arquitetônica), mas é a única positividade que se apresenta da ruína: a sua capacidade de refletir a luz. Do mesmo modo que a arquitetura é destinada a fazer sobressair a gravidade e a resistência, pode apresentar a luz com seus encantos furtivos à percepção, a profundidade e o destaque por ela causados não se ligam diretamente à gravidade e à resistência. A contemplação é assaltada pela

luz manifesta de maneira mais nítida e mais clara na sua natureza e nas suas propriedades. Em MRV é apresentada como correlato objetivo do conhecimento mais perfeito (2003, p. 43).

Depois do suposto, podemos ler em Schopenhauer três fundamentos<sup>1</sup> da beleza arquitetônica desta forma:

- a.** Estrutura portante (relação peso-suporte), que constitui o fundamento do belo;
- b.** Dimensão (relação objeto-sujeito), que constitui o fundamento do sublime;
- c.** Matéria informe (relação massa-luz), que constitui o fundamento do trágico.

Entretanto, a arquitetura pode expor ainda a oposição entre gravidade e fluidez realizada na hidráulica artística. Ao que parece, enquanto que se pode pensar a arquitetura segundo as categorias do belo, do sublime e do trágico, se pode pensar a hidráulica artística como a expressão do gracioso.

A arquitetura comete erro ao tentar expressar somente funcionalidade e utilidade em seus edifícios. Trata-se de um desvio que é o fundamento do que se chama de bonito, é o mesmo correspondente à expressão da funcionalidade na arquitetura que não classificará a construção como um edifício belo. A esse respeito o pensador é taxativo em relação à arquitetura gótica, seria pura manifestação do bonito. Talvez isso se justificasse por conta de que a beleza arquitetônica depende de condições externas. A influência do clima é destacada também nos *Suplementos*, ao que se destaca que “na Itália, até os edifícios mais simples e sem adornos possuem uma expressão estética, mas na Alemanha não” (S, p.35). Claramente seria na Itália que se encontram modelos que obedeceriam ao tema principal da arquitetura, de outro modo o problema do gótico é que ele não expressaria a luta entre a

gravidade e a rigidez, depois de verificado isso, ressalta sua dúvida retórica: “em verdade, não sei onde reside o belo da arte arquitetural gótica” (2003, p. 147). Lembrando que o que aqui chamamos de trágico na arquitetura, o gótico não fornece a impressão correta para esse desvelar da construção, a saber, seu futuro que é a própria ruína. Acontece que o gótico constitui uma arte subjetiva, destinada a satisfazer um interesse, que representa a vitória da resistência sobre a gravidade, se trata de uma ilusão por conta de que a destinação da construção é a própria ruína. Ainda fazendo uma comparação, a arquitetura clássica seria objetiva e arquitetura gótica seria subjetiva.

A vitória completa da resistência sobre a gravidade seria um conflito de pura aparência, a aparência chamativa e ilusória gótica arquitetural é ideológica, isso se manifestaria em sua catedral, a qual com suas colunas findas em ogivas seria criadora de um simulacro. É de suma importância que se exponha a luta entre a força da gravidade e a resistência, o que a arte gótica oculta. A arquitetura antiga apresentaria claramente esse conflito, a pressão da carga sobre o suporte seria exposta claramente, de outra forma, na gótica a gravidade apareceria completamente subjugada. Não poderia ser dessa última forma, pois o conflito entre resistência e a gravidade é verdadeiro e real.

A arquitetura antiga traz as ideias da gravidade e rigidez a exprimirem-se na pedra, à sua manifestação mais clara mediante a luta em que as coloca: os fins subjetivos da utilidade são com felicidade unidos a fins estéticos e objetivos. Ao contrário nos edifícios góticos, o fim subjetivo do homem é salientado intencionalmente e expresso de maneira tirânica: aí tudo se refere ao homem e a seu serviço, para o qual o edifício existe; (...). Tudo apenas diz que o homem aqui é senhor e mestre e a ele servem a matéria com suas forças. Por isso a arquitetura gótica é bárbara e a grega é estética. (2003, p. 151)

Pode-se pensar no serviço ideológico do gótico, isso não passa despercebido de quem conhece algum fundamento histórico da época auge do referido estilo. Mas não passa dos olhos que o clássico servia a interesses ideológicos na mesma linha que o gótico, embora em outra época e mascaradamente diferente. Contudo, não é essa a ideia que Schopenhauer quer apresentar, menos ainda a que toca. De antemão, já adotara argumentos que facilmente favoreceram o clássico em detrimento de outro estilo, desse modo, como o gótico constitui um estilo inteiramente a serviço de algum interesse a seu ver, ele se enquadraria como um caso especial do bonito, mas nunca do belo ou do sublime.

### 3.3. A ARQUITETURA E NIETZSCHE

No arquiteto o que ressalta é o grande ato de vontade e é possível estabelecer brevemente uma ligação entre a arquitetura e a vontade que o poder tem de se perpetuar. No que se refere ao ponto de vista de Nietzsche acerca da arquitetura, da arte, da vontade de potência e da moral, uma vez entendida que a relação entre as partes anteriormente citadas é problemática, pode-se certamente tomar o pensador como ponto de partida para pensar questões sintomáticas na realidade arquitetônica que se relaciona com a política.

No entendimento de Nietzsche, a arquitetura está a serviço de algum poder vigente, sendo também resultado de combinações estéticas que são eficientes em sensibilizar e demarcar as diferenças, quiçá disfarçadas em belezas, leveza e perenidade. Assim que, mais uma vez, a arte arquitetônica efetivaria bem seu papel menor como arte, sendo que a arte passa como ilusória a fim de recriar uma realidade que mascara a verdade da vida, a arquitetura, por seu ministério junto à dominação, se rebaixaria ainda mais em certa hierarquia das artes que se pressupõe existir. Ademais, a sociedade justaposta em modelos sociais é tida como natural, e nela e por ela se deve buscar a pacificação na medida em que os instintos são domesticados em nome desse bem maior, é assim que se pode ler o que anuncia a sociedade na sua existência. No entanto não passa de um engodo que utiliza de diversas linguagens para realmente perpetuar alguma vontade, uma vontade que continua a ser a vontade de poder aos olhos nietzscheanos. O que não deixa de ser uma moral, embora às avessas. Está para a produção, reprodução e manutenção dessa consciência sócio-política dos fracos a arquitetura e seus artifícios estéticos a todo momento anunciando, em alto e bom tom, de verdade e perenidade os valores que pretendem ser verdadeiros e naturais, ao passo que tendem a apagar a verdadeira natureza.

É em uma pequena parte de *O Crepúsculo dos Deuses* intitulada **Passatempos Intelectuais** que se encontra a passagem sintomática que subalterna a arquitetura e a coloca aqui em outra espécie de discussão. Diz Nietzsche que:

O ator, o dançarino, o poeta lírico, têm estreito parentesco em seus instintos e formam um todo cujas partes se especializaram e se separaram pouco a pouco até atingir a contradição. O poeta lírico foi o que permaneceu mais tempo unido ao músico, ao ator, ao



dançarino. O arquiteto não representa nem um estado apolíneo nem um estado dionisíaco; nele o que ressalta é o grande ato da vontade: a vontade que move as montanhas. Os homens mais poderosos inspiraram sempre os arquitetos. A arquitetura tem estado constantemente sob a sugestão do poder. No edifício, o atrevimento; o triunfo sobre a gravidade, a vontade de potência, têm que se fazer visíveis. A arquitetura é uma espécie de eloquência de poder, expressado por meio das formas, umas vezes persuasiva e até acariciante, outras limitadas as das ordens. O sentimento mais elevado de potência e de segurança encontra sua expressão no grande estilo. A potência, que não necessita demonstração, que desdenha o agradar, que dificilmente contesta, que não vê testemunhas em torno de si, que sem ter consciência delas vive das objeções que lhe são opostas, que descansa sobre si mesma, fatalmente, como uma lei entre as leis, isto é o que fala de si mesmo no grande estilo. (2001, p.12)

A discussão que a obra arquitetônica trava com o espectador é o discurso do vencedor, dispensa argumentos contra, pois ali está afirmado o poder da vontade política que o financiou. Resta em uma sociedade que se propõe democrática a vontade (ora menor) de contestar e pensar a realidade tal qual ela deveria ser diante de uma imposição de valores. Mas mesmo assim ainda está no âmbito da discussão o resultado da vontade de potência do vencer, do poderoso, pois a discussão contrária a fala acerca do próprio vencedor, eis o porquê ele ainda está no centro das ideias se autoafirmando mais uma vez no discurso dos que acham que podem mudar a situação. A história contada pela arquitetura passa a ser a história do bom, que a relativização de certas virtudes, as quais se reproduzem para fazer o vencedor mais vencedor, ele fala de si e o fraco ao se lamentar fala dele mais uma vez.

### 3.3.1 A Arte

A ideia da inexistência e falta de sentido no curso da vida é uma constante basilar no pensamento nietzschiano, ademais, a partir dessa constatação, se percebe que para o homem de rebanho se faz necessária a presença constante de verdades que seriam mentiras acerca da vida, com a intenção de que o homem não esmoreça na verdade fatídica, sem sentido do que pode ser a existência humana. Lutar com as próprias forças para vencer a guerra diária se torna difícil. Forçados ou de bom grado os homens se rendem a discursos que manifestam a vontade de poder de certos egos. Por força dos costumes, não se enxerga mais a ilusão criativa que são as instituições que aí estão. Elas são a verdade acerca do mundo, acerca da vida, ao passo que existe como mágica a presença de uma linha fixadora no tempo e no espaço que moraliza a todos e a todos mantém crédulos e lhes fornece segurança, não permitindo que se entreguem diante do caos e da incerteza do curso nascer-crescer-morrer.

Fato é que a sagacidade da ilusão, que se declara realidade, mascara a falta de sentido da existência, é possível se entregar a ela de bom grado e viver na tranquilidade. Assim fazem os modelos socioeconômicos que têm surgido desde os mais longínquos tempos. Mais uma vez, a arte é eficiente para criar representações físicas que fazem com que o homem não rejeite a própria vida que pode lhe aparecer sem sentido algum e, ou, iludi-lo para não lutar por nada que seus instintos lhe dizem ser o correto para si próprio: a decorrência disso é a sociedade civil com suas contradições desde o seu fundamento. Fervorosamente, cunha Nietzsche (1999) a ideia de que a arte é uma mentira necessária, ainda, o prazer da mentira é artístico.

Em outro, só a verdade tem um prazer em si. O prazer artístico é o maior de todos porque diz a verdade de forma totalmente geral com a forma da arquitetura. O conceito da personalidade, inclusive o da liberdade moral, são ilusões necessárias, de modo que até nossos instintos de verdade descansam sobre o fundamento da mentira (p. 155).

A arquitetura não foge da regra das artes, que se fundamentam no embuste. Partindo do pressuposto como sendo correto, facilmente se pode identificar e corroborar comprovação do mesmo ao olhar para as grandiosidades que se constroem para abrigar os governos. É antagônico o caso, mesmo que haja a miséria circundando as obras arquitetônicas, as mesmas obras conseguem chamar para si o representar ou o criar a identidade local como sendo uníssona e livre da pluralidade. Mesmo que o discurso das diferenças seja encarado como fato, o que se percebe é que esse discurso é forçado a se resguardar diante do outro, revelando assim a subjugação a alguma vontade maior que arbitra acerca de tudo. Logo a pluralidade e a diferença não passam de uma seção fantasiosa onde se acredita ter liberdade.

Ao passo que o papel dos edifícios não é mal cumprido, não é difícil ver as pessoas glorificarem fatos, datas nacionais e apontarem para as obras arquitetônicas como prova de sua grandiosidade como povo; se sentem bem por conta deste tipo de simulacro que lhes proporciona segurança em um solo construído cuidadosamente por algum tipo de interesse e que sugere raízes profundas que formam a identidade. Não é preciso sair dos limites nacionais para apontar tal sugestão como fato: o Rio ainda é a cidade maravilhosa, quer por sua natureza quer por ter sido capital nacional, ainda que exista uma espécie de guerrilha que opera o medo e a insegurança nas ruas, ora disfarçada por um interesse puramente político. No momento que ao poder interessa se

autoafirmar, ele impera sua vontade e muda a concepção do rebanho prevendo sua própria perpetuação. O Cristo, o bonde, os palácios, o conjunto arquitetônico, a natureza assaltam a sensibilidade e desviam os olhos dos morros, senão os fecham, pois não é isso que conta como a verdade que se queria lembrar. No entanto, os morros devem ganhar uma nova estética na mentalidade popular, talvez seja o símbolo de um Estado que resolveu ser forte, resolveu cuidar da população. Depois da ação bélica governamental de dezembro de 2010 sobre o solo carioca, se percebe algo que é diferente no Rio, mas que não passa da realização da vontade que o poder tem de se perpetuar, e essa sobrevive nas variadas instâncias da sociedade: uns mandam e outros obedecem.

Ainda, a nova capital, Brasília, é moderna, é futurista, é simples nos traços tal como o povo brasileiro o é, é democrática por conta de seus espaços, é grandiosa e pretende ser eterna e forte como o concreto armado de seus palácios. Toda forma de esquisitice se pode ver surgir como que das paredes claras dos prédios que compõem o Eixo. Da contemplação suggestionada pela força de opinião política, se pode sugerir ao espírito a certeza do que é *bom*, bem e belo a fim de teatralizar a realidade diante do jogo duro e incerto que é a vida. Está estampada no quadro das construções a arte de e para enganar. Essa voz pode ser apresentada de outra maneira que é propriamente enriquecedora para a questão, pois não existe somente um sujeito que engana, é forte a ação do sujeito sobre si próprio, existe a automutilação da inteligência por parte do que é tido como belo que ele vê à sua frente, trata-se de uma autoenganação que acontece diante da beleza dos atributos da arquitetura.

O valor da arte está em ser cúmplice do próprio homem que a cria, ela é escancaradamente falsa, não é real e se aponta propositadamente como não sendo verdade. Destarte, daí se tem a sua veracidade. Feita com e a partir de uma forte linguagem estética, a arquitetura não se distancia muito disso, o problema é que a perenidade e grandiosidade de suas obras parece que atestam outro tipo de veracidade para o discurso do qual ela faz parte. Não se pensa muito sobre os prédios, eles existem e todos se dão por satisfeitos. Pode-se encontrar uma rica passagem em *A Ideologia da Estética*, Terry Eagleton (1993) que elucida a questão:

A arte expressa a falta de sentido da vontade, mas ao mesmo tempo esconde essa falta de sentido ao produzir uma forma significante. Ao fazê-lo, ela nos leva a acreditar momentaneamente que o mundo tem alguma forma significativa [...]. Quanto mais falsa é a arte, mais verdadeira ela é quanto à falsidade essencial da vida; mas como a arte é uma ilusão determinada, ela oculta a verdade desta falsidade. Num mesmo golpe, a arte sintomatiza e nos protege da terrível (in)verdade do universo, e assim é duplamente falsa, por um lado, sua forma consoladora nos protege da consciência medonha de que não há nada realmente; que a vontade de poder não é nem real. Nem verdadeira ou idêntica a si mesma; por outro lado, o conteúdo mesmo dessas formas é a própria vontade, que não passa de eterna dissimulação. (p. 188)

Na esteira de Nietzsche nasce essa citação, e nesse ínterim, percebe-se uma dicotomia, se assim pode ser chamada essa dualidade na qual se desvela a arte. Ao traduzir ilusoriamente a realidade, o artista diz a verdade, pois é sabido acerca da arte a sua mentira enquanto imagem, som, recriação da natureza, ou da possibilidade de criar uma outra natureza. Na recriação a arte já é tratada como aparência, ao tratar a aparência como aparência, então não quer enganar, é verdadeira.

### 2.3.1.1 Não é mais trágica a vida

‘O arquiteto não representa nem um estado apolíneo nem um estado dionisíaco’. É para *O Nascimento da Tragédia* (1999 a) que se faz necessário reportar para elucidar a referida constatação. Nietzsche observa a importância da oposição entre duas naturezas, o impulso apolíneo e o dionisíaco. A embriaguez dionisíaca rasga o ‘véu de Maya’ da individualidade e a ilusão da consciência do autoconhecimento e obriga o homem a festejar selvagememente sua reconciliação com a natureza. O homem se ergue de artista para se tornar obra de arte: o dionisíaco é a expressão da essência ilimitada que intenta diluir ‘todos os entes na caótica unidade primordial’, reconduzindo-os ao fundo escuro e informe do qual se destacaram. Por sua vez, o apolíneo expressa a aparência que sustenta todos os entes em sua multiplicidade como figuras luminosas e bem ordenadas. É como se fosse uma contemplação serena que se rende diante da vontade, pois aí se apresenta ao mesmo tempo o *princípium individuationis*, já existe a reconciliação com o próprio ser, cessam-se as lutas.

Apolo representa a satisfação onírica, é o deus da individualidade, da consciência, da medida. Dionísio remete ao estado da inebrietas, exprime o universal. Essas divindades gregas melhor caracterizam as duas pulsões da natureza. Existe certa serenidade nas representações dos deuses do Olimpo, que tenta encobrir uma visão assustadora da própria essência da natureza, haja vista que os traços finos que representam as divindades não escondem de forma alguma as contradições e dores que elas sofrem e

fazem sofrer, mesmo que a eternidade lhes pertença, não existe algo de resoluto no cotidiano olímpico, que é a própria projeção dos homens que na terra vivem e se digladiam pela sobrevivência ou por qualquer vontade de poder lhes acomete.

Assim:

Apolo e Dionísio, vinculam-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não-figurada da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum 'arte' lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da vontade helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e esse emparelhamento tanto a obra de arte dionisiaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (NIETZSCHE, 1999 a, I)

Os dois impulsos que aludem aos dois deuses dividem as artes em três gêneros, a saber, em uma instância se situam as artes apolíneas, pintura, escultura e épica; em outra se encontram, música, dança e lírica. A terceira deve ser a arte nascente de um impulso subjetivo que recebe uma forma objetiva, que seria dionisiacamente manifestada em uma forma apolínea. Os gregos não refletiram somente a oposição dos dois impulsos, ainda reconciliaram a contemplação das imagens e a experiência originária criadora da tragédia. Todo objetivo estético é uma representação que sublima uma vontade, a tragédia de viver não passaria de uma face bela sem uma profundidade horrível. Contudo é a dor, é a contradição o ser verdadeiro, de outra vista seria o prazer, a harmonia das formas, das instâncias humanas, belas criações aparentes. O aspecto estético se diferencia do real porque se apresenta como aparência e não como realidade, trata-se de uma redenção através da aparência que impele à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente e *Uno-primordial*, ao perder sua identidade individual no êxtase, empolgado pelos

cantos e pelas danças festivas, descobre em si o *Uno-originário*. Enquanto o eterno necessita da aparência prazerosa para a sua constante redenção, o que obriga ao homem se sentir como o verdadeiramente não existente. Nesse sentido, existe um contínuo vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade que atualiza a realidade empírica.

As duas pulsões existem com antíteses estilísticas que lutam entre si, todavia sempre caminham juntas. O que torna interessante a análise é o entendimento de que existe uma conciliação na Tragédia que pode ser transposta para outras instâncias da grande tragédia que pode apresentar a existência. Por conseguinte, por um instante que seja, pode-se deixar a própria realidade, 'se concebermos a nossa existência empírica do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do uno - primordial gerada em cada momento, nesse caso o sonho deve agora valer para nós como a aparência da aparência. Por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência' (Nietzsche, 1999 a, p. 4). Disso se pode apontar que a obra de arte consiste em uma aparência, entretanto, as artes apolíneas criaram uma aparência da aparência, enquanto as dionisíacas criam uma aparência da essência. Segundo Nietzsche, a arte tem o poder de transformar nossos pensamentos sobre o horror, o medo e a angústia em representações aparentes com as quais se facilitaria o viver por conta do prazer que suscitam tais aparências. A estética surgiria da repressão dos instintos, mas nunca conseguiria eliminar por total a gênese instintiva, que sempre estaria prestes a surgir de variadas formas na vida humana:

E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se extremaram de maneira mais rígida e a



ameaçadora do que nunca. Só consigo pois explicar o Estado dórico e a arte dórica como um continuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal. (Nietzsche, 1999 a, p. 4)

A união entre Dionísio e Apolo faz emergir a Tragédia Ática, símbolo da libertação do homem. É nesta manifestação que a força do destino se reconcilia com o herói, a princípio é um ser finito que resiste ao devir horrendo que o aguarda. Nietzsche concebe o herói como uma figura apolínea que se objetiva em uma representação dionisíaca que faz o coro. É assim que a tragédia se fundamenta na dispersão do *Uno* em individuação representada simbolicamente na revelação de Dionísio, ao passo que a morte do indivíduo seria o retorno e o querer se ligar a um princípio universal.

A alegria trágica do herói é subsumida por uma contemplação e passividade que será o orgulhoso instrumento basilar para uma nova moral do débil, a do fraco ressentido. Está lançada a semente de uma moral de rebanho que aniquilaria os que instintivamente são fortes. É nessa circunstância que Nietzsche acredita que o homem teórico funda uma elocução arbitrária para instituir as coisas, não obstante, antes, absurdamente acredita na veracidade de sua criação como verdade, não como aparência.

A verdade do mundo habita no simulacro, é sombra, ou melhor, o que se diz do mundo se confunde com a verdade, a criação não somente corresponderia aos fatos, passam a ser os próprios fatos. É nessa apreensão do real que o homem consegue (não percebe que o faz, pois para ele assim é o natural) conciliar e submeter tudo às formas convenientes da própria vontade de poder que se levanta dona do discurso, não vê que existem a pluralidade, antes as iguala numa singularidade caótica, difusa e

lacunar. A moral do fraco vê uma união única e perene à revelia de toda a pujança de coisas díspares que é a natureza de fato. Já existe outra natureza não-natural que é a pedra de toque de todas as concepções e dos construtos humanos. É a própria tirania que é criada e amada pelo homem contemplativo, a essa se entregam os homens, nela e por ela se acordaram, é no espírito da cristandade que se aniquilam todas as diferenças, é nele que as forças estatais cunham as vontades que devem existir no povo-rebanho. A aparência é sagrada e o absurdo teatro do fim de todas as diferenças é a subsunção do real, é o próprio real.

Nessa feita, deixa o escravo de ser escravo e se sente senhor sem o ser de fato, se converte em senhor justificado pela fantasia de que, ao se aceitar fraco e covarde, isso o faz forte no outro mundo. O horror e miséria desse mundo não são vistos, ainda que estejam à frente, pois o que se vê é prefiguração e sensação que há o outro mundo como redenção, a fórmula é esdrúxula, se aqui existe sacrifício, lá se ganham os louros por tal fado.

É nesse instante do desvelar do pensamento humano que a virtude se fundamenta em valores arbitrários que submetem os instintos corporais, que modificam a visão das coisas, pois tudo o que se vê é a homogeneização em lugar da sobrevivência das diferenças. Nesse modelo podem surgir sistemas totalitários que se colocam como a solução dos problemas sociais, enquanto que a verdade de fato é a existência de alguma vontade produzindo uma situação cômoda que mantém os fracos na sua debilidade para, assim, sobreviver o forte.

Que paz sobressalta o pobre espírito de quem vê uma Catedral! Mesmo que tomado de amargura por alguns símbolos e imagens que dela fazem parte, a certeza do *Bem Maior*, da salvação e da conciliação está acima de qualquer fome que se possa

sentir. É nessa mesma linha de arrebatamento da percepção que as outras construções andam, a paz e a tranquilidade produzidas pela certeza física do majestoso imperam e acalentam aos seus admiradores. Enquanto que em todas as pessoas produtivas o instinto é justamente a força afirmativo-produtiva, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasiva, 'em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, e a consciência em criadora – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!*' (NIETZSCHE, 1999 a, p. 13). Estranha fórmula se pode tirar do Sócrates visto por Nietzsche: só o inteligível é belo. Consequentemente, a submissão da arte à razão teórica resulta no desaparecimento da tragédia.

### 3.3.1.2 A Moral Cristã

A moral cristã seria uma invenção dos fracos, mais uma justificativa ascética para a negação da vida, no sentido de também não querer ver o quão detestável é viver nas condições em que se vive, é o negar este mundo em favor de qualquer outro. A religião cristã apresentará uma outra vida como material reconfortante, o Jesus que por todos sofreu e está ao lado do Pai preparando um lugar para seus seguidores é mais real do que o próprio instinto. Um governo totalitário pode usar a religião, ou instrumentos que lhes são próprios, para se afirmar, quer seja para o despertar de um patriotismo às cegas, quer seja para suscitar um sentimento de que se está construindo um lugar melhor para se viver, de que se está indo bem na caminhada do progresso.

Assim, cria-se a ideia de país do futuro, que necessariamente não chega, pois é assim que se mantém o círculo vicioso que faz o forte e o fraco.

Destarte, o impulso primordial e instintivo de todo ser é a disposição para a ação, não é para a conformidade. Existem estampadas em todas as facetas estéticas que adornam a bela sociedade civilizada lições de docilidade, o adormecimento dos instintos selvagens é o que é o belo, o bom, o bem a ser perseguido com toda força e disposição. Contrariando a constatação de que é essa a moral e a natureza própria das coisas, o ser ativo pode impor sua vontade sobre o objeto. Entretanto, a máxima heraclítica, o combate é o pai de todas as coisas, é deixada de lado em nome do apaziguamento de todas as contradições existentes, ao menos é assim que se ensina aos homens dessas civilizadas épocas. É embutido no sujeito um mal estar horrendo se não se entregar à obediência, de um lado se ensina a obedecer às regras, de outro a assertiva desse comando, pois o mal estar, a consciência de que não se está fazendo a coisa certa, é colocado junto ao senso do que se deve obedecer. O Espírito Santo tem esse papel no senso da cristandade, a todos os espíritos se apontam diariamente quais devem ser as escolhas eficientes feitas por verdadeiros filhos do Pai. O medo e angústia de que a Voz Santa grite aos ouvidos faz com que o servo se sinta obrigado a fazer o que lhe foi ensinado, é daí a origem da chamada consciência moral, ela é cristã, a estética da existência menor foi forjada e colocada como natural.

Por outro lado um orgulho monumental enche o coração desse fiel, pois é ao Pai que a Voz atesta que ele agradou ao se submeter, e o reino o espera não muito distante. Não se conhece guarda mais eficiente que essa divindade triuna, é um modelo de

força conciliadora efetivamente competente para camuflar as diferenças, pressuposto forte dessa crença: é o único caminho que deve ser trilhado por todos, se diz 'no Pai somos um, em Cristo somos um'. Não se pensa na fórmula dessa circunstância como sendo senhores e escravos, fracos e fortes, em razão de que só há um Senhor, e dever a obediência a esse faria do escravo um senhor, mesmo que seja em outra vida e em outro mundo.

A essência da forma de vida é a vontade de poder, na fórmula cristã ela é camuflada pela bela visão do Reino. Contudo, as tensões não estão escondidas, um olhar não tão simples pode perceber que a constatação nietzscheana na *Estética* (1999) encontra lugar na realidade, pois ainda é “este mundo, um monstro de força, sem princípio, sem fim, uma sólida e férrea grandeza de força que não aumenta nem diminui, que não se consome, mas que só se transforma, como totalidade invariavelmente grande” (p. 70). A moral instituída não consegue mudar a realidade das coisas de fato, a verdadeira realidade que não é fruto de um joguete de forças que pretendem se perpetuar vendendo a ideia de que não existem tensões. Ainda, ‘o conceito vitorioso de força com o qual nossos físicos criaram Deus e o mundo necessita ainda um complemento: há que designar um mundo interior ao que chamo ‘vontade de poder’, isto é, uma ânsia insaciável de manifestar o poder; o uso, o exercício do poder com instinto criador’ (p. 70).

### 3.3.1.3 A arquitetura e a arte apolínea

A arquitetura pode parecer ser uma arte apolínea por causa da ordenação de algo tosco, a matéria bruta ganha forma e atributos por meio de algum receituário técnico e estético. Mesmo assim, falta para Nietzsche uma convicção que afiança tal percepção, o que é encontrado como ideia basilar para se pensar tal arte é a ideia de que o arquiteto não apresenta nem um estado dionisíaco e nem um apolíneo. A arquitetura é uma demonstração da vontade de poder, e sua beleza resulta da esfera da vitória, pois o que é belo é o que é vitorioso, é o melhor, mas não percebe o homem comum que o estar vitorioso não determina beleza de fato, é mais um simulacro na parede da caverna que é a sociedade ao mundo. Em *A Gaia Ciência* (2002), Nietzsche lança o olhar sobre Gênova. A longa citação parece atemporal em certos pontos:

Vejo rostos de gerações passadas – esta região está coberta de seres ousados e soberanos. Eles viveram e quiseram prosseguir vivendo – é o que me dizem com suas casas, construídas e adornadas para séculos e não para o momento fugaz: eles foram bons para com a vida embora muitas vezes pudessem ser maus consigo mesmos. Continuo vendo o construtor, quando seu olhar pisa sobre o que foi edificado longe e perto à sua volta, sobre a cidade, o mar e o perfil das montanhas, quando com este olhar ele exerce poder e conquista: tudo o que quer inserir no seu plano e enfim tornar sua propriedade, por tornar-se esta uma parte daquele. Toda essa região abunda nesse magnífico, insaciável egoísmo da avidez de posse e de presa; e, tal como esses homens não reconheciam fronteiras na distância, instaurando em sua sede do novo, um Novo Mundo junto ao antigo, também na terra natal cada um se rebelava contra o outro e inventava um modo de exprimir sua superioridade e de pôr entre si e o seu vizinho a sua infinitude pessoal. Cada um conquistava novamente para si a sua terra natal, ao subjugá-la com suas ideias arquitetônicas e como que transformá-la em pasto para seus olhos. No Norte impressiona a regra e o gosto geral pela regularidade e a obediência, quando observamos a forma de construção das cidades: intuímos a propensão a igualar-se e ajustar-se que deve ter dominado a alma dos construtores. Mas aqui você encontra, ao virar cada esquina, um homem por si só, que conhece o mar, a aventura e o

Oriente, que é avesso à lei e ao vizinho como a uma espécie de tédio, e que com olhos invejosos mede o que já está fundado e é antigo: ele gostaria, com prodigiosa manã de fantasia, de novamente fundar tudo isso ao menos em pensamento, de lhe deitar sua mão e lhe inculcar seu espírito – ainda que só pelo instante de uma tarde de sol, em que sua alma insaciável e melancólica sintasse por uma vez saciada, e ao seu olhar se permite mostrar apenas o que é seu e nada do que é alheio. (p. 291)

Se a arquitetura pode ser uma arte resultante do impulso vital que encontra em outro instante a forma, a vontade de se tornar perene se satisfaz por meio de uma linguagem racional, por meio dessa ânsia de sobreposição de uma vontade sobre a outra, o que de antemão é irracional se efetiva pela linguagem arquitetônica na forma. A religião foi certamente financiadora dessa arte, e por meio dela se desenvolveu e envolveu as noções de muitos até aprisioná-los no sentimento de reverência ao local sagrado. Aponte para os templos e locais eclesiásticos, e lá estará uma concepção de vontade de poder formalmente atualizada, por isso se pode dizer que a arquitetura é a forma racional de um conteúdo irracional, não é muito dizer que é uma aspiração pelo poder à feitura de uma imagem. Em uma construção existe uma significação apontando diretamente para algo que revela a ordem das coisas. Em *Humano, Demasiado Humano* (2008), Nietzsche diz que, acerca das construções gregas e cristãs, ‘a beleza se incluía apenas de modo secundário no sistema, não prejudicando essencialmente o sentimento básico do sublime-inquietante, do consagrado pela vizinhança divina e pela magia [...]. O mesmo que o belo rosto de uma mulher sem espírito: algo como uma máscara’ (p. 218).

Está presente na intencionalidade arquitetônica o forjar uma impressão de que existe vida, a pedra deixa de ser somente pedra. A vida pula aos olhos dos que foram preparados para olhar determinada construção, pode-se dizer como exemplo ‘ali Deus

está', ou 'é aqui que o Governo dá as ordens e impera'. O edifício não seria somente a morada de tais representações de poder, passa a ser extensão dele e prova quase que atemporal da existência da vontade no imaginário das pessoas. Amostra disso é o sentimento de reverência que se tem diante dos templos, mesmo que transformados em museus de visitação. Não   em v o que a arquitetura cria a ilusão de que a pedra fala, faz isso para persuadir o contemplador a acreditar e ver a eternidade e grandeza do homem. Não obstante,   para certo tipo de homem que ela aponta,   para aquele que se revela enquanto vontade de potência. Ver esse lado da coisa   contemplar o início e a derrocada da própria institui o do poder, uma vez que se pensa acerca dele, e da maneira com que o mesmo se perpetua, já   lançar mão de sua destrui o. Diante de elementos conceituais formulados em Nietzsche, talvez a concatena o das ideias nesse sentido alavancasse mais alguma real emancipa o humana: de que os elementos de domina o estão aí dispostos com pretensões atemporais por meio da arquitetura, não basta classificá-la como arte menor e deixá-la em esparsas cita es ao longo de algumas obras. Faz-se necessário pensá-la com mais cuidado e não subestimar a força ideologizante que as constru es ganham ao longo das épocas.



## CAPÍTULO 4 - VOZES QUE ECOAM<sup>8</sup> NA PRAÇA

A vivência do espaço público pode adquirir diversas interpretações por causa de fatores variados que possuem capacidade de interferir no gosto e na identificação íntima daqueles que experimentam o lugar com o próprio lugar. Adotando esta hipótese aforística, se pode perceber a dinâmica que os signos que constituem o espaço representam na experiência de cada um. E são das vozes que se ouvem da praça que se pode obter alguma informação tida como confiável a ponto de corroborar a hipótese de tese levantada.

Nesta parte, a preocupação é apontar diretamente os dizeres acerca da praça internalizada, da praça conceito, da praça real; as notas se ouvem de diferentes pessoas de diferentes idades, de diferentes lugares e com formações intelectuais variadas. Podem ajudar a entender a dinâmica do real que nada mais é que a confluência dos diversos ideais com o que se tem de fato a partir das diversas nuances que influenciam na percepção de locação e realocação do espaço. As citações que se encontram ao longo desta parte são transcrições *ipsis litteris* de fala de pessoas encontradas ao acaso circulando no conjunto de praças. É relevante contar que não houve a tentativa de estabelecer direcionamento intelectual algum que pudesse influenciar a pessoa

---

<sup>8</sup> Ao utilizar o verbo ecoar, se aponta para o fato de que as vozes vão e voltam. Essa seria uma dinâmica do vazio, da não atenção. Uma vez que o homem não emancipado não é ouvido, quem o ouve é ele próprio. Nesse sentido 'ecoar' faz referência direta à proposta da presente tese.

questionada por uma simples questão que a levaria refletir acerca da praça. A questão procurava ser apresentada com a simplicidade possível ao se forjar um encontro seguido de pergunta 'desinteressada'. Em uma conversa informal acerca do espaço acredita-se que se pode verificar qual é a experiência e visão próprias das pessoas; ao contrário, se o questionamento partisse de um conjunto de questões bem elaboradas e demasiadamente formais, o que se teria seriam notas preparadas mentalmente para agradar o arguidor ao acaso.

Durante a visitação nas três praças que são objetos dessa pesquisa, a saber, Praça Cívica de Goiânia, Praça dos Três poderes em Brasília, e Praça dos Girassóis na capital tocantinense, procurou-se observar o público e o seu deslocamento natural no espaço, quer fosse por passagem, visitação de cunho turístico, visitação pedagógica e orientada advinda de Unidades de Ensino de Educação Fundamental, Básica e ou Superior. Verificou-se que existe a obrigatoriedade por parte da configuração urbana da Praça Cívica, das pessoas circularem em derredor da mesma, e atravessarem suas calçadas cruzando naturalmente os palácios que ali se encontram. Dois casos diversos a esse primeiro são os da Praça dos Três Poderes e da Praça dos Girassóis. Nessas duas a configuração urbana dificulta a visitação tanto quanto a permanência natural nas mesmas; a grandiosidade monumental e a localização setorial não revertem na facilidade que o habitante tenha de alcançá-las.

A Praça Cívica se encontra destacada urbanisticamente em forma de estrela, para a qual convergem várias avenidas com grande fluxo e constante tráfego urbano, de forma que muitos percebem seu espaço mesmo que visual. A praça é central e não se encontra setorizada e afastada de áreas habitacionais, constituindo, assim, elemento orgânico e natural na vida e no imaginário de

grande parte da população goianiense. Na busca de perceber na fala ingênua percebeu-se uma identificação com o lugar quando era inquerido “o que você acha dessa praça?”, ou simplesmente quando na proximidade de pessoas o pesquisador exclamava “Essa praça é grande!”. O que se ouve vez ou outra é “ É... É um bom lugar pra ficar depois do almoço esperando o tempo de voltar para o trabalho”. Esta informação partiu de um trabalhador diante da exclamação “Essa praça é grande!”. Abriu-se a oportunidade de suscitar algo que o pesquisador pudesse entender que fosse a voz de uma visão natural a respeito da praça, não acadêmica, não técnica, não profissional, simplesmente uma voz internalizada a partir da vivência cotidiana no espaço.

Neste momento é a linguagem que demonstra ser casa na qual habita o estar entificado em trabalhador que tem no espaço o aconchego esperado no intervalo necessário para retomar esta atividade laboral. Mesmo que estivesse ali por determinado motivo à impressão que se tem é que existe certa familiaridade com espaço: “Aqui é onde fica o Governo. Naquele prédio verde é onde o Governador fica. Quando a coisa aperta o povo vem, fecha tudo”.

Existe um instante em que revela o caminho pelo qual o mundo do ente trabalhador ou outro se desvela. Isso se ampara no fato de a linguagem somente pode ser reconhecida por ela mesma enquanto fala do ente, uma vez suscitado dele algo que é intimamente identidade de sua essência (que é o mesmo que a fala dizendo de si mesmo); para este instante ser notado se deve ser cauteloso para que a proposta dirigida ao ser-estar, enquanto ente, homem-ali, não lhe aponte caminhos que não sejam os que o usuário já tenha percorrido e neles ainda está inserido. Que conheçamos a linguagem por ela mesma; nada mais além da linguagem no momento em que se fala do ente ser-estando. A linguagem fala, a fala é o que vigora a linguagem enquanto

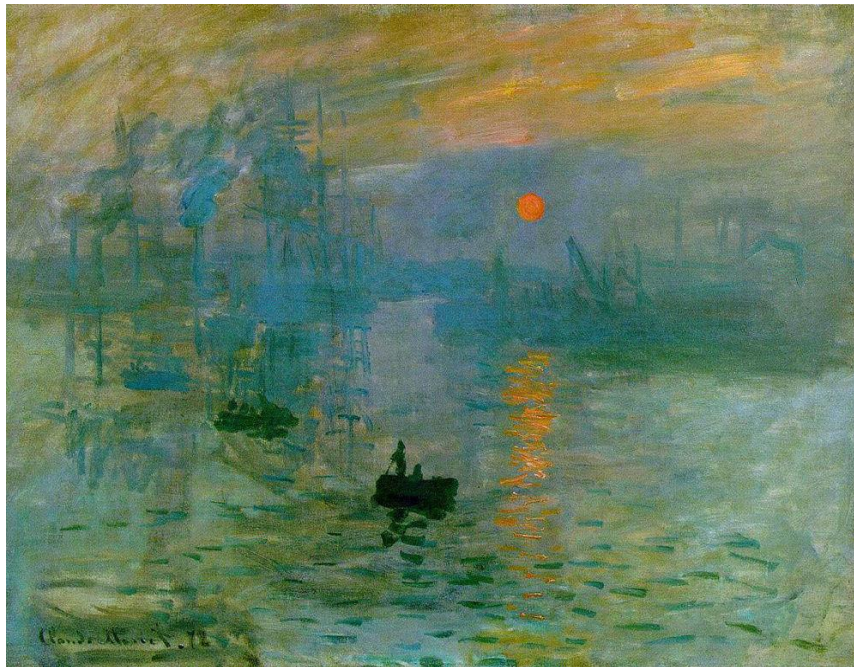
linguagem, assim algo de Heidegger vai acertar (aplanar, colocar no lugar, fazer de forma que se possa entender) profundamente os discursos que externalizam a praça interna. É preciso explorar a fala para revelar o que é a linguagem, como a mesma acontece, suas causas e implicações. O significado lato da respectiva digressão aponta que: “O ser humano não seria homem se lhe fosse recusado falar necessariamente” (HEIDEGGER, 2003, p.191).

O falar com o outro significa doar o que é próprio de si mesmo, e que no outro existe a confirmação por conta do entendimento do que se disse por que o conjunto de signos da linguagem estabelecida é passível de conhecimento concomitantemente de outrem. É esperado que nessa relação exista um lugar propício para determinado signo ganhar significação. A linguagem é um caminho aberto pelo qual o sujeito lança mão de uma liberdade limitada a conceitos estabelecidos inicialmente; um processo de libertação, previamente, do ser-estar parte do próprio aprisionamento do ente que ora se relaciona com o espaço e tempo para se lançar por meio de linguagem com a pretensão criativa de outra morada para si próprio. Esse passa a ser um constante lançar-se do ser-estar no mundo-linguagem. O que é o mundo linguagem senão a própria casa do ser que Martin Heidegger apontou ao longo de seu edifício teórico.

O ser-estar, que é comumente chamado de homem, carrega um atributo que o destaca dentre os outros seres que existem no mundo conhecido. Dizer que a linguagem é característica própria do ser humano não basta. Do que se chama de atributo próprio do homem é a linguagem, mas a capacidade de transmissão da mesma, seguida de sua reflexão e retransmissão acrescida de outros valores adotados, que constituirão o processo criativo inerente ao homem. Com isso, *en passant*, tenta-se

aludir a Heidegger, recolocando a noção de linguagem como característica humana, se acresceu algo que realmente pode diferenciar a linguagem humana da não humana. Ora, os animais, os insetos e até os vírus e bactérias se comunicam.

Existem no homem certas capacidades que o fazem único; dizer que essas são o ato de se relacionar, de interagir, seria pouco se não se acrescesse a isso uma espécie de imperativo criativo de desvelar no processo da linguagem. Assim, ao somar o conceito de linguagem nessa reflexão é justo dizer que a mesma faz do ser-estar um ente no tempo e espaço notável, capaz de, por meio de um simples acenar de mão, revelar alguma significação específica ou recriar esse gesto por meio de incontáveis



Impressão, Nascer do Sol. Claude Monet, 1872. Domínio público.

possibilidades de traduções. Preparar esse caminho é contribuir para uma revisão possível da diversidade que se têm pela experiência dos signos e do próprio espaço como tal. A linguagem é o espaço em forma física, completa de atribuições de nossa humanidade. O ser-estar fala, e sua fala é ele próprio, é o mundo.

Não se pode desconsiderar a fala do simples na praça, nem do complexo. E quando ainda não se tem a fala se é possível perceber qual é a linguagem que se estabelece dali pelo silêncio e ou pela indiferença. “Falamos quando acordado e em sonho.

Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos. Falamos igualmente quando não ouvimos e não lemos e, ao invés, realizamos um trabalho ou ficamos à toa. Falamos sempre de um jeito ou de outro.” (HEIDEGGER, 2003, p.7). E é assim, que se pode ter até mesmo de modo vulgar a real compreensão que representa melhor a linguagem humana a fim de se entender o que ela própria representa do ser-estar. “A linguagem é a casa do ser. É nessa morada que a habita o homem.” (HEIDEGGER, 2003 p.14). A linguagem é uma rede de falas ingênuas e de discursos que possuem significados os quais de antemão foram cunhados.

Não fogem desta rede de expressão quaisquer que sejam as manifestações do ser-estar no tempo e espaço, pelas artes, pelas religiões, pelas filosofias, costumes, construções, desconstruções, etc. A linguagem não está para um discurso gramaticalmente complexo formulado propriamente para a emissão vocal, esta ainda é sua forma hodiernamente conhecida, se tem que os enunciados da fala são sonoros e articulados em palavras. O discurso está presente mesmo que não haja uma segunda presença de fato, pois a linguagem está para além da presença física e se faz eficientemente por meio do entranhamento de significações que alguém carrega algum feito.

O *Impressão, Nascer do Sol* de Monet é a fala nostálgica e vazia-não-vazia do pintor sem a presença do pintor discursando com o observador da obra. As duas pessoas, o pintor e o observador, ao evidenciarem o discurso superam a temporalidade e a experiência espacial de um quanto do outro a partir do momento em que o objeto-quadro é um signo do ser-no-mundo como presença. Existe um instante que revela o caminho pelo qual o mundo do ente se desvela. Isso se ampara no fato de a linguagem

somente poder ser reconhecida por meio dela mesma enquanto fala do ente. Uma vez suscitado nesse algo que seja intimamente identidade de sua essência (que é o mesmo que a fala dizendo dele próprio), esse instante deve ser cauteloso para que a proposta dirigida ao ser-estar, enquanto ente, não lhe aponte outros caminhos que não seja o que já tenha percorrido e está inserida.

Que conheçamos a linguagem por ela mesma, nada mais é além do que linguagem no momento em que se fala do ente ser-estando. A linguagem fala, a fala é o que vigora a linguagem enquanto a linguagem e é o ente ser-estando no mundo. É necessário descobrir a fala do ente enquanto fala para verificar qual é a morada na linguagem que se faz; valores e desvalares são revelados nesse instante e se confundem com o próprio vislumbamento do ser-estando por outro ou por si mesmo, enquanto autoconsciência de sua entificação.

A fala refletida é algo marcante dentre as características que a pessoa possui, esta capacidade o destaca no meio de uma natureza física e biológica e o aponta como aresta<sup>9</sup> do próprio gênero. Novamente, não é demais apontar que a fala expressa carregando significações e, de semelhante modo, o silêncio não foge a esta máxima. Ao interpelar uma pessoa no espaço público acerca de sua função para ela, as reticências ou mesmo o silêncio podem falar da significação ou não significação do espaço para ela. Esse instante de fala pelo silêncio só pode ser reconhecido com suas riquezas de significações de quem pergunta. Está carregada de conhecimento acerca das possibilidades de significações que os signos podem ter na diversidade do tempo e

---

<sup>9</sup> O termo aresta aqui quer apontar para o significado lato da palavra enquanto o homem, numa autoconsciência de fala refletida, se destaca tal como pode ser considerado o melhor representante do gênero humano. Quando se diz isto, se pretende certamente fazer alusão ao fato de que o ser humano não seria humano se lhe fosse recusado pela natureza físico-biológica falar necessariamente arraigado de algo que vá além dessa mesma determinação natural.

espaço. Assim, partir deste caminho para uma análise e verificação do instante em que a pessoa se faz saber é lançar mão da necessidade mínima de esclarecimento no sentido intelectual do termo. Como verificar a vida que os signos têm no ser-estando, que se revela no ato da fala, senão possuindo um conhecimento de uma coleção conceitual ideal para fluência salutar da linguagem no ato da fala.

No instante da admiração que se tem diante da pergunta, uma simples sentença pontuada e exclamativa, pode existir um medo de se perder a fala. Mas o homem não cala. De algum modo é necessário estar sensível para interpretar o suprassensível, que não se ouve pelos ouvidos e nem se experimenta pelos outros sentidos conhecidos. E mesmo se sucede algum acidente ou deficiência qualquer ao ponto de não se ter a capacidade da fala empírica, a presença da linguagem não pode ser negada; mesmo que por falta de compreensão da mesma por parte dos interlocutores. A premissa heidggeriana que diz ser a linguagem a morada do ser acrescida deste ponto de vista se torna mais rica. Que falar implica em articular sons, e que o silêncio entre sons faz parte do processo comunicativo, não é difícil de se entender e aceitar. É necessário, ainda, apontar e verificar qual é a importância do esclarecimento para o instante de reconhecimento ideal do ente ser-estando denominado pessoa, homem, ser humano, habitante, cidadão e usuário do espaço público.

A palavra compreendida é fundamento para compreensão do instante do ente. Em dado momento, se pode compreender algo mesmo sem conhecer a palavra articulada. A palavra que se ouve da pessoa que silenciosamente passa pela praça diz tanto de sua identificação com este lugar quanto a de pais que brincam com seus filhos pequenos no mesmo espaço sem se preocupar



com o tempo. O projeto da praça pode ser identificado pelo usuário. E, por sua vez, ele interpreta o espaço e o uso que se pode fazer dele a partir de suas vivências sociopolíticas, dentre outras nuances. Acerca da identificação da Praça dos Três Poderes, a questão é colocada:

***P: Você acredita que esse espaço foi pensado de forma com que as pessoas pudessem interagir nos clubes de vizinhança, nas próprias quadras? Assim, deixariam de ver a praça como 'praça', naquela forma idealizada, típica ainda no interior?***

*R: Seria sim. Interagir nos lugares apropriados e interagir nas áreas residenciais. Essa área é uma área de poder. E por isso não tem árvore, as pessoas reclamam. Não tem árvore porque não é uma praça para ficar, é uma praça de passagem, de admiração de reconhecimento da esfera do poder público.*

***P: Você acha que é perceptível que essa é a gênese: a praça não abraça?***

*R: É sentido, você sente. Objetivamente ninguém vai entender isso, mas você chega lá, você não tem vontade de ficar muito tempo... Então isso é uma mensagem que o lugar já está te passando.*

***P: Os elementos são colocados assim então, propositalmente?***

*R: Propositalmente, você vai chegar aqui, vai reconhecer os três edifícios que cercam a praça, um quarto também, se você pensar no Panteão. E aqui os edifícios foram reconhecidos e contemplados. Daí você já pode ir embora, pois você já reconheceu aquele espaço, e é por isso que ela não é nenhum lugar de passagem, ela não converge as passagens, e nem de permanência. Ela nunca vai agir as vias. Então, ela não contribui o ponto dela, o espaço lá, que também é o problema da cidade toda, é super amplo, aberto. Então, é difícil você se comunicar ou reconhecer uma pessoa que está do lado ou ao oposto. Você se sente só, por mais que a praça esteja cheia, ela tem que estar ainda mais cheia para você se sentir aconchegante. Porque senão você não vai conseguir, porque você não consegue ter contato visual e sensorial com o outro. Então, como é que você vai fazer a troca da sua publicidade se você não consegue ter esse contato sensorial com as pessoas.*

A realidade tem como base a linguagem que clarifica os fenômenos e, enquanto apresenta, também, é lugar privilegiado para o ser-estar no mundo desvelar a verdade do seu instante. Ao falar, o ser-estar no mundo homem fala tão somente por ter se ligado à própria língua; a ligação é necessariamente uma determinação existencial do ser-estar homem no mundo. Quando o arguido apresenta uma visão que tem da praça dos Três poderes nesses termos, é essa praça que existe para ele. E ele existe desse modo para a praça. Pode ainda conter nesse discurso outras premissas que são desconhecidas e outras conclusões que emanarão delas. Contudo, é esse o mundo real e possível para o falante.

Diante das perspectivas acerca da linguagem, se pode perceber o quanto existe de empenho em conceituar algo que é tão necessário a existência quanto ela é. Adentrar por este caminho é uma corrida pelo universo que se chama linguagem e se confunde com a própria existência, apresentam concomitantemente o discurso como sendo o percurso crucial pelo qual existe o chamado para a percepção da manifestação sublime<sup>10</sup> do ente se lançando no tempo e espaço.

Escutar a voz que ecoa da praça se torna mais imperdível quando ela está submetida a esse método de verificação que intenta perceber que na fala se abriga algo que é intrínseco ao ser-estar. Ouvir a voz da linguagem, e estar preparado para ouvi-la, manifesta autenticamente o ente. Usar desta sensibilidade ao olhar para o espaço da praça, e ver o que ali acontece, faz com que ele seja mais bem traduzido em sua locação e realocação. Ademais, lembrando do quadro de Monet, se vai entender qual a real

---

<sup>10</sup> A palavra sublime não pode aqui obedecer a sua própria etimologia. O uso corriqueiro desta palavra se traduz melhor pelo significado vulgar que ela adquiriu na língua corrente, estará além de qualquer coisa, estará acima do comum, em vez de estar submetido aos limites de uma linha.

fala e os desdobramentos da intenção primordial do constituidor do espaço. A linguagem não expressa somente pensamentos e ideias, antes está carregada de sentimentos e afetos.

Se se tivesse um sistema de signos tão eficiente para traduzir no papel os olhares, as respirações, as diversas reticências, o discurso seria melhor lido, seria um meio determinante do grau de relacionamento que existe entre os seres humanos. Os homens, quando estabelecem suas relações, demarcam essa fronteira fazendo a linguagem acontecer, tão secundo é este instante que não se pode entender que a linguagem seja diferente da própria existência. A fala articulada em determinada língua, tem um fator preponderante para demarcar os limites de um determinado meio sociocultural. Isto não significa que a linguagem esteja limitada a determinado aspecto sociocultural; ela se lança para muito além da articulação de fonemas, de gestos, etc.

A presente pesquisa intenta dar conta, de forma didática e metódica, qual é o tipo de ente que se tem no espaço praça por meio de um procedimento sistemático que objetiva proporcionar respostas por inferências. A pesquisa é um procedimento reflexivo, não-sistemático, não-controlado e crítico que admite se deparar com novos fatos ou dados, soluções ou leis, em qualquer área do conhecimento. Uma vez que as bases da pesquisa e seu sistema são abertos. Mesmo que, inicialmente se tenha como fazer estudos de alguns casos específicos conquistados a partir de conversa informal, na tentativa de se abrir para outro universo que não seja o formalismo racionalista que possa estar viciado *a priori* por impressões que influenciam a resultante da proposição, se pode lançar mãos de dados que respondem a questões específicas.

Os dados proporcionam fixar impressões de forma a corroborar o que os dados adquiridos de maneira ensaística, inicialmente. Da pesquisa é exigida informações suficientemente necessárias e claras; no entanto, como levantado anteriormente, é dever que o ouvinte tenha sensibilidade competente para dar conta de uma informação disponível que se encontra confusa de tal maneira que possa ser adequadamente relacionada ao que se pretende. Isto é o mesmo que apelar para o senso de esclarecimento e de percepção do que o instante da fala apresenta como ideal.

A impressão recolhida da Praça Cívica se distrai da dos Três Poderes e da dos Girassóis. Em alguns casos acontece um silêncio momentâneo quando a questão é 'O que você acha da praça?'. É importante considerar o silêncio. O silêncio pode representar o fato de que em determinadas situações, diante de uma admiração profunda, indiferença ou de um terror o homem pode perder a fala interna, ou se vê se a qualidade de articular bem as informações para atender a inesperada e desnecessária pergunta acerca da praça. A vida cotidiana não lhe cobra tal conceito para sua manutenção, apenas se vive no lugar; e é assim que se aprende a viver, vivendo. Então, o silêncio momentâneo não é visto como silêncio de fato. Ele não emudece a voz interna que só na diz algo porque o indizível ainda é fragmentado, confluência de ideias e vazios; ainda assim o inquerido continua a dizer, se sente tocado. E cabe ao pesquisador ter a sensibilidade diante da situação para não classificar a resposta como não resposta. O caso da conversa iniciada na Praça dos Três Poderes:

**O que você acha da praça?**

*(Silêncio)*

*... é porque ali é simplesmente um espaço vazio que representa de uma certa forma a união dos 3 poderes, mas eu não acho que é uma praça de passagem.*

Interessante perceber que o arguido já se posicionou conceitualmente em relação a um ideal que estava presente: a praça de passagem. Talvez no momento de silêncio se encontrem as diversas vozes que poderiam representar quem se encontrava realmente. Não se trata de um leigo refletindo acerca da composição daquele espaço:

***Uhnnn... Ela é uma praça simbólica decorativa ou uma praça de permanência?***

*Ela não é uma praça de permanência de modo algum, por mais que tenha alguns elementos turísticos, ... tem uma maquete do espaço do Lucio Costa, ... tem o espaço do JK. Mas, mesmo assim, é um espaço mais de contemplação do que de convivência. As praças antigas... elas estão naquele lugar de convergência das ruas, a Praça dos Três Poderes 'tá fora desse sistema. Porque Brasília está fora. Porque o caminhar da cidade não coincide com as edificações muito menos com as vias. Então, Brasília... todo mundo sabe que tem essa dificuldade de interação com ou outro porque ela não contribui com o contato visual, físico e auditivo das pessoas.*

A fala coincide com a acerca da Praça do Girassóis: *'Muita grande'. Tem umas coisas espalhadas pelo lugar, mas dá preguiça de ver o que é. Eu tenho vergonha deste lugar ser a praça da capital, o turista fica perdido e não sabe o que é o quê! O povo fala que é imitação de Brasília, mas não conheço aquilo lá.*

***Praça da Jaqueira (Recife), do que se tratam os elementos que têm nessa praça?***

*Você chama de encontros desinteressados o que eu chamo de encontros não programados. A convivência social natural do ser humano não é programada. A programada normalmente estar relacionada com atividades de consumo que também é uma atividade atrativa para a co-presença nos espaços. É engraçado que o tempo inteiro eu estou falando no quesito co-presença. Porque as coisas que me perguntam elas tocam direto no conhecimento da co-presença. Eu vejo a co-presença como um sub aspecto da arquitetura que indica se os espaços vão ser sociáveis ou não a partir de determinados sub análise do conhecimento da co-presença então a convexidade ou seja a forma de pensamento desse espaço a axialidade, como esse espaço se comporta a axialidade que é como os eixos de circulação da cidade estão integrados ou não com esse espaço. A constitutividade que é a maneira como os acessos das construções adjacentes se direcionam ou não para essa praça e também as atividades de consumo ou atividades que não sejam de consumo. Elas se somam para fazer com que o espaço seja viável ou não, em Recife, quando você vai para a praça da Jaqueira é porque para chegar no centro de Recife vindo da periferia e ela está no meio do caminho. O bairro nobre de recife tem vários edifícios que abrem suas portas para dentro da Praça da Jaqueira. Tem 3 avenidas principais na área central de Recife, dessas 3, a principal de todas que é a Gamonal Magalhães não passa adjacente a Jaqueira mas as outras duas passam, e outra lá dentro tem, atividade atrativa de recreação, dança, exercícios, recreação infantil, consumo de alimentos, parque, muitas arvores e sombreamento. Lá é quente e as pessoas se abrigam no calor lá, água, lá tem uma série de elementos que a co-presença diz que os espaços precisam ter para que os seres humanos precisem para ter encontros não programados e ainda tem os programados que são essas atividades programados pelo governo. Então, eu acho que o Vale do Anhangabaú o parque da Juventude e o Parque da Jaqueira em Recife têm esses pontinhos ai que eu estou elencando, e a praça dos Três poderes tem somente turismo, e que é muito fraco.*

***Então você estava falando dessa co-presença que é sentida lá, isso tem uma diferença na vida das pessoas? Como?***

*Eu leio co-presença como? Fator socialização. Todos os espaços que têm co-presença têm potencial pra sociabilização, quando uma pessoa que programa um espaço não pensa nesses itens que são coo presença*

*“você não vai ter sociabilização. Isso serve para dentro de uma casa serve pra uma praça, serve pra uma cidade e serve para um país, em menor ou maior escala todos eles vão afetar na sociabilização e o que falta lá na Praça dos Três Poderes é isso, são esses elementos pequenininhos que somados juntos levam a sociabilização que lá não tem.*

“Hegel, em sua estética, anota que acontece que, senão cada marido à própria esposa, pelo menos cada namorado considera bela, aliás exclusivamente bela a própria namorada. Ouve-se dizer com frequência que uma beleza européia desagradaria a um chinês ou mesmo a um hotentote, embora um chinês tenha um conceito de beleza inteiramente diverso daquele do negro... e, na verdade, se considerarmos as obras de arte dos povos não-europeus, as imagens de seus deuses, por exemplo, que brotaram de sua fantasia condignas de veneração e sublimes, poderão nos parecer ídolos dos mais monstruosos, assim como sua música pode soar aos nossos ouvidos da mesma forma do mais detestável. Por sua vez, aqueles povos verão as nossas esculturas, pinturas e músicas como insignificantes ou feias.” (Umberto Eco; em História Feiura. Rio de Janeiro: Record, 2007p.12.)

Vivemos hoje em dia rodeados por culturas diversas numa mesma comunidade e espaço. E decorrente disso, por causa da “importância” de estética na visão do mundo atual, nos deparamos com várias ideias do que realmente seria o belo e o feio, onde cada cultura expressa sua ideia ou padrão.

Quando falamos no assunto de beleza e perfeição, nunca há um padrão ou uma ideia que seria inteiramente universal e cômoda a todos. O perfeito existe? O que seria algo perfeito? Algo para ser perfeito, deve agradar universalmente a todos, porém esse perfeito por inteiro não existe, pode existir o perfeito individual, algo pode ser perfeito para alguém e já para outra não.

Esses gostos sobre beleza podem ser aprendidos pela cultura do ambiente em que a pessoa vive. O uso de alargadores e modificações corporais vêm da cultura dos índios antigos, atualmente está no gosto da maioria dos jovens de estilos alternativos, o que nem sempre é visto como belo por algumas pessoas.

Desde criança, a cultura influencia nos gostos das pessoas. Ela cresce convivendo com a forma de estética do gosto de determinada cultura e se acostuma com ele, quando cresce e começa a interagir e procurar coisas e pessoas que correspondem ao gosto que adquiriu em sua vida. Há quem diz que a beleza está nos olhos de quem vê, portanto a ignorância e o ponto de vista podem transformar o esplêndido no execrável.

O assunto sobre beleza nunca terá um padrão certo, as culturas passam a seus seguidores seus pontos de vista, mas a beleza nunca será perfeita à proporção universal, nem sempre povos de uma cultura seguirão somente valores dessa mesma cultura, ele pode achar seu conceito de belo em uma cultura inteiramente diferente



## 4.1 ENTREVISTAS – RESULTADO QUANTITATIVO

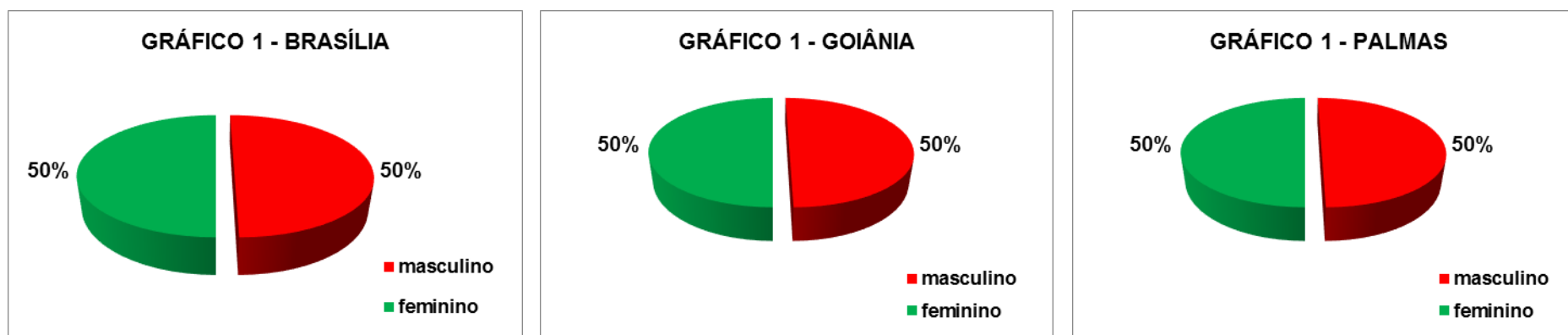
No período de 02/2011-06/2012 foram realizadas pesquisas na Praças Cívicas, na Praça dos Três Poderes e na Praça dos Girassóis para analisar a percepção dos usuários sobre o espaço das praças. Os resultados estão compilados em forma de gráficos, sendo que para cada pergunta existem três gráficos que representam os resultados obtidos em cada praça. Previamente foram escolhidos dois grupos que foram separados pelo sexo por igual proporção, 150 do sexo masculino e 150 do sexo feminino. Em um segundo momento, os grupos separados pelo sexo foram divididos pela idade. As questões de número 1 e número 2 apontam variáveis acerca do gênero e faixa da etária. Optou-se por escolher pessoas do sexo masculino e feminino em igual proporção. Os grupos etários foram estabelecidos a partir de uma média de diferença de 10 anos entre cada grupo. Somente as demais variáveis que se seguiram foram aleatórias, e puderam gerar suposições sobre a relação que tais sujeitos possuem com as praças nas quais a pesquisa foi realizada. Os resultados numéricos dos gráficos estão apresentados em valores de porcentagem

Nesse método de pesquisa, a escolha dos procedimentos quantitativos é sistemática para a descrição e explicação de fenômenos junto às entrevistas que tendem a apresentar alguns perfis qualitativos. “Pode-se definir questionário como a técnica de investigação composta por um número mais ou menos elevado de questões apresentadas por escrito às pessoas, tendo por objetivo o

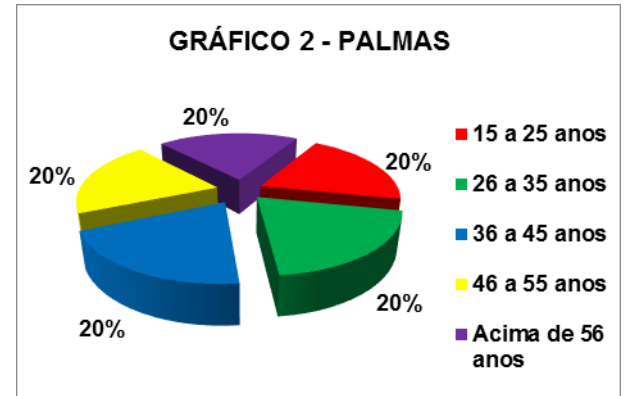
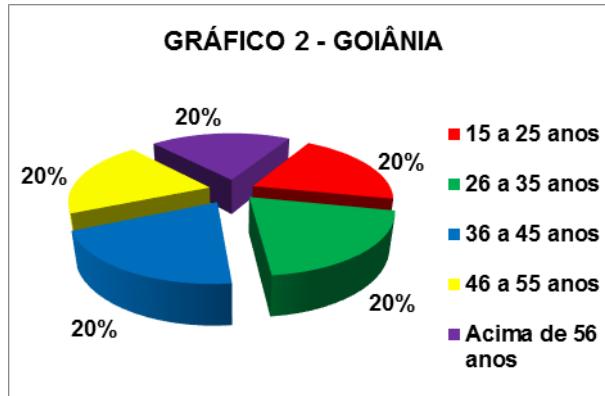
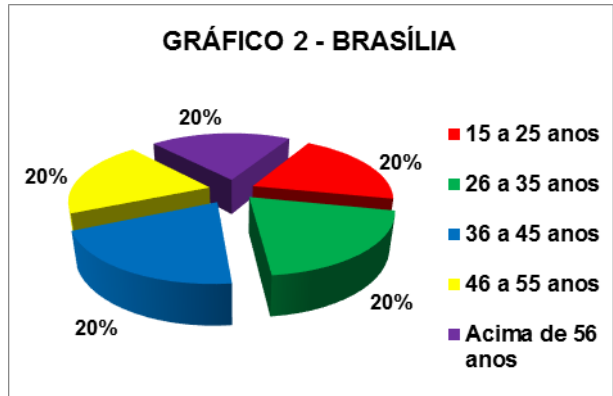
conhecimento de opiniões, crenças, sentimentos, interesses, expectativas, situações vivenciadas, etc.” (GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1995. p. 124)

As questões de número 1 e número 2 apontam variáveis acerca do gênero e faixa da etária. Optou-se por escolher pessoas do sexo masculino e feminino em igual proporção, visando a eliminação de possíveis distorções de gênero. Os grupos etários foram estabelecidos a partir de uma média de diferença de 10 anos entre cada grupo. Somente as demais variáveis que se seguiram foram aleatórias, e puderam gerar suposições sobre a relação que tais sujeitos possuem com as praças nas quais a pesquisa foi realizada.

### 1) Sexo

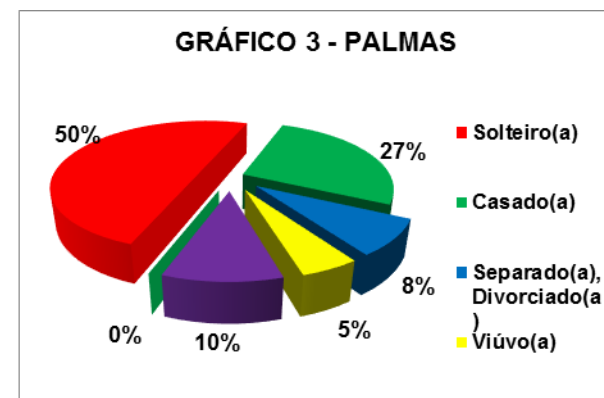
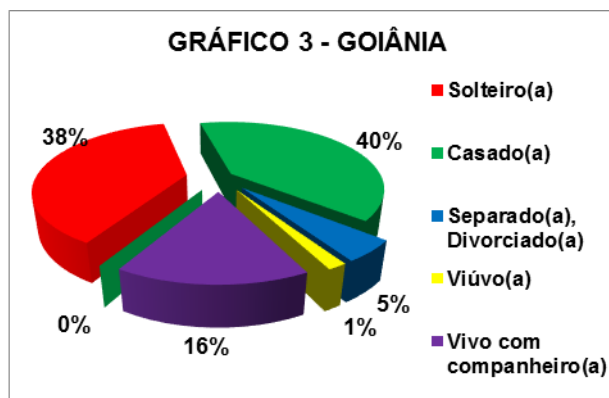
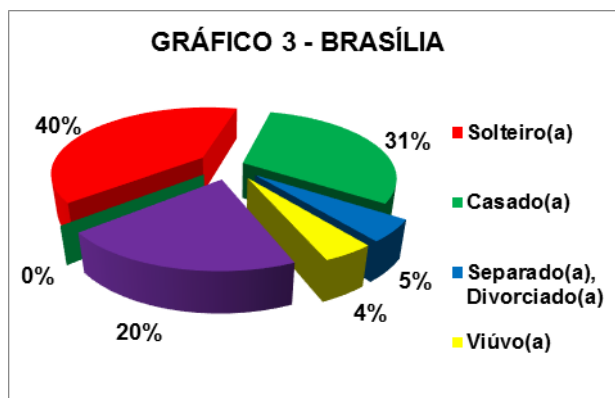


2) Faixa etária (Idade):



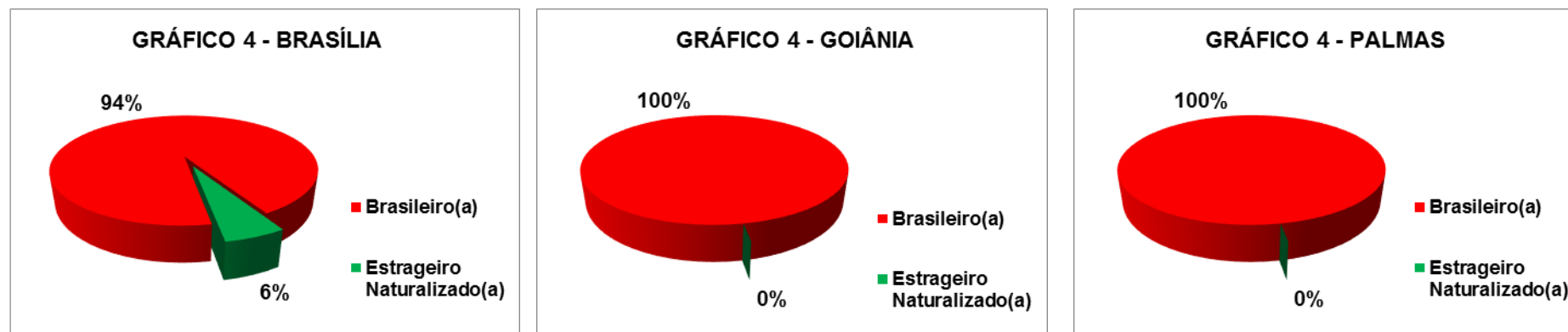
A partir da questão de número 3 as variáveis deixaram de estar sob o controle do pesquisador e passaram a ser aleatórias. Dentro dos grupos determinados por sexo e idade há uma diversificação nas possibilidades de estado civil dos interlocutores. Os resultados geram uma suposição sobre a representação dessas pessoas acerca das praças, pois a condição do estado civil dos indivíduos pode ser fator determinante sobre suas práticas e hábitos no espaço urbano, visto que distinções de hábito tendem a se estabelecer muitas vezes também de acordo com essa variável.

### 3) Estado Civil:



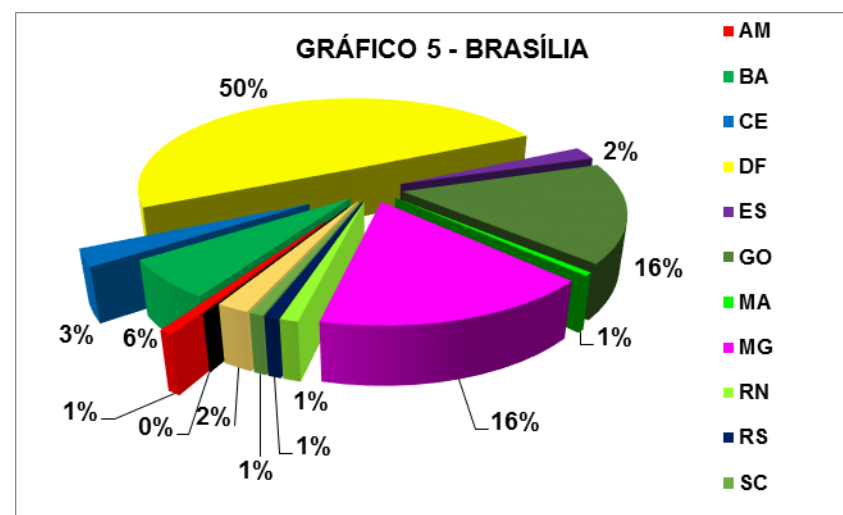
O Gráfico 04 - Brasília apresenta uma porcentagem de estrangeiros mais marcante quando comparada às pesquisas realizadas em Goiânia e Palmas. Isso se dá, possivelmente, pela Praça dos Três Poderes ser um ponto importante no circuito turístico local. De fato, a presença de indivíduos de outros países tende a ser justificada fundamentalmente pelo caráter monumental da praça enquanto área de interesse turístico. A Praça dos Três Poderes não é um local de passagem e alcançá-la pode, muitas vezes, ser difícil. Cercada por vias de circulação de automóveis e edifícios governamentais, é, num primeiro momento, difícil imaginar que haja para lá um deslocamento motivado por razões outras que não a apreciação turística, particularmente no caso dos estrangeiros.

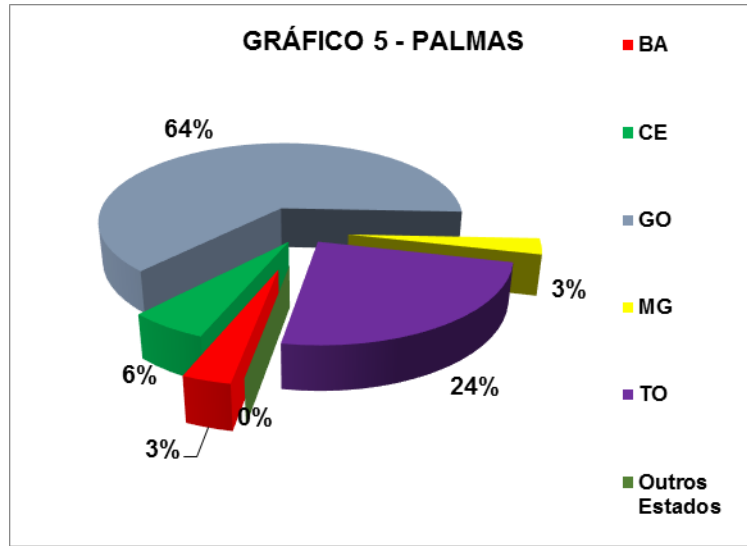
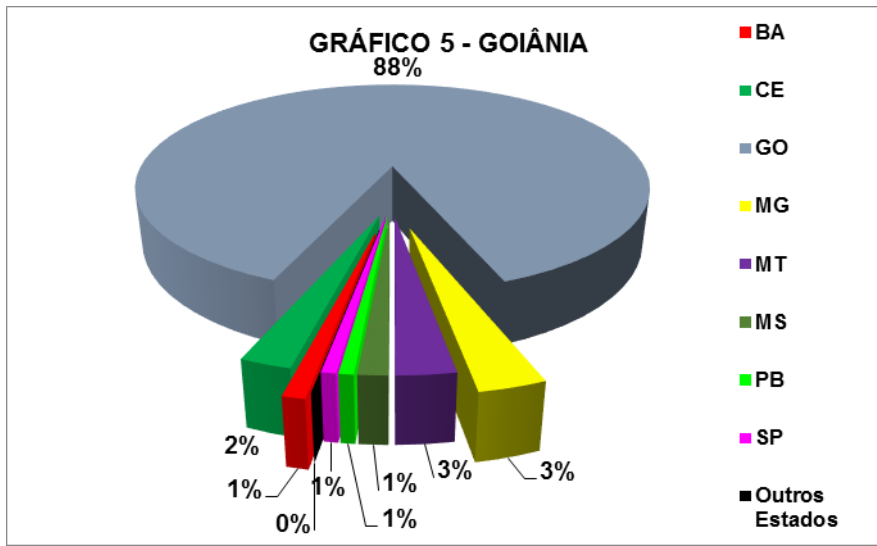
#### 4) Naturalidade



A questão de número 5 gerou um dado significativo no que se refere à origem dos transeuntes ou usuários das praças. É interessante observar que se pode inferir ligação entre as falas acerca das praças e os dados resultantes das origens. Os gráficos acerca do estado de origem que representam as pesquisas realizadas em Goiânia e em Palmas mostram que a maioria é oriunda de seus próprios estados. Evidente que a grande incidência de indivíduos oriundos do estado de Goiás no gráfico referente a Palmas reflete também a relativamente recente criação no estado. O gráfico de Brasília volta a apontar no sentido do turismo como principal motivação para a visita à Praça dos Três Poderes, dada a enorme variedade de origens que pôde-se perceber. Isso é ainda mais reforçado ao observarmos os gráficos 42, nos quais 100% daqueles encontrados na Praça dos Três Poderes afirmam que não utilizam o local para passeio, o que é bastante compreensível devido às suas características morfológicas e à sua localização, deveras distante de qualquer área de lazer, comércio ou residências. Em nenhuma das praças considerou-se estrangeiros para amostragem.

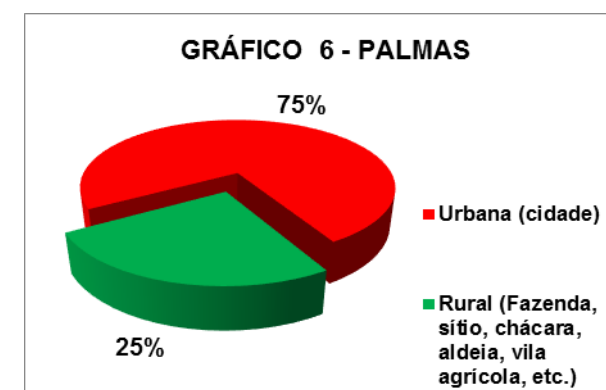
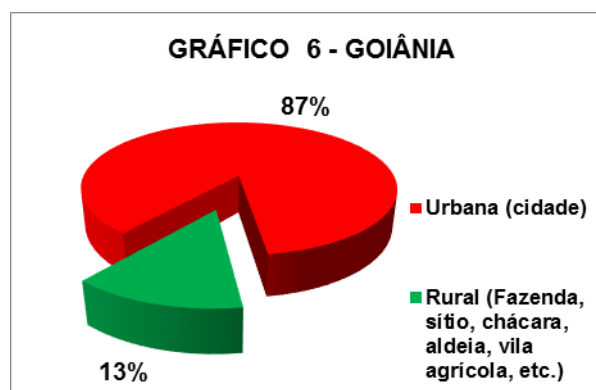
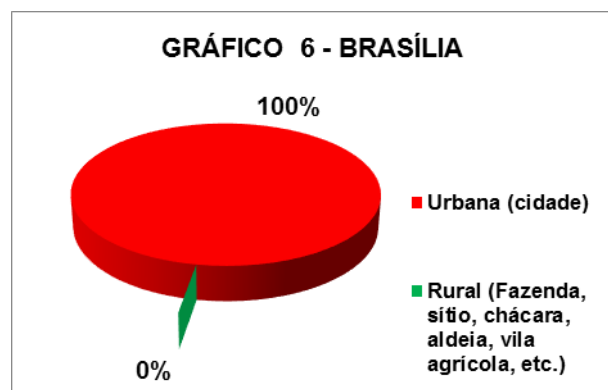
##### 5) Estado de Origem:





Nos Gráficos da questão 6 há uma diferença significativa no que diz respeito ao espaço de origem dos entrevistados. Em Brasília 100% dos entrevistados declararam ser de origem urbana, enquanto nas demais cidades há uma parcela significativa de sujeitos que se declaram de origem rural. Isso permite supor que há uma diferença na concepção acerca das praças como espaços de socialização, já que a vivência dos espaços públicos acontece de forma diferente entre as zonas urbana e interiorana. As dinâmicas que se estabelecem nas praças podem ser muito distintas e estão sujeitas a inúmeras variáveis, como morfologia, pontos nodais próximos, localização na cidade, relevância simbólica, segurança pública e, claro, referenciais de origem daqueles indivíduos que dela usufruem. Ainda que não seja possível concluir de forma absolutamente irrefutável que exista uma distinção de valor simbólico e de uso da praça para pessoas de áreas rurais e de áreas urbanas, essa questão já se lança como relevante e como interesse de investigação. Particularmente nos casos de Goiânia e Palmas.

**6) Em seu município de origem você morava na região:**





O fato de que a maioria dos entrevistados mora em bairros da periferia pode ser significativo em relação à forma como se relacionam com as praças e com outros espaços públicos. Principalmente se observarmos que praças como a Praça dos Três Poderes estão localizadas em áreas extremamente centrais e que não dialogam com os interesses e usos cotidianos de grande parte da população. As praças, locais de encontro paradigmático, muitas vezes se consolidam simbolicamente como tais ao pertencerem a uma determinada conformação urbana que propicie um uso e uma ocupação espontâneos e cotidianos. Logo, o mais interessante é entender a posição relativa na cidade das praças e das residências daqueles que foram entrevistados e porque se deslocaram até aquele local específico.

**7) Em que localidade da cidade seu domicílio se encontra:**

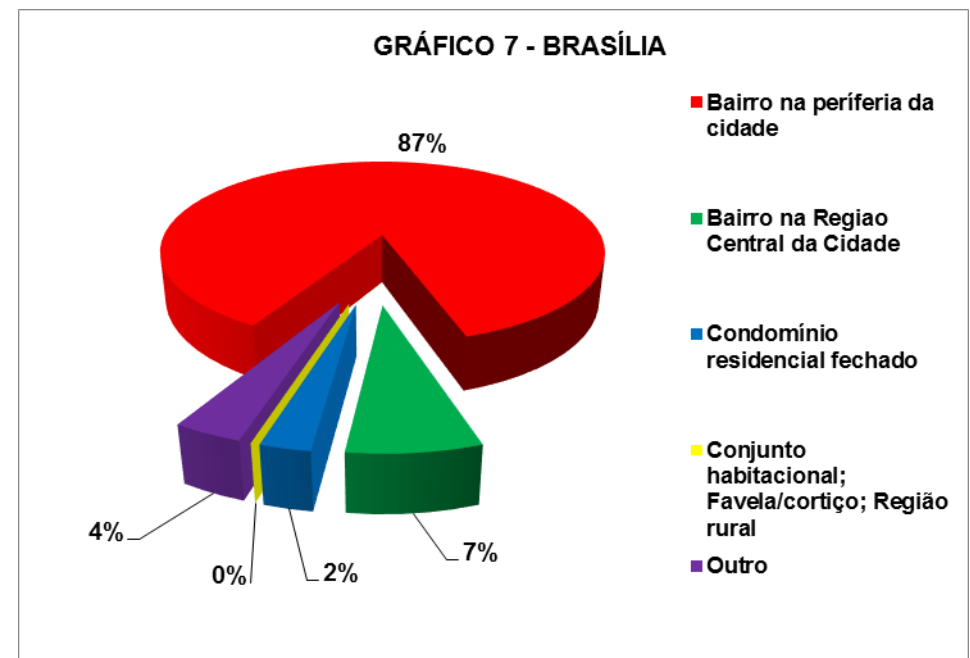


GRÁFICO 7 - GOIÂNIA

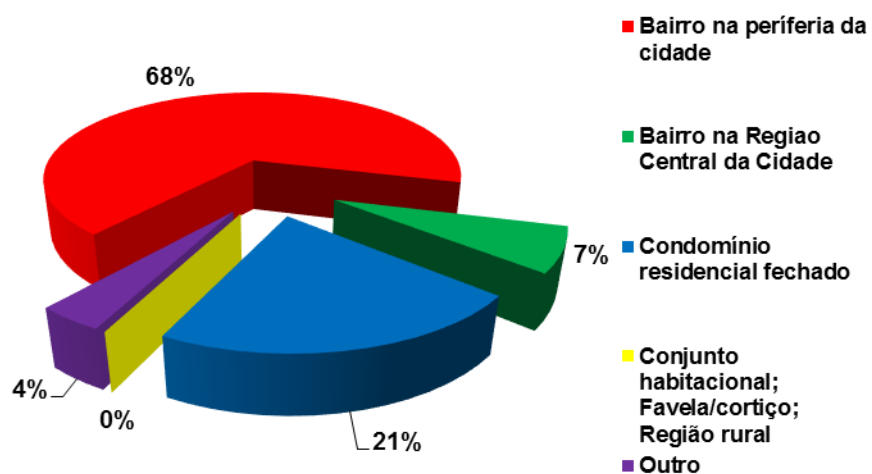
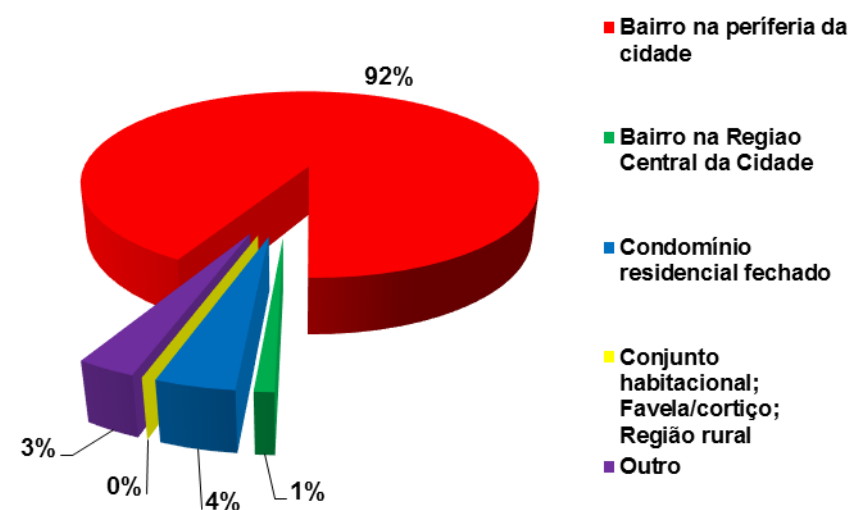
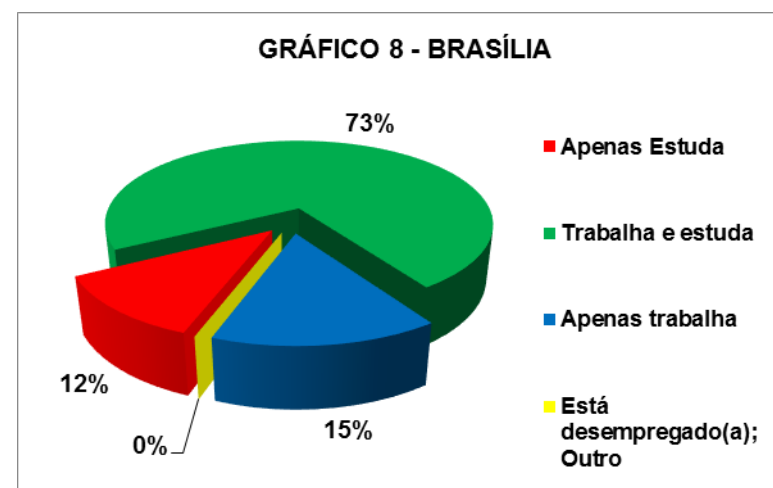
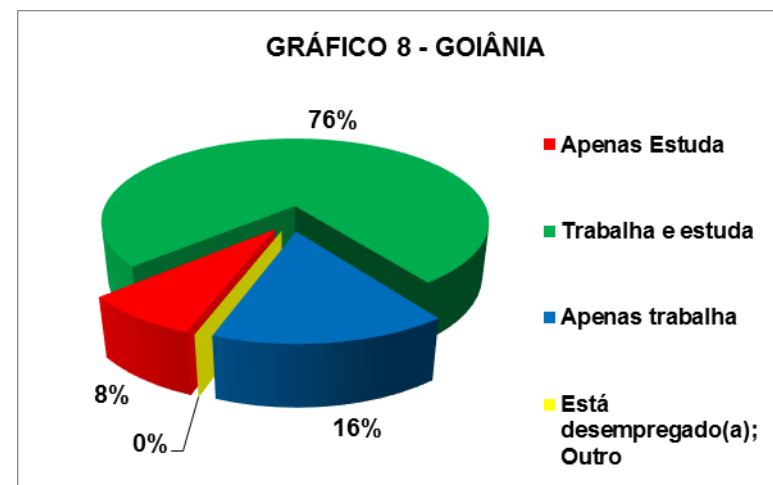
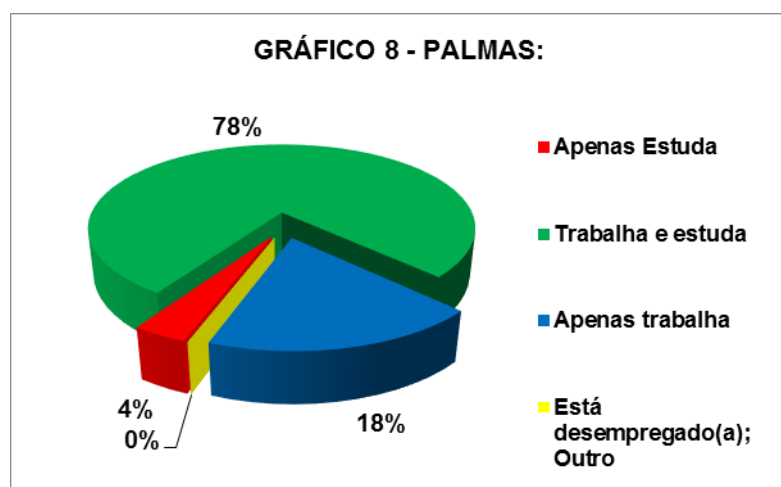


GRÁFICO 7 - PALMAS



Os dados a seguir ajudam a entender o perfil do entrevistado. Entre outros fatores, permitem ponderar sobre: o motivo de o entrevistado estar na praça, seu perfil socioeconômico, a possibilidade de abertura para algumas questões de cunho sócio-político.

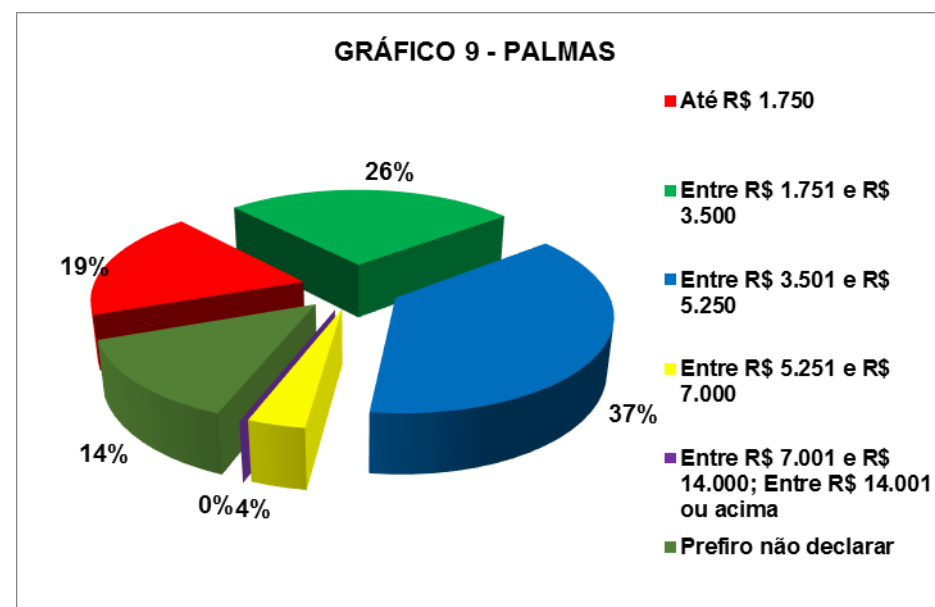
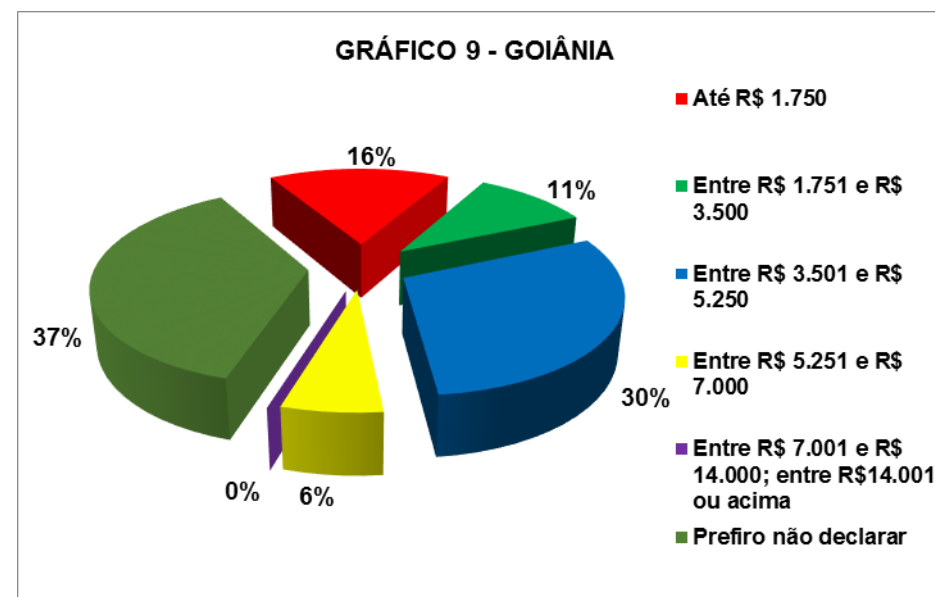
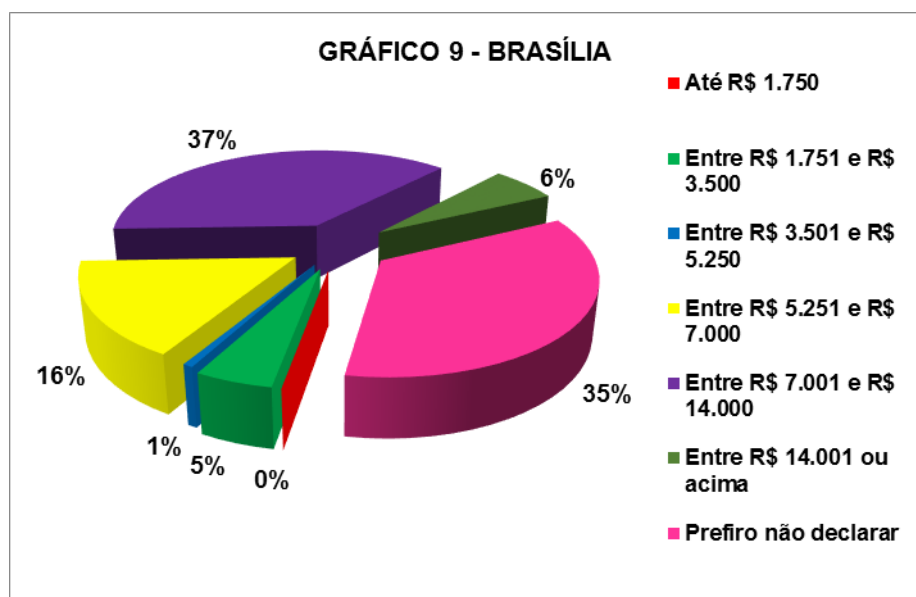
**8) Atualmente você:**



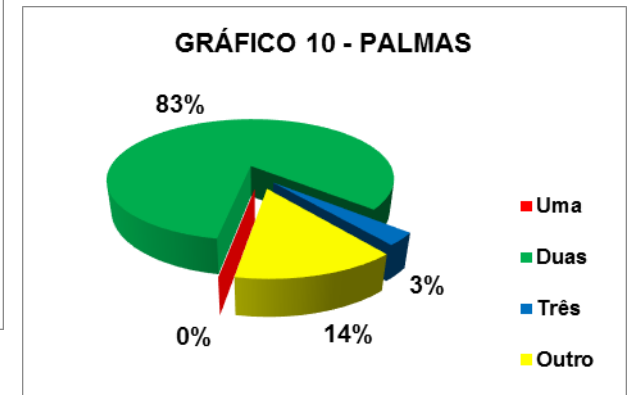
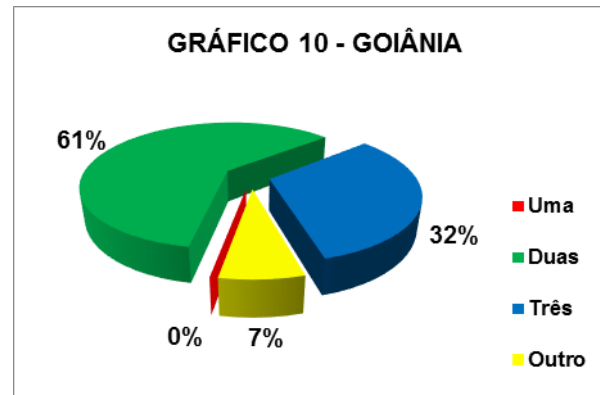
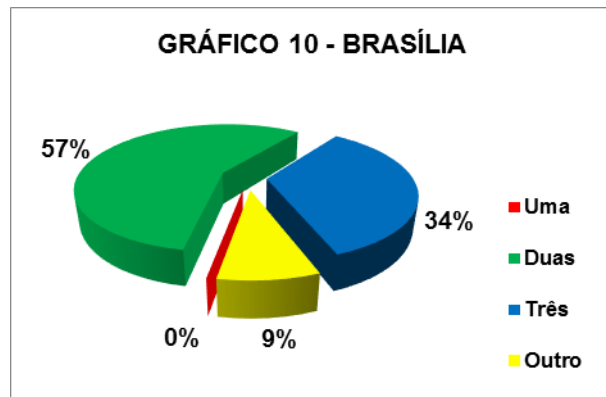
Nas questões 9 e 10, algumas variáveis que dizem respeito ao poder aquisitivo e à posse de determinados bens são socialmente representativas dos hábitos de vida dos sujeitos entrevistados. Talvez a posse de bens de entretenimento doméstico, tais como computador, aparelhos de DVD, entre outros, promovam nas residências uma forma privada de lazer seguro e confortável, diminuindo a possibilidade de busca em espaços públicos e abertos. Um bom padrão financeiro permite que, além de poder pagar por formas de lazer consideradas como mais seguras e confortáveis (shoppings, restaurantes, etc.), os sujeitos possam usufruir de tais formas de entretenimento em casa. Obviamente isso não reduz ou elimina as possibilidades de lazer na praça, que incluem atividades muitas vezes vedadas nos outros ambientes. Particularmente no caso das crianças, as praças tendem a ser um ambiente muito comum para encontro (dado o acesso mais fácil e a gratuidade no uso) e atividades de lazer, como jogos e até prática de esportes em situação de improviso.

Além disso, chama bastante a atenção o fato de que a renda daqueles que foram entrevistados na Praça dos Três Poderes, em Brasília, possuem, claramente, renda muito superior à dos entrevistados em Palmas e Goiânia. De certa forma, talvez seja absolutamente plausível indicar que nesses dois últimos casos a ocupação da praça se caracterize como mais popular. Além disso, é também um indicativo de que a Praça dos Três Poderes realmente é um ponto frequentado principalmente por turistas, não por moradores da periferia ou mesmo habitantes do Plano Piloto.

## 9) Qual é a sua renda familiar mensal?

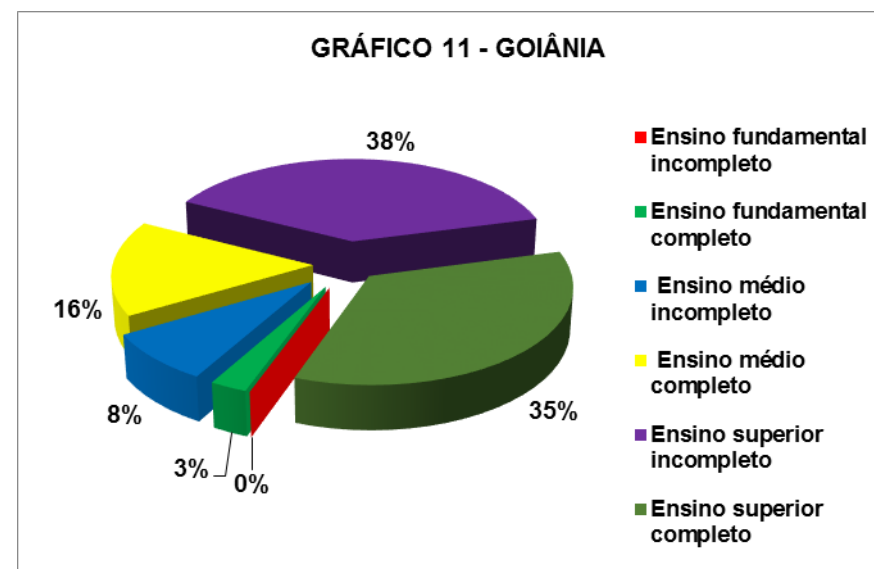
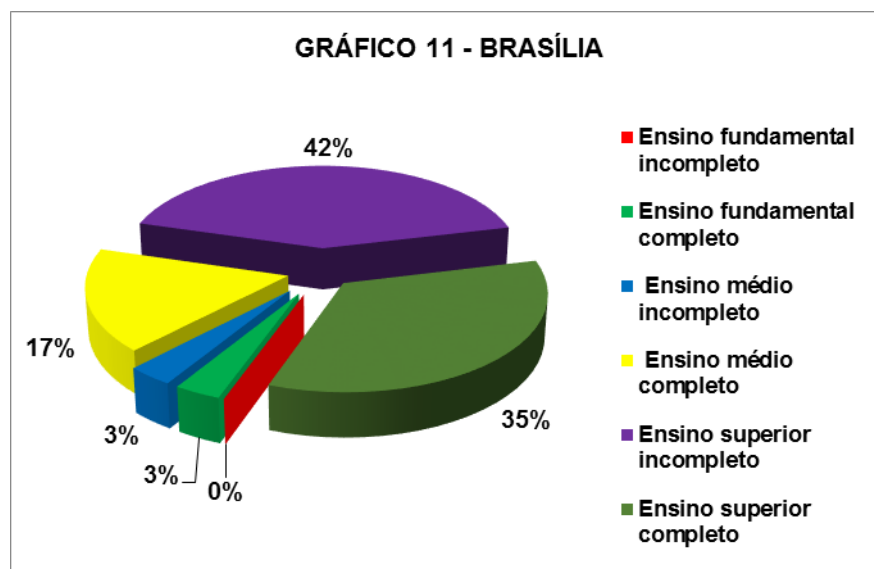


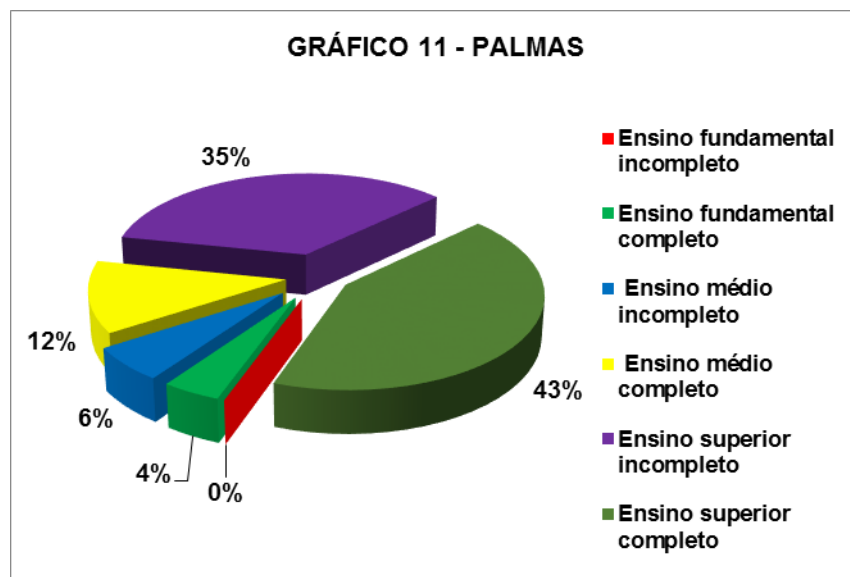
10) Quantas pessoas (contando com você) vivem da renda da sua família?



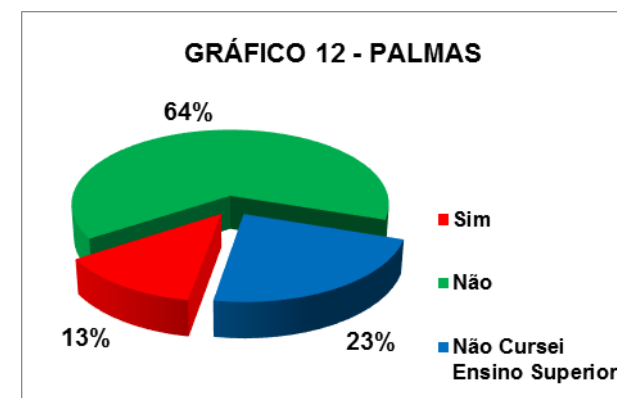
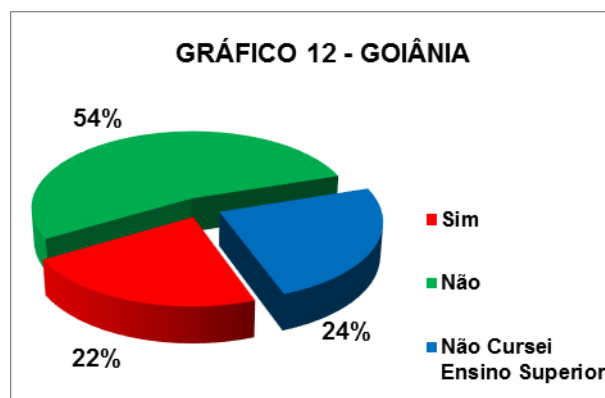
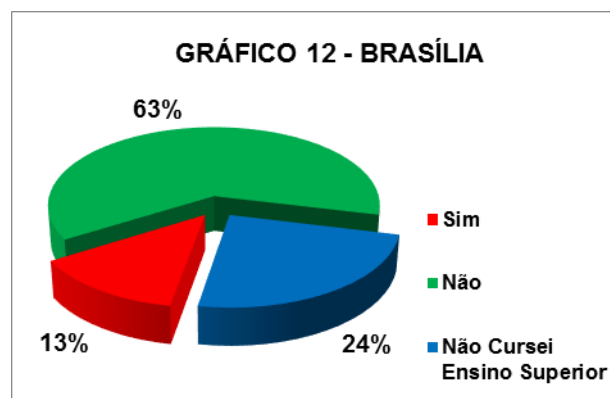
O perfil de escolaridade poderia apontar para algumas visões acerca de questões que estão em voga na sociedade. A saber, quando se questiona acerca da participação política, do papel da mulher na sociedade, do preconceito, de assuntos que envolvem os gêneros, era de se esperar que a abertura para os referidos assuntos fosse proporcional ao grau de formação formal. Assim, os resultados poderiam atestar algum grau de esclarecimento dos entrevistados que confirmaria uma visão crítica ou não acerca do espaço da praça.

### 11) Qual seu grau de escolaridade?





**12) Você cursou o Ensino Superior em universidade pública?**





As questões de número 13 e 14 demonstram o perfil associativo do entrevistado. Os dados são bastante semelhantes, ficando apenas nas duas questões o dado negativo como relevante, pois o que se procura é apontar para a característica positiva que se divide na afirmação da participação em variadas atividades de grupo. Supõe-se que existam espaços próprios para as atividades em grupos destacadas nos gráficos, ficando a praça livre de exercer esse papel. Uma vez que já se tem os espaços próprios para o desenvolvimento das atividades, resta à praça ser algo simbólico. A identidade de associação com a praça não é trabalhada.

### 13) Você participa de alguma destas atividades? (múltipla escolha)

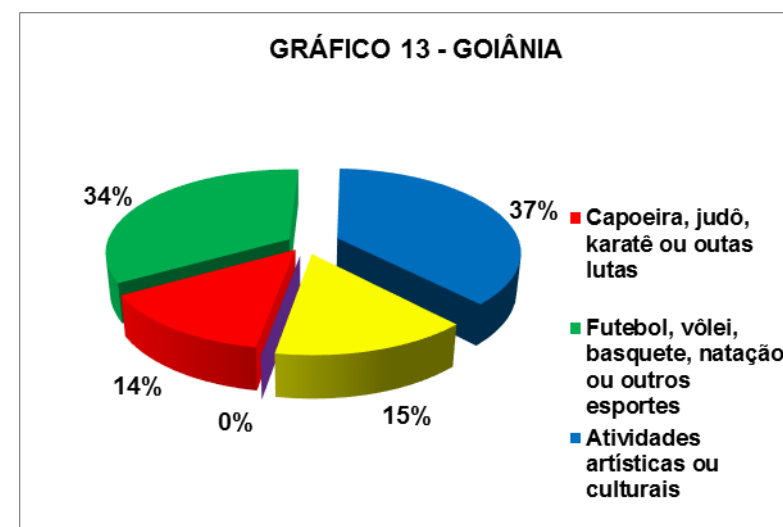
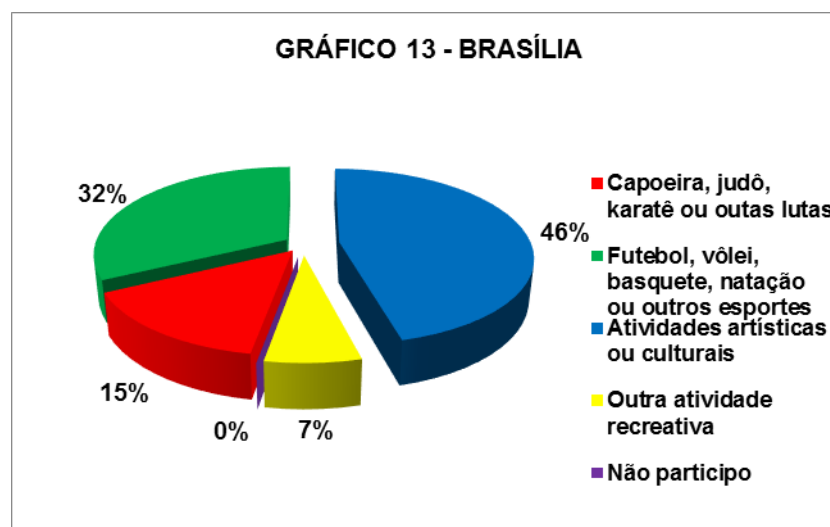
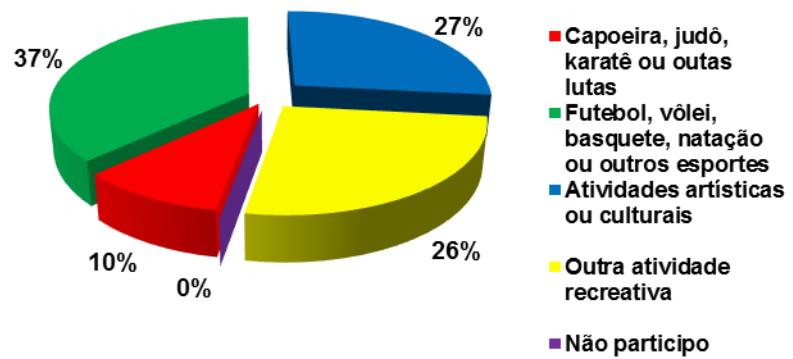
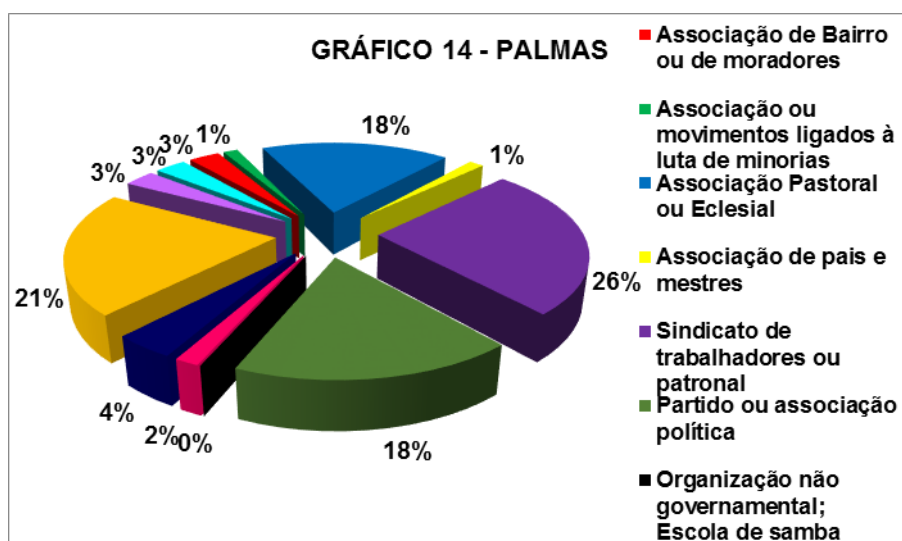
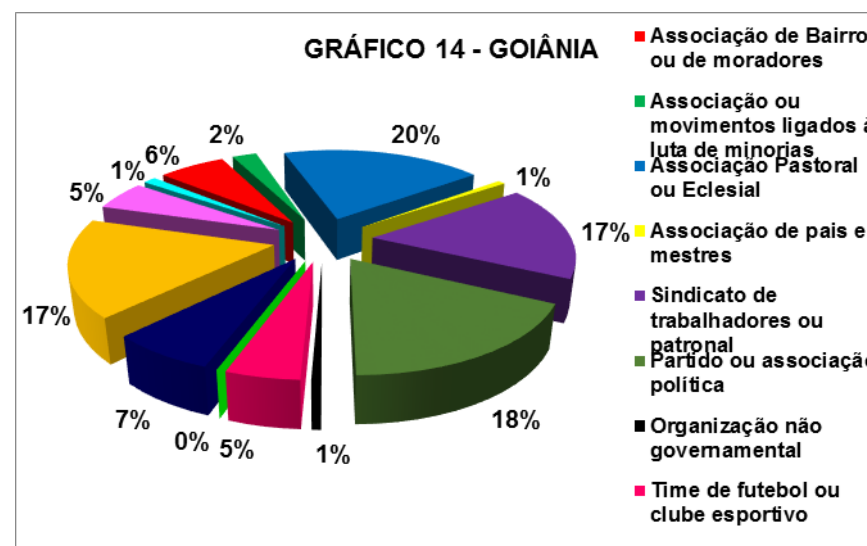
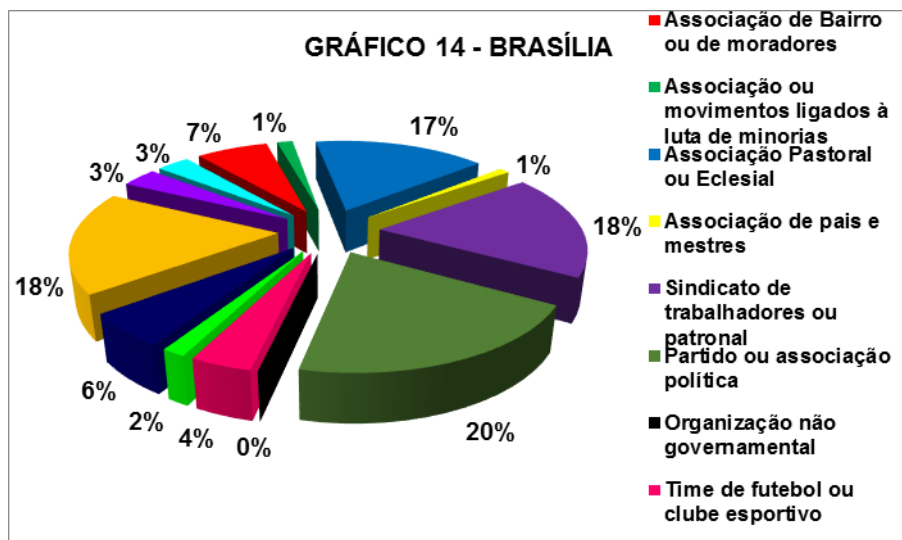


GRÁFICO 13 - PALMAS

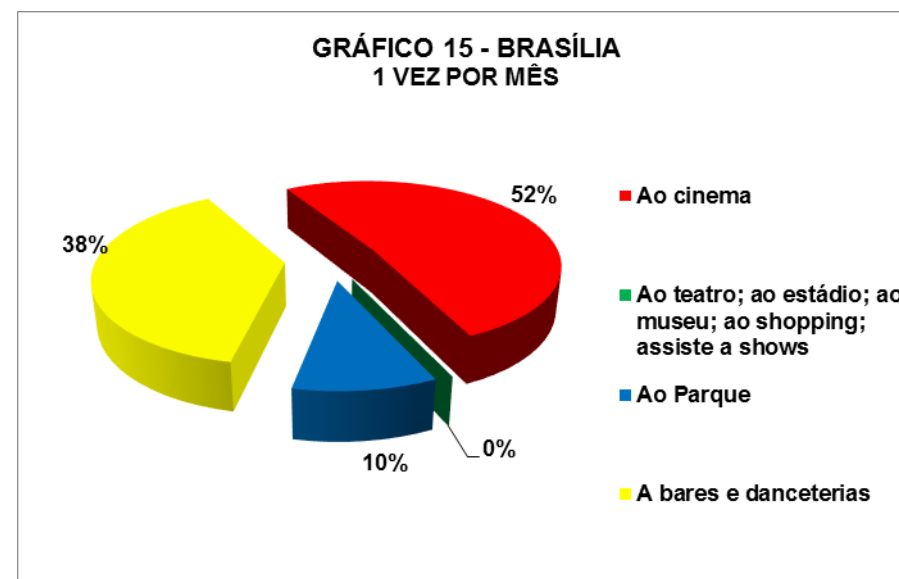
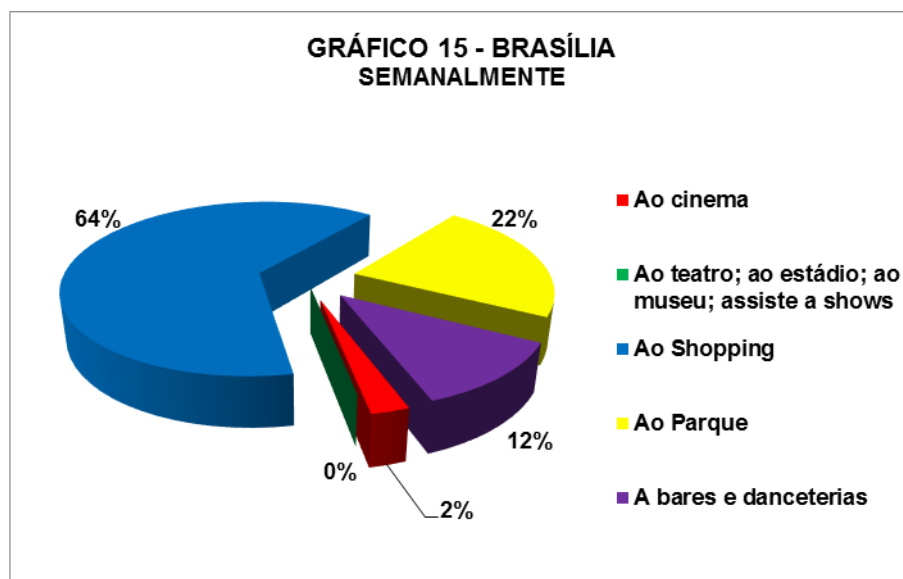


## 14) Você participa de alguma entidade ou associação?

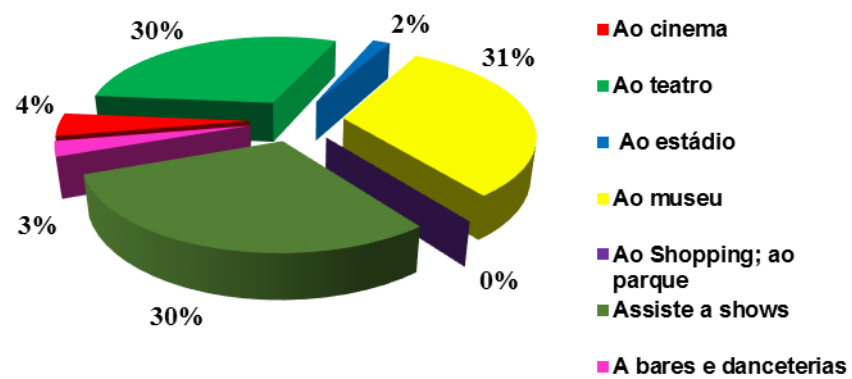


De extrema relevância, a questão 15 aponta alguns dos hábitos de “uso da cidade” dos entrevistados. É importante para observarmos que tipo de percursos podem ser deduzidos dessas práticas e, muito mais do que isso, quais os espaços que a população em questão – encontrada nas praças sob estudo – tende a frequentar. Compreender melhor essas preferências é essencial para tentar entender como lidam e interpretam o espaço público e, em particular, a praça. Essa questão em particular possibilita a problematização adequada para pensarmos em questões específicas para futuras investigações.

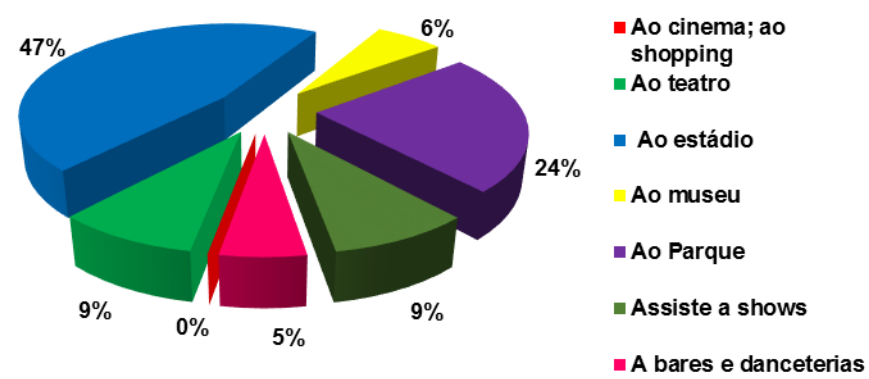
#### 15) Com que frequência vai:



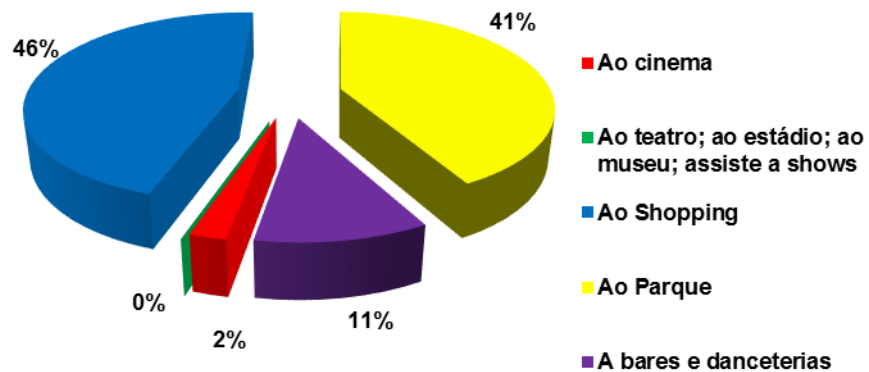
**GRÁFICO 15 - BRASÍLIA  
1 VEZ POR ANO**



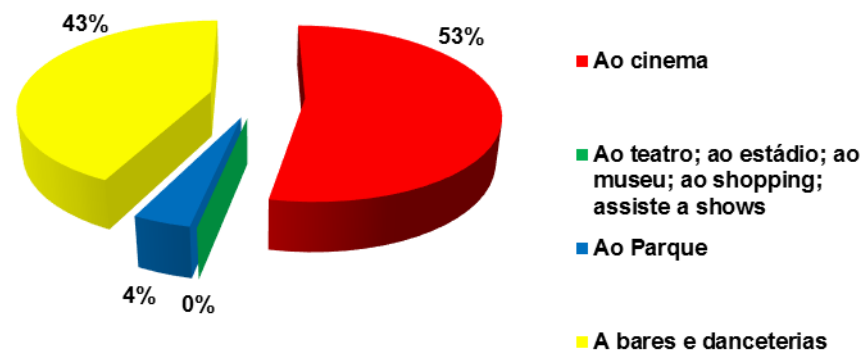
**GRÁFICO 15 - BRASÍLIA  
NUNCA**



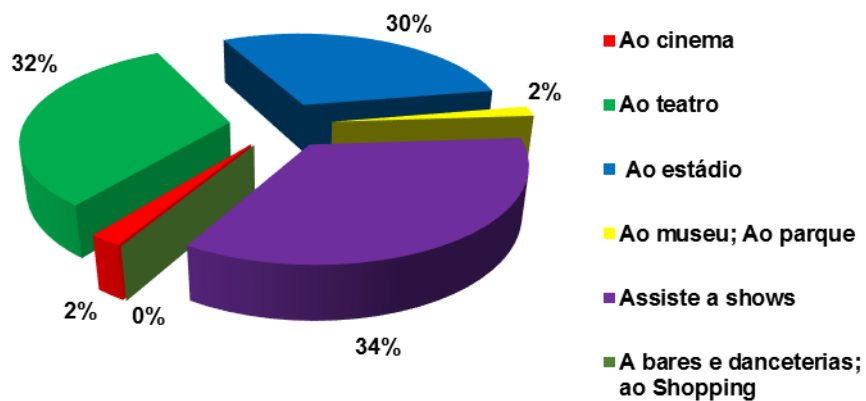
**GRÁFICO 15 - GOIÂNIA SEMANALMENTE**



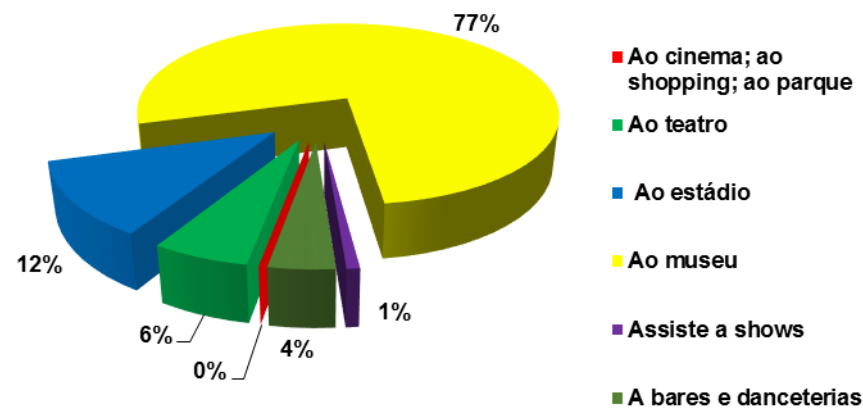
**GRÁFICO 15 - GOIÂNIA 1 VEZ POR MÊS**



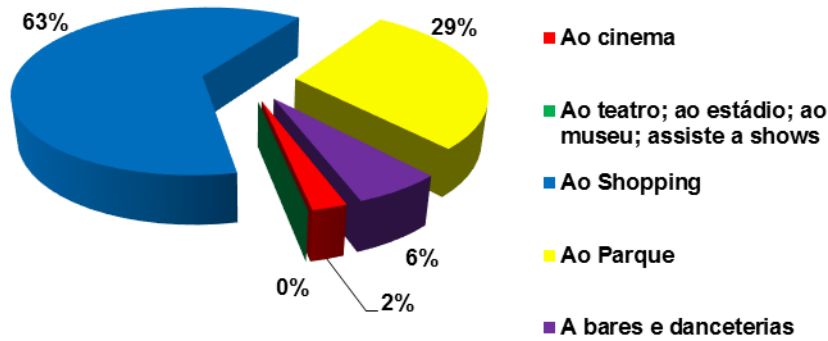
**GRÁFICO 15 - GOIÂNIA 1 VEZ POR ANO**



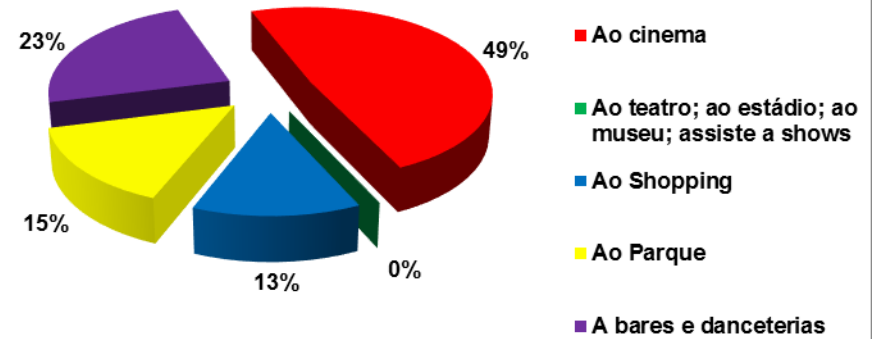
**GRÁFICO 15 - GOIÂNIA NUNCA**



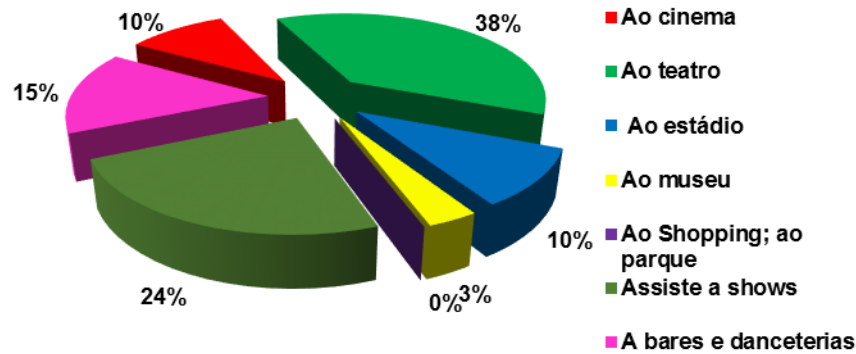
**GRÁFICO 15 - PALMAS SEMANALMENTE**



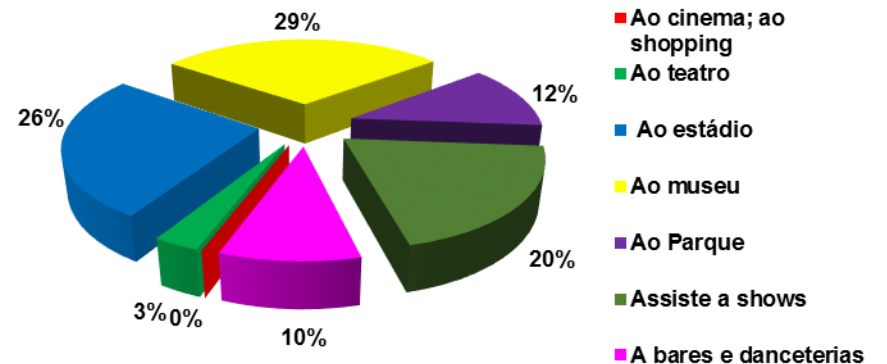
**GRÁFICO 15 - PALMAS 1 vez por mês**



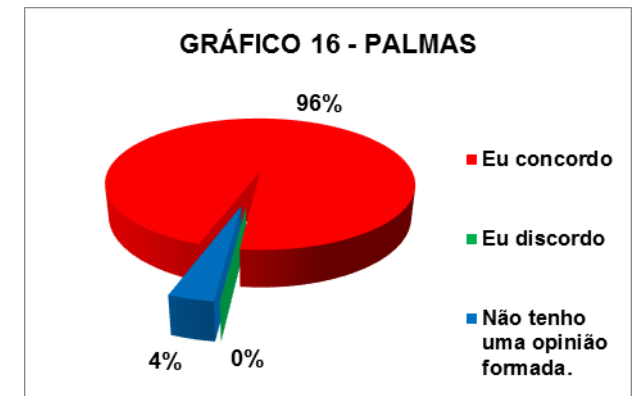
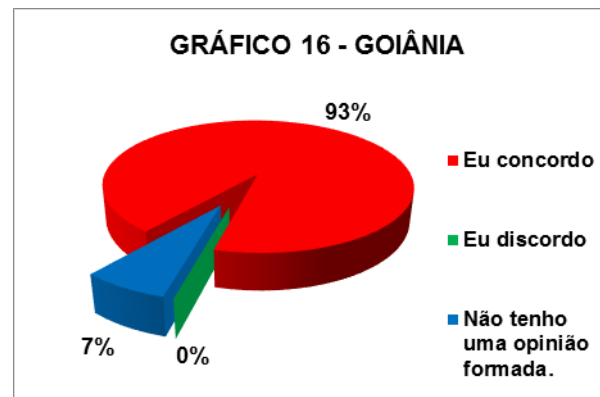
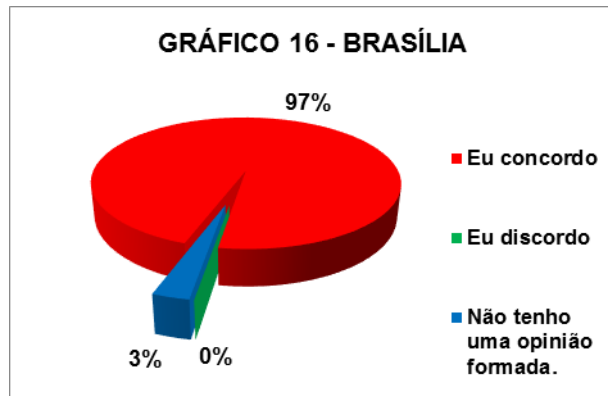
**GRÁFICO 15 - PALMAS 1 VEZ POR ANO**



**GRÁFICO 15 - PALMAS NUNCA**



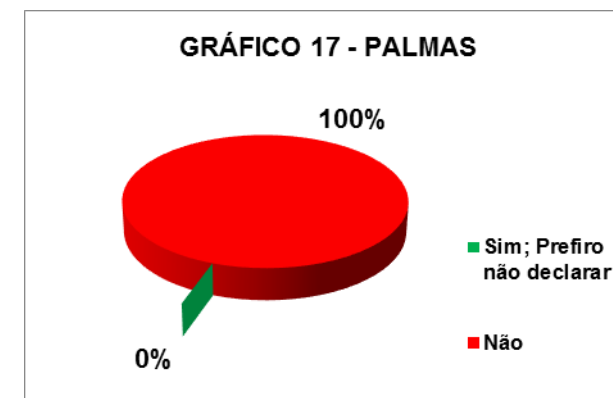
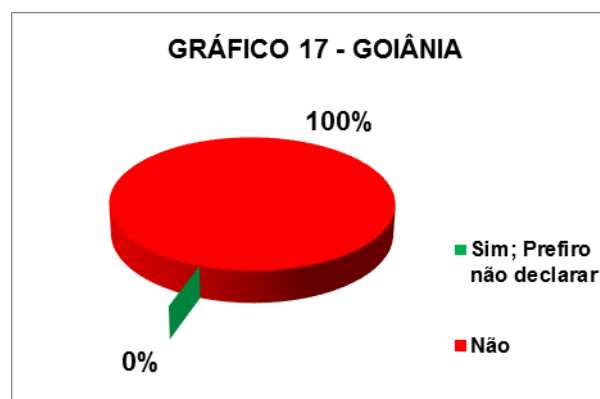
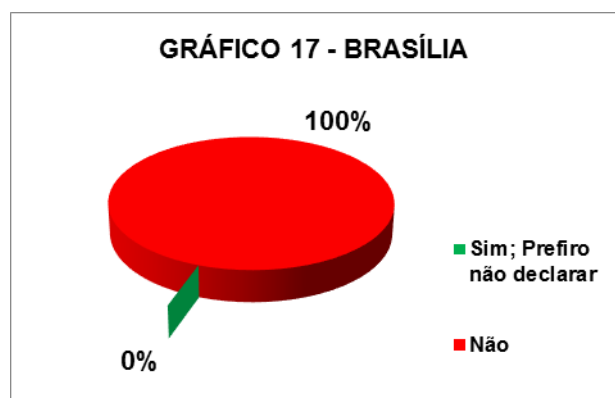
16) Qual a sua opinião a respeito da união civil de pessoas do mesmo sexo?



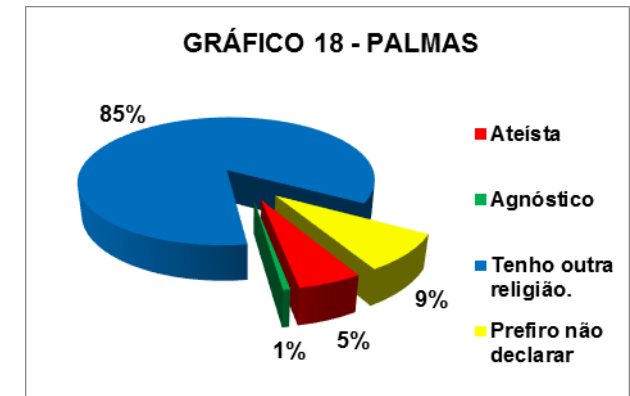
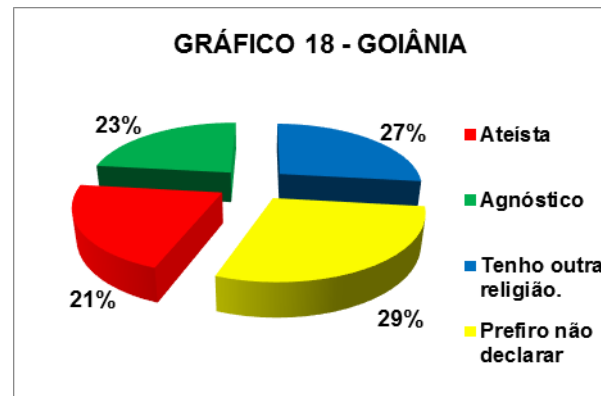
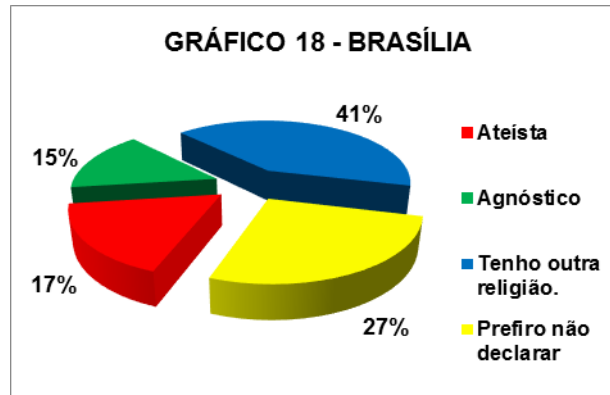


Outra vez a fala geral dos entrevistados se mostra substancial conformidade com o que é politicamente correto dizer. A opinião na questão de número 16 não corrobora a veracidade dos 100% apresentada na questão de número 17.

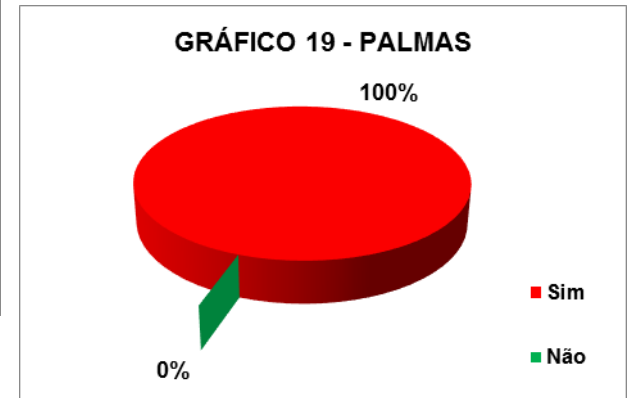
### 17) Você se considera homofóbico (tem aversão a homossexuais)?



18) Em relação à religião, você diria que é:



19) Você recebeu algum tipo de educação religiosa na infância?



## 20) Qual o papel que sua religião ou crença tem na sua vida?

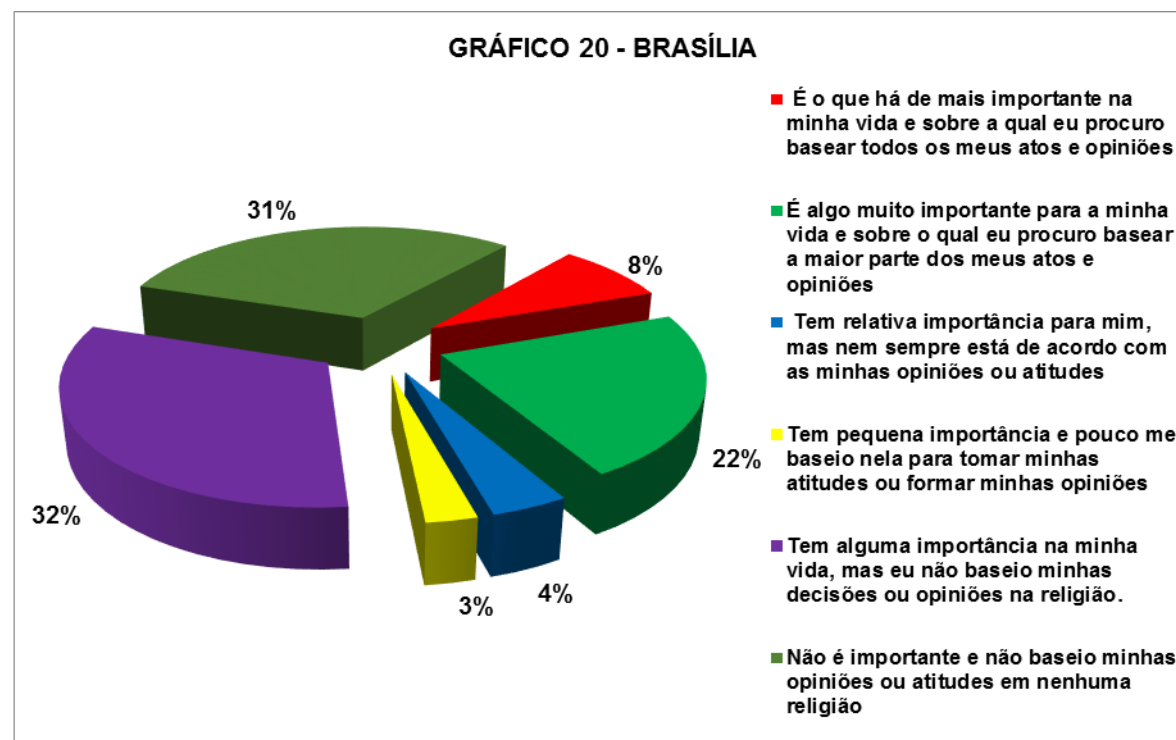
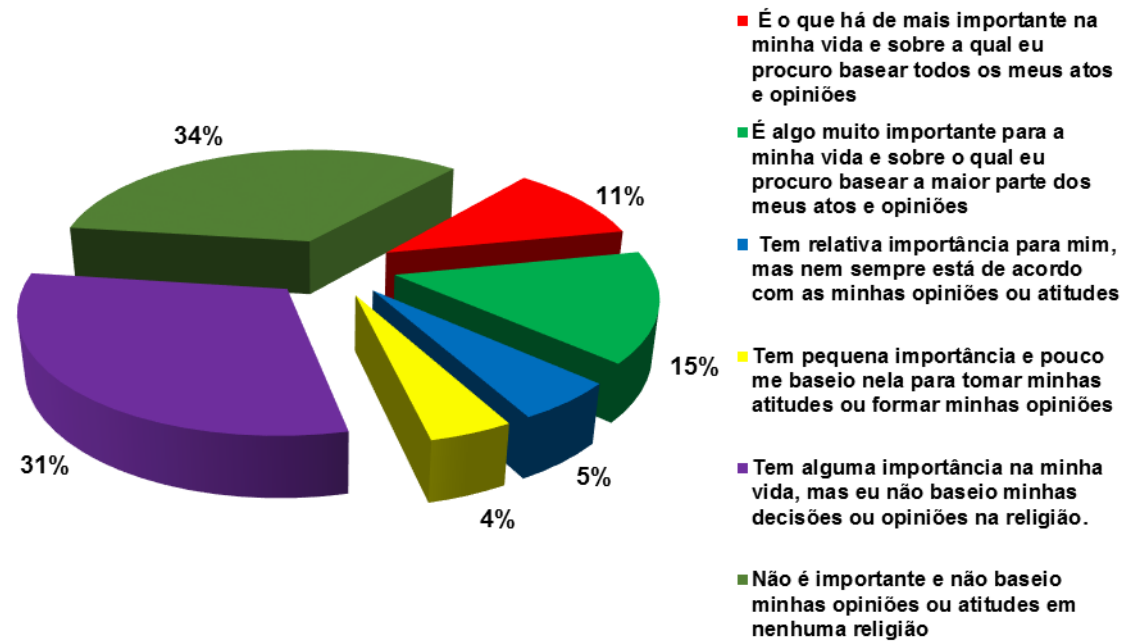
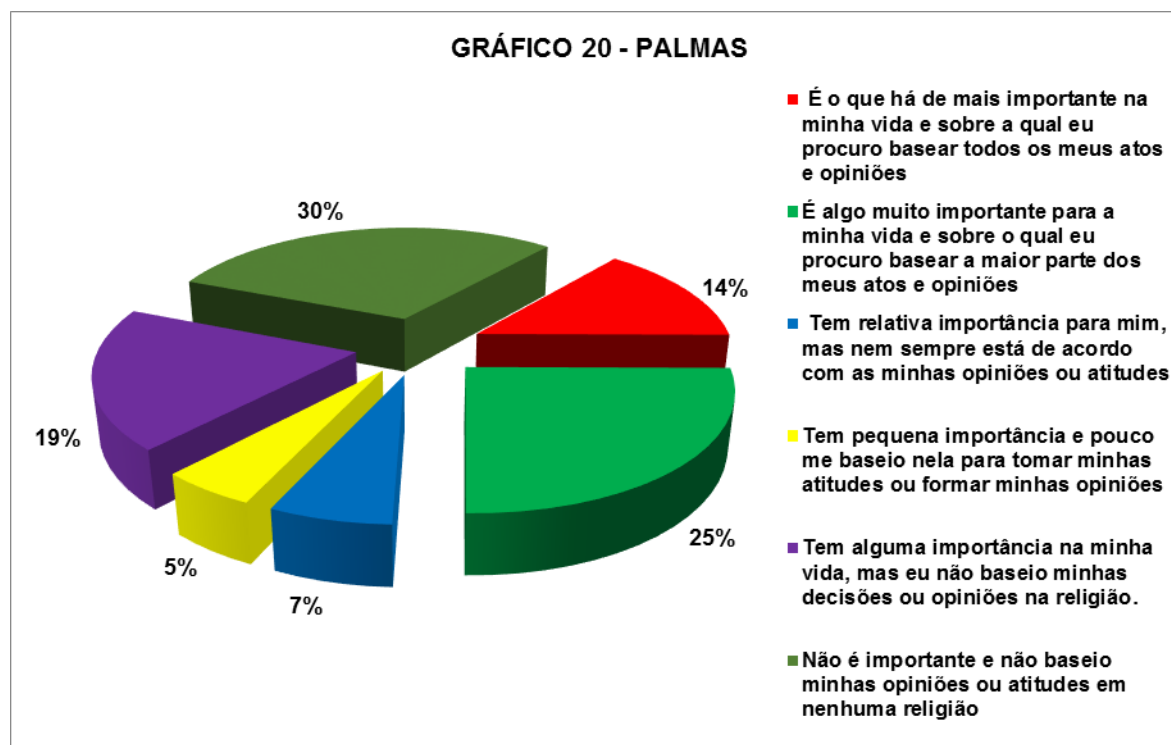


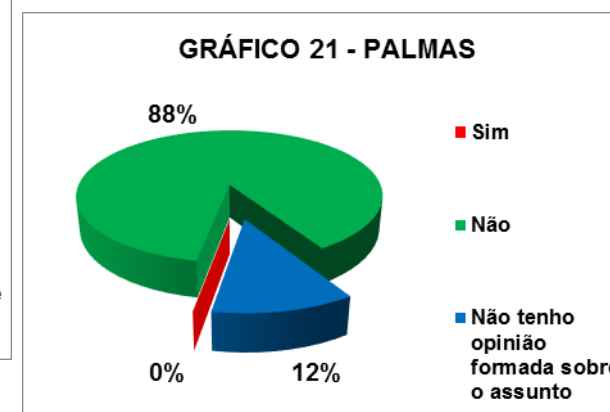
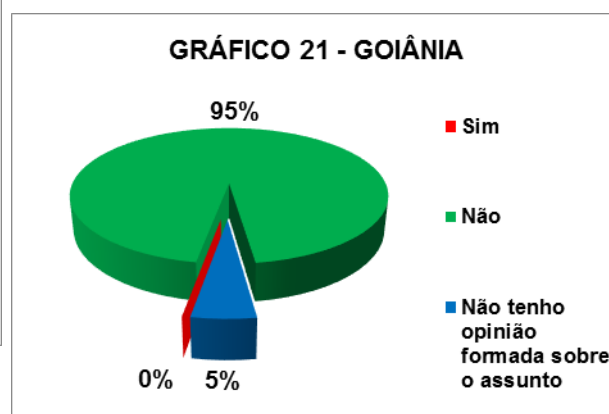
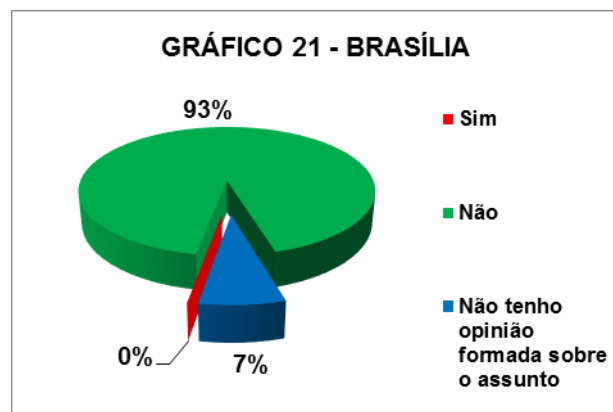
GRÁFICO 20 - GOIÂNIA



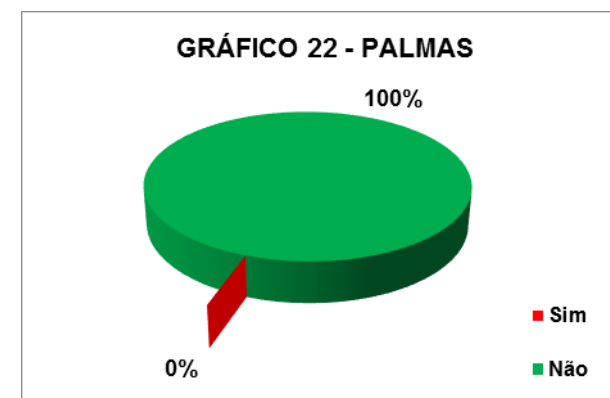


Os entrevistados em Palmas refletiram nesse gráfico um perfil mais marcante no que se refere à função que a religião desempenha nas tomadas de decisões. Existe a crença da importância do Ensino Religioso na visão dos entrevistados em Goiânia e em Brasília. Os dados são parecidos, mas em Palmas é mais relevante ao se comparar os resultados com os gráficos das questões anteriores que tratam do assunto.

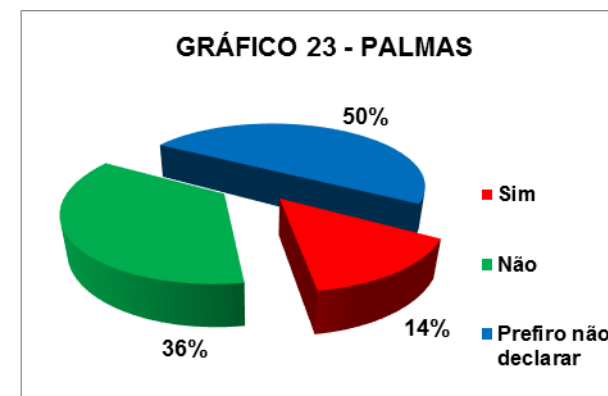
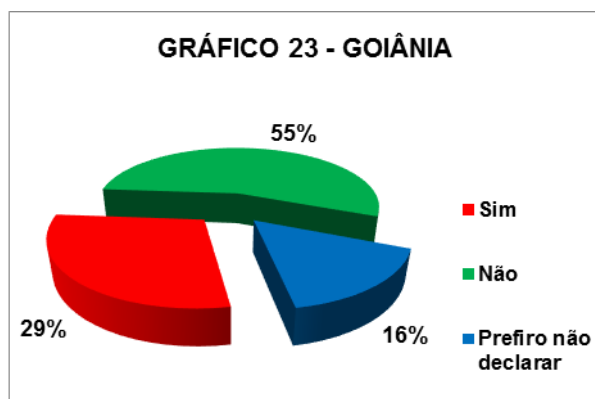
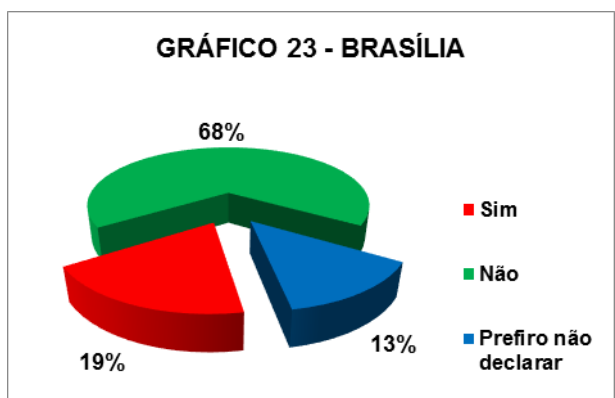
**21) Na sua opinião, deve existir ensino religioso nas escolas?**



22) Você se baseia na sua religião para votar em candidatos ou partidos políticos?





**23) Você é membro de algum partido político?**

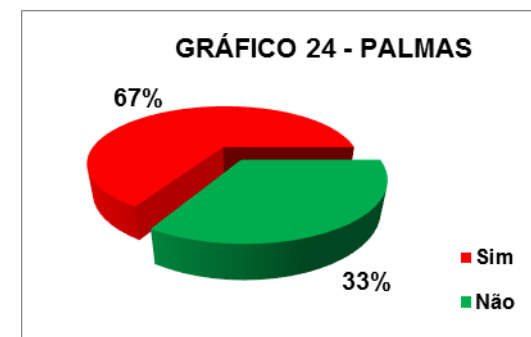
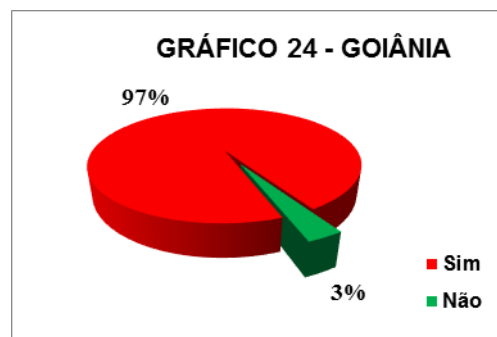
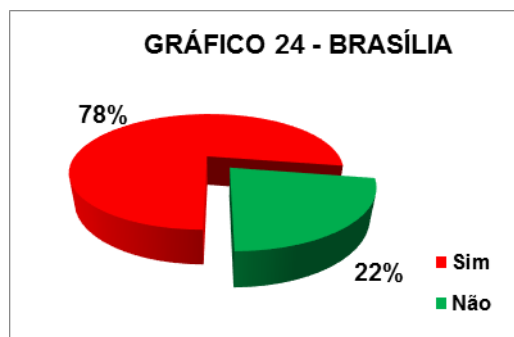
As questões de 24 a 26 permitem uma análise sobre as concepções e o posicionamento político dos sujeitos entrevistados, assim como uma diferenciação nas ideias e na postura dos sujeitos em cada cidade. Enquanto que em Brasília e Palmas as pessoas tendem a ter um partido político de preferência (se percebe um número considerável), em Goiânia a amostra de pessoas que relata ter uma preferência política é quase insignificante se comparado ao número total de entrevistados. Isso pode ser percebido também pelo fato de que nesta capital um número menor de sujeitos relatou lembrar no candidato no qual votou nas últimas eleições. Assim, se percebe um possível desinteresse dos habitantes dessa cidade em relação a questões políticas, que leva a questionar sobre qual a relação entre os dados coletados e a postura dos habitantes em uma cidade onde as manifestações contra a política são bem mais frequentes que nas demais capitais onde a pesquisa foi realizada.

Existe uma possível incoerência entre os dados dos questionários 24 e 25 com o questionário 26. Neste, 100% dos sujeitos relataram que a política possui papel importante nas suas vidas, mas a porcentagem de sujeitos que diz possuir um partido de sua preferência, ou lembra em qual candidato votou não passa de 33%. Assim, podemos questionar se as respostas no item 25 foram baseadas em uma necessidade por parte dos entrevistados de parecerem politicamente corretos, mas não necessariamente posicionados ou questionadores. Curiosamente, a cidade na qual as pessoas pareceram mais indiferentes a questões políticas é a cidade reconhecida como a que possui o maior número de manifestações públicas de caráter político, dentre as 3 onde a pesquisa

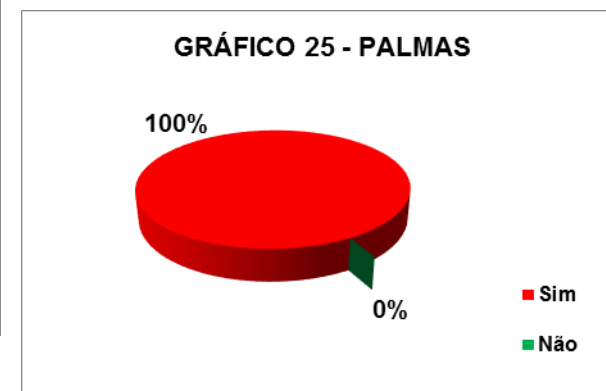
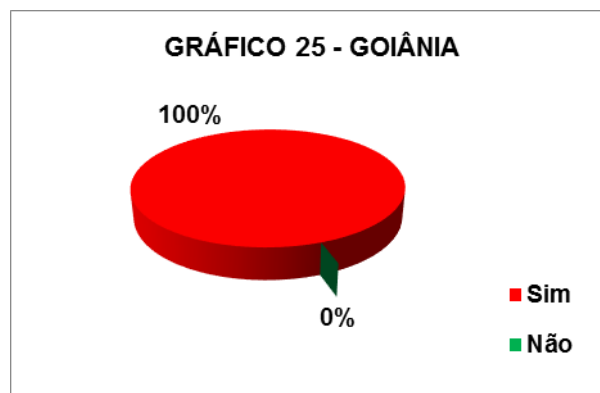
foi realizada. Qual seria o papel simbólico da Praça Cívica para essas pessoas? Fica a questão que sugere a vitória dos modelos adotados em Brasília e em Palmas frente à não-assistência pública do espaço da praça.

Algumas questões não falam acerca do uso da praça. Mas apresentam algumas características que enquadram as pessoas em um determinado perfil do qual se inferiram pontos de vistas acerca dos usos dos espaços públicos. É Interessante saber quem são os interlocutores da pesquisa para realizar certas inferências. As pessoas foram educadas de diferentes modos e possuem materiais culturais diferentes. Pode-se inferir que, quanto maior é a bagagem cultural, os entrevistados tenderão a ter uma opinião mais crítica acerca dos usos do espaço da praça, bem como acerca da opinião de gosto em relação a elas. O que se quer dizer é que mesmo que não se use o espaço da praça constantemente, o interlocutor não é indiferente quanto à crítica do espaço no qual se encontra. O gosto, uma vez sendo mais apurado, dificilmente seria resultante de um processo ideológico.

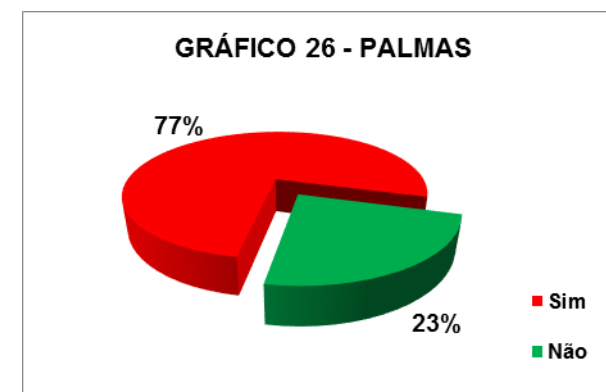
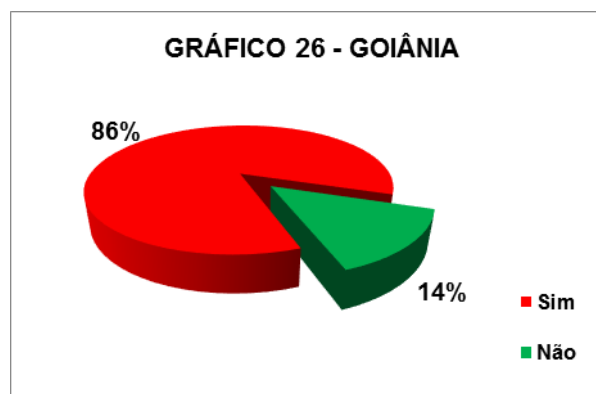
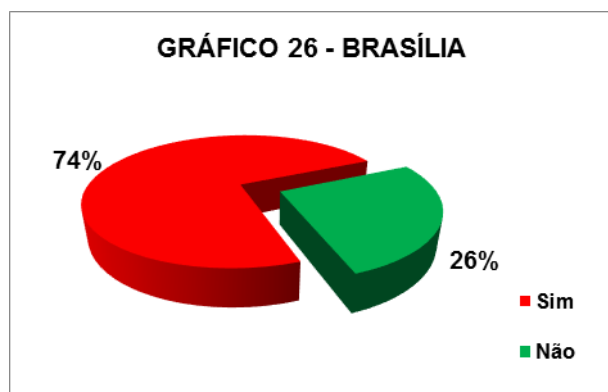
#### 24) Você tem algum partido político de sua preferência?



25) A política tem um papel importante na sua vida?



26) Você se lembra em que candidato votou na última eleição?



Nas questões 27 e 28, Brasília aparece como a única cidade na qual as pessoas manifestaram não gostar de espaços abertos ou não possuir local aberto para descanso (mesmo sendo uma pequena porcentagem, não se pode desconsiderar). Isso permite inferências sobre a educação dessas pessoas acerca da vivência de espaços públicos e abertos em cada uma das cidades. Brasília, ao contrário das demais possui caráter predominantemente urbano desde a sua construção. A cultura de consumo e vivência dos espaços urbanos é diferente daquelas que guardam elementos rurais ou interioranos. Daí as diferenças entre a capital federal e as outras cidades da pesquisa.

Quando o indivíduo declara que o lugar não lhe é agradável, se tem algumas vertentes por trás que devem ser consideradas:

1. Os bens culturais que foram agregados pela pessoa não têm na praça suas referências;
2. O cinema, a biblioteca, o teatro, as escolas estão longe da praça;
3. Existem lugares na cidade grande que suprimem o papel que a praça tem como local de lazer, local de feira, local de ajuntamento em geral;
4. Mesmo que a pessoa não tenha a praça como referência de local onde se pode ouvir e ser ouvido, encontrar e ser encontrado, se divertir e encontrar o acaso propiciado pelo encontro com o outro, a pessoa que possui material cultural agregado vai opinar de maneira mais crítica acerca dos usos e desusos do espaço da praça;

São possíveis três inferências:

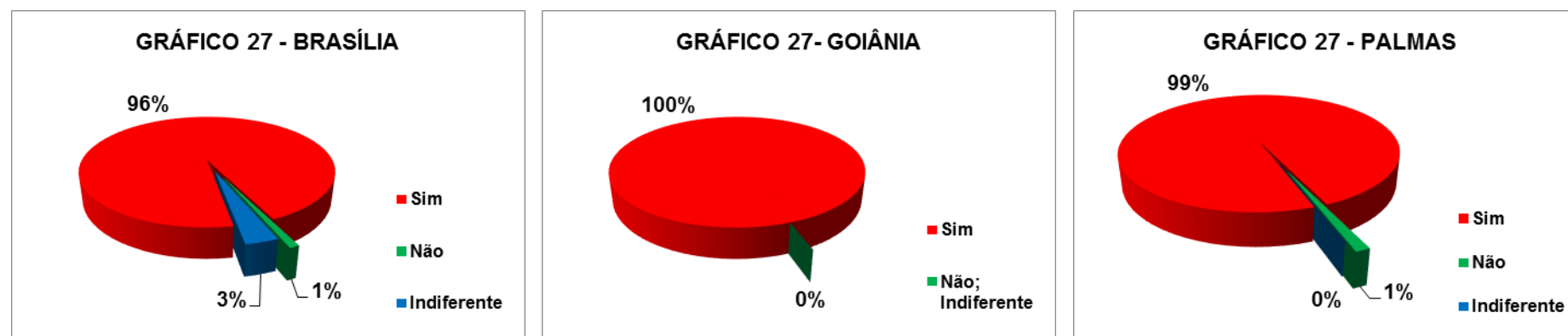
1. Não se gosta da praça porque se tem outros meios para se divertir, encontrar, etc.;
2. Não se gosta da praça porque se é capaz de criticar a noção de gosto que sustenta o gostar ordinário, popular;
3. Os elementos estéticos não abraçam o indivíduo.

Na questão que trata acerca da agradabilidade do espaço se pode fazer referência ao modelo de cidade industrial, o urbanismo implantado desde Haussmann desaparece com a possibilidade de o inesperado acontecer no espaço público por causa visão do outro dentro de uma perspectiva da dimensão humana que viabiliza a comunicação. Sitte admirava a cidade medieval porque as pessoas se relacionavam nas feiras, nos bairros, nas praças. Essa relação foi perdida na cidade industrial porque a dimensão da cidade não comporta hábitos de convivência. E ainda, as pessoas apresentam agorafobia, não se veem capazes de utilizar os espaços da Praça dos Três Poderes e da Praça dos Girassóis devido à abertura dos seus espaços. Mas são mais marcantes na Praça dos Três Poderes os relatos de falta de conforto.

A não assistência do espaço da praça não permite que haja a percepção acerca dos diversos usos que se pode fazer desse espaço. Essa não educação acerca do espaço praça se torna interessante para que o distanciamento com os símbolos do poder aconteça. Uma vez distante intelectualmente, corporalmente, o poder se mantém e se reproduz com mais facilidade. O espaço vazio da Praça Cívica foi preenchido por carros. O espaço vazio da Praça dos Três Poderes continua inóspito, a luminosidade e falta de sombra expulsam o visitante. Ele só é chamado para aplaudir a posse do novo Presidente que se apresenta no Parlatório

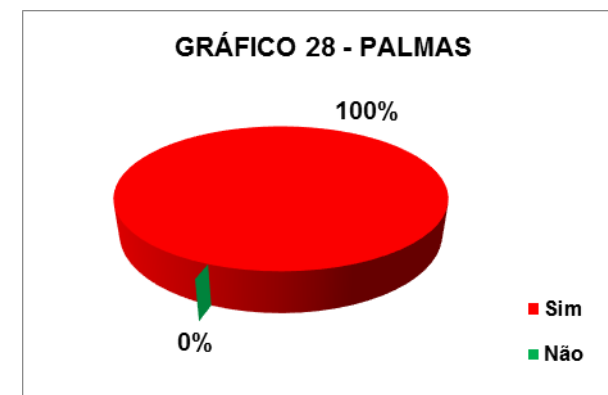
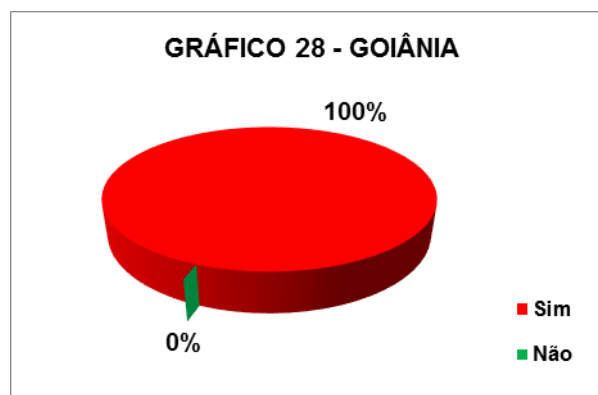
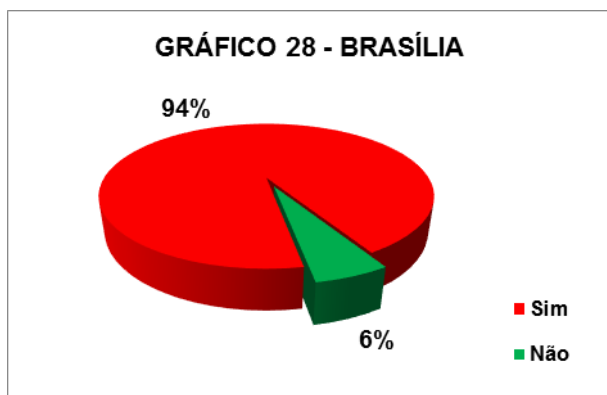
quando ele recebe a faixa. A Praça dos Girassóis é um misto de espaço vazio típico de praças secas, paisagismos de praças ajardinadas e de parque; ainda existe a tentativa movimentar o local por meio de pequenos quiosques postos ao lado do Palácio dos Girassóis e por meio de um *playground* que é muito usado pelas crianças. Nesse sentido, a Praça dos Girassóis difere um pouco no seu uso por parque da população, ela é mais frequentada e a permanência na mesma é maior, mas se parece mais com um parque do que com uma praça propriamente dita.

## 27) Você gosta de espaços abertos?



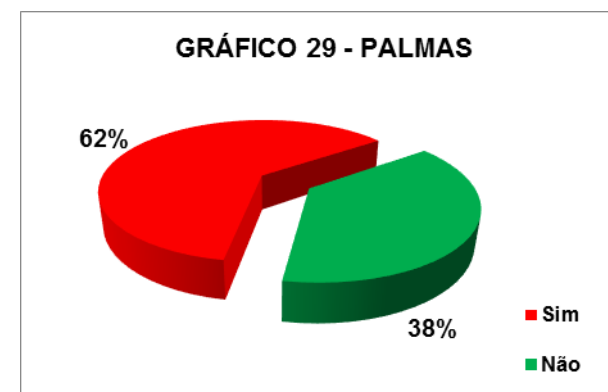
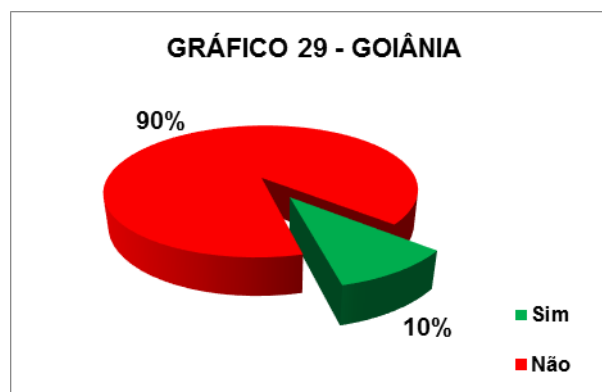
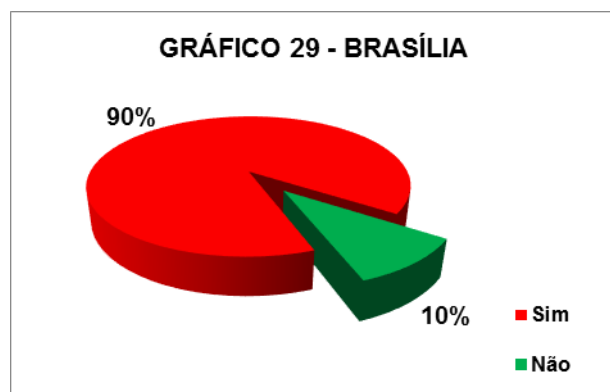


28) Tem um lugar que frequente para descansar, que seja um espaço aberto e que não tenha ligação com o comércio?



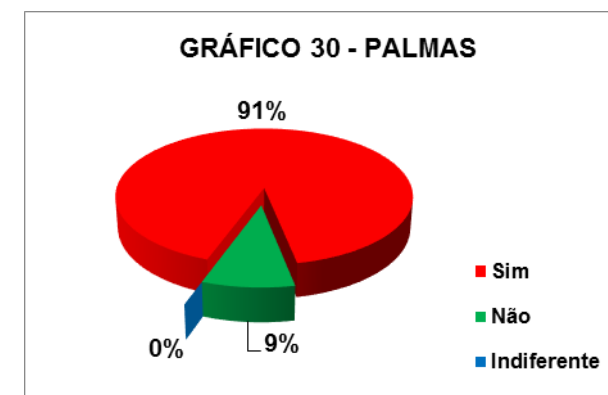
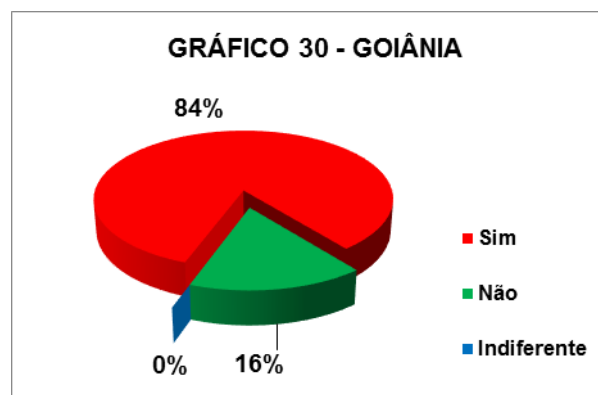
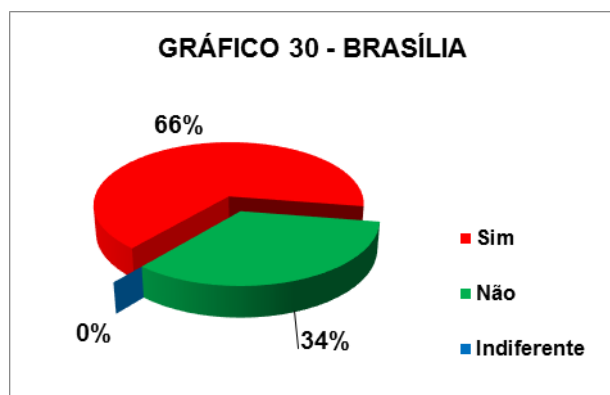
Para compreender essa questão se deve relativizar a concepção que se tem de perto de longe de cada sujeito em cada cidade. Mas se é possível entender de modo geral a partir dos resultados de cada cidade e a partir da dificuldade que envolve a movimentação dentro de cada centro urbano. Na cultura geral de Brasília as pessoas estão acostumadas a grandes distâncias em relação às outras cidades. Ademais, a questão aplicada em Brasília tem uma amostragem falaciosa pelo fato de que muitos entrevistados são turistas.

## 29) Você trabalha perto daqui?



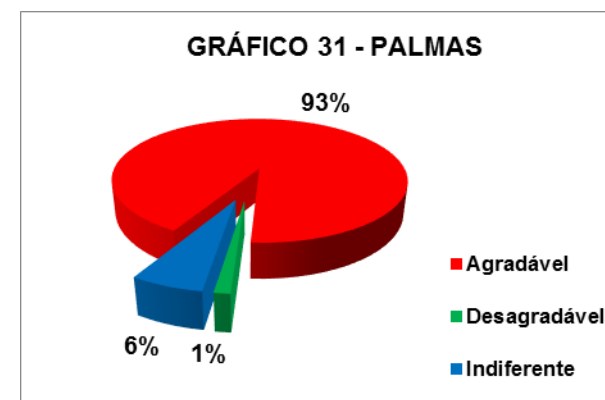
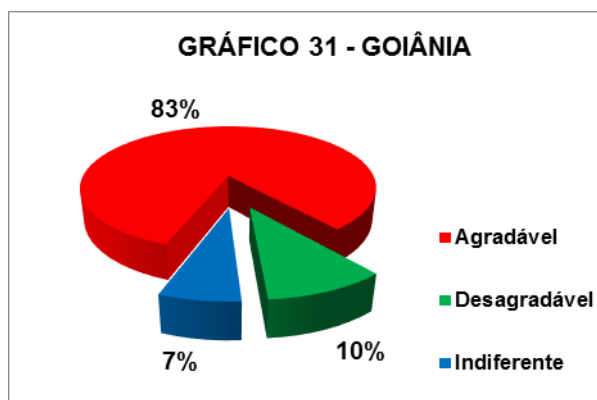
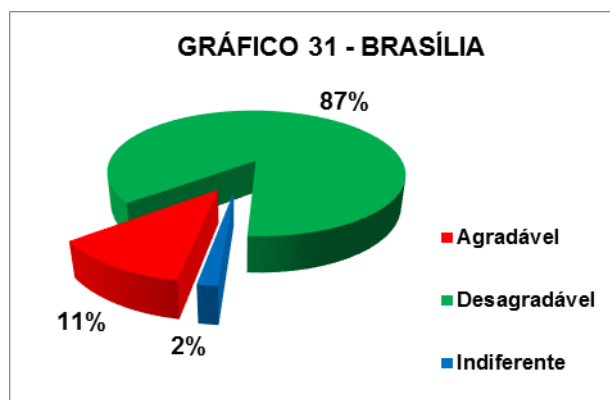
Nessa questão se deve considerar a representação que as pessoas entrevistadas possuem das praças, e qual seria a pertinência que essas teriam em suas vidas como locais de interesses. As questões que apontam os perfis socioculturais dos entrevistados fornecem respostas a essa questão de número 30. Os gostos são relativos. Mas uma vez que é visível nos projetos das praças elementos que as apresentam interessantes ou não de acordo com o olhar que se faz das mesmas. A Praça dos Girassóis funciona como parque enquanto a Praça dos Três Poderes não tem esse uso, é plástica, civil e decorativa somente. É inóspita para permanência.

### 30) Você gosta desta praça?



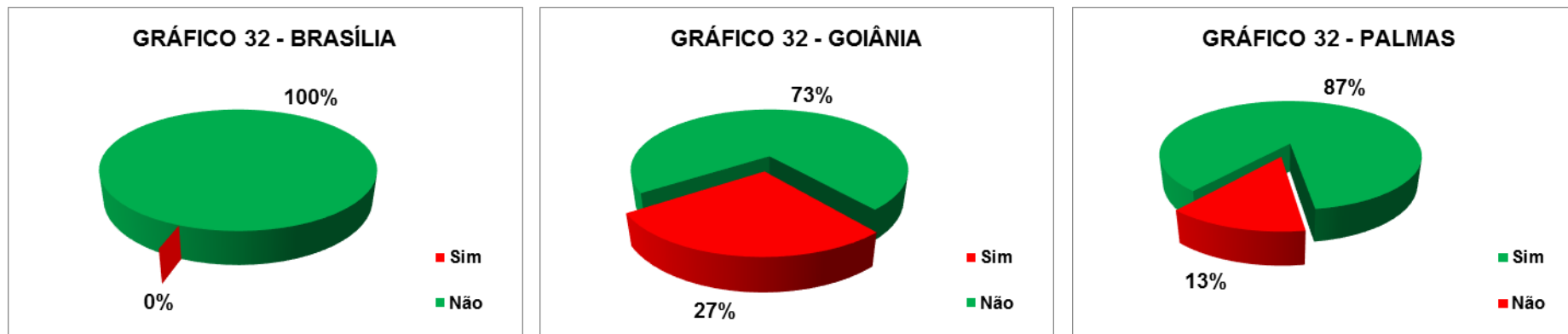
Pode-se compreender um pouco mais dos gráficos 31 pelos gráficos 30. A sensação de agradabilidade está diretamente proporcional ao sentimento de gostar. É coerente que, na cidade onde o maior número de pessoas na pesquisa tenha dito que não gostava da praça, exista uma forte sensação de desagrado assim como na resposta à questão anterior. A dificuldade estaria, por assim dizer, na forma com que cada pessoa entrevistada poderia interagir com tais espaços. Mas não existe essa possibilidade de um ponto de vista positivo, uma vez que a Praça dos Três Poderes não desperta a sensação de agrado.

### 31) A aparência desta praça é:



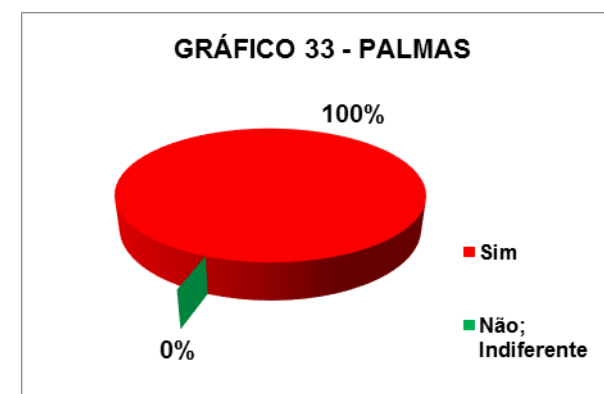
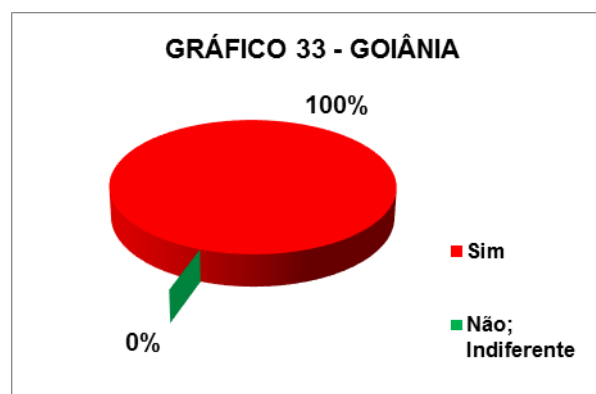
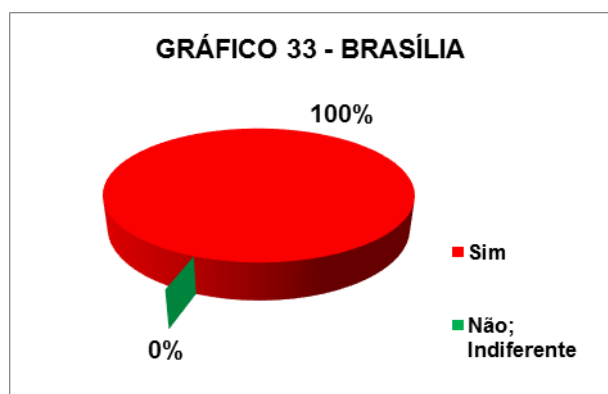
Nos gráficos de número 32 se encontra a resposta que justifica as anteriores. Uma praça aberta que não é utilizada para lazer ou encontro dos cidadãos aparentemente será um local pouco estimado pelo público local. Isso é percebido em relação à Praça dos Três Poderes que, possivelmente, é utilizada por essas pessoas como caminho para o trabalho e para saciar a curiosidade do turista.

### 32) Você utiliza a praça para passeio?

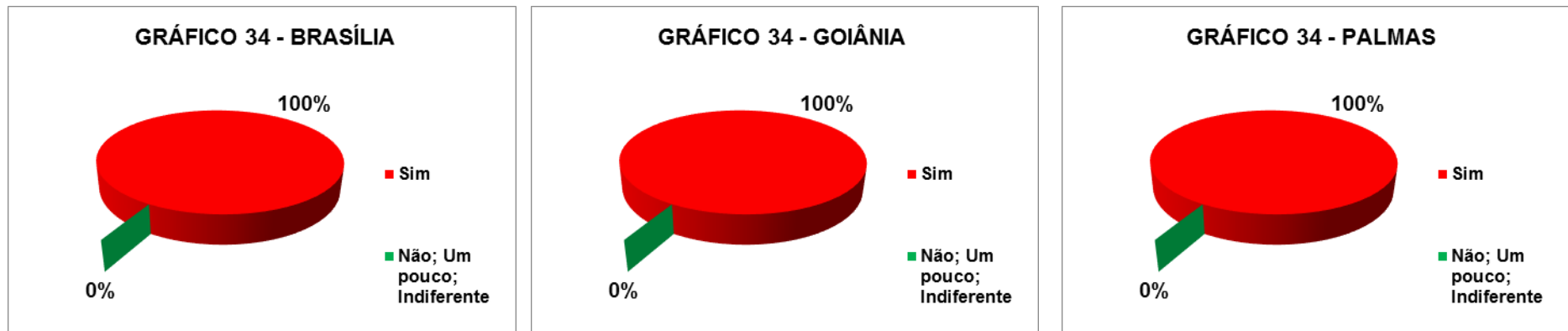


Dadas as outras informações coletadas sobre a história e os hábitos desses sujeitos, que podem estar relacionadas ou não com as praças, os espaços das praças ficam na lembrança dos entrevistados por se fazerem presentes no percurso diário deles.

### 33) Este lugar ficaria na lembrança?

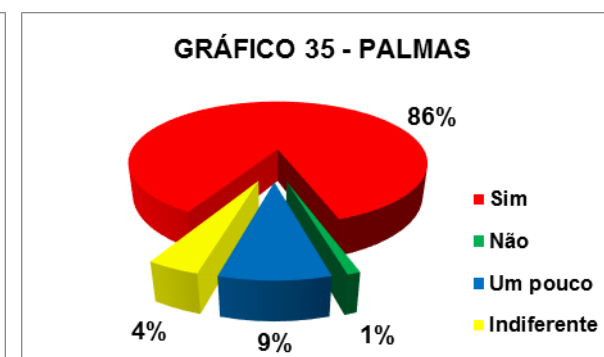
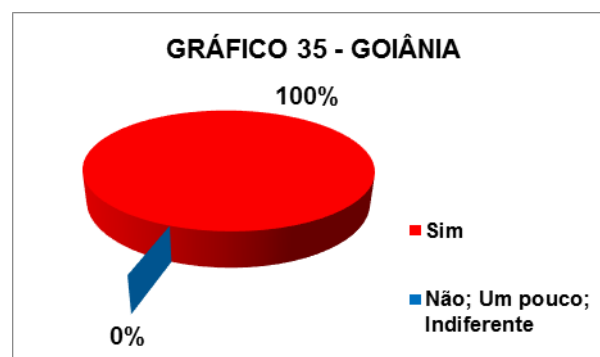
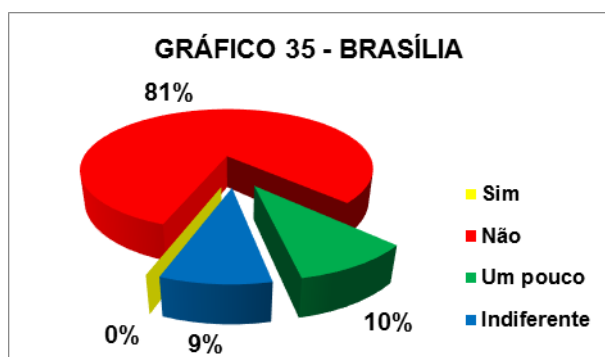


34) É um espaço que faz diferença na vida cidade?



O resultado dessa questão aplicada em Brasília foi obtido a partir do contato com turistas, isso pode dificultar a inferência proposta.

35) É um espaço que faz diferença na sua comunidade?



O resultado dessa questão aplicada em Brasília foi obtido a partir do contato com turistas, isso pode dificultar a inferência proposta.



## REFLEXÕES FINAIS

As relações de poder são inerentes à sociedade. As formas de ser na sociedade podem adquirir diversas nuances, mas sempre existirão sob a égide da estrutura do poder. O poder naturalmente acompanha o desenvolvimento das diversas manifestações humanas no intuito de controlar e se reproduzir. Enquanto é força impessoal, o poder age por meio de pessoas e símbolos para se sustentar. Uma vez que a praça pública fornece a possibilidade de o homem ouvir e se fazer ouvir, o poder impede que isso aconteça. É como se a praça fosse resultante de uma vontade que manifestaria as diversas vozes, mas quando o poder se configura sob esse espaço, a praça se torna propriamente sua.

Quando se diz que existem vozes que ecoam na praça, se aponta para o fato de que essa estrutura espacial não reverberaria a voz do ser-estando, do ente que deseja ser. Quando esse ente fala, fala segundo os modelos que existem, e tem na não-praça suas referências. A voz que ressoa é a voz do poder. Essa é a voz que é ouvida, enquanto o eco é ouvido por quem o pronuncia. O Estado é bem capaz de fornecer uma ordem apresentada pelo não-projeto, o outro projeto que não é o declarado. É o caso de o espaço da praça ser um não-lugar para o cidadão, enquanto que conceitualmente ele é aquele que vive na cidade e deveria se identificar com o lugar. A razão de existir simbolicamente o espaço da praça, e não da realidade vivenciada, causa o distanciamento e endeusamento dos símbolos do poder. O poder sempre está além da fronteira dos compromissos diários. Mesmo

que se diga que a submissão ao poder depende de aceitação, o próprio poder é competente ao recriar uma convivência onde ele mesmo se protege enquanto educa, tanto por meio de símbolos competentes em demonstrar sua potência, tanto por meio da indiferença que é suscitada por modelos arquitetônicos e urbanísticos. Nesse contexto a cidade espaçosa se mostra competente em criar a indiferença dos cidadãos frente a eles mesmos.

O poder lança mão de artifícios competentes na cidade moderna ao conseguir distanciar os entes uns dos outros para moldá-los segundo sua própria individualidade e despertá-los como consumidores. O conceito de ser cidadão a cada dia se amplia para longe da emancipação do espírito frente ao poder. Muitos aparatos são criados a fim de afastar o homem do espaço da praça como se tem apresentado: lugar onde existiria o encontro com o outro dentro de uma dimensão humana possivelmente livre.

A Praça Cívica talvez fosse o modelo que mais se aproximaria de uma dimensão humana de encontro possível, mas o que se vê na prática é uma não aceitação do espaço da praça pela população por causa da cultura do parque urbano e do *shopping* que existem na cidade de Goiânia. A Praça dos Três Poderes é situada em local já desvinculado da possibilidade da assistência da população, atende o propósito a que foi destinada: local de afirmação do poder. Interessante é perceber que as falas que se ouvem da praça afirmam essa gênese. A Praça dos Girassóis é tão imponente quanto é estranha. Por causa de sua dimensão exagerada, não se tem a nítida noção de que se está em um parque ou em uma praça, novamente o ponto de encontro é roubado e a vista do outro não existe. Dos três casos apresentados, o que se vê é a apropriação pelo poder do conceito de praça, sequestrando, assim outras noções que se pode ter de um local público capaz de amparar o livre encontro.

Os lugares existentes para a convivência das massas são já destinados para tipos específicos de hábitos. Os parques urbanos simbolicamente já sugerem que são lugares para lazer, exercícios físicos. Até mesmo programações culturais que poderiam ser desenvolvidas nesses espaços passam pelo crivo do Estado, quando não são desenvolvidas por ele mesmo. Os *shoppings* são grandes praças-mercados símbolos do consumismo. É espantoso o fato de que as pessoas não conheçam outra realidade de passeio que não seja a de ir ao *shopping*. Cria-se a necessidade de comprar ou ver a vitrine. A educação para o ato de consumir é tão presente que é difícil de se ter na atualidade atividades de lazer que não envolvam comer, beber, cinema, etc.

Existem cidades que promovem atividades que conciliam a vivência na praça com cultura. O teatro popular, as oficinas de artes, os *shows* individuais ou em grupo de artistas 'de rua' são exemplos sadios que podem demonstrar o quanto a população se apropria do espaço público e, ao mesmo tempo, o recria de forma criativa e livre. É difícil imaginar na Praça dos Três Poderes esse tipo de interação por motivos claros: o público é escasso, o lugar é inóspito, a burocracia regula o espaço. As possibilidades de convivências livres nesses espaços são previamente cerceadas por um projeto maldoso que se disfarça em um de estrela que a todos integra e puxa sob um modelo fascista, no outro se apresenta em linhas frias, cores claras e secas sob uma pretensão de beleza plástica e no último apela pela simbologia do ser que olha e segue o sol e se submete à ordem.

O exercício do poder depende de aceitação, mas encontra na estética um fator de influência que molda as vontades em torno da obediência cega e não-crítica. Sob esse processo de legitimação, a vontade de poder lança mãos de artifícios simbólicos que despertariam o dever de obedecer. Não seria mais necessário o emprego de uma força bruta, uma vez que os símbolos que

promovem o distanciamento e a amortização da vontade emancipada são competentes. Ora oferecem recompensas, ora promovem a indiferença gratuita. O sentimento de obediência é camuflado por outro, a satisfação de se fazer parte de uma comunidade nova da qual não se poderia dizer muito. Quando se tenta argumentar acerca de algo negativo nas três novas capitais planejadas, é costumeiro ouvir algo nesse sentido, 'a cidade é nova, futuramente a gente vai entender melhor o que acontece'. Enquanto que todos poderiam dizer acerca da cidade, suas vozes viram ecos vazios, o poder abraça e molda seus habitantes a fim de que eles reproduzam os argumentos necessários para sua perpetuação. Os elementos contidos nos espaços das praças seriam palavras que carregam imagens e atuam como elementos de comunicação capazes de efetivar as relações segundo a vontade de poder, para que ele possa docilmente atingir maior grau possível de obediência cega.

Do ponto de vista de integração local, os projetos das três praças pioraram depois da Praça Cívica. Não se pode tomar essa situação como acidental. A Praça Cívica é integrada ao entorno por causa de sua configuração urbana centralizadora. Apresenta boa articulação como o tecido urbano, pois existem várias vias principais que forçam os veículos e os pedestres circularem a praça, é constante a assistência aos símbolos do poder. No entanto, a permanência é inviável. A Praça dos Três Poderes é segregada localmente e não tem uma integração substancial como as outras partes da cidade. Não adianta traçar linhas tentando justificar a setorização de Brasília como bela ou criativa no que se refere ao espaço da praça se seu efeito é negativo quando se considera a convivência livre e permanência nesse local. O espaço é ilhado e os eixos de circulação de veículos dificultam o acesso dos poucos pedestres que ali se aventuram por poucos instantes. A Praça dos Girassóis não está bem integrada como o entorno.

Perder-se ou se cansar ao longo de suas dimensões é algo comum. O espaço também está ilhado por grandes eixos de circulação de veículos que dificultam o acesso do pedestre, soma-se a isso a falta de policiamento e a sensação de abandono e periculosidade que o espaço da praça fornece.

Segundo Milton Ribeiro (2000, p.149), “as melhores formas, as que mais impressionam, melhor se notam e de que mais facilmente nos recordamos, são as formas matematicamente determinadas como triângulo, quadrado, retângulo e elipse”.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max; (tradução Guido Antônio). *Dialética do esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor; (tradução Artur Morão). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. 8ª ed.: São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (1999). *A Ordem do Discurso*. 5.ª ed.: São Paulo, Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dits et Écrits* (4 vols.). Paris: Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_. *A verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: PUC, NAU, 1996.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Nacimiento de la Biopolítica. Curso em el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

HABERMAS, Jürgien. *A Mudança Estrutural da Estrutural da Esfera Pública: Investigações Quanto a Uma Categoria da Sociedade Burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

\_\_\_\_\_. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

- \_\_\_\_\_. *Conhecimento e Interesse*. R. J. , Ed. Guanabara S. A., 1987.
- \_\_\_\_\_. *Dialética e Hermenêutica – para a crítica da hermenêutica de Gadamer*. Porto Alegre: L&PM, 1987a.
- \_\_\_\_\_. (2003b), *Direito e Democracia – entre facticidade e validade*, 2ª edição, Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Brasileiro.
- \_\_\_\_\_. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.01-08
- \_\_\_\_\_. *Para o uso pragmático, ético e moral da razão prática*. In: Revista de Estudos Avançados da USP nº 7. São Paulo, v. 3, set./dez. 1989, pp. 4-19.
- \_\_\_\_\_. *Pensamento Pós-Metafísico, Estudos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Técnica e ciência como ideologia*. Lisboa: Edições 70, 1987d.
- HEGEL, G. W. *Cursos de Estética*, Volume I. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cursos de Estética*, Volume II. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cursos de Estética*. Volume III. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 9.ª ed.: São Paulo: Vozes, 2001
- KANT, Immanuel; (tradução Artur Morão). *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. Rohden V. e Antônio Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Crítica da Razão Pura* (segunda edição – 1787), trad. Rohden V. e Moosburger, L., in “Os Pensadores”, São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979.

MÜLLER, L.N. *A Doutrina da Vontade de potência*. Ed. Annablume, São Paulo, 1997.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. *A Vontade de potência*. Vol. II. RÉ S Editora, Porto, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos Ídolos – ou como filosofar com o martelo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Estética y Teoria de las Artes*. Madrid, Tecnos, 1999.

\_\_\_\_\_. *Humano, Demasiado Humano: Um Livro para Espíritos livres*. São Paulo> Companhia da Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 a.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. São Paulo, Editora

Abril-Coleção “Os Pensadores”, 1974. (Tradução de Wolfgang Leo Maar).

\_\_\_\_\_. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2001. (Tradução de M. F. Sá Correia).



\_\_\_\_\_. A arte de ter razão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

(Tradução e comentários de Franco Volpi).

\_\_\_\_\_. Sobre a Filosofia Universitária. São Paulo: Martins Fontes,

2001. (Tradução de Jair Barboza para o português).

\_\_\_\_\_. Metafísica do Amor / Metafísica da Morte. São Paulo:

Martins Fontes, 2000. (Tradução de Jair Barboza para o português).

\_\_\_\_\_. Como Vencer um Debate sem Precisar ter Razão. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. (Tradução de Olavo de Carvalho e

Daniela Caldas).

\_\_\_\_\_. Sobre o Fundamento da Moral. São Paulo: Martins Fontes,

1995. (Tradução de Maria Lúcia Cacciola para o português).

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Best Seller, 2002.

## **Bibliografia Complementar**

ARROYO, Michele Abreu. *Reabilitação urbana integrada e a centralidade da Praça da Estação*. 2004 236 p. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, p. 93, 94, 98.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo na metade do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.

- ARTIGAS, João Batista Vilanova (org. ARTIGAS, Rosa; LIRA, José Tavares Correia de,). *Caminhos da arquitetura*. 4. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARTIAGA, Zoroastro. *Goiânia*. Monografia. Goiânia: 1946.
- ATAÍDE, Jézus Marco de; MACHADO, Laís Aparecida; SOUZA, Marcos André Torres de. *Cuidando do Patrimônio Cultural*. Goiânia: Editora da UCG, 1997.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso, prática e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. SP: Perspectiva, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira, RJ: Nova Fronteira, 2006.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.
- BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1997.
- BORGES, Barsanulfo Gomides. *O Despertar dos Dormentes*. Goiânia: Cegraf, 1990.
- BLUMENSCHHEIN, Marilda R. P.; GOMES, Paulo Vinícius; LUCENA, Regina M.M. Silveira. *O Art Déco em Goiânia: um itinerário de leitura*. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico, 2004.
- BRITO, Eliseu P. de. A (re) produção do espaço urbano de Palmas. 2005. Monografia (Conclusão do Curso de Geografia) – Universidade Federal de Tocantins, Porto Nacional.

- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Inventários urbanos como instrumentos de conservação*. In: LIMA, Evelyn F.W.; MALEQUE, Miria R. (Org.). Espaço e cidade: conceitos e leituras. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004, p. 69-86. (Coleção Cidade, Arquitetura e Saber, v. I).
- CERQUEIRA, Humberto. O plano e a prática na construção de Palmas. Dissertação (Mestrado) Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1998.
- CHAUI, Marilena. *Brasil: Mito Fundador e sociedade autoritária*, 2001.
- CHAUL, Nars Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Editora da UFG, 1999.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- COELHO, Gustavo Neiva; VALVA, Milena D'Ayala. *Patrimônio cultural edificado*. Goiânia: Editora da UCG 2ª Edição, 2005.
- COELHO, Gustavo Neiva. *A modernidade do Art Déco na construção de Goiânia*. Goiânia: Edição do Autor, 1997.
- COELHO, Gustavo Neiva. *Guia dos Bens Imóveis Tombados em Goiás*. Volume II –Goiânia. Goiânia: Editora Trilhas Urbanas, 2005.
- CORNEJO, Carlos; GERODETTI, João Emílio. *Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2004.
- CURADO, Luiz Augusto do Carmo; CRAVEIRO, Joaquim; POETAS. *Goyaz e Serra Dourada*. Goiânia: Edição do Autor, 1994.
- CURTIS, William J.R; MONTANER, Josep Maria (org). *Barcelona 1992 – 2004*. Barcelona: Gili, 2004.
- DAHER, Tânia. *Goiânia, uma utopia européia no Brasil*. Goiânia Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2003.

- DEL RIO, Vicente. *Percepção ambiental: a experiência brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- FABRIS, Annateresa. *Fragments Urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FINLEY, M. I. O legado da Grécia (Org). Trad. Yvette de Almeida, Brasília: Ed. UnB.
- FIRMINO Eugenio Pacelli de Moraes. *Ensino de História, Identidade e Ideologia: a experiência do Tocantins*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia: 2003.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo*. Rio de Janeiro: Editora UFRY/Minc. IPHAN, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 15.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra C.A. *Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- GEHL, Jan; GEMZOE, Lars. *Novos Espaços Urbanos*. Tradução de Carla Zollinger. Barcelona; Gili, 2002.
- GLOSSÁRIO. *Arquitetura e Revitalização*. In: Revista Projeto. N. 160, p. 148.
- GOMIDE, Cristina Helou. *História da transferência da capital de Goiás para Goiânia*. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.
- GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *Goiânia: Uma modernidade possível*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Federal de Goiás, 2002.

- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural do Brasil*. 2ª Edição: Editora UFRJ/Min: IPHAN, 1996.
- HECK, J. N. *Da razão prática ao Kant tardio*. Goiânia: Ed. UFG, 2005.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelhos das cidades*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2005.
- LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade – lugares e espaços públicos na Experiência Urbana Contemporânea*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Aracajú, SE: Editora UFS, 2004.
- LEMONS, Carlos A. C. *O que é Patrimônio Histórico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 5ª Edição, 1987.
- LÉVI – STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70 LDA, 1986.
- LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *A cidade como objeto: ressonâncias patrimoniais*. In *Museu e Patrimônio: narrativas polifônicas?* (org. Regina Abreu). Rio de Janeiro: Iphan, 2006.
- MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 3ª ed., 1977.
- MANSO, Celina Fernandes Almeida. *Goiânia Art Déco. Acervo arquitetônico e urbanístico. Dossiê de Tombamento*. Volume I – Identificação. Goiânia: SEPLAM, 2004.
- MANSO, Celina Fernandes Almeida. *Goiânia: uma concepção urbana, moderna e*

*contemporânea – um certo olhar*. Goiânia: Edição do Autor, 2001.

MORGENTHAU, H. J. *A política entre as nações: a luta pelo poder e pela paz*. Trad. Oswaldo Biato. Brasília: Ed. UnB: Impr. Of. do Est. de SP: IPRI, 2003.

NASCIMENTO, J. B. *Conhecendo o Tocantins História e Geografia*. 3 ed. Goiânia: Kelps, 2005.

NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso. *História Cultural de Goiânia*. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. 44. ed., Madrid: Alianza Editorial, 1997

PALACIN, Luiz. *Fundação de Goiânia e Desenvolvimento de Goiás*. Goiânia: Editora Oriente, 1976.

PALMAS. Instituto de Planejamento Urbano de Palmas. *Caderno de Revisão do Plano Diretor de Palmas*. Plano diretor de Ordenamento Territorial. Palmas, 2002.

\_\_\_\_\_. Memorial Descritivo. Palmas: GrupoQuatro S/C,1989.

\_\_\_\_\_. Memória da Concepção. Palmas: GrupoQuatro S/C,1989.

PAVIANI, A. Brasília: a metrópole em crise: ensaios sobre urbanização. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1989.

PLANO DIRETOR DE GOIÂNIA. *Projeto de Lei Complementar*. Goiânia: Prefeitura Municipal de Goiânia, 2006.

PEDROSA, Mario. *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*, org. De Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3. ed., São Paulo: Ateliê, 2004.

RODRIGUES, Ferdinando de Moura. *Desenho Urbano: cabeça, campo e prancheta*. São Paulo: Editora Projeto, 1986.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 3. ed., São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. *A metamorfose do espaço habitado*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. *O espaço do cidadão*. 7. ed., São Paulo: Edusp, 2007. 18

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp 2004.

SOUZA, Candice Vidal e. *A invenção do Tocantins: Espaço e tempo na construção da comunidade imaginada em um contexto regional*. In: *Ciências Humanas em 16 Revista. Revista do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade de Goiás*. Goiânia, v. 6. n. 2. P. 3 – 136. Jul/dez 1995.

VILLAÇA, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Stúdio Nobel: Fapesp, 1998.

VITRUVIUS, Marcus V. Pollio. *De Architectura*. Trad. F. Granger. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração- arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2ª ed., 2003.