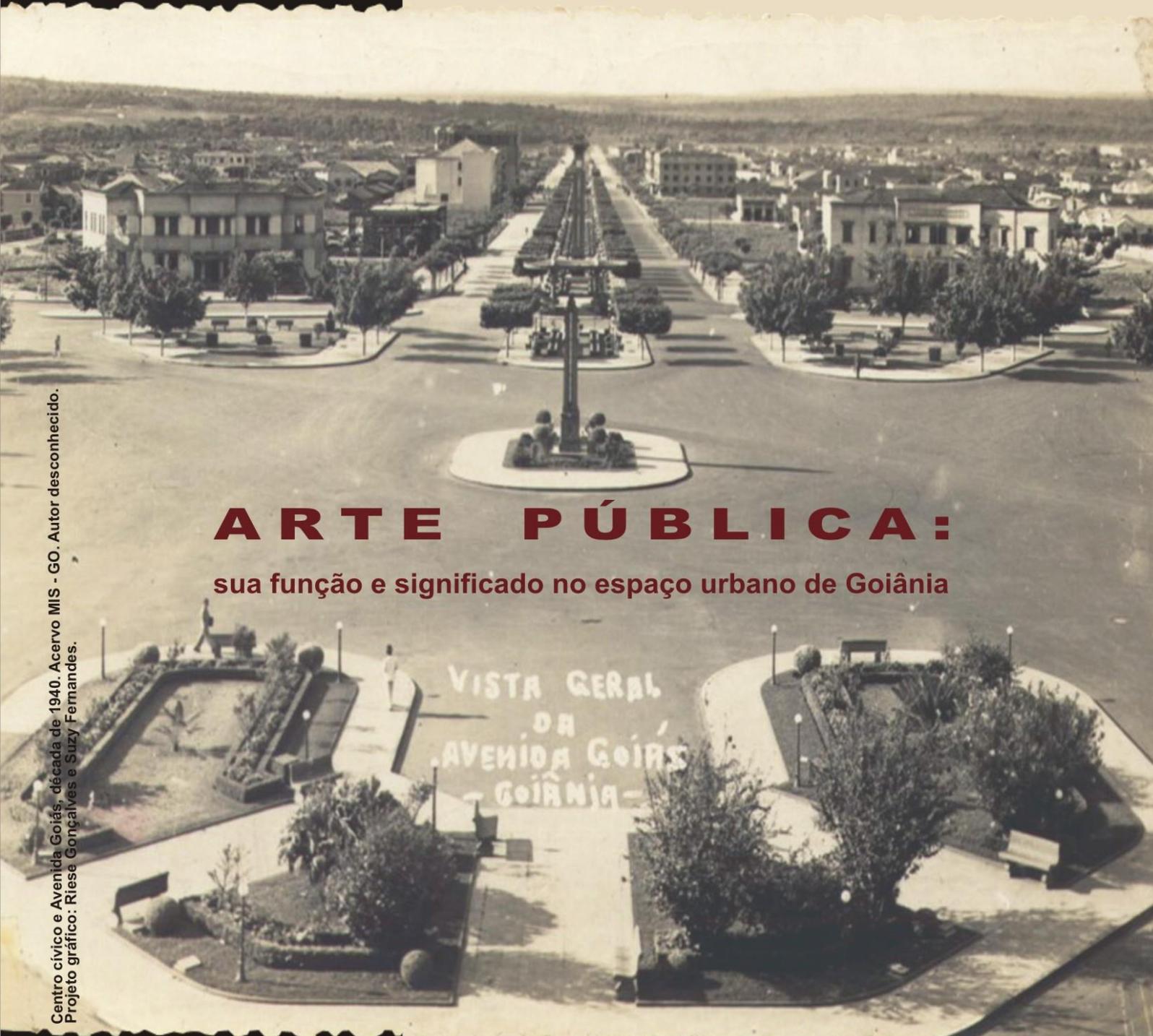


Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual
Mestrado



ARTE PÚBLICA:

sua função e significado no espaço urbano de Goiânia

Maria Madalena Roberto Cabral

Goiânia 2010

Centro cívico e Avenida Goiás, década de 1940. Acervo MIS - GO. Autor desconhecido.
Projeto gráfico: Rtese Gonçalves e Suzy Fernandes.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

**ARTE PÚBLICA:
sua função e significado no espaço urbano de Goiânia**

Maria Madalena Roberto Cabral

Goiânia
2010

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

**ARTE PÚBLICA:
sua função e significado no espaço urbano de Goiânia**

Maria Madalena Roberto Cabral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado - da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura Visual.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica da Arte e da Imagem.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Elizia Borges

Goiânia

2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

C117a Cabral, Maria Madalena Roberto.
Arte Pública [manuscrito]: sua função e significado no espaço urbano de Goiânia / Maria Madalena Roberto Cabral. - 2010.
197 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Elizia Borges.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais, 2010.

Bibliografia.

Inclui lista de ilustrações, abreviaturas e siglas.

1. Arte Pública 2. Cultura Visual 3. Escultura 4. Espaço urbano - Goiânia (GO) I. Título.

CDU: 730:911.375.5(817.3)



Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo à Universidade Federal de Goiás – UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Maria Madalena Roberto Cabral		
E-mail:	cabralmada@hotmail.com		
Afiliação:	Breiner Jacson Cabral e Isis Roberto Cabral		
Título:	Arte Pública: sua função e significado no espaço urbano de Goiânia		
Palavras-chave:	Arte Pública, escultura, espaço urbano, Goiânia		
Título em outra língua:	Public Art: its function and meaning in urban space of Goiânia		
Palavras-chave em outra língua:	Public Art, sculpture, urban space, Goiânia		
Área de concentração:	História, Teoria e Crítica da Arte e da Imagem		
Número de páginas:	197	Data defesa:	1º de junho de 2010
Programa de Pós-Graduação:	Cultura Visual		
Orientador(a):	Profª Drª Maria Elizia Borges		
E-mail:	maelizia@terra.com.br		

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para publicação? * total parcial

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: O capítulo I está liberado para publicação.

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

Assinatura da autora

Data: ____ / ____ / ____

* Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

**ARTE PÚBLICA:
sua função e significado no espaço urbano de Goiânia**

Maria Madalena Roberto Cabral

Dissertação defendida e aprovada em
1º de junho de 2010.

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Maria Elizia Borges
Orientadora e Presidente da Banca

Prof. Dr. Paulo Knauss [ICFH/UFF]
Membro Externo

Profª Drª Márcia Metran [FAV/UFG]
Membro Interno

Profª Drª Sylvia Furegatti [IA/Unicamp]
Suplente do Membro Externo

Profª Drª Sainy Veloso [FAV/UFG]
Suplente do Membro Interno

À **Natália Cabral Arantes**,
sobrinha e amiga
que me ensinou o sentido da palavra
amor.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora *Maria Elizia Borges*, o meu respeito e carinho por sua dedicação, presença e parceria constante nessa investigação.

Ao professor *Paulo Knauss* pelas orientações informais. Aos professores *Marcelo Mari* e *Sainy Veloso* pela contribuição durante a qualificação.

Aos professores: *José Artur D'Alo Frota*, *Leda Guimarães*, *Miriam Costa Manso Mendonça*, *Raimundo Martins*, *Rosa Berardo* e *Rosana Monteiro* pelos ensinamentos que nortearam essa pesquisa.

Aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação, Direção da Faculdade de Artes Visuais e seus servidores.

Aos colegas do Mestrado [Turma 06/2008] *Bruno*, *Douglas*, *Flávio*, *Getúlio*, *Gomes*, *Jordana*, *Laila*, *Leandro*, *Lorena*, *Luciana*, *Marcos*, *Noeli*, *Raul*, *Ronne*, *Rosilandes*, *Sejana* e *Vânia*, meu carinho.

Aos entrevistados: *Aroldo Ferreira*, *Carlos Miranda*, *Joanna Penna*, *José Guilherme Schwan*, *Luiz Rassi*, *Márcia Metran*, *Márcio Corrêa*, *Marco Amaral* e *Noé Luiz*. A todas as instituições de educação, cultura e divulgação, pela presteza.

À Prefeitura de Goiânia, Secretaria Municipal de Cultura, à Divisão de Patrimônio Histórico e seus servidores, em especial, *Alessandra Rocha*, *Fátima Carvalho* e *Suzy Fernandes*.

Aos artistas/autores da Arte Pública em Goiânia, particularmente, *Américo Vespúcio Pontes*, *Angelos Ktenas*, *Armando Zago*, *Jorge Félix de Souza*, *José Neddermeyer*, *Neusa Moraes*, *Marco Amaral*, *Sandro Carvalho* e *Zaco Paraná* pelas obras desse estudo.

À *Daniela de Val* que me incentivou a prosseguir nos roteiros dessa investigação. Aos meus queridos amigos *José Mário Salvo* e *Rogério Gomes Arantes* presenças constantes. Às amigas *Dôia Marques*, *Euda Barbosa*, *Ivone Lyra* e *Val Moraes* por compartilharem comigo o amor pela arte.

À *Isis Cabral*, minha mãe, e às minhas tias *Urânia* e *Natércia Carneiro* com amor. E finalmente, mas não menos importante, à minha família pelo amor e apoio incondicional. Minhas irmãs *Maria José*, *Lúcia*, *Marise*, *Lara* e *Adriana*. Sobrinhas *Leana*, *Tatiana*, *Isis Aurora*, *Nayara*, *Jordana* e *Natália*. Sobrinhos *Lean*, *Thirso*, *Leonardo*, *Renan*, *Gabriel* e *Lucas*. Sobrinhas-netas *Isabella* e às gêmeas *Luana* e *Laís*.

RESUMO

ARTE PÚBLICA: sua função e significado no espaço urbano de Goiânia

A iconografia exibida no espaço urbano de Goiânia retrata a história do povo goiano e da construção, implantação e desenvolvimento da nova capital. O estudo apresenta a produção artística tridimensional - esculturas, monumentos artísticos e históricos, bustos e estátua - localizada em dois roteiros selecionados cujo primeiro é o da Avenida Goiás e o segundo, o da Avenida 85. Arte Pública é uma manifestação antiga em sua prática, porém como estudo é, ainda, contemporâneo. Para apresentar esse acervo, datado entre os anos de 1937 a 2008, inicio pelo plano urbanístico de Goiânia e pelas orientações para a ocupação do espaço. Esses artefatos democratizam o acesso à cultura apresentando, a uma parte da sociedade, o único contato com expressões artísticas "in loco". As esculturas e/ou monumentos, mais do que obras de arte, são signos da cultura visual de uma cidade construindo uma identidade singular, com isso, diferenciando-a de outras. O trabalho reúne discussões sobre Arte Pública, a ocupação do espaço urbano em constante modificação e o diálogo entre o objeto artístico, a comunidade do entorno e os eventuais passantes. Visa, principalmente, compreender a função e o significado da escultura que compõe a imaginária urbana da cidade de Goiânia. A obra instalada em espaço urbano cria um vínculo com o local e quando dali retirada é destituída de seu valor, função, conteúdo e significado. Arte Pública resguarda, de certa forma, a memória histórica, artística e cultural de uma sociedade.

Palavras-chave: Arte Pública, escultura, espaço urbano, Goiânia.

ABSTRACT

PUBLIC ART: its function and meaning in urban space of Goiânia

The iconography shown in the urban space of Goiânia portray the history of the people from Goiânia and of construction, implantation and development of the new capital. The study presents the three-dimensional artistic production - sculptures, artistic and historical monuments, busts and statue - located in two selected routes, the first is the Avenida Goiás and the second the Avenida 85. Public Art is an ancient manifestation in the practice, but as study is, still, contemporary. To show this collection, dated between the years 1937 to 2008, I start at the urbanistic plan of Goiânia and orientations for its occupation. These artefacts democratizes the culture access shown to a part of the society, the only contact with artistic expressions "in loco". The sculptures and/or monuments, more than arts workmanships, are visual culture signs of a city building a singular identity, therefore, differentiating from the others. The work gathers discussions on Public Art, the occupation of the urban space in constant modification and dialogue between the artistic object, the community surrounding and eventual passerbies. Aim, mainly, to understand the function and meaning of sculpture that composes the urban imaginary of Goiânia city. The work installed in urban space creates a link with the site and when removed is devoid of its value, function, content and meaning. Public Art protect, somehow, the historical, artistic and cultural society's memory.

Keywords: Public Art, sculpture, urban space, Goiânia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGENS

1	Goiânia, 1937	17
2	Centro cívico e Avenida Goiás	19
3	Centro cívico e Avenida 85	21
4	Centro cívico e Avenida Goiás, anos 40	32
5	Anne Marie Sumner, <i>Sem Título</i>	37
6	Guto Lacaz, <i>Periscópio</i>	38
7	<i>Periscópio</i>	38
8	Regina Meyer, <i>Farol</i>	39
9	<i>Farol</i>	39
10	José Resende, <i>Sem Título</i>	40
11	<i>Sem Título</i>	41
12	Amilcar de Castro, <i>Sem Título</i>	43
13	Carmela Gross, <i>Cascata</i>	44
14	<i>Cascata</i>	44
15	Carmela Gross, <i>Hotel</i>	46
16	Maria Bonomi, <i>Páginas</i>	54
17	Batismo Cultural de Goiânia	57
18	Plano urbanístico de Goiânia, Attilio Corrêa Lima	61
19	Plano urbanístico de Goiânia, Armando Augusto de Godoy	64
20	Planta do centro cívico, Construtora Coimbra Bueno	66
21	Planta do Setor Central, Construtora Coimbra Bueno	66
22	Planta do Setor Sul, Construtora Coimbra Bueno	67
23	Desfile escolar	68
24	Vista aérea da Avenida 85	69
25	Zaco Paraná, <i>Pedro Ludovico Teixeira</i>	72
26	José Neddermeyer, <i>Luminária I</i>	72
27	José Neddermeyer, <i>Luminária II</i>	72
28	Neusa Moraes, <i>Monumento à Goiânia</i>	73

29	Jorge Félix de Souza, <i>Coreto</i>	73
30	Américo Vespúcio Pontes, <i>Relógio</i>	74
31	Armando Zago, <i>Monumento aos Bandeirantes</i>	74
32	Angelos Ktenas, <i>Andrelino Rodrigues de Moraes</i>	74
33	Angelos Ktenas, <i>Solon Edson de Almeida</i>	74
34	<i>Maria Fumaça</i>	75
35	Angelos Ktenas, <i>Latif Sebba</i>	75
36	Marco Amaral e Sandro Carvalho, <i>Monumento dos Três Marcos</i>	76
37	Marco Amaral e Sandro Carvalho, <i>Monumento</i>	76
38	Vista aérea da Praça Honestino Monteiro Guimarães	78
39	Vista aérea da Praça Universitária	81
40	Dina Cogolli, <i>Sem Título</i>	82
41	Armando Zago, <i>Monumento aos Bandeirantes</i>	84
42	<i>Monumento aos Bandeirantes</i>	87
43	Avenida Goiás, início da década de 1940	89
44	Attilio Corrêa Lima, desenho do núcleo inicial e da Goiás	90
45	Attilio Corrêa Lima, desenho do núcleo central	91
46	Desfile cívico na Avenida Goiás	92
47	Avenida Goiás, 1950	94
48	Calçadão da Avenida Goiás	95
49	Esboço do projeto de Requalificação da Avenida Goiás	97
50	Comércio informal na Avenida Goiás	98
51	Comércio informal na Avenida Goiás	98
52	Zaco Paraná, <i>Pedro Ludovico Teixeira</i>	103
53	<i>Pedro Ludovico Teixeira</i>	103
54	Angelos Ktenas, <i>Andrelino Rodrigues de Moraes</i>	104
55	Angelos Ktenas, <i>Solon Edson de Almeida</i>	104
56	Luminárias e <i>Monumento à Goiânia</i>	105
57	Luminária	106
58	Jorge Félix de Souza, <i>Coreto</i>	107
59	<i>Coreto</i>	108
60	Turismo, Goiástur	108
61	<i>Coreto e Relógio</i>	109

62	<i>Maria Fumaça</i>	110
63	<i>Maria Fumaça</i>	111
64	Desenho de Armando Zago	116
65	<i>Jornal Folha da Manhã</i>	117
66	Estátua do bandeirante	118
67	<i>Monumento aos Bandeirantes, 1942</i>	118
68	<i>Monumento aos Bandeirantes e Avenida Goiás</i>	119
69	Praça do Bandeirante, anos 60	120
70	Praça do Bandeirante, anos 80	120
71	Praça do Bandeirante, anos 90	121
72	Estátua do bandeirante, anos 90	122
73	Estátua do bandeirante, década de 2000	122
74	Maquete do <i>Monumento à Goiânia</i>	126
75	Execução dos personagens	127
76	Instalação de duas personagens do <i>Monumento à Goiânia</i>	128
77	Luminária	129
78	<i>Luminária II</i>	129
79	<i>Charge</i> da coluna Café de Esquina	130
80	Inauguração do <i>Monumento à Goiânia</i>	132
81	Ilustração de Confaloni	136
82	Mural de Confaloni	136
83	<i>Charge</i> da coluna Café de Esquina	137
84	Personagem no <i>atelier</i> da escultora Neusa Moraes	138
85	Personagens retornam à praça	138
86	<i>Monumento à Goiânia</i>	140
87	<i>Monumento</i>	142
88	Avenida 85, 1980	144
89	<i>Latif Sebba</i>	146
90	<i>Latif Sebba</i>	146
91	Croqui do <i>Monumento dos Três Marcos</i>	151
92	<i>Monumento dos Três Marcos</i>	152
93	<i>Monumento dos Três Marcos</i>	152
94	Instalação do monumento	153

95	Instalação do monumento	153
96	Colisão com uma das torres	154
97	Escalando a torre do monumento	154
98	<i>Monumento dos Três Marcos</i>	155
99	Ponte Octávio Frias de Oliveira	157
100	Maquete digital do <i>Monumento</i>	159
101	Etapa de instalação do <i>Monumento</i>	161
102	Etapa de instalação	161
103	Etapa de instalação	161
104	Etapa de instalação	161
105	Etapa de instalação	161
106	<i>Monumento</i>	161
107	Protesto na inauguração do Complexo Viário da T-63	163
108	Instalação do sistema de iluminação	165
109	<i>Monumento</i>	168
110	<i>Monumento ao Trabalhador</i>	170
111	Construção do <i>Monumento ao Trabalhador</i>	172
112	Praça do Trabalhador	173
113	Mural de Clóvis Graciano, cena 1	173
114	Mural de Clóvis Graciano, cena 5	173
115	Mural de Clóvis Graciano, cena 2	174

MAPAS

1	Roteiro da Avenida Goiás	20
2	Roteiro da Avenida 85	22
3	Museu de Escultura ao Ar Livre	80

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AGEPEL	Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira
AMT	Agência Municipal de Trânsito
cm	Centímetro
CIDARQ	Centro de Informação e Documentação Arquivística
DPH	Divisão de Patrimônio Histórico do Município de Goiânia
FAV	Faculdade de Arte Visuais
GECENTRO	Grupo Executivo de Revitalização do Centro
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFG	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
IHGG	Instituto Histórico e Geográfico de Goiás
IPEHBC	Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MIS	Museu da Imagem e do Som de Goiás
PMG	Prefeitura Municipal de Goiânia
PUC Goiás	Pontifícia Universidade Católica
s/d	Sem data
s/r	Sem referência
Seinfra	Secretaria Municipal de Infraestrutura
SeCom	Secretaria Municipal de Comunicação
Senac	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SEPLAM	Secretaria Municipal de Planejamento
SESC	Serviço Social do Comércio
SGC	Sociedade Goiana de Cultura
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

RESUMO	VIII
ABSTRACT	IX
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	X
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	XIV
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I	31
ARTE PÚBLICA E O ESPAÇO URBANO	
1. 1 Arte Pública: conceituação e entendimento	33
1. 2 Planos urbanísticos da nova capital	57
1. 3 Arte Pública em Goiânia	71
CAPÍTULO II	86
ARTE, MONUMENTOS TRIDIMENSIONAIS E A AVENIDA GOIÁS	
2. 1 Avenida monumental e os marcos comemorativos de Attilio Corrêa Lima	88
2. 2 Monumentos e esculturas na Avenida Goiás	101
2. 3 Monumento aos Bandeirantes	112
2. 4 Monumento à Goiânia	125
CAPÍTULO III	141
INTERVENÇÕES URBANAS NA AVENIDA 85	
3. 1 Constituição da Avenida 85	143
3. 2 Monumento dos Três Marcos	151
3. 3 Monumento	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177
ANEXO	192

INTRODUÇÃO

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

– Eu não tenho desejos nem medos - declarou o Khan -, e meus sonhos são compostos pela mente ou pelo acaso.

– As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

Italo Calvino, 1990.



Imagem 1: Goiânia, 1937.
Núcleo central e as avenidas Tocantins, Goiás e Araguaia.
Fonte: Divisão de Patrimônio Histórico - DPH,
Prefeitura Municipal de Goiânia - PMG.
Foto: Autor desconhecido.

O estudo que se apresenta tem por objeto a escultura no espaço urbano da cidade de Goiânia, capital do Estado de Goiás. A escultura pública ou escultura em espaço urbano pertence a uma categoria maior que é a da Arte Pública. O objetivo desse trabalho é pesquisar sobre a função e o significado dessas manifestações tridimensionais de valor artístico, histórico e/ou cultural. Com isso, a investigação se inicia com a inserção ou apropriação da obra ao local específico e as transformações impostas a essa obra, considerando que os espaços urbanos das cidades se remodelam, constantemente.

A investigação visa demonstrar o valor simbólico da escultura pública, sua função e significado diante das atualizações no modo de apreender o espaço urbano. Busca, ainda, analisar as várias interpretações destas obras de arte e/ou monumentos na época de sua inauguração e quais são os outros significados que adquirem na medida em que os espaços por eles ocupados se modificam. Portanto, a pesquisa buscará focar a apropriação do espaço urbano pela escultura ou obra tridimensional e, a partir de sua instalação, também a remodelação e adaptação desse mesmo espaço e dessas obras no transcorrer dos anos na tentativa de acompanhar as transformações urbanas ocorridas na cidade.

Para realizar a investigação, seleciono duas trajetórias que são duas avenidas que partem do núcleo central de Goiânia. A Arte Pública instalada na Avenida Goiás e na Avenida 85, no período de 1937 a 2008, somam um total de treze obras. Essa seleção é justificada pela implantação e desenvolvimento da cidade e da arte classicizante, moderna e contemporânea. A Avenida Goiás está localizada no Setor Central e a Avenida 85 - que se inicia no Setor Sul - é a linha divisória dos setores Oeste, Marista, Bueno, Pedro Ludovico e Bela Vista.

A Avenida Goiás foi a primeira via aberta na capital representando a implantação do plano urbanístico e a primeira fase da modernidade. Ela se inicia na Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira e se encerra na Praça Dr. Solon Edson de Almeida, no cruzamento com a Avenida Independência [Imagem 2]. É cortada por duas avenidas em que a primeira é a Avenida Anhanguera, na Praça do Bandeirante e a segunda, a Avenida Paranaíba, na Praça Andreino Rodrigues de Moraes.



Imagem 2: Centro cívico e Avenida Goiás.

Fonte: OLIVEIRA, 2008.

Foto: Hélio de Oliveira, 1968.

O primeiro trajeto a ser percorrido descreve a gênese da cidade e da Arte Pública classicizante e moderna. Partindo do núcleo central ou núcleo inicial - hoje denominado de Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira -, encontra-se, em frente ao Palácio das Esmeraldas, sede do Governo do Estado, a primeira Arte Pública instalada em Goiânia, em 1937, o busto de bronze do Dr. *Pedro Ludovico Teixeira* [Mapa 1 - 01]. Partindo dessa praça em direção ao traçado da cidade localizam-se a *Luminária I* [Mapa 1 - 04], o *Monumento à Goiânia* [Mapa 1 - 03], a *Luminária II* [Mapa 1 - 02] e, encerrando a praça, o *Coreto* [Mapa 1 - 05]. Na primeira quadra da Avenida Goiás, está o *Relógio* [Mapa 1 - 06]; no cruzamento com a Avenida Anhanguera, o *Monumento aos Bandeirantes* [Mapa 1 - 07] e no cruzamento com a Avenida Paranaíba, o busto de bronze do pioneiro *Andrelino Rodrigues de Moraes* [Mapa 1 - 08]. Encerrando o trajeto da Avenida Goiás, encontram-se o busto de *Solon Edson de Almeida* [Mapa 1 - 09] e a locomotiva *Maria Fumaça* [Mapa 1 - 10] na Praça Dr. Solon Edson de Almeida.



Mapa 1: Roteiro da Avenida Goiás.

Fonte: Departamento de Geoprocessamento,
Companhia de Processamento de Dados de Goiânia - COMDATA,
Prefeitura Municipal de Goiânia - PMG.

A Avenida 85 é o segundo roteiro selecionado e também se inicia na Praça Dr. Pedro Ludovico no núcleo central, percorrendo uma direção oposta ao trajeto da Avenida Goiás [Imagem 3]. Essa avenida é cortada pela Praça Latif Sebba no cruzamento da Avenida D e Rua 87 e se encerra na Praça Dr. Simão Carneiro de

Mendonça, cruzamento com a Avenida T-63. A 85 representa a implantação do segundo plano de urbanização, a expansão da cidade e a segunda fase da modernidade de Goiânia, num trajeto que narra as manifestações de Arte Pública contemporânea.



Imagem 3: Centro cívico e Avenida 85.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Hélio de Oliveira, 1962.

No sentido núcleo central em direção à região Sul encontram-se três obras: o *Monumento dos Três Marcos* [Mapa 2 - 01] de 2007, o busto de *Latif Sebba* [Mapa 2 - 02] datado de 1966 - ambos localizados na Praça e Viaduto Latif Sebba - e o *Monumento* [Mapa 2 - 03] inaugurado em 2008, afixado na Praça Dr. Simão Carneiro.



Mapa 2: Roteiro da Avenida 85.

Fonte: Departamento de Geoprocessamento, COMDATA - PMG.

Atualmente, na Avenida Goiás concentra-se edifícios comerciais, instituições bancárias e um comércio voltado para o público popular. O fluxo de pedestres é intenso durante os períodos matutino e vespertino, em especial, entre a Praça Dr. Pedro e a Avenida Paranaíba, mas no horário noturno é reduzido a um pequeno trânsito de estudantes dos cursos preparatórios para o vestibular. Apesar do horário de fluxo intenso de transeuntes, os monumentos e as obras de arte não possuem escala adequada capaz de garantir a sua visibilidade e se perdem ao competir com as imagens da mídia, os postes e fios de iluminação.

Já a Avenida 85 é referência no ramo do vestuário. Ali concentra-se um comércio - com vendas no varejo ou no atacado -, especialmente, de moda feminina desde o público infantil ao adulto. O fluxo de automóveis é denso em qualquer período do dia, pois essa avenida é eixo de ligação para diversos bairros residenciais e *shoppings centers*. Ao contrário do que ocorre na Avenida Goiás, os dois monumentos contemporâneos na Avenida 85 possuem uma escala que se sobressai aos edifícios e, mesmo com o tráfego intenso, é impossível transitar por essa avenida sem visualizar essas obras.

As obras de Arte Pública instaladas nas duas avenidas que seleciono para essa pesquisa foram idealizadas e executadas para ocupar o lugar específico onde se encontram. O lugar específico para instalar uma Arte Pública é a primeira etapa na sua idealização, pois é a partir da escolha do local que o artista poderá avaliar o seu entorno, considerando as edificações ali existentes, a comunidade, os eventuais transeuntes e a escala apropriada à execução do monumento e/ou obra de arte.

Na Avenida Goiás, as esculturas se agrupam em quatro principais grupos temáticos: o primeiro é o retrato, o segundo traz uma temática universal, o terceiro é o grupo da problemática de reconhecimento nacional e o quarto, o da identidade local. Já as esculturas na Avenida 85 se reúnem em dois grupos: o primeiro é também o retrato e o segundo grupo, ligado à identidade local. O retrato tridimensional apresentado na forma de busto registra os pioneiros que colaboraram na idealização e consolidação da nova capital; a temática universal representa uma obra histórica com significado comum a várias nações; a problemática de reconhecimento nacional é do personagem que representa um fato histórico de valor simbólico e social conhecido no território brasileiro e, finalmente, a identidade local

narra um fato histórico ligado à formação do povo goiano e/ou à construção da nova capital. Das treze obras localizadas nessas duas avenidas, dez estão instaladas na Avenida Goiás e três, na Avenida 85.

Meu interesse pelo objeto que se apresenta surgiu em 2003, quando retomei a coordenação do projeto *Documentação Histórica e Fotográfica do Acervo Artístico no Município de Goiânia*¹. Esse projeto teve como finalidade realizar o Inventário² do acervo artístico, histórico e cultural localizado nessa cidade. Essas manifestações artísticas, de valor estético, histórico, político e/ou cultural, representam 388 registros realizados de janeiro de 1995 a dezembro de 2003. O resultado desse projeto foi publicado no livro *Iconografia: documentação histórica e fotográfica do acervo artístico no município de Goiânia*, 2008, com o patrocínio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, Prefeitura de Goiânia. O programa *Iconografia Goiânia* continuará com o Inventário das novas obras instaladas nessa capital. Hoje, esse quantitativo corresponde a 403 obras.

O afastamento do projeto, de 1999 a 2003, fez com que eu mudasse a perspectiva de observação e começo a entender que essa retomada significa não uma continuidade, mas o reinício do processo de identificação e catalogação das obras e/ou monumentos. As pesquisas ampliam a minha visão, entendendo as obras não apenas como objetos isolados e sim como obras inseridas numa cidade por onde transitam pessoas com diferentes experiências. Elas caminham apressadas ou, tranquilamente, observando ou ignorando a produção que está ali, em espaço permanente, pronta para ser fruída por esses prováveis espectadores.

Nessa locomoção diária de passantes, eu também me incluo entre eles e nos momentos em que realizo o inventário observo as obras e as pessoas, imaginando o que pensam e sentem sobre o bronze, o granito, o concreto, o aço, a cerâmica, as cores, as formas, os volumes e os desenhos que compõem esses artefatos. Após a aquisição de medidas e inscrições das placas, aguardo a tomada de imagens. Enquanto o “clic” da câmera vai se repetindo, posso ver as esculturas e os homenageados se preparando para as poses. E é nesse instante em que me

¹ Projeto da DPH, unidade da Secretaria Municipal de Cultura - SeCult, PMG.

² Inventário é uma metodologia de pesquisa que constitui o primeiro passo na atividade de conhecimento, de salvaguarda e de valorização dos bens culturais de um acervo, constituindo na sua descrição individual, padronizada e completa, para fins de identificação, classificação, análise e conservação. SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. **Caderno de diretrizes museológicas I**. Belo Horizonte: Formato, 2002, p. 145.

deixo levar por meus pensamentos e por esse acervo que está à espera de ser visualizado.

Surgem, então, os questionamentos: Arte Pública possui autonomia capaz de construir um diálogo com o público consolidando o entendimento de uma apreciação estética? Esse patrimônio cultural³ é capaz de despertar a conscientização para os espaços e ambientes comunitários da cidade? Arte em espaço público⁴ ou arte em espaço urbano⁵ narra e preserva a história da cidade e a história cultural de uma sociedade? Entretanto, a questão que mais me inquieta é: Qual a função e o significado da escultura pública em Goiânia? E me lembro do livro *História da arte como história da cidade*, quando na primeira parte, sobre “A arte no contexto da cultura moderna”, Giulio Carlo Argan escreve: “as obras de arte - quer se trate de monumentos, quer de objetos móveis - ainda constituem o tecido ambiental da vida moderna. Se as conservamos, ou seja, se toleramos ou desejamos a sua presença, é porque ainda tem significado”.⁶ Acredito que esse questionamento é o mais importante e que a sua resposta oferecerá um entendimento capaz de responder às outras questões.

Goiânia é uma cidade planejada e foi construída para abrigar a nova capital do Estado de Goiás. A ideia da transferência da capital desse Estado, que era a cidade de Goiás, iniciou no Período Colonial, em 1754, para ser concluída em 1932, no Período Republicano pelo Interventor Federal Dr. Pedro Ludovico Teixeira. Pode-se observar que a ideia de mudança da capital para outra localidade foi adiada por quase dois séculos, entretanto, a proposta de Pedro Ludovico não foi, somente, de transferir a capital, mas de construir uma cidade para abrigá-la.

³ Patrimônio cultural - Entende-se toda produção humana, de origem emocional, intelectual, material e imaterial, independente de sua origem, época, natureza ou aspecto formal, que propicie o conhecimento e a consciência do homem sobre si mesmo e sobre o mundo que o rodeia. *ibidem*, p. 146.

⁴ Espaço público “é o território comum onde as pessoas desempenham as atividades e os rituais que ligam a comunidade, seja durante a rotina diária normal ou durante as festividades periódicas”. REMESAR, Antoni. In.: ABREU, José Guilherme. **Espaço público e escultura pública, para um estudo transdisciplinar**. <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf>. Acesso em: 12 ago. 2009.

⁵ Espaço urbano é entendido como a somatória do espaço público e do espaço privado ou todo o espaço que compreende a cidade. “São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço público os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade”. ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 43.

⁶ *idem, ibidem*, p. 86.

Ferreira transcreve a entrevista do Interventor ao jornal *Diário da Noite*, que afirma: “Desde que empreendemos fazer a mudança da capital fá-lo-emos para uma cidade construída, especialmente, para esse fim”.⁷

No cenário brasileiro, três cidades foram construídas com o objetivo de sediar uma capital. A primeira foi Belo Horizonte capital do Estado de Minas Gerais, a segunda foi Goiânia e a terceira foi a atual capital Federal, Brasília. A construção de Goiânia é considerada o marco que impulsionou a “Marcha para o Oeste” - ideal do Presidente Getúlio Vargas que almejava integrar o interior ao seu litoral - onde a modernidade e o progresso eram palavras de ordem no Brasil do Estado Novo. Como afirma o historiador Nars Chaul: “Goiânia era a representação maior do ‘nacionalismo’, do ‘bandeirantismo’, da ‘sagacidade’ do brasileiro, termos cantados e decantados pelos ideólogos do estadonovismo”.⁸ Nesse sentido, a professora da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG, arquiteta Márcia Metran de Mello apresenta, em sua tese, que a construção de Goiânia ou da “nova capital do Estado trazia consigo um conteúdo simbólico que apontava para ideais de novos tempos de desenvolvimento e progresso”.⁹

A cidade foi projetada para uma população de cinquenta mil habitantes, sendo que, inicialmente, foi implantado um projeto para abrigar quinze mil moradores. Atualmente, segundo a estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, 2007, essa capital é constituída por uma população de 1.224.645 milhão de habitantes. O planejamento para construir Goiânia contou com três planos de urbanização de concepções e autores distintos.

O primeiro plano urbanístico foi projetado pelo arquiteto e urbanista Attilio Corrêa Lima responsável pelo traçado da Avenida Goiás, que se inicia e se encerra com uma grande praça ou esplanada. A primeira é a Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira, onde está localizado o Palácio das Esmeraldas e a segunda, a Praça Dr. Solon Edson de Almeida, onde se encontra o edifício da extinta Estação Ferroviária. O segundo plano de urbanização foi elaborado pelo engenheiro civil Armando Augusto de Godoy e é onde está localizada a Avenida 85. Esse projeto foi desenvolvido numa segunda etapa da edificação de Goiânia. Finalmente, o terceiro

⁷ FERREIRA, Joaquim Carvalho. **Presidentes e Governadores de Goiás**. Goiânia: UFG, 1980, p. 140.

⁸ CHAUL, Nars Fayad. **Caminhos de Goiás**: da construção de decadência aos limites da modernidade. Goiânia: UFG, 2002, p. 233-234.

⁹ MELLO, Márcia Metran de. **Goiânia**: cidade de pedras e de palavras. Goiânia: UFG, 2006, p. 31.

planejamento urbano foi realizado e executado pelos, também engenheiros, irmãos Jerônimo Coimbra Bueno e Abelardo Coimbra Bueno, considerados os “construtores de Goiânia”.

No plano urbanístico dessas avenidas existe um único item que as identifica. Em ambos os traçados, elas são cortadas por uma única praça, na Avenida Goiás é a Praça do Bandeirante e na Avenida 85 a Praça Latif Sebba. Porém, essa característica se perdeu com a construção da Praça Andreilino Rodrigues de Moraes no cruzamento da Avenida Goiás com a Avenida Paranaíba. A Avenida Goiás marca a modernidade da cidade e a Avenida 85 insere a capital na contemporaneidade. Inicialmente, a seleção da Avenida 85 tem por finalidade investigar a instalação de arte contemporânea. Entretanto, esse percurso se fortalece após os estudos do plano diretor de Attilio Corrêa Lima e o seu Relatório encaminhado ao Interventor Federal onde justifica a mudança do sítio para a construção do centro cívico. O levantamento topográfico define que o núcleo inicial da nova capital deverá ser construído no local denominado “Paineira”, próximo da Avenida 85.

O primeiro capítulo, *Arte Pública e o espaço urbano*, tem como objetivo reunir os conceitos que abordam o significado da Arte Pública, elaborados por pesquisadores brasileiros e do cenário internacional a fim de buscar um melhor entendimento do tema. A tese do professor Paulo Knauss, *Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói*, 1998, discute os sentidos da cidade por meio do seu acervo iconográfico tridimensional de caráter histórico e artístico dessas cidades. Busca também refletir sobre a produção social dos sentidos atribuídos à cidade e de como essas imagens se confundem com a formação social do poder simbólico. A publicação *A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado* de José Francisco Alves, 2004, procura conceituar a Arte Pública trazendo o relato acerca dos monumentos dispostos ao ar livre, motivação de sua instalação, localização, modificações, mutilações, transferências de local, destruição e desaparecimento, citando as obras em ordem cronológica de inauguração.

A tese *Inovar e conservar: a ambiguidade no Monumento Constitucionalista*, de Anna Maria Khoury Rahme, 2005, nos auxilia na compreensão do conteúdo temático ou do significado de um monumento, estabelecendo o

relacionamento do homem com a obra de arte. O objeto de estudo de Rahme é o *Monumento e mausoléu ao soldado constitucionalista de 32* localizado no Parque Ibirapuera, em São Paulo, e contextualizado com outras obras comemorativas desse movimento localizadas em outras cidades paulistas, bem como os monumentos do Parque ou das proximidades. As pesquisas de Maria Cecília Lourenço, 1997; Fernando Pedro da Silva, 2005; Miriam Escobar, 1999 e Vera Pallamin, 2000 também contribuem para o entendimento dos conceitos sobre Arte Urbana. Assim como o estudo de Maria Bonomi, 1999, que além de conceituar Arte Pública, traz o olhar dessa artista plástica sobre os aspectos a serem considerados antes da produção de uma obra que será instalada em espaço aberto.

O estudo sobre a construção do espaço urbano apropriado por essas obras de arte aptas a narrar a História da Arte de uma cidade está sustentado em Giulio Argan. Nesse sentido, é importante descrever a gênese do espaço urbano goianiense traçado nos planos urbanísticos de Attilio Corrêa Lima, Armando Augusto de Godoy, Jerônimo Coimbra Bueno e de Abelardo Coimbra Bueno. Essa narrativa será construída por meio de plantas, relatório e artigos da época. As publicações de Narcisa Cordeiro, 1989; Ofélia do Nascimento Monteiro, 1979 e Oscar Sabino Júnior, 1958 oferecem os relatórios, leis e decretos e as pesquisas de Anamaria Diniz, 2007; Celina Fernandes Almeida Manso, 2001; Márcia Metran de Mello, 2006; Tânia Daher, 2003 e Wolney Unes, 2001 subsidiam uma investigação mais densa lançando um olhar atual e crítico sobre os planos diretores e o estilo arquitetônico selecionado para as edificações da nova capital.

É também nesse capítulo que traço um panorama da imaginária urbana de Goiânia. Essa narrativa é construída por meio do inventário do acervo. Nessa lista é possível conhecer a relação de obras de arte e/ou monumentos classificados por categoria e apresentados em ordem cronológica. Os itens são: ano de instalação, título da obra, artista / autor e localização. Essa exposição contribui no relato sobre a formação e o desenvolvimento do acervo de Arte Pública dessa capital.

O capítulo dois, intitulado *Arte, monumentos tridimensionais e a Avenida Goiás* tem como objetivo investigar o início das instalações de Arte Pública em Goiânia e a relação entre essas manifestações e a edificação da cidade. Considerando que essa capital teve sua primeira fase de construção de 1933 a 1937

- data da mudança definitiva do Governo do Estado, da antiga para a nova capital - e que a sua inauguração oficial aconteceu em 1942, a arte no espaço urbano de Goiânia foi sendo instalada, simultaneamente, à estruturação do próprio espaço dessa cidade. O primeiro busto, obras históricas, estátua e escultura compõem o ambiente do núcleo inicial e da monumental Avenida Goiás. Os monumentos comemorativos previstos no plano urbanístico de Attilio Corrêa Lima, o polêmico *Monumento aos Bandeirantes* considerado um dos marcos da cidade e o *Monumento à Goiânia*, que surge na década de 1960 como signo do novo em substituição ao antigo. Logo, nesse capítulo, os artigos jornalísticos são de grande importância para construir a narrativa de instalação da Arte Pública em Goiânia e das adaptações dessas obras motivadas pelas constantes modificações do espaço urbano.

Assim, o terceiro capítulo *Intervenções urbanas na Avenida 85* anuncia a chegada da Arte Pública contemporânea em Goiânia relatando o estabelecimento de obras de grandes dimensões e confirmando o aspecto monumental da cidade construída para ser símbolo de inovação. Nesse capítulo, será apresentado o surgimento da obra de arte contemporânea por meio do *Monumento dos Três Marcos* e do *Monumento da Praça Simão Carneiro*. Tais artefatos integram os dois primeiros complexos viários dessa capital. Com essas intervenções a atual sociedade goianiense pode compreender dois significados da Arte Pública, ser executada para um local específico e ter uma escala apropriada ao espaço.

As publicações *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*, de Cristina Freire, 1997; *Paisagens Urbanas* de Nelson Peixoto, 2003; *Arte Pública*, do Serviço Social do Comércio - SESC - 1998 entre os artigos publicados nos encontros, seminários, salões e projetos voltados para as intervenções urbanas contribuem para o desenvolvimento de todo o trabalho. Dessa forma, os autores Rosalind Krauss, 1998; Rudolf Wittkower, 2001; Hebert Read, 2003 e Alois Riegl, 2006 oferecem os subsídios necessários para esclarecer as possíveis dúvidas a respeito das denominações de arte tridimensional, escultura e monumento também presentes em toda a investigação.

O desenvolvimento da pesquisa terá seu suporte na literatura específica sobre o tema Arte Pública e sobre o espaço urbano. Entretanto, agregadas às referências bibliográficas, as fontes documentais - por meio do inventário do acervo,

das fotografias, dos planos urbanísticos, mapas, vistas aéreas, dos artigos de jornais da época, dos relatórios, de depoimentos e de entrevistas -, oferecem um suporte de grande importância na reconstrução do período de elaboração, consolidação da cidade e instalação do acervo localizado nos roteiros.

A investigação se completa buscando responder, em parte, ao questionamento sobre a função e o significado da escultura no espaço urbano de Goiânia. Nas considerações finais encontra-se a síntese acerca da continuidade de se inaugurar obras de arte e/ou monumentos nas praças, avenidas, parques, bosques e jardins das cidades.

CAPÍTULO I

ARTE PÚBLICA E O ESPAÇO URBANO

As obras de arte - quer se trate de monumentos, quer de objetos móveis - ainda constituem o tecido ambiental da vida moderna. Se as conservamos, ou seja, se toleramos ou desejamos a sua presença, é porque ainda tem significado. Não só isso: a tendência a desambientá-las, vendê-las, exportá-las, destruí-las, também implica, ainda que de modo negativo, o reconhecimento de um significado delas.

Giulio Carlo Argan, 2005.



Imagem 4: Centro cívico e Avenida Goiás, anos 40.
Fonte: Acervo Museu da Imagem e do Som de Goiás - MIS,
Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira - AGEPEL.
Foto: Autor desconhecido.

1. 1 Arte Pública: conceituação e entendimento

O termo Arte Pública é objeto de investigação de historiadores da arte, artistas plásticos, arquitetos, urbanistas, educadores, críticos de arte, historiadores, ambientalistas, paisagistas, enfim, por pesquisadores que estudam a ocupação do espaço e as intervenções urbanas.

Distintas expressões são utilizadas para designar a Arte Pública que é a obra de arte e/ou monumento instalado nos espaços abertos das cidades, como as praças, canteiros, calçamentos, fachadas de edifícios, jardins, bosques ou parques. Entretanto, são consideradas Arte Pública as obras implantadas em espaços internos como os cemitérios, as igrejas, escolas, clubes, enfim, em instituições públicas ou privadas. No presente trabalho, selecionei o termo Arte Pública com o objetivo de dar evidência ao tema tratado, divulgando e afirmando esse campo pouco discutido, entendido e investigado. Sendo Arte Pública uma expressão mais ampla, ela é capaz de acolher distintas manifestações da atualidade. Assim, seu conceito começa a ser discutido a partir da década de 1970 e, por ser uma temática pesquisada mais na contemporaneidade, a fonte documental é, ainda, restrita.

Arte Pública é a expressão utilizada pela maioria dos investigadores, como exemplo: a professora Maria Cecília França Lourenço,¹⁰ o escultor e professor José Francisco Alves,¹¹ a artista Maria Bonomi,¹² o professor Nelson Brissac Peixoto,¹³ o arquiteto e professor César Floriano¹⁴ e o historiador Fernando Pedro da Silva,¹⁵ entre outros.

¹⁰ Maria Cecília França Lourenço - Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo - USP. Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP.

¹¹ José Francisco Alves - Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Professor de Escultura do *Atelier* Livre da Prefeitura de Porto Alegre.

¹² Maria Bonomi - Doutora pela Escola de Comunicações e Artes, USP. Artista plástica.

¹³ Nelson Brissac Peixoto - Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris I Sorbonne. Professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

¹⁴ César Floriano dos Santos - Doutor em Arquitetura pela Universidad Politécnica de Madrid, Espanha. Professor da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

¹⁵ Fernando Pedro da Silva - Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Presidente, Diretor e Editor da C/Arte Projetos Culturais.

Outras expressões como: *Arte no espaço público*, designação empregada por Miriam Escobar,¹⁶ Anna Maria Rahme¹⁷ e pelo historiador da arte, crítico de arte e professor João Spinelli,¹⁸ *Arte urbana*, utilizada pela arquiteta, urbanista e professora Vera Pallamin¹⁹ e *Imaginária urbana*, termo usado pelo professor Paulo Knauss²⁰ e entendido como o conjunto das imagens da cidade, que encontram seus suportes materiais em objetos identificados com o seu espaço público.

No Brasil, esse tema foi discutido por representantes brasileiros e de outros países de distintos segmentos ligados à produção, viabilização e instalação de Arte Pública. Pesquisadores, teóricos, artistas e críticos de arte reuniram-se em dois encontros. O “I Seminário sobre Arte Pública”, que foi realizado pelo Serviço Social do Comércio - SESC - com a colaboração do Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos da América - USIS - em 1995 e, em 1996, a segunda edição, também realizada por essas duas instituições com a colaboração da União Cultural Brasil - Estados Unidos. O resultado das discussões - comunicações, debates e resumos - foi apresentado no livro *Arte Pública* editado pelo SESC, em 1998.

Participaram dos encontros, entre outros, os norte-americanos: Harriet Senie, escritora e pesquisadora; a curadora Mary Jane Jacob e o historiador da arte Michael Brenson. A francesa historiadora da arte Marianne Strön; o sul-africano Glen Mashinini e o arquiteto japonês Jô Takahashi. Os brasileiros: Paulo Mendes da Rocha, arquiteto; Aracy Amaral e Radha Abramo, historiadoras da arte e críticas de arte; Nelson Brissac Peixoto, curador do projeto Arte/Cidade; os artistas plásticos Francisco Zorzete e Siron Franco e, o historiador e professor Nicolau Sevcenko.

As conferências envolveram debates teóricos e experiências de especialistas que se relacionam com a Arte Pública em distintos segmentos. Idealizando, executando, investigando, publicando, divulgando e criando subsídios

¹⁶ Miriam Escobar - Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela USP. Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade São Marcos.

¹⁷ Anna Maria Abrão Khoury Rahme - Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela USP. Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Anhembi Morumbi.

¹⁸ João Spinelli - Doutor em Artes pela USP. Historiador da arte e crítico de arte.

¹⁹ Vera Maria Pallamin - Doutora pela USP. Pós-doutorado na University of California, Berkeley, Estados Unidos e na Università degli Studi di Firenze, Itália.

²⁰ Paulo Knauss - Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Pós-doutor pela Université Robert Schuman - Strasbourg III, URS, França. Professor do Departamento de História, Universidade Federal Fluminense e Diretor-Geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

no fomento da Arte Pública para que essas intervenções existam, sejam conservadas, conhecidas e reconhecidas pela sociedade como obras de arte. Esses debates questionam: Como? Onde? Para quê? Para quem? Durante quanto tempo? De que maneira? O artista ou autor, ao iniciar seu projeto de Arte Pública, deve preocupar-se também com a ocupação do espaço e com a importante missão de construir um diálogo entre a produção artística e o transeunte.

Michael Brenson iniciou sua palestra comentando que não estava no Seminário para conceituar Arte Pública, pois “as definições dadas por artistas à Arte Pública em São Paulo podem ser muito diferentes das de artistas de outros lugares do mundo”.²¹ Sendo uma temática em discussão na contemporaneidade, as definições estão sendo formadas, afinal, se nas regiões de um mesmo país o entendimento sobre determinado assunto pode ter múltiplos sentidos é previsível que em países com culturas diferentes as conceituações também o sejam. Dessa maneira, Arte Pública pode ser entendida, numa ligação direta com as instituições públicas, como o acervo de obras que pertence a uma cidade, as obras localizadas em espaços de passagem ou o acervo de museus e centros culturais. Outra concepção é a da arte desenvolvida para ocupar determinado espaço e quando dali retirada é destituída de seu valor, de sua função, conteúdo e significado. O historiador da arte norte-americano traz, ainda, a reflexão sobre a nova Arte Pública, sendo uma de suas características “ser moldada, num grau decisivo, pelas circunstâncias e condições de cada lugar específico”.²²

Acerca da seleção do lugar para a instalação de uma obra de arte em espaço urbano, a escritora Harriet Senie acredita que o primeiro passo para uma encomenda de Arte Pública deve começar pela análise desse local, pela articulação das necessidades públicas e das amenidades urbanas. Analisa também que cada lugar tem a sua história e que não existe um espaço neutro. Para que a Arte Pública possa comunicar a ideia do artista, ela deve ser concebida com a capacidade de inspirar os observadores, sendo, assim, um diferencial na cidade. Evidencia que a importância do lugar e as limitações da arte foram ignoradas ou mal-compreendidas e continua sua análise sobre a comunicação da Arte Pública, dizendo que:

²¹ BRENSON, Michael. Perspectivas da arte pública. In.: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998, p. 17.

²² *idem, ibidem*.

A história recente da Arte Pública vem sendo marcada pela controvérsia, geralmente devido ao fato de que o artista não entende ou ignora as necessidades do público e, ao mesmo tempo, porque a intenção do artista não é compreendida pelo público.²³

Radha Abramo entende que o diálogo entre arte e observador vai sendo sedimentado no olhar contínuo, pois o “transeunte, o pedestre, não contempla uma obra de Arte Pública: ele vai absorvendo a peça aos poucos e ela vai se formando aos pedaços em sua memória”.²⁴ Acredito que o primeiro olhar do passante para uma Arte Pública seja de estranhamento, mas no convívio cotidiano o diálogo entre a obra e o observador vai sendo construído e a obra, sendo aceita. Muitos monumentos localizados em Goiânia foram alvos de críticas e de vandalismo quando de sua instalação. Como exemplo, o *Monumento à Goiânia* implantado na Praça Dr. Pedro Ludovico e que hoje é considerado um cartão postal dessa cidade.

Destaca-se, ainda, no livro *Arte Pública* a palestra de dois representantes de instituições para o fomento da arte urbana na cidade de Nova Iorque. Anne Pasternak²⁵ argumenta que “não importa o formato que uma obra de arte possa ter, insistimos que deve haver uma relação significativa entre a arte e o local”.²⁶ Por sua vez, o historiador da arte Tom Finkelpearl²⁷ aponta o sucesso da instalação de uma Arte Pública, comentando que uma “Arte Pública bem-sucedida atrai as pessoas em duas direções: o artista em direção à comunidade e a comunidade em direção ao artista”.²⁸

Outro trabalho que trouxe uma grande contribuição ao tema tratado foi o projeto Arte/Cidade coordenado por Nelson Brissac Peixoto que, além dos debates teóricos sobre Arte Pública, visou a realizar intervenções em espaços públicos na cidade de São Paulo. Esse projeto efetivou quatro edições, duas em 1994, a terceira em 1997 e a quarta em 2002. O livro *Intervenções urbanas: arte/cidade* organizado por Peixoto e publicado em parceria pelo SESC e pelo Serviço Nacional de

²³ SENIE, Harriet. A arte pública nos Estados Unidos. In.: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Arte pública**. *op. cit.* p. 45.

²⁴ ABRAMO, Radha. Praça da Sé, cidade universitária, metrô. *ibidem*, p. 57.

²⁵ Anne Pasternak é diretora executiva da *Creative Time*, uma organização para o fomento da arte pública em Nova Iorque. *ibidem*, p. 108.

²⁶ PASTERNAK, Anne. *Creative Time*. *ibidem*, p. 109.

²⁷ Tom Finkelpearl é diretor do programa *Percent for Art* do Departamento de Assuntos Culturais da Cidade de Nova Iorque. Esse programa, aprovado por lei, destina 1% do orçamento de uma construção pública para a instalação de uma obra de arte em espaço urbano. *ibidem*, p. 70.

²⁸ FINKELPEARL, Tom. Financiamento de arte pública em Nova York. *ibidem*, p. 75.

Aprendizagem Comercial - Senac em 2002 traz o resultado das três primeiras edições.

Arte/Cidade é um projeto de intervenções que buscou criar novas práticas urbanas e artísticas em áreas críticas. Desenvolvido numa série de eventos que reuniu artistas e arquitetos - internacionais e brasileiros - interagindo em diferentes linguagens estéticas, desenvolveram pesquisas voltadas para situações não convencionais. O projeto buscou ocupar regiões inóspitas relacionadas a processos de reestruturação e redensolvimento. O professor Nelson Peixoto acredita que “a intervenção artística contribui para redefinir o espaço urbano, ao criar novas tramas com a arquitetura, o urbanismo e as situações sociais ao redor”.²⁹

A primeira edição denominada “A cidade sem janelas” ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana. O edifício é isolado da cidade, num local onde só resta a estrutura fabril e resquícios mecânicos da atividade industrial. Quatorze artistas e arquitetos participaram da mostra que apresentou intervenções no espaço interno do Matadouro, bem como em seu entorno. A arquiteta Anne Marie Sumner apropriou-se do espaço na entrada do edifício para instalar uma estrutura com três telas metálicas paralelas e de comprimentos desiguais [Imagem 5]. A obra estabelece, numa área aberta, de locomoção facilitada, a exigência de percorrer o itinerário proposto, ou imposto, numa “relação de evidência e obstrução com o visitante”.³⁰



Imagem 5: *Sem Título*,
Anne Marie Sumner, 1994,
Estrutura metálica e tela, 235 x 9865 cm.
Matadouro Municipal da Vila Mariana,
Largo Senador Raul Cardoso - São Paulo.
Fonte: PEIXOTO, 2002.

²⁹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte & cidade. ibidem*, p. 117.

³⁰ PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). **Intervenções urbanas: arte/cidade**. São Paulo: Senac, 2002, p. 52.

“A cidade e seus fluxos”, segunda edição, ocupou os últimos andares de três edifícios localizados na região central da capital paulista - o Edifício Guanabara, o da Eletropaulo e o do Banco do Brasil -, além da área triangular de dois quilômetros de lado que forma entre eles, em torno do vale do Anhangabaú e do Viaduto do Chá. As obras de 22 artistas e arquitetos evidenciavam o movimento, a luz, a leveza e a escala desmedida do lugar. Nesse espaço de passagem, o interesse “não é uma localidade, mas um deslocamento, um transitar entre as coisas”.³¹ Guto Lacaz instalou na fachada do edifício da Eletropaulo uma estrutura de madeira pintada na cor vermelha com uma abertura - simulando uma porta - e espelhos numa referência aos sistemas de vigilância e controle das metrópoles [Imagem 6 e 7]. Esses dois espelhos, inclinados e posicionados no térreo e no último andar do edifício, refletem as imagens dos espaços opostos. O artista, assim descreve a intervenção: “o objetivo era despertar a curiosidade, estimulando a ida ao quinto andar para ver os trabalhos dos colegas e a imagem da calçada”.³²

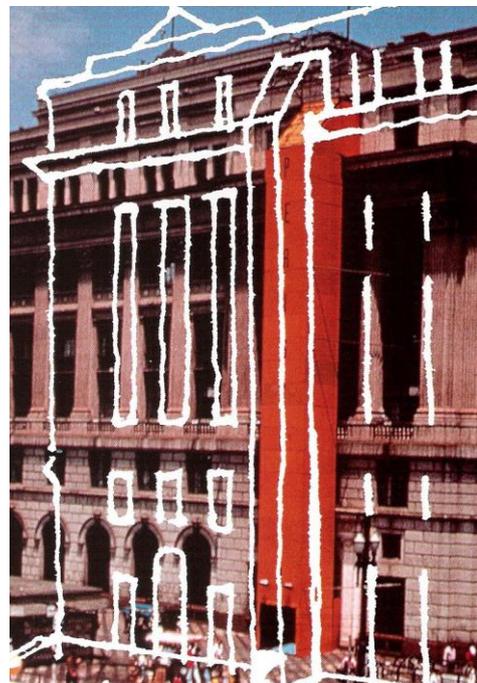


Imagem 6 e 7: *Periscópio*, Guto Lacaz, 1994, Estrutura metálica, madeira e espelhos, 2700 x 240 x 240 cm. Eletropaulo - São Paulo. Fonte: PEIXOTO, 2002.

³¹ PEIXOTO (org.). *ibidem*, p. 62.

³² LACAZ, Guto. *ibidem*, p. 78.

“A cidade e suas histórias”, terceiro módulo, selecionou um trecho ferroviário de cinco quilômetros que atravessa locais significativos do período fabril. O trajeto iniciava-se na Estação da Luz com uma parada nos silos abandonados do antigo Moinho Central e se encerrava nos galpões e chaminés que restaram das Indústrias Matarazzo. O público percorreu de trem os locais, realizando paradas nos sítios onde se encontravam as intervenções, exposições e eventos realizados por 34 artistas e arquitetos. “A intervenção em escala urbana procurou, então, interferir nesse campo de ruptura da malha urbana, propondo articulações espaciais e temporais possíveis”.³³ Uma das obras do percurso é o *Farol*, que, segundo sua idealizadora a arquiteta Regina Meyer, indica onde a cidade encontrou seus limites históricos, hoje, convertidos em fronteiras internas [Imagem 8 e 9]. A pirâmide invertida “demarca o tempo e as oscilações da cidade. O farol serve de referência e a luz emitida amplia o campo em que se insere para além da área ocupada por suas fundações, articulando todo o espaço ao redor”.³⁴

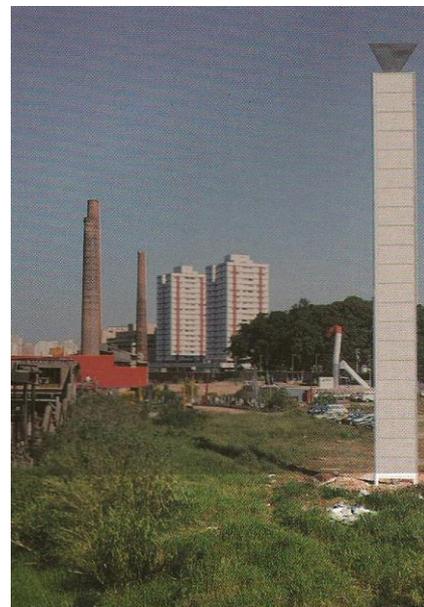


Imagem 8 e 9: *Farol*, Regina Meyer, 1997,
Estrutura metálica, painéis de fibrocimento e chapas de aço, 2600 x 200 x 200 cm.
Pirâmide: Estrutura tubular revestida com chapas de aço e iluminação.
Matarazzo - São Paulo.
Fonte: PEIXOTO, 2002.

³³ PEIXOTO (org.). *ibidem*, p. 190.

³⁴ MEYER, Regina. *ibidem*, p. 261.

Finalmente, “Zona Leste” foi a quarta e última edição do *Arte/Cidade* que ocupou uma área de dez quilômetros quadrados, aproximadamente. Essa localidade registra a imigração e a primeira fase de industrialização de São Paulo. Ela é formada de sítios recortados por viadutos, pátios ferroviários abandonados, áreas de ocupação favelada e de comércio informal em constante processo de rearticulação. Portanto, não permite abordagens estéticas convencionais, de caráter escultórico, numa área sem qualquer continuidade e articulação. As intervenções buscaram recompor os espaços vazios despreocupados em apreender um conjunto. As 26 intervenções ocuparam dez espaços dessa região, entre eles, o Largo da Concórdia, o Pátio do Pari, a Estação Brás e o Largo do Glicério. Entre as intervenções, encontra-se o projeto do artista José Resende, que consiste em inclinar para o alto alguns vagões deixando-os suspensos por cabos de aço [Imagem 10 e 11]. O artista “não toma os vagões propriamente como objetos, formas escultóricas, mas como elementos para configurar um espaço muito mais amplo: o pátio ferroviário e seus arredores”.³⁵



Imagem 10: *Sem Título*,
José Resende, 2002, Vagões e cabos de aço.
Pátio do Pari, Avenida Radial Leste - São Paulo.
Fonte: <http://www.pucsp.br/artecidade>.

³⁵ <http://www.pucsp.br>. Acesso em: 14 jul. 2009.



Imagem 11: *Sem Título*.
Fonte: Galeria Paulo Fernandes.
Foto: Antônio Sagese.

Em se tratando de discussões e exibição de obras, pode-se citar a “Bienal de Artes Visuais do Mercosul”, uma iniciativa da Fundação Bienal Mercosul.³⁶ Criada em 1996, com sede em Porto Alegre realizou sete edições, de 1997 a 2009. Esse evento apresenta um extenso projeto de exposição de arte contemporânea que acontece nos anos ímpares nessa capital. A Bienal do Mercosul é reconhecida como o maior conjunto de eventos dedicados à arte contemporânea latino-americana no mundo, proporcionando o acesso à cultura e à arte para milhares de pessoas. As seis primeiras edições contaram com alguns pontos comuns, como por exemplo: ser restrita aos países do Mercosul, apesar de introduzir a cada edição um país convidado; ser a maior mostra de arte latino-americana no Brasil; acontecer na cidade de Porto Alegre; ocupar espaços distintos; possuir um curador geral da edição e um curador de cada país participante;

³⁶ A Fundação Bienal do Mercosul, instituição de direito privado, sem fins lucrativos, nas seis edições apresentou 399 dias de exposições abertas ao público com 50 diferentes mostras. Foram 3.131 obras de arte expostas de 963 artistas, intervenções urbanas de caráter efêmero e 16 obras permanentes instaladas na cidade. As Bienais também organizaram seminários, palestras, oficinas e curso para professores. <http://www.bienalmercosul.art.br>. Acesso em: 18 maio 2009.

apresentar várias vertentes e realizar homenagem especial a uma ou mais personalidades ligadas às artes visuais.

O conjunto de eventos gerado por essa iniciativa agrega inúmeras formas de subsídios para os pesquisadores da arte, pois além da exposição da Bienal acontecem outras mostras paralelas ou transversais e retrospectivas de artistas brasileiros e internacionais. Em especial, duas edições deixaram um importante registro para a valorização e a investigação sobre Arte Pública. A primeira Bienal ao criar o Jardim de Esculturas incentivando, divulgando e preservando o patrimônio cultural e a quinta ao direcionar o seu enfoque ao tema em toda a edição, instalando obras permanentes em espaço urbano e com um projeto editorial de sete publicações que contribuem para o entendimento e a construção de conceitos sobre Arte Pública.

A 1ª Bienal do Mercosul,³⁷ realizada em 1997, foi considerada pelo crítico uruguaio Alberto Torres como “a revisão mais sólida e rigorosa sobre a arte da região”.³⁸ As vertentes foram: “Construtiva - a arte e suas estruturas”, “Política - a arte e seu contexto” e “Cartográfica - território e história”. O curador geral foi o crítico de arte Frederico Morais e foram homenageados, o pintor e linguista argentino Xul Solar e o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa. A coordenação e a produção das intervenções no espaço urbano foram realizadas pelo pesquisador em Arte Pública José Francisco Alves e por Eleonora Fabre. Onze artistas foram convidados a fazer intervenções de caráter efêmero. Nesse período, foram instaladas no Jardim de Esculturas, no Parque Marinha do Brasil, em Porto Alegre, dez obras permanentes. Inaugurado em 12 de outubro de 1997, o Jardim abriga esculturas dos artistas brasileiros Amilcar de Castro [Imagem 12], Aluísio Carvão, Francisco Stockinger, Franz Weissmann e Carlos Fajardo e dos estrangeiros Ennio Iommi, Julio Peres Sanz e Hernan Dompé, da Argentina; Francine Secretan e Ted Carrasco, da Bolívia. Essas esculturas foram doadas pelos respectivos artistas à Fundação Bienal.

³⁷ Países participantes dessa 1ª Bienal: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai e Venezuela, como país convidado. <http://www.bienalmercosul.art.br>. Acesso em: 18 maio 2009.

³⁸ *ibidem*.



Imagem 12: *Sem Título*,
Amilcar de Castro, 1997, Metal, 240 x 220 x 190 cm.
Jardim das Esculturas, Parque Marinha do Brasil - Porto Alegre.
Fonte: <http://www.bienalmercosul.art.br>.

“Histórias da arte e do espaço” foi o título da 5ª edição realizada em 2005 e narrava a multiplicidade das experiências contemporâneas do espaço subjetivo - construído pelo corpo e no corpo - e dominante - o urbano - até as novas noções de espaço impostas pela cultura digital. A curadoria geral foi de Paulo Sergio Duarte e Gaudêncio Fidelis com homenagem ao escultor Amilcar de Castro. O projeto de curadoria foi dividido em quatro vetores: “Da escultura à instalação”, “Transformações do espaço público”, “Direções no novo espaço” e “A persistência da pintura”. A 5ª Bienal comissionou quatro obras permanentes instaladas na orla do Guaíba, em 14 de junho de 2006, no vetor “Transformações do espaço público”, coordenação e curadoria de José Francisco Alves. As quatro obras são dos artistas Mário Fuke, Carmela Gross, Waltercio Caldas e José Resende. *Cascata* é o título da obra de Carmela Gross que se apropria do declive no terreno [Imagem 13 e 14]. Segundo a artista a ideia não é fazer uma escultura no sentido tradicional, distante, mas sim um equipamento urbano a ser utilizado pelas pessoas. A “intenção é juntar o plano da calçada com o da beira do Guaíba através de uma sucessão de outros planos, que são os degraus”.³⁹

³⁹ *ibidem*.

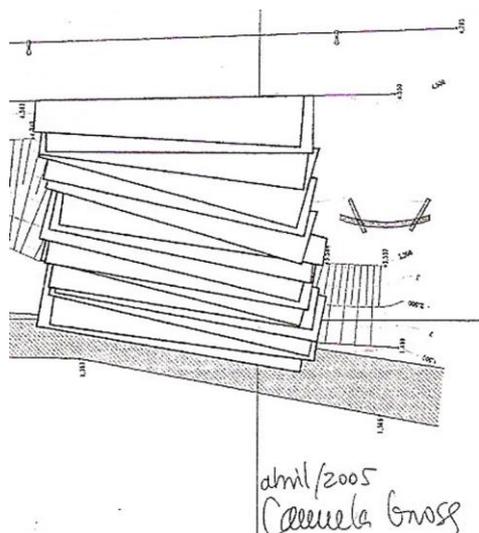


Imagem 13 e 14: *Cascata*, Carmela Gross, 2005, Concreto e Aço, 2100 cm, 16 degraus.
Orla do Guaíba - Porto Alegre.
Fonte: <http://www.bienalmercosul.art.br>.
Foto: José Francisco Alves.

Assim, a pesquisadora Bianca Knaak⁴⁰ analisa as seis primeiras edições da Bienal do Mercosul como um empreendimento cultural e artístico que tem se mostrado um modelo de sucesso e de poder didático. Comenta, ainda, que a Bienal “está institucionalizando o campo da arte local/regional, [...], de distribuição e acessibilidade regionais, mas também de inserção dessa produção num espaço ampliado de consagração nacional e internacional”.⁴¹

Diferente das seis edições anteriores, a 7ª Bienal de Artes do Mercosul deixou de ser restrita aos países do Mercosul e recebeu obras de artistas europeus e norte-americanos. Com o título “Grito e escuta”, o evento aconteceu de 16 de outubro a 29 de novembro de 2009, com a participação de 150 artistas da Alemanha, Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, Estados Unidos, França, México, Suíça, Reino Unido, Uruguai e Venezuela. A contribuição social, a aproximação com a criação artística e a referência nos campos da arte, da educação e da pesquisa foram as metas propostas pela curadora independente Victória

⁴⁰ Doutora em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, com a tese *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos*, 2008. 289 p.

⁴¹ KNAAK, Bianca. *As Bienais do Mercosul: de espaço de afirmação regional à plataforma de inserção artística internacional*. In.: **II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual** da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG, 2009.

Noorthoorn e pelo artista Camilo Yáñez - da Argentina e do Chile, respectivamente - curadores-gerais da Bienal. Essa edição, que explorou a comunicação multidirecional por meio de múltiplas linguagens, exibiu intervenções urbanas temporárias.

“Iconografias metropolitanas” foi o tema da 25ª Bienal Internacional de São Paulo, inaugurada no dia 23 de março de 2002. Presidida pelo arquiteto Carlos Bratke e com curadoria-geral do alemão Alfons Hug, o evento agrupou obras de 190 artistas de mais de setenta países. Essa exposição trouxe as questões sobre: o caos das megalópoles, o papel da arte nas metrópoles, a concorrência dessas obras com a super escala da arquitetura contemporânea e das imagens visuais produzidas pelos meios de comunicação de massa. Sobre a escolha da temática Alfons Hug comenta que:

A arte tem que se tornar maior que a cidade. No contexto globalizado, é somente a arte que consegue criar comentários sobre a cidade sem usar as mesmas armas que ela, como a velocidade, o grito, a confusão. A arte oferece um porto seguro ao cidadão, um campo de contemplação.⁴²

Dentre os artistas estrangeiros de renome internacional encontravam-se: o alemão Andreas Gursky; a norte-americana Kara Walker; a iraniana Shirin Neshat; David Goldblatt, de Johannesburgo; o ucraniano Boris Mikhailov; o irlandês Sean Scully e o americano Jeff Koons. Nesse evento foram homenageados, em salas especiais, os brasileiros Rubens Mano, Carlos Fajardo e Nelson Leirner. Essas salas ocuparam o espaço antes dedicado ao “Núcleo histórico”. Hug justifica sua extinção argumentando que “a função da Bienal não é promover mostras históricas, mas exibir a produção contemporânea”.⁴³ A Bienal traz inovações nos padrões tradicionais das bienais anteriores. Desde que surgiu, em 1951, buscou ser referência nas artes plásticas, apresentando ao público as novidades estéticas e a produção de artistas do passado, com seu núcleo histórico. Outras inovações foram a diminuição da arte européia e o acréscimo na participação de artistas do “terceiro

⁴² CANCINO, Cristian Avello. Bienal volta a olhar para as metrópoles. **Isto é**. São Paulo, 28 de janeiro de 2002. http://www.terra.com.br/istoegente/130/divearte/expo_bienal. Acesso em: 8 maio 2009.

⁴³ **Época**. Edição 199. São Paulo, 11 de março de 2002. <http://epoca.globo.com>. Acesso em: 8 maio 2009.

mundo” e do número de videoarte.⁴⁴ Sem o núcleo histórico, a 25ª Bienal se voltou para artistas e países “artisticamente emergentes”, como África, Ásia e Oriente Médio. “O nível geral dos chamados países periféricos aumentou. Isso tem a ver com as bienais criadas nos últimos dez anos em países como Turquia, Índia, Senegal ou Coréia”, diz o curador Alfons Hug.⁴⁵ Além do tema que traz a questão das imagens produzidas nas metrópoles, a Bienal exibiu obras de arte e instalações no exterior do pavilhão Matarazzo. Entre essas instalações, encontra-se a obra *Hotel*, um letreiro luminoso de neón vermelho que, segundo sua idealizadora a artista Carmela Gross, tinha o “objetivo de enganar”⁴⁶ aqueles que não sabem que ali acontece a Bienal Internacional [Imagem 15].



Imagem 15: *Hotel*,
Carmela Gross, 2002, luminoso de neón.
25ª Bienal de São Paulo.
Fonte: <http://www.bienalsaopaulo.globo.com>.

Na edição *Marco Cultural: questões contemporâneas em debate*, 2008, resultado do ciclo de debates realizado no Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, em 2005, as discussões foram apresentadas numa visão interdisciplinar. Dentre outras questões, o encontro trata da relação entre a Arte

⁴⁴ MARTHE, Marcelo. Bienal sem recheio. **Veja**. São Paulo, 20 de março de 2002. <http://veja.abril.com.br/>. Acesso em: 8 maio 2009.

⁴⁵ ALZUGARAY, Paula. Arte contemporânea, Iconografias metropolitanas. **Isto é**. São Paulo, 25 de março de 2002. Diversão & arte. <http://istoe.com.br/>. Acesso em: 8 maio 2009.

⁴⁶ <http://www.bienalsaopaulo.globo.com>. Acesso em: 14 jul. 2009.

Pública e a cidade. Nesse sentido, a cientista social e professora da Universidade de Brasília, Mariza Veloso, comenta sobre a nova Arte Pública:

Arte Pública nas últimas décadas deixou de significar apenas “arte em espaços públicos”. As novas concepções passaram a enfatizar a relação arte/comunidade, ao invés de arte/objeto, o que resultou em práticas como “site-specific”, “arte socialmente responsável”, “arte-instalação”, sendo tais práticas articuladas pelas referências de tempo e espaço. Trata-se, portanto, de uma arte entranhada na historicidade do lugar, chamando por seu reconhecimento ou transformação.⁴⁷

Outro encontro brasileiro a discutir o tema Arte Pública foi o “16º Simpósio de Artes Plásticas: experiências atuais em Arte Pública”, evento integrado ao 21º Festival de Arte Cidade de Porto Alegre, de 9 a 13 de julho de 2007, organizado pelo *Atelier Livre* da Prefeitura dessa cidade. Esse encontro trouxe profissionais de diversas cidades do Brasil e da Espanha e o resultado pode ser conhecido na publicação *Experiências em Arte Pública: memória e atualidade* organizada por José Francisco Alves. Participaram do Simpósio os brasileiros: José Cirillo, com o artigo “Lei de incentivo à criação de um acervo semi-público em Vitória”; Ana Luz Pettini, professora e orientadora da oficina de Escultura do *Atelier Livre* de Porto Alegre, com o trabalho “Arte Pública contemporânea: experiências de Porto Alegre”; o professor César Floriano da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, “Construindo uma política de Arte Pública para a cidade de Florianópolis”; entre outros. E os estrangeiros: professor Javier Maderuelo da Universidade de Alcalá de Heres, Espanha, falando sobre “O projeto arte e natureza em Huesca” e Jorge Díez, codiretor do MBA da Universidade de Salamanca e diretor do Programa Internacional de Arte Pública, com o artigo “Madrid abierto”.

Nessa publicação, a professora Ana Pettini apresenta o seguinte conceito: “Entenda-se por Arte Pública as manifestações artísticas legitimadas que se encontram no espaço urbano da cidade, integradas a paisagem da cidade, impondo ao cidadão uma visibilidade involuntária em seu percurso cotidiano”.⁴⁸

⁴⁷ VELOSO, Mariza. Cidade, arte e patrimônio. In.: MENEGAZZO, Maria Adélia (orgs.). **Marco Cultural**: questões contemporâneas em debate. Campo Grande: UFMS, 2008, p. 30.

⁴⁸ PETTINI, Ana. Arte pública contemporânea: experiências de Porto Alegre. In.: ALVES, José Francisco. **Experiências em arte pública**: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfolio/Cidade, 2008, p. 12.

Numa análise sobre a estética das cidades contemporâneas composta por apelos visuais publicitários, o professor César Floriano argumenta que:

A Arte Pública é, sem sombra de dúvida, o elemento mais significativo através da qual se induz o caráter e a significação do entorno urbano. Os edifícios, os grupos escultóricos, os monumentos, as intervenções artísticas e todo o campo expandido das artes visuais contribuem de forma significativa para a formação da identidade e do caráter dos lugares e a estratégia de inserir obras de arte no espaço público tem se apresentado, nos últimos anos, como uma das principais ações para humanizar as cidades.⁴⁹

Finalmente, aconteceu de 11 a 13 de novembro de 2009, em Buenos Aires o “1º Seminário Internacional sobre Arte Pública na América Latina”. O encontro foi organizado pelo Grupo de Estudos sobre Arte Pública na América Latina - GEAP - do Instituto de Teoria e História da Arte Julio Payró, Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. O seminário reuniu pesquisadores da Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Espanha, Peru e Uruguai. Esse encontro proporcionou ao grupo conhecer a produção realizada nesses países por meio de três conferências e 59 artigos. O número reduzido de artigos possibilitou aos pesquisadores presenciar a comunicação de todos os trabalhos e, assim, a participação em todas as discussões.

Dessa forma, o seminário foi dividido em quatro mesas de trabalho designadas de: “Alcances da Arte Pública nas celebrações do primeiro centenário das independências em território latino-americano”, “Arte Pública e memória”, “A arte no espaço urbano: relações e realizações” - subdividida em “Aproximações teóricas” e “Propostas curatoriais e obras contemporâneas” - e “A Arte Pública como patrimônio cultural: projetos e realizações” - subdividida em “Gestão, catalogação, restauração e conservação” e “Estudo de casos”.

As organizadoras do seminário, Teresa Espantoso Rodríguez e Carolina Vanegas Carrasco, registram no texto de apresentação que a Arte Pública, desde o monumento comemorativo às intervenções contemporâneas, mudou a sua forma de apropriação do espaço urbano. Assim, relatam que o monumento comemorativo instalado em espaço público ou semipúblico foi definido por Riegl a partir de sua

⁴⁹ FLORIANO, César. Construindo uma política de arte pública para a cidade de Florianópolis. In.: *idem, ibidem*, p. 26-27.

função de: comemorar, recordar e conservar a memória de um fato ou de uma pessoa com o fim de que seu valor e significado ultrapassem o tempo e se transformem em uma presença transmissora de ideais dignos de exemplo para as gerações futuras. Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, surgiu uma nova linguagem, uma nova forma de expressão e uma nova relação com o habitante-transeunte. A chamada Arte Pública de “novo gênero” inclui práticas escultóricas e outras intervenções artísticas que pretendem estabelecer novas relações espaço-temporal que, muitas vezes, constituem-se em manifestos contrários à lógica monumental e sobre a democratização do espaço público urbano.⁵⁰

As universidades brasileiras tem contribuído nas investigações sobre Arte Pública por meio das teses nos cursos de pós-graduação em Artes, Artes Visuais, Arquitetura e Urbanismo, História e Psicologia Social. O resultado pode ser encontrado nas bibliotecas digitais com um pequeno quantitativo publicado, como: *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo* de Cristina Freire, 1997, tese de doutorado em Psicologia Social, USP; *Esculturas no espaço público em São Paulo* de Miriam Escobar, 1999, dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, USP; *A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado* de José Francisco Alves, 2004, resultado do Mestrado em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS e, de Fernando Pedro da Silva, *Arte pública: diálogo com as comunidades*, 2005, Mestrado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Outro exemplo é o fragmento da tese da artista Maria Bonomi publicado no livro *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*, organizado por Mayra Laudanna, em 2007.

Pode-se, ainda, citar outras duas publicações que resultam de projetos da USP, *Obras escultóricas em espaços externos da USP*, 1997, organizado por Maria Cecília Lourenço e *Arte urbana: São Paulo: região central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente* de Vera Pallamin, 2000. E entre as teses não

⁵⁰ RODRÍGUEZ, Teresa Espantoso e CARRASCO, Carolina Vanegas. **Arte Público y Espacio Urbano**: relaciones, interacciones, reflexiones. Buenos Aires. 1º Seminario Internacional sobre arte público en latinoamérica. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2009. CD-ROM. *ibidem*. Tradução nossa.

publicadas: *Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói* de Paulo Knauss, doutorado em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998 e *Inovar e conservar: a ambiguidade no Monumento Constitucionalista* de Anna Maria Khoury Rahme, doutorado em História e fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, USP, 2005.

Maria Cecília Lourenço, ao coordenar a pesquisa sobre o acervo da USP, relata que julgou oportuno iniciar o trabalho pelas obras localizadas no espaço externo, pois essas não mantêm suas características originais resguardadas. Segundo a organizadora e coordenadora da Comissão de Patrimônio Cultural, as esculturas referenciam e individualizam os locais, pois:

O nosso século assiste a modificações na Arte Pública, especialmente pelas proposições distintas emanadas desde a arte moderna, voltada à valorização da visualidade, da forma, da função, da materialidade, das técnicas e de novos conteúdos sociais.⁵¹

Paulo Knauss, em sua tese *Imagens urbanas e poder simbólico*,⁵² define a imaginária urbana como:

o conjunto das imagens da cidade, que encontram seus suportes materiais em objetos identificados com o espaço público da cidade. Para além de seus possíveis atributos formais, a compreensão da especificidade do acervo urbano de imaginária produz o sentido de sua expressão, ao estabelecer a relação/tensão entre a ordem temporal e a ordem espacial da cidade, ao mesmo tempo que demarca e informa as duas ordens sociais.⁵³

⁵¹ LOURENÇO, Maria Cecília França. Arte pública na USP. In.: COMISSÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL. **Obras escultóricas em espaços externos da USP**. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 16.

⁵² A tese discute a história do poder no Brasil e a forma pela qual os grupos políticos impuseram valores hegemônicos à sociedade por persuasão e convencimento. A imaginária urbana das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói - acervo iconográfico tridimensional de caráter histórico e artístico – define-se como produção histórica e construtora de discursos acerca do passado capaz de instaurar emblemas de poder que representam a sociedade e identificam suas estruturas sociais. As imagens escultóricas ou “estatuamania” assume conotação simbólica, reformista ou revolucionária associada ao processo de construção da nação, bem como da afirmação de uma identidade nacional. Analisa o processo de instalação de monumentos e a simbologia dessas obras como papel social do Estado na construção da nação. A imaginária urbana possui conteúdos, suspendem conflitos da sociedade, investem na harmonia, conservam a ordem social e afirma a cidade como espaço do poder simbólico.

⁵³ KNAUSS, Paulo. **Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1998, p.45.

Na publicação *Esculturas no espaço público em São Paulo*,⁵⁴ Miriam Escobar registra que “a instalação de uma escultura pode contribuir para a identificação de um lugar, quando o seu tema está relacionado com os valores culturais contidos naquele espaço”.⁵⁵ As esculturas em espaço urbano são signos da visualidade artística e cultural de uma cidade, contribuindo na construção de uma identidade singular capaz de diferenciá-la de outras. Dentre os monumentos escultóricos consagrados como marcos de referência mundial, encontra-se a Estátua da Liberdade, em Nova Iorque; a Torre Eiffel, símbolo da Paris moderna e o Cristo Redentor, emblema da cidade do Rio de Janeiro.

A contribuição destes investigadores traz os seguintes conceitos sobre Arte Pública. José Francisco Alves escreve em *A escultura pública de Porto Alegre*⁵⁶ que a Arte Pública, como categoria, é ainda imprecisa, ampla e complexa. O pesquisador esclarece que o objetivo central do estudo não foi o de conceituar a Arte Pública, mas de destacar que essa arte se encontra em situação controversa, assim expondo:

Mas a Arte Pública, de modo geral, pode ser entendida como um conjunto de possibilidades em que um trabalho de arte é dirigido a um público o mais amplo possível, geralmente ao ar livre, no terreno onde vivem e por onde circulam as pessoas. No entanto o simples fato de se colocar uma escultura numa avenida ou praça não faz dela uma obra verdadeiramente “pública”.⁵⁷

⁵⁴ Nessa publicação a arte no espaço público é identificada como uma entidade simbólica que mantém com o lugar de instalação uma relação espacial, artística e cultural

⁵⁵ ESCOBAR, Miriam. **Esculturas no espaço público em São Paulo**. São Paulo: CPA Consultoria de Projetos e Artes Ltda., 1999, p. 23.

⁵⁶ A investigação traz questionamentos sobre o termo “Arte Pública” e sua ligação com questões críticas, estéticas e históricas. Entendida como suporte ao conhecimento, compreensão e expressão inovadora dos valores culturais da comunidade aborda também os conceitos de *site-specificity* - especificidade do local e *place-specificity* - especificidade do lugar. Lança um olhar crítico sobre as questões relativas à Escultura Pública: remoção e destruição, ausência de regulamento para a sua instalação e os programas de comissionamento que geralmente é realizado no sentido de perpetuar a gestão de seus patrocinadores. Como subsídio à pesquisa o autor realizou o Inventário - de 1997 a 2000 - da Escultura Pública de Porto Alegre com parte revista, em 2002 e 2003, devido às constantes alterações. A pesquisa narra a gênese e descrição de cada obra, autoria, motivação de sua instalação, localização, transferências, mutilações, perda de partes do conjunto, casos de destruição e desaparecimento, bem como a relevância de seu significado e circunstâncias. Finalmente, delineou propostas como pontos de partida para evitar que o patrimônio cultural dessa cidade seja dilapidado.

⁵⁷ ALVES, José Francisco. **A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado**. Porto Alegre: Artfolio, 2004, p. 12.

Para esse professor de Escultura, a atribuição do caráter público a uma obra de arte independe se a sua localização é em espaço fechado ou aberto, ou se a sua propriedade é estatal, institucional ou privada. No presente trabalho, considero Arte Pública aquela inserida no espaço urbano, evitando a ambiguidade com a arte de natureza semipública ou das obras que compõem o acervo de museus. As obras investigadas são as esculturas e os monumentos de caráter permanente, em espaço aberto, sem impedimentos de grades, muros ou horários, portanto, arte tridimensional localizada nas praças, ruas, avenidas, terminais, bosques e parques.

Arte Pública é referida pela professora Vera Pallamin como arte urbana, “vista como um trabalho social, um ramo da produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais”.⁵⁸ Arte urbana é definida como:

uma prática social relacionada a modos de apropriação do espaço urbano. Enquanto “espaço de representação” a obra de arte é também um agente na produção do espaço, adentrando-se nas contradições e conflitos aí presentes.⁵⁹

Considerando a importância e o desafio do diálogo entre a arte e o público, Fernando Silva em *Arte pública*⁶⁰ escreveu que:

O transeunte que usufrui da imagem de arte voltada para o espaço público é indefinido e heterogêneo, pertencente a várias camadas sociais e de formação cultural diversificada. Assim, um dos principais objetivos da Arte Pública é estabelecer o diálogo com a diversidade, fato desafiador para o artista que cria no ambiente urbano.⁶¹

Desse modo, Anna Maria Rahme em sua tese *Inovar e conservar*⁶² realiza

⁵⁸ PALLAMIN, Vera Maria. **Arte urbana**: São Paulo: região central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000, p. 19.

⁵⁹ *idem, ibidem*, p. 45.

⁶⁰ A pesquisa discute as novas teorias sobre Arte Pública a partir da segunda metade do século XX e apresenta o projeto “Arqueologia da Memória”, coordenado pelo autor, sobre intervenções no Arraial de São Sebastião, Minas Gerais. Inicia com os conceitos de cidade e de Arte Pública, construindo o entendimento sobre essas manifestações artísticas no Brasil a partir de instalações realizadas nos Estados Unidos. Traz também exemplos de projetos e eventos de cidades brasileiras.

⁶¹ SILVA, Fernando Pedro da. **Arte pública**: diálogo com as comunidades. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 24-25.

⁶² A análise iconológica é o ponto de partida das ideias que envolvem o estudo do Monumento de 1932, localizado no Parque do Ibirapuera, bem como outros monumentos com a mesma temática, que estão localizados em outras cidades de São Paulo. Por meio da teatralidade ou cenário simbólico imposto à cidade a representação do monumento confere a sua permanência no espaço e o sentido de eternidade configurado pelas celebrações anuais.

a análise de que a arte tridimensional cria uma visualidade que obriga o artista a se preocupar com a sua situação para que a mesma seja capaz de induzir no observador uma troca dinâmica com a obra. A base teórica da afirmação de Anna Rahme está respaldada pela estética de Adolf Hildebrand, segundo a qual “as esculturas em espaços públicos exigem atenção especial no tratamento do local, já que a definição de seus contornos, a escala, o material de execução, ou seja, sua visibilidade depende das escolhas definidas pelo artista”.⁶³

Maria Bonomi, artista plástica, defende em sua tese *Arte Pública - sistema expressivo / anterioridade*⁶⁴ que:

A Arte Pública não enfeita a cidade nem a transforma num museu ao ar livre. Ela pressupõe muito mais do que isso. Ela se impõe o dever de resgatar a formação do olhar da população e ao mesmo tempo o de se adequar ao entorno por sua inserção social no urbano.⁶⁵

A artista relata em sua tese alguns passos adotados por ela antes da concepção de uma Arte Pública. Inicia pesquisando o local, a incidência da luz disponível e as pessoas que ali circulam. Bonomi acredita que o projeto de Arte Pública deve estabelecer relações com a comunidade e estar num logradouro, como um ‘referencial fixo’. Com isso, a Arte Pública deve ser “localizada, permanente, gratuita, induzida e durável”.⁶⁶ Fica, então, evidente que essa artista é contrária à concepção de obras em espaço urbano com materiais efêmeros e de caráter temporário [Imagem 16].

⁶³ RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. **Inovar e conservar**: a ambiguidade no Monumento Constitucionalista. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. São Paulo, 2005, p. 87.

⁶⁴ Nessa tese, apresentada à Escola de Comunicação e Artes, ECA/USP, em 1999, a autora relata suas reflexões sobre o processo criativo de uma Arte Pública que se inicia pelos questionamentos que o artista deve responder para que sua obra seja aceita pelo transeunte. A artista divide a sua prática de elaborar uma obra de Arte Pública, desde a sua concepção à sua instalação, em três vertentes: inserida, paralela e posterior.

⁶⁵ BONOMI, Maria. *Arte pública - sistema expressivo / anterioridade*. In.: LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi**: da gravura à arte pública. São Paulo: Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 27

⁶⁶ BONOMI. *idem, ibidem*, 19-24.

Imagem 16: *Páginas*, Maria Bonomi, 1997, Alumínio, 500 x 200 cm. Arquivo do Estado de São Paulo, Rua Voluntários da Pátria nº 596, Santana - São Paulo. Fonte: LAUDANNA, 2007.



As professoras Maria Elizia Borges e Leda Maria Guimarães numa experiência interdisciplinar desenvolvida no curso de Licenciatura em Artes da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG, trazem o conceito de Arte Pública:

Entende-se por Arte Pública aquela produção artística que não se limita à simples edificação física, mas que também transita pelo imaginário da comunidade que flui diariamente com essas representações por meio de vínculos afetivos, sociais e culturais com o local na qual estão inseridas.⁶⁷

No Banco de Dados da Itaú Cultural, encontra-se que conceituar uma arte que seja pública obriga a considerar as dificuldades que norteiam esse entendimento. É consenso que definir esse novo campo de estudo subjetivo exige a

⁶⁷ BORGES, Maria Elizia; GUIMARÃES, Leda Maria. O universo artístico popular de bairros de Goiânia: uma pesquisa de caráter interdisciplinar. In.: ROCHA, Cleomar (org.). **Arte: limites e contaminações**. Anais do 15º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 2007. v. I, p 262.

formação de outras teses. Nesse sentido, pode-se considerar Arte Pública as obras que pertencem aos museus, acervos de centros culturais e os monumentos localizados em espaços abertos. O conceito pode direcionar-se para uma:

arte em espaços públicos, ainda que o termo possa designar também interferências artísticas em espaços privados, como hospitais e aeroportos. A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário. O termo entra para o vocabulário da crítica de arte na década 1970, [...]. Diversos artistas sublinham o caráter engajado da Arte Pública, que visaria alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico.⁶⁸

Com base no levantamento apresentado, observa-se que a discussão sobre arte e público ou sobre o diálogo entre Arte Pública e comunidade tem preocupado os estudiosos. Acredita-se que a instalação de uma obra de arte em praça deve estar aliada aos anseios dos moradores do entorno. Sobre essas propostas, o Banco de Dados da Itaú Cultural traz que:

Essas novas orientações partilham um espírito comum: são, cada qual a sua maneira, tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo. As obras articulam diferentes linguagens - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. -, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente o mercado e o sistema de validação da arte, denunciando seu caráter elitista.⁶⁹

Associadas à Arte Pública, encontram-se as manifestações de caráter permanente e tradicional dos monumentos, esculturas, estátuas e bustos localizados em praças, bem como os murais nas fachadas de edifícios. Numa concepção contemporânea, desdobram-se obras de caráter temporário como as instalações, o grafite, a *land art* e o *site specific*.

Considerando o entendimento dos pesquisadores aqui apresentados, pode-se observar que a Arte Pública é tratada de forma abrangente e, conforme as suas especialidades, explicitam algumas funções inerentes à mesma. Entre essas

⁶⁸ <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 26 mar. 2009.

⁶⁹ *ibidem*.

funções, encontra-se: o fato de estar inserida no espaço urbano; a apropriação do espaço pela obra; a capacidade de atribuir identidade ao espaço; a relação entre a obra e a comunidade; sua capacidade de construir um diálogo com o observador; a obra como marco de referência do tempo e do espaço; como narrativa da história da cidade e a sua função de resguardar a memória de uma sociedade.

Diante do exposto, observa-se que a seleção da Arte Pública instalada na Avenida Goiás e na Avenida 85 visa investigar a função e o significado dessas manifestações tridimensionais. Considerando que essas obras foram idealizadas com o caráter, inerentemente, público para um local específico e que desenvolveram um estreito vínculo com o seu observador, são importantes marcos no imaginário da nossa cidade e para a sua população.

A conexão entre o observador e a obra só é possível se esta for concebida para alcançar sua verdadeira função, que é a de transformar meros transeuntes em conhecedores da história de formação da cidade e de suas personagens. Desenvolvendo, assim, o interesse do cidadão pela produção artística e cultural, sendo capaz de tornar a arte mais coletiva e menos elitizada.

1. 2 Planos urbanísticos da nova capital

Goiânia,⁷⁰ a capital do Estado de Goiás, foi inaugurada pelo Interventor Federal Dr. Pedro Ludovico Teixeira, em 24 de outubro de 1933, data do lançamento da pedra fundamental no local escolhido para edificar o Palácio das Esmeraldas, sede do Governo Estadual. O município foi criado por meio da Lei nº 327, de 2 de agosto de 1935. A mudança provisória do poder executivo aconteceu em 4 de dezembro desse ano e o dia 23 de março de 1937 marcou a transferência definitiva da nova capital, da cidade de Goiás para a de Goiânia. Oficialmente inaugurada em 5 de julho de 1942, na festa denominada de Batismo Cultural [Imagem 17].



Imagem 17: Batismo Cultural de Goiânia, 5 de julho de 1942.
 Fonte: Divisão de Patrimônio Histórico - DPH,
 Prefeitura Municipal de Goiânia - PMG.
 Foto: Eduardo Bilemjian.

⁷⁰ Goiânia é um nome formado a partir do nome da tribo indígena *goiás* mais o sufixo latino *ania*. UNES, Wolney. **Identidade art déco de Goiânia**. São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia: UCG, 2001, p. 73. Goyania é o título do livro de Manuel Lopes de Carvalho Ramos, publicado em Porto - Portugal, em 1896. RAMOS, Manuel Lopes de Carvalho. **Goyania** - poema épico. 2 ed. Goiânia: CERNE. O nome Goiânia foi o vencedor do concurso promovido pelo jornal *O Social* divulgado, em 15 de outubro de 1933, por sugestão de Caramuru Silva do Brasil, pseudônimo utilizado pelo professor Alfredo de Castro. Nome instituído pelo Decreto nº 327, de 2 de agosto de 1935. MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. **Como nasceu Goiânia**. 2 ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1979, p. 260-271.

Planejada e construída para abrigar a capital do Estado de Goiás, Goiânia contou com três planos urbanísticos elaborados por profissionais com formação em Arquitetura e em Engenharia Civil. Esses projetos de concepções distintas são efetivados parcialmente, pois o traçado anterior é sempre modificado pelo projeto do sucessor. Os dois primeiros planos de urbanização deixam evidências do modelo seguido em seus traçados. O primeiro plano foi projetado pelo arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima;⁷¹ o segundo, pelo engenheiro civil Armando Augusto de Godoy⁷² e o terceiro plano, pelos, também engenheiros, irmãos Coimbra Bueno⁷³ - Jerônimo Coimbra Bueno e Abelardo Coimbra Bueno.

Atílio Corrêa Lima seguiu o modelo francês e Armando Augusto de Godoy, o das cidades inglesas. O traçado urbanístico adotado em cidades da França é visto por outros países como exemplo a ser seguido desde o século XVIII, sendo que, o seu auge é conquistado no século XX, entre os anos 1900 e 1945. Esse apogeu pode ser creditado à Paris de Haussmann⁷⁴ e à Lei Carnudet aprovada na França em 1924. Essa lei prevê que na constituição de cidades com população superior a vinte mil habitantes deve haver um projeto de urbanização. Os estudos das entidades institucionais e científicas questionam os problemas urbanos dos

⁷¹ Atílio Corrêa Lima [Roma, 1901 - Brasil, 1943]. Graduou-se em Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, Rio de Janeiro, em 1925. Curso de Urbanismo no Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris - IUUP, 1927-1930. Nas fontes consultadas o nome desse arquiteto possui, também, as grafias: Atílio Corrêa Lima em MONTEIRO. **Como nasceu Goiânia**. *op. cit.* e em MELLO, Márcia Metran de. **Goiânia: cidade de pedras e de palavras**. Goiânia: UFG, 2006; Atílio Corrêa Lima, em MANSO, Celina Fernandes Almeida. **Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea - um certo olhar**. Goiânia: Ed. do Autor, 2001 e Atílio Correia Lima, em DAHER, Tânia. **Goiânia, uma utopia européia no Brasil**. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2003. A pesquisa que se apresenta adota a grafia encontrada em DINIZ, Anamaria. **Goiânia de Atílio Corrêa Lima (1932-1935) - ideal estético e realidade política**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2007.

⁷² Armando Augusto de Godoy [Volta Grande - MG, 1876 - Brasil, 1944]. Graduou-se em Engenharia na Escola Politécnica da Universidade do Distrito Federal, 1904. Nas fontes consultadas o nome desse engenheiro possui também a grafia: Armando Augusto de Godói, em MONTEIRO. **Como nasceu Goiânia**. *op. cit.* A pesquisa que se apresenta adota a grafia encontrada em MANSO. **Goiânia**. *op. cit.*

⁷³ Jerônimo Coimbra Bueno [Rio Verde - GO, 1910] e Abelardo Coimbra Bueno [Rio Verde - GO, 1911]. Sócios da firma Coimbra Bueno & Penna Chaves Ltda. Fundaram, em 1935, a construtora Coimbra Bueno & Cia. Ltda. MONTEIRO. **Como nasceu Goiânia**. *op. cit.*

⁷⁴ Georges-Eugène Haussmann [Paris, 1809 - Paris, 1891]. Advogado, funcionário público, político e administrador. Nomeado Prefeito de Paris, 1853 a 1870, por Napoleão III. O Barão Haussmann foi o responsável pela reforma urbana da capital francesa, transformando-a na cidade mais moderna da Europa. <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em: 2 mar. 2009.

espaços da cidade, a estrutura viária, o saneamento, a localização de edifícios públicos e as áreas de preservação ambiental.

O Barão Haussmann foi o responsável pela reforma urbana de Paris - determinada por Napoleão III -, com a colaboração de arquitetos e engenheiros renomados da época, torna-se conhecido na história do urbanismo e das cidades como o grande remodelador de Paris, recebendo o título de “artista demolidor”. Haussmann planejou uma nova cidade, modificando parques parisienses e criando outros. Construiu vários edifícios públicos, melhorou o sistema de distribuição de água e criou a grande rede de esgotos. Para a realização do projeto de modernização e embelezamento estratégico de Paris, foi necessário demolir antigas construções e remodelar ruas para criar uma nova cidade ordenada, com uma disposição geométrica de grandes avenidas e *boulevards*. “O espaço haussmanniano é, inicialmente, o espaço público. Tudo se ordena em torno da rua, do *boulevard*, das praças, a partir do desenho desses”.⁷⁵

É com esse modelo de cidade ordenada, com uma disposição geométrica e de amplas avenidas que Attilio Corrêa Lima, sócio e representante da empresa P. Antunes Ribeiro e Cia, do Rio de Janeiro, iniciou o plano urbanístico da nova capital. O Decreto nº 3.547, de 6 de julho de 1933, definiu as diretrizes desse projeto e o prazo de seis meses para a sua conclusão. O plano devia partir de um núcleo central ou se desenvolver em torno dele e estabelecer: logradouros públicos; zoneamento; circulação, parques, jardins e arborização; centro cívico, principais edifícios governamentais e o esquema das redes de água, esgoto e energia.⁷⁶

A apropriação do modelo francês para a elaboração do projeto de Goiânia é assim escrito por Manso:

No plano de Goiânia, o cenário composto de avenidas, bulevares, praças e traçados geométricos revela semelhança com a Paris de Haussmann. O modelo haussmanniano adotava a regularidade de fachadas dos edifícios e dos gabaritos nos quarteirões, os grandes eixos monumentais, interceptados por praças e edifícios públicos.⁷⁷

⁷⁵ RONCAYOLO, Marcel. Mutações do espaço urbano: a nova estrutura da Paris Haussmanniana. In.: **Espaço e cultura**. Projeto História 18: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1981, p. 92.

⁷⁶ MANSO. **Goiânia**. *op. cit.* p. 100.

⁷⁷ *idem, ibidem*, p. 100.

Attilio Corrêa Lima iniciou seu plano de urbanização pelo núcleo central ou centro cívico, de onde nasce e se expande a cidade. O amplo espaço localizado no Setor Central recebe o nome de Praça Couto de Magalhães, possuindo a primeira designação oficial de Praça Cívica, atual Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira. No projeto, a praça do núcleo inicial tem como finalidade a recepção de demonstrações cívicas. Nessa praça estão localizadas três das primeiras edificações da capital, o Palácio das Esmeraldas, sede do Governo Estadual, a Secretaria Geral e o Fórum e Tribunal de Justiça. Encontram-se ali também o busto de bronze do fundador *Pedro Ludovico Teixeira*, as duas luminárias, o *Monumento à Goiânia* e o *Coreto*, monumentos históricos e artísticos que serão tratados nessa pesquisa.

O professor Unes elaborou o seguinte registro sobre o centro cívico:

No desenho de Attilio, tudo privilegia a localização desse conjunto cívico. Além do desenho concêntrico, com ruas radiais, que convergem para a Praça Cívica, Attilio escolheu ainda um sítio mais elevado para sua localização. Da sacada do Palácio das Esmeraldas, tem-se uma vista em três perspectivas, segundo as três avenidas radiais. E o viajante que chegava à cidade, cruzando-a pela sua principal via de acesso, a Avenida Anhanguera, teria, por sua vez, três pontos de vista sucessivos do centro cívico, segundo as mesmas avenidas radiais.⁷⁸

Attilio Corrêa Lima escolheu uma área de topografia plana elaborando um “traçado racional, mais funcional e menos oneroso”.⁷⁹ No Relatório encaminhado ao Interventor, em 10 de janeiro de 1935, esse arquiteto descreve alguns aspectos do centro cívico [Imagem 18]:

O traçado da cidade obedece de uma maneira geral à configuração do terreno, à necessidade do tráfego e ao zoneamento. [...] Da topografia tiramos partido também para obter efeitos perspécticos, com motivo principal da cidade, que é o centro administrativo. Domina este a região e é visto de todos os pontos da cidade e principalmente por quem nela chega. As três avenidas mais importantes, convergem para o centro administrativo, acentuando assim a importância deste em relação à cidade, que na realidade deve-lhe a sua existência.⁸⁰

⁷⁸ UNES. **Identidade art déco de Goiânia**. *op. cit.* p. 86.

⁷⁹ DAHER. **Goiânia, uma utopia européia no Brasil**. *op. cit.* 121-122.

⁸⁰ LIMA, Attilio Corrêa. Relatório do plano diretor de Goiânia. In.: MONTEIRO. **Como nasceu Goiânia**. *op. cit.* p. 138-139.



Imagem 18: Plano urbanístico de Goiânia.
Setor Central.
Esboço de Attilio Corrêa Lima.
Fonte: MANSO, 2001.

Dessa forma, Márcia Metran escreveu que o plano de Attilio Corrêa Lima não era muito complexo e que a ênfase principal estava no centro administrativo, que se organizava em uma grande praça central de onde convergiam as avenidas principais. “Três avenidas, em especial [Araguaia, Goiás e Tocantins], formavam o *pate d’oie*, ou “pé de pato” perspectivando-se o Palácio do Governo de três pontos distintos”.⁸¹ *Pate d’oie* é o nome dado ao recurso de desenho urbano que faz convergir três avenidas para um centro comum, formando um perímetro triangular.⁸²

Já Anamaria Diniz, assim o descreveu:

Ao analisar a implantação da cidade de Goiânia planejada por Corrêa Lima, pode-se observar, no polimorfismo, certo urbanismo híbrido de um ideário entre diferentes formas de ver a cidade. Esse polimorfismo está inicialmente no traçado radiocêntrico que parte do centro cívico ou administrativo, como uma “teia de aranha”, remetendo à morfologia das cidades medievais.⁸³

⁸¹ MELLO. **Goiânia**. *op. cit.* p. 39.

⁸² *idem, ibidem*, p. 51.

⁸³ DINIZ. **Goiânia de Attilio Corrêa Lima**. *op. cit.* p. 127.

A Comissão responsável pela escolha da região a ser edificada a nova capital goiana indicou, ainda, a localização do núcleo central na região denominada Paineira,⁸⁴ no alto do Setor Marista. Quanto a essa mudança, Attilio Corrêa Lima justifica que: “Discordamos dessa opinião por ser o local muito deslocado da estrada de rodagem”.⁸⁵ Outros aspectos também motivaram a escolha de outra localidade, como o abastecimento d’água, que se tornaria mais oneroso e a configuração côncava, ou seja, um terreno com declive decrescente.

O primeiro projeto urbanístico da nova capital definiu o traçado dos setores Central, Norte, Sul, Leste e Oeste com um desenho aberto para possibilitar a futura expansão da cidade. Na época em que o contrato entre a construtora representada por Attilio Corrêa Lima e o Governo de Goiás foi rompido, os setores Central e Norte já estavam sendo implantados. Daher descreve esse plano da seguinte maneira:

assim, não podemos deixar de reconhecer que as linhas funcionais que ele traçou para desenhar Goiânia foram dispostas com elegância e harmonia. O sistema viário que deveria racionalizar o funcionamento do tráfego não tem desenho rígido nem monótono, pois, entremeado de praças, avenidas ajardinadas, rotatórias, parques e bosques, ganha suavidade. Attilio revela atenção à estética ao conceber o centro administrativo com sua praça em forma de ferradura, ponto de encontro das avenidas radiais.⁸⁶

As praças projetadas para a Avenida Goiás são três: a Praça Dr. Pedro Ludovico, onde inicia essa avenida; a Praça do Bandeirante no cruzamento com a Avenida Anhanguera, onde está afixado o *Monumento aos Bandeirantes* e a Praça Dr. Solon de Almeida no cruzamento com a Avenida Independência, onde a Avenida Goiás encerra. Nessa praça, encontram-se o edifício da antiga Estação Ferroviária de Goiânia; a *Maria Fumaça*, monumento histórico e o busto de bronze do pioneiro *Solon Edson de Almeida*, que também são objetos desse estudo.

O Governo de Goiás contratou, a seguir, a empresa Coimbra Bueno & Pena Chaves Ltda., em 1935. Nesse ano, o sócio Roberto Pena Chaves retira-se da empresa e os irmãos Jerônimo Coimbra Bueno e Abelardo Coimbra Bueno,

⁸⁴ UNES. **Identidade art déco de Goiânia**. *op. cit.* p. 69.

⁸⁵ LIMA, Attilio Corrêa. *Goiânia - a nova capital de Goiaz*. In.: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia**. Rio de Janeiro: IBGE, 1942, p. 99.

⁸⁶ DAHER. **Goiânia, uma utopia européia no Brasil**. *op. cit.* p. 124.

engenheiros residentes no Rio de Janeiro e goianos de nascimento, tornam-se os únicos proprietários da empresa construtora Coimbra Bueno & Cia. Ltda.⁸⁷ Essa construtora convidou o engenheiro Armando Augusto de Godoy, em 1936, para prosseguir com o projeto. Esse engenheiro havia visitado a região de Campinas, em 1932, a convite do Interventor Dr. Pedro Ludovico com a finalidade de analisar a escolha do local para edificar a nova capital. O relatório foi encaminhado, em abril de 1933, ao Interventor com resposta favorável à localidade selecionada.

Dessa forma, a nova capital goiana teve o seu segundo plano diretor traçado pelo engenheiro Armando Augusto de Godoy. O modelo utilizado foi o adotado nas cidades da Inglaterra nomeado de cidades-jardins. Howard⁸⁸ é o teórico da cidade-jardim, onde propõe uma política para a manutenção do equilíbrio social, ou seja, a harmonia entre o homem e a natureza. Concebida no final do século XIX, a cidade-jardim consiste em viver num espaço cercado por um cinturão verde. Armando Augusto de Godoy seleciona então, o Setor Sul para implantar essa ideia com a finalidade de criar um bairro residencial partindo do núcleo central e percorrendo em sentido oposto.

Segundo Daher, o Setor Sul do plano urbanístico de Armando Augusto de Godoy foi, completamente, modificado e desconexo dos setores Central e Norte, já implantados pelo plano de Attilio Corrêa Lima, e acrescenta que:

Attilio, conforme já abordamos, desenhou os setores Norte, Sul, Leste, Oeste e Central com um traçado aberto para possibilitar as expansões futuras de Goiânia. [...]. Godoy, ao fixar o espaço de Goiânia dentro de um perímetro fechado e limitar sua população, desestrutura a ideia de expansão da cidade, como propusera Attilio. O traçado do Setor Sul, com suas vias curvas e quadras fechadas em si mesmas, apresenta-se desconexo do projeto de Attilio que tinha um desenho claro e funcional.⁸⁹

A concepção adotada por Armando Augusto de Godoy ao projetar o desenho do Setor Sul não teve a mesma clareza de linhas do traçado do Setor Central, pois as ruas e vielas sinuosas são de difícil circulação, não oferecendo, assim, um sistema racional e eficaz como o proposto por Attilio Corrêa Lima para o

⁸⁷ *idem, ibidem*, p. 108.

⁸⁸ Ebenezer Howard [Londres, 1850 - Hertfordshire, 1928]. Publicou, em 1902, o livro *Garden Cities of tomorrow* - Cidades-jardins de amanhã. <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em: 2 mar. 2009.

⁸⁹ DAHER. **Goiânia, uma utopia européia no Brasil**. *op. cit.* p. 283.

Setor Central. Projetou nesse setor um outro centro para Goiânia de cunho mais comunitário, onde seriam instaladas residências, escolas, áreas de lazer e jardins. Também retirou o Setor Leste e desconsiderou o desenho do Setor Oeste propondo que, futuramente, ele fosse concebido como o Setor Sul [Imagem 19].

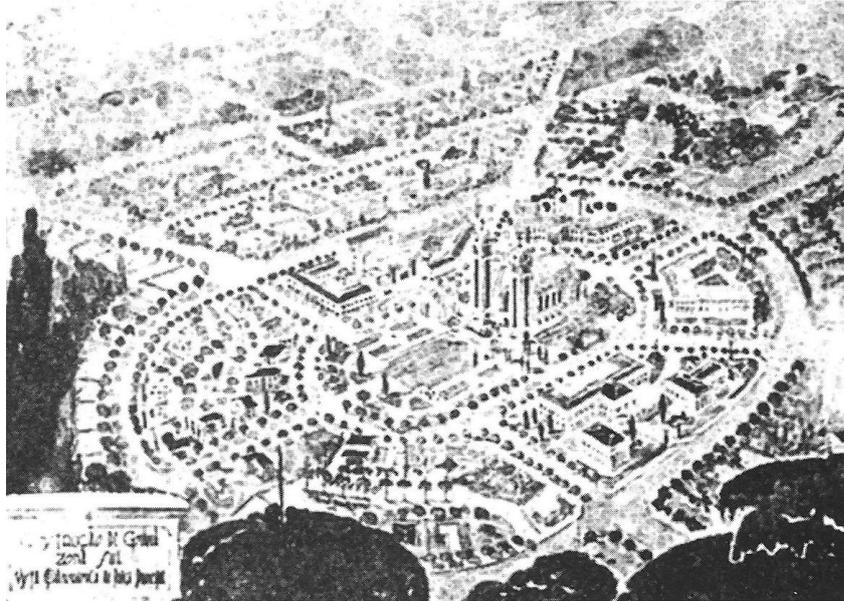


Imagem 19: Plano urbanístico de Goiânia.
Setor Sul.
Desenho da praça principal.
Fonte: MANSO, 2001.

Nesse sentido, Márcia Metran expõe que a fórmula cidade-jardim fazia uma ponte entre a cidade e o campo, podendo tornar o processo de urbanização de Goiânia menos devastador e acrescenta que:

Embora Godoy não tenha tido a chance de constituir o seu plano por meio de um planejamento mais abrangente que contasse com a participação e o esclarecimento dos moradores, sua intenção era conciliadora para uma cidade que nasceu sob a oposição cidade-sertão.⁹⁰

⁹⁰ MELLO. **Goiânia**. *op. cit.* p. 45.

O terceiro plano de urbanização para a cidade de Goiânia é justificado pela impossibilidade de Armando Augusto de Godoy em dar prosseguimento ao projeto devido a outros compromissos profissionais. Para dar continuidade aos trabalhos, Abelardo Coimbra Bueno e Jerônimo Coimbra Bueno iniciam a nova etapa do traçado. A seguir, os engenheiros Coimbra Bueno conservam o traçado do centro cívico, os parques e a preservação das matas previstas no primeiro plano. Manso escreveu que foi num contexto de mudanças que o plano urbanístico de Goiânia - cidade planejada e projetada por Attilio Corrêa Lima e Armando Augusto de Godoy - passou a ser executado em seus mínimos detalhes por Jerônimo Coimbra Bueno e Abelardo Coimbra Bueno.

Já na conclusão de Daher os irmãos Coimbra Bueno apresentam grande incoerência na elaboração do plano diretor para a construção de Goiânia, pois:

elegem o projeto de Godoy como a solução mais moderna e apropriada no cenário do urbanismo internacional e aceitam a transformação operada no projeto de Attilio. Em seguida, desmontam a peça estrutural dos planos de Godoy, Attilio e deles mesmos.⁹¹

Cabe indicar, finalmente, que o modelo francês adotado por Attilio Corrêa Lima analisava o espaço urbano como uma área mutável e de constante transformação, ao contrário do sistema fechado das cidades-jardins adotado por Armando Augusto de Godoy onde a ideia de expansão é limitada, o que impede a sua adaptação para atender às necessidades da população quanto à fluidez do tráfego. No entendimento de Márcia Metran, o Setor Sul de desenho mais solto contrapõe-se ao rígido plano remanescente de Attilio Corrêa Lima. “Apesar de conectados, não há uma boa continuidade entre os dois, percebe-se, claramente, que são produtos de duas concepções diferentes”.⁹² O plano urbanístico de Goiânia foi, oficialmente, reconhecido pelo Decreto-Lei nº 90-A, de 30 de julho de 1938 [Imagem 20, 21 e 22].

⁹¹ DAHER. **Goiânia, uma utopia européia no Brasil**. *op. cit.* p. 287.

⁹² MELLO. **Goiânia**. *op. cit.* p. 45.

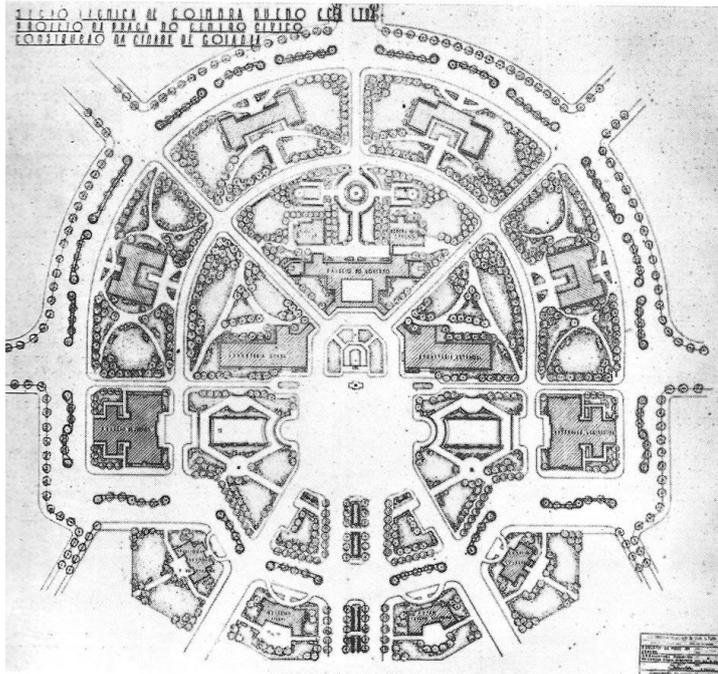


Imagem 20: Planta do centro cívico. Setor Central. Construtora Coimbra Bueno. Fonte: MANSO, 2001.

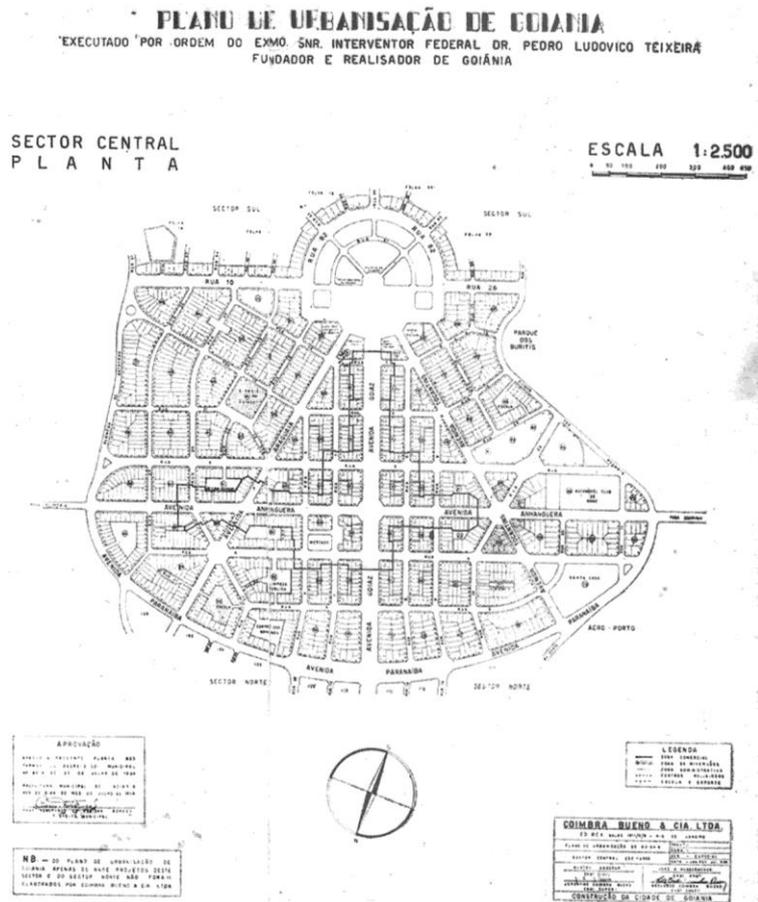


Imagem 21: Planta do Setor Central. Construtora Coimbra Bueno. Fonte: CORDEIRO, 1989.

PLANO DE URBANIZAÇÃO DE GOIÂNIA
 EXECUTADO POR ORDEM DO EXMO SR INTERVENTOR FEDERAL DR PEDRO LUDOVICO TEIXEIRA
 FUNDADOR E REALISADOR DE GOIÂNIA

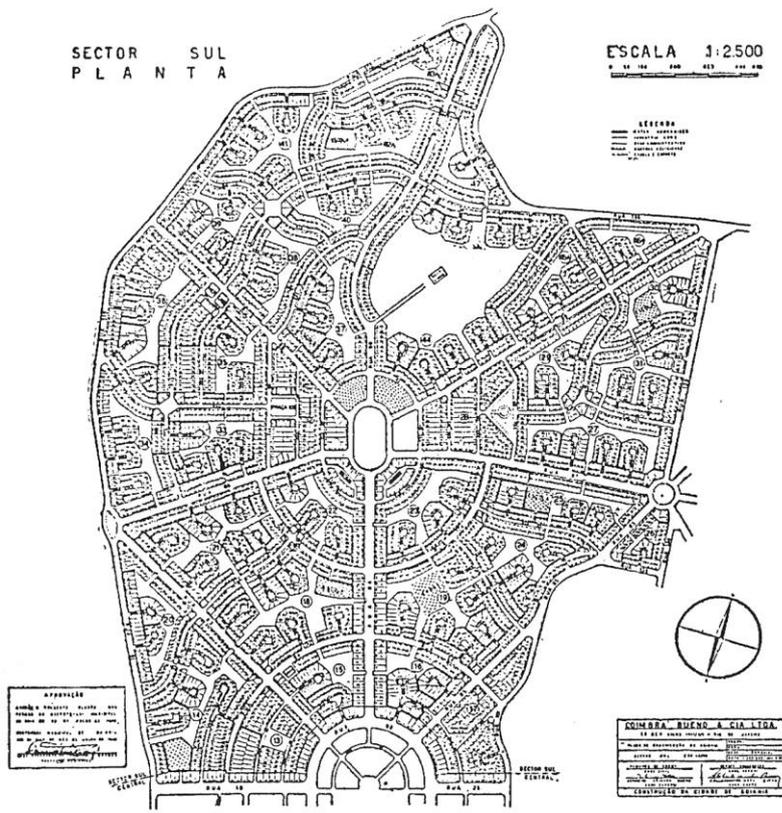


Imagem 22: Planta do Setor Sul. Construtora Coimbra Bueno. Fonte: CORDEIRO, 1989.

Logo, são nesses dois planos urbanísticos com traçados de concepção contrária que se encontram a Avenida Goiás e a Avenida 85. Como citado, no plano de urbanização de Atílio Corrêa Lima está localizada a Avenida Goiás selecionada para o primeiro roteiro. Ainda hoje, esse trajeto apresenta algumas características propostas no traçado desse urbanista, porém, numa visão contemporânea. O centro cívico se mantém com um trânsito reduzido de veículos, como previsto por seu idealizador, que assim o descreve no Relatório de 1935, “a praça principal do centro administrativo não está sujeita a trânsito intenso, apresenta um caráter monumental”.⁹³ Nessa praça, acontecia os desfiles cívicos comemorando a Independência do Brasil, a Fundação de Goiânia e o Dia da Bandeira [Imagem 23].

⁹³ LIMA, Atílio Corrêa. Relatório do plano diretor de Goiânia. In.: MONTEIRO. **Como nasceu Goiânia**. *op. cit.* p. 142.



Imagem 23: Desfile escolar. Dia da Bandeira, 1948.
Fonte: Acervo MIS - GO.
Foto: Autor desconhecido.

Quanto à Avenida Goiás, o Relatório de 1935 a descreve com um caráter pitoresco e monumental, além de ressaltar o canteiro central pela sua largura excepcional e pelo jardim que “será futuramente o local onde a elite fará o *footing* à tarde e à noite”.⁹⁴ As orientações foram assim seguidas até a década de 1940, quando era costume os jovens caminharem por essa avenida concentrando-se em frente ao Grande Hotel, no cruzamento com a Rua 3. Os desfiles cívicos também foram se perdendo a partir dos anos setenta.

Atualmente, a monumentalidade da Avenida Goiás divide espaço com os letreiros afixados nas fachadas dos edifícios, impedindo a exposição da arquitetura em estilo *art déco*.⁹⁵ A ocupação das bancas de revistas nas calçadas laterais e os incontáveis gêneros de produtos do comércio informal são outros exemplos de poluição visual. A magnitude dessa avenida somente pode ser conferida nos sábados e domingos quando o comércio fecha suas portas, dando espaço para a beleza do local contar sua história em pequenos detalhes que enchem a avenida de

⁹⁴ *idem, ibidem*, p. 142.

⁹⁵ *Art déco* - exposição de arte e design que aconteceu em Paris, em 1925, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industries Modernes*. Novo estilo que surge para substituir o *Art Nouveau*. CABRAL, Maria Madalena Roberto (org). **Iconografia**: documentação histórica e fotográfica do acervo artístico no município de Goiânia. Goiânia: Talento, 2008, p. 145.

charme e requinte. Tendo em vista que a avenida é, relativamente, estreita, torna o trânsito mais lento como se nos obrigasse a andar devagar para observar seus encantos.

Já a Avenida 85, que se inicia no Setor Sul, tem seu traçado definido por uma longa e tortuosa via que atravessa os setores Oeste, Marista, Bueno, Pedro Ludovico e Bela Vista [Imagem 24]. O Setor Sul agrega nessa avenida um intenso polo comercial no segmento de vestuário no trecho entre as avenidas T-9 e T-10. Entre a Avenida Mutirão e a Praça Dr. Simão Carneiro de Mendonça, onde a Avenida 85 se encerra, o comércio muda a sua tendência para o ramo automobilístico, no qual se concentram as concessionárias para a venda de carros nacionais e importados. Seu estilo é arrojado e imponente, repleto de modernidade, em que as mudanças acontecem de maneira veloz, assim como os carros que ali trafegam, exemplos típicos de uma cidade contemporânea.



Imagem 24: Vista aérea da Avenida 85.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Hélio de Oliveira, 1962.

Goiânia, como cidade planejada e construída para abrigar a nova capital do Estado de Goiás, teve em seu processo de implantação do plano urbanístico uma história de autores distintos, construtoras, propostas e traçados contraditórios de Attilio Corrêa Lima, Armando Augusto de Godoy, Jerônimo Coimbra Bueno e Abelardo Coimbra Bueno. Segundo Márcia Metran, o plano de Attilio, mesmo modificado parcialmente, mostrou-se vigoroso, “pois serviu de modelo para um

padrão que se repetiu, e se repete ainda hoje, por todo o tecido urbano de Goiânia. Nesse sentido, a concepção do arquiteto foi vitoriosa”.⁹⁶ É nesse cenário que seleciono a Avenida Goiás e a Avenida 85 como locais que agregam esculturas e monumentos de arte moderna e contemporânea, de várias concepções, instalados em períodos e comissionamentos distintos pelos Governos Estadual e Municipal, respectivamente.

⁹⁶ MELLO. **Goiânia**. *op. cit.* p. 46.

1. 3 Arte Pública em Goiânia

A Arte Pública em Goiânia surge, lentamente, nas primeiras décadas da nova capital. O estudo que se apresenta selecionou duas avenidas e um total de treze obras tridimensionais. Essas obras de arte e/ou monumentos representam os valores artísticos, estéticos, políticos, históricos e culturais que resguardam fatos da formação da sociedade goianiense, da construção e da consolidação de Goiânia. Esses artefatos, ao se apropriarem dos espaços urbanos acompanham as transformações da cidade, pois na medida em que as avenidas, ruas e praças se remodelam a forma de apresentação dessas obras também se modifica.

Os roteiros selecionados para a investigação correspondem ao trajeto da Avenida Goiás e da Avenida 85. As duas trajetórias partem do núcleo inicial e se direcionam em sentidos opostos. Esse núcleo foi o local selecionado por Attilio Corrêa Lima como marco zero para iniciar o traçado do plano urbanístico de Goiânia. Esses percursos, que carregam contradições desde a concepção dos planos, descrevem, na primeira avenida, a gênese da cidade e da arte classicizante e moderna; contudo, a segunda, que é a sua fase de expansão, destaca-se pelas manifestações de Arte Pública contemporânea.

Em Goiânia, a primeira Arte Pública instalada foi o busto do Interventor Federal Dr. *Pedro Ludovico Teixeira* [Imagem 25] afixado em 1937, em frente ao Palácio das Esmeraldas, na praça do centro cívico. Esse busto é o retrato de uma personagem da história local. Encontram-se também nessa praça, a *Luminária I* [Imagem 26] e *Luminária II* [Imagem 27] - com desenho e material iguais, mas com dimensão semelhante - edificadas em estilo *art déco*, em 1942 e o *Monumento à Goiânia* [Imagem 28] inaugurado em 1967, que foi elaborado a partir de um tema ligado à identidade local, pois traz a narrativa de um fato histórico vinculado à formação do povo goiano e à construção da nova capital. No plano urbanístico de Attilio Corrêa Lima, esse grupo escultórico ocupa o marco de partida para o traçado das Avenidas Goiás, Araguaia e Tocantins. A praça Dr. Pedro Ludovico se encerra com o *Coreto* [Imagem 29] projetado também em estilo *art déco* - assim como as luminárias -, possui uma temática universal, pois representa uma obra histórica com significado comum a várias nações.



Imagem 25: *Pedro Ludovico Teixeira*, Zaco Paraná, 1937, Bronze, 75 x 62 x 41 cm. Foto: Val Moraes, 2010.

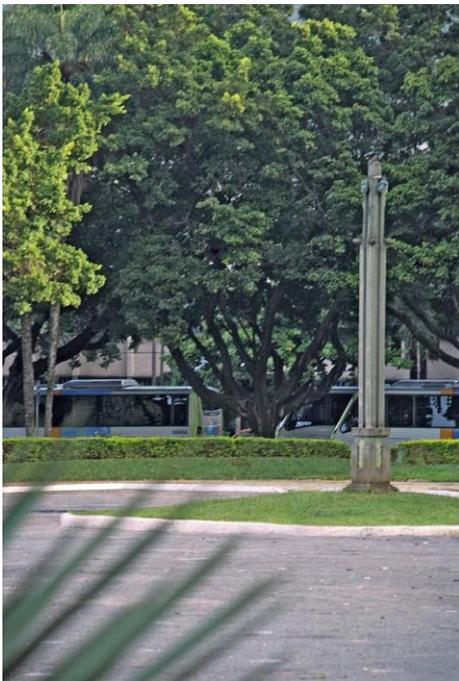


Imagem 26: À esquerda, *Luminária I*, José Neddermeyer, 1942, Alvenaria revestida com Pó de Pedra, 589 x 67 x 46 cm. Foto: Val Moraes, 2010.



Imagem 27: À direita, *Luminária II*, José Neddermeyer, 1942, Alvenaria revestida com Pó de Pedra, 589 x 63 x 45 cm. Fonte: Acervo da autora, 2010.



Imagem 28: *Monumento à Goiânia*, Neusa Moraes, 1967, Bronze e Granitina, 700 x 310 x 470 cm.
Fonte: Acervo da autora, 2010.

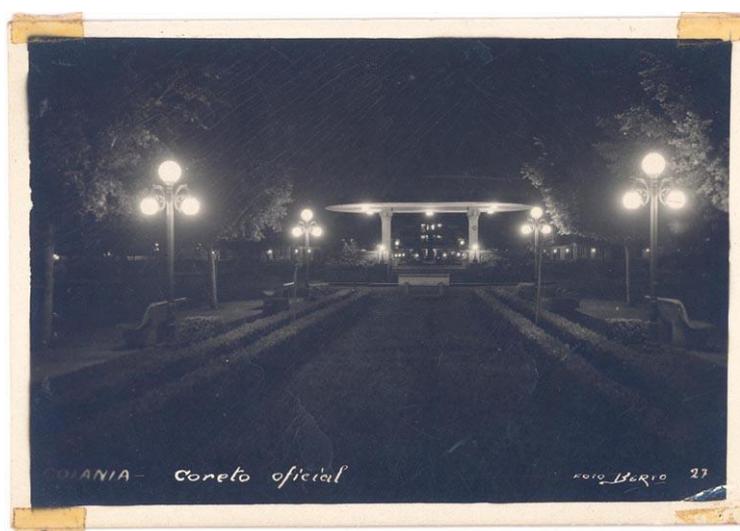


Imagem 29: *Coreto*, Jorge Félix de Souza, 1942, Alvenaria revestida com Pó de Pedra e Olivisto, 520 x 1230 x 720 cm.
Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central - IPEHBC, Sociedade Goiana de Cultura - SGC.
Foto: Silvio Berto, sem data.

Na Avenida Goiás encontram-se o *Relógio* [Imagem 30]; o *Monumento aos Bandeirantes*, que traz uma problemática de reconhecimento nacional, personificado pela estátua do Anhanguera [Imagem 31]. Ainda, nessa avenida está o busto de *Andrelino Rodrigues de Moraes* instalado na praça com o nome desse homenageado [Imagem 32]. Encerrando a Avenida Goiás, no cruzamento com a Avenida Independência, estão o busto de *Solon Edson de Almeida* [Imagem 33] e a *Maria Fumaça* [Imagem 34].



Imagem 30: À esquerda, *Relógio*, Américo Vespúcio Pontes, 1942, Alvenaria revestida com Pó de Pedra e Malacacheta, 1776 x 200 x 200 cm.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Hélio de Oliveira, anos 50.



Imagem 31: À direita, *Monumento aos Bandeirantes*, Armando Zago, 1942, Bronze, 210 x 90 x 70 cm.
Fonte: Acervo MIS-GO.
Foto: Autor desconhecido.



Imagem 32: À esquerda, *Andrelino Rodrigues do Moraes*, Angelos Ktenas, 1990, Bronze, 54 x 44 x 32 cm.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Val Moraes, 2004.



Imagem 33: À direita, *Solon Edson de Almeida*, Angelos Ktenas, 1988, Bronze, 56 x 45 x 30 cm.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Val Moraes, 2005.

Imagem 34: *Maria Fumaça*,
A. Borsig, Berlim - Alemanha, 1910,
Ferro, 300 x 200 x 1020 cm.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Angela Scalon, 1999.



No roteiro da Avenida 85 podem ser conhecidos o busto de *Latif Sebba* [Imagem 35] inaugurado em 1966 e o *Monumento dos Três Marcos* [Imagem 36] inaugurado em 2007. Essa escultura contemporânea é parte da intervenção pública que abriu uma trincheira nessa praça, hoje designada Praça e Viaduto Latif Sebba. Encerrando a avenida está a Praça Simão Carneiro onde se encontra o *Monumento* [Imagem 37] inaugurado em 2008, integrando a intervenção urbana do Complexo Viário composto também pela praça, viaduto e trincheira. Esses dois monumentos de grande escala possuem uma concepção similar. A composição é formada por torres que simulam as agulhas da bússola indicando localizações do primeiro plano urbanístico de Goiânia, logo, referem-se à identidade do goianiense e ambas são estruturas metálicas revestidas com chapas de aço perfuradas e iluminação interna.

Imagem 35: *Latif Sebba*,
Angelos Ktenas, 1966,
Bronze, 56 x 56 x 30 cm.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Val Moraes, 2005.





Imagem 36: *Monumento dos Três Marcos*,
Marco Antônio Ferreira do Amaral e Sandro Silva Carvalho,
2007, Aço, 3500 x 4000 x 4000 cm.
Fonte: SeCom - PMG.
Foto: Gabriel Cardoso.



Imagem 37: *Monumento*,
Marco Antônio Ferreira do Amaral e Sandro Silva Carvalho,
2008, Aço, 6500 x 3000 x 3000 cm.
Foto: Val Moraes, 2010.

A Arte Pública instalada em Goiânia no período de 1937 a 2003 foi catalogada pela Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura de Goiânia. O resultado da pesquisa pode ser conhecido na edição *Iconografia: documentação histórica e fotográfica do acervo artístico no município de Goiânia*. O livro, publicado em 2008, exhibe oitenta fotografias das obras de arte e/ou monumentos com textos biográficos dos homenageados, artistas e autores, bem como o histórico dos monumentos mais significativos. No título “Inventário do acervo”, encontra-se a identificação das 388 obras registradas. O estudo almejou preservar a produção artística goianiense, pois essa cidade já assistiu à destruição de Arte Pública restando, em alguns casos, somente o registro fotográfico.

O projeto, inicialmente, selecionou as obras considerando a sua natureza pública, entretanto, esse campo foi expandido para as obras de natureza semipública. As obras de natureza pública - de concepção permanente e imóvel - estão localizadas em espaços abertos como praças, avenidas, ruas, terminais, bosques e jardins. As obras de natureza semipública se encontram em espaços internos ou fechados de instituições públicas e privadas. Nesse contexto, foram catalogadas também as obras móveis, desde que possuam um caráter de imobilidade. Esse caráter é reconhecido pelo tema estabelecido para a execução da obra e para ocupar um local permanente.

Visando a dar continuidade ao inventário do acervo de Arte Pública nessa cidade, foi instituído, pela Divisão de Patrimônio Histórico - PMG, o programa *Iconografia Goiânia*. Atualmente, esse acervo corresponde a um total de 403 obras, sendo 101 de natureza pública e 302 de natureza semipública. O inventário segue uma numeração sequencial, entretanto o item categoria - ou tipologia - está identificado por nove títulos, que são: busto, cabeça, edificação, equipamento industrial, escultura, estátua, mural, painel e vitral.

Acompanhando a tendência das grandes metrópoles ou das cidades turísticas de implantar os Museus da Escultura,⁹⁷ os Jardins de Esculturas,⁹⁸ Parque

⁹⁷ Museu da Escultura ao Ar Livre nos jardins do Palácio 9 de julho, Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. www.flickr.com/photos. Acesso em: 2 ago. 2009.

⁹⁷ Jardim de Esculturas no Parque Marinha do Brasil em Porto Alegre, inaugurado em 1997 e o Jardim de Esculturas do Parque Ibirapuera, em São Paulo. *ibidem*.

⁹⁸ Jardim de Esculturas no Parque Marinha do Brasil em Porto Alegre, inaugurado em 1997 e o Jardim de Esculturas do Parque Ibirapuera, em São Paulo. *ibidem*.

das Esculturas⁹⁹ ou Parques Escultóricos,¹⁰⁰ inaugurou-se, no dia 28 de dezembro de 2000, o Museu de Escultura ao Ar Livre em Goiânia. O espaço escolhido para a sua implantação foi a Praça Honestino Monteiro Guimarães,¹⁰¹ localizada na Avenida Universitária com a 1ª e 5ª Avenida no Setor Leste Universitário [Imagem 38]. Esse museu foi idealizado em 1995, pela marchand Maria Célia Câmara, na época proprietária da Galeria Fundação Jaime Câmara. A Associação dos Escultores de Goiás - AEGO apresentou o projeto “Memória em praça pública” dos artistas Homem de Deus e Márcio Martins - presidente dessa associação e coordenador do projeto -, que concretizou a sua instalação de acordo com a Lei Municipal nº 7.685, de 23 de dezembro de 1996, de propositura da Vereadora Marina Santana, criando o Museu da Escultura de Goiânia.



Imagem 38: Vista aérea da Praça Honestino Monteiro Guimarães.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Carlos Alexandre, 1997.

⁹⁹ Parque das Esculturas no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, inaugurado em 1998. www.mam.ba.gov.br/parquedasesculturadas. Acesso em: 2 ago. 2009.

¹⁰⁰ Parque Escultórico de São Sebastião, litoral norte do Estado de São Paulo, inaugurado em 2002. www.art-bonobo.com/fgs/escultorico. Acesso em: 2 ago. 2009.

¹⁰¹ Designação por meio da Lei nº 6.044, de 18 de novembro de 1983.

A instalação das obras no Museu de Escultura ao Ar Livre foi iniciada em junho de 2000. O jornal *Diário da Manhã* publicou, em 1º de julho desse ano, a matéria “Arte Pública na praça” entrevistando Márcio Martins que defende a ideia de ocupação da praça com o comentário: “a Praça Universitária foi escolhida por ser uma marca viva da história cultural da capital e por suas amplas dimensões”.¹⁰² O museu foi inaugurado com vinte esculturas dos seguintes artistas: Admar Custódio, Antônio Poteiro, Antônio Vieira, Antunis Arantes, Aparecida Queiroz, Danielle Gouthier, Dina Cogolli, Divino Jorge, Homem de Deus, José Loures, Júlio Valente, Ken Yuaça, Lara Luiza, Léia Leal, Luís Tolosa, Marilda Passos, Narcisa Cordeiro, Neusa Moraes, Prudêncio e Ritter. Em 2005, foram instaladas as esculturas de Angelos Ktenas, Maria Guilhermina e Noé Luiz e, em 2006, a obra do escultor Gilvan Cabral. Todas as esculturas desse museu foram executadas por artistas goianos e/ou radicados em Goiânia, o que demonstra um aspecto ufanista do referido projeto, bem como da maioria da produção de Arte Pública nessa cidade.¹⁰³

Com o objetivo de divulgar o acervo desse museu, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura, Prefeitura de Goiânia, aprovou o projeto “Ação educativa na formação cultural” de Joanna Luiza Lara Penna, que visava estabelecer um “processo de mediação, permitindo a formação do olhar do espectador para o exercício do ver e saber interpretar os bens culturais”.¹⁰⁴ A ação educativa aconteceu, de outubro de 2005 a março de 2006, por meio de visitas guiadas e distribuição de folder didático. O projeto disponibilizou na Internet um site onde era possível visualizar um mapa com localização, imagens e identificação das obras. Na execução do projeto, os murais dos artistas Luiz Olinto e Souza Netto - já existentes desde 1998, no edifício do Complexo Cultural Chafariz, sede da Biblioteca Municipal Marietta Telles Machado -, foram agregados às ações patrimoniais.¹⁰⁵ A localização das esculturas pode ser conferida no Mapa 3.

¹⁰² LOPES, Victor Hugo. Arte pública na praça. *Diário da Manhã*. Goiânia, 1º de julho de 2000.

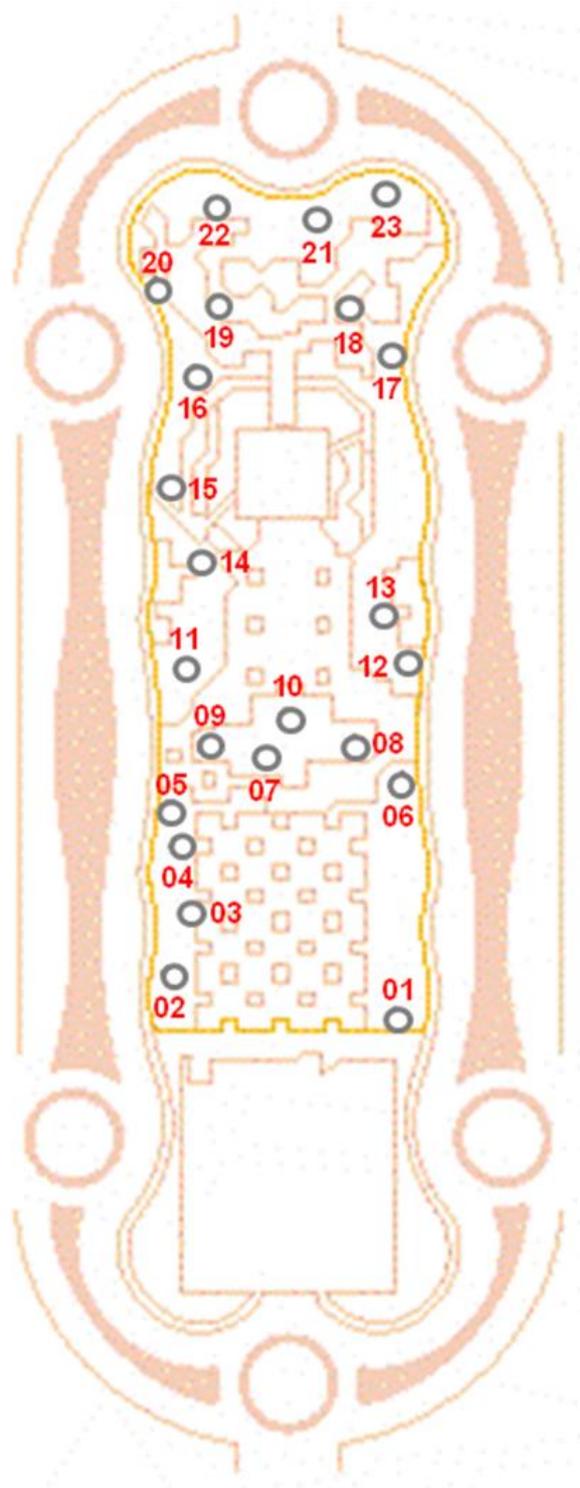
¹⁰³ Em sentido oposto, o Parque das Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia possui 23 obras produzidas por vinte dos principais representantes da escultura moderna e contemporânea brasileira. Dentre os artistas dos estados da Bahia, Goiás, São Paulo, Pernambuco, Rio de Janeiro e Santa Catarina encontram-se José Resende, Emanuel Araújo, Tunga, Waltércio Caldas e o goiano Siron Franco. As obras foram restauradas em 2008. In.: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Parque das Esculturas**. Salvador, 2008. Catálogo.

¹⁰⁴ <http://www.judsoncastro.mus.br>. Acesso em: 15 jul. 2007.

¹⁰⁵ PENNA, Joanna. Entrevistada por Maria Madalena Roberto Cabral. Goiânia, 2008.

Museu de Escultura ao Ar Livre
Praça Honestino Monteiro Guimarães
Av. Universitária c/ 1ª e 5ª Avenida - Setor Leste Universitário

01. *Broto*, Aparecida Queiroz
02. *Movimento*, Ritter
03. *Natura Naturante*,
Maria Guilhermina
04. *Pau-brasil*, Antunis Arantes
05. *Envolvimento*, Marilda Passos
06. *Derrubada*, Admar Custódio
07. *Cerrado*, Ken Yuaça
08. *Dedos de Deus*, Homem de Deus
09. *Violento*, Neusa Moraes
10. *Deixa o Brasil no Terceiro Mundo*,
Antônio Poteiro
11. *Carismáticos*, Narcisa Cordeiro
12. *Sem Título*, Prudêncio
13. *Figura Regional*, Gilvan Cabral
14. *Mulher*, Lara Luiza
15. *Aves*, Angelos Ktenas
16. *Vênus 2000*, Júlio Valente
17. *Guardião*, Antônio Vieira
18. *Vida*, Noé Luiz
19. *Camponês*, José Loures
20. *Autolibertação*, Divino Jorge
21. *Emas*, Luís Tolosa
22. *Maternidade*, Léia Leal
23. *Clone*, Danielle Gouthier



Mapa 3
Fonte: Joanna Penna

A Praça Honestino Monteiro Guimarães foi inaugurada com o nome de Praça Universitária,¹⁰⁶ em 12 de julho de 1969, durante as comemorações do XX Jogos Universitários Brasileiros [Imagem 39]. O projeto paisagístico é do artista plástico Waldemar Cordeiro.¹⁰⁷ Considerando que o traçado possui um desenho regular e simétrico, elaborado por meio de planos, áreas secas e jardins, de certa forma, as esculturas do museu interferiram no projeto.



Imagem 39: Vista aérea da Praça Universitária.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Hélio de Oliveira, 1969.

O Museu de Escultura ao Ar Livre ampliou o número de artistas a instalarem suas produções no espaço urbano e, com isso, o número de obras e de materiais. Portanto, é possível observar esculturas de materiais como o alumínio, o aço, o ferro, a pedra, a madeira, o cobre, o latão, a cerâmica e o bronze reunindo, desse modo, um acervo eclético. Atualmente, esse museu possui um acervo de 23 obras, entretanto esse número deveria corresponder a 24, se, em 2006, a escultura

¹⁰⁶ Designação por meio da Lei nº 4.161, de 26 de junho de 1969.

¹⁰⁷ Waldemar Cordeiro [Roma, Itália, 1925 - São Paulo, 1973]. Pintor, escultor, desenhista, gravador e ilustrador. Transferiu-se para o Brasil, em 1946. Em 1952 fundou, com outros artistas, o Grupo Ruptura - expondo obras de caráter concreto - no Museu de Arte Moderna de São Paulo. <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>. Acesso em: 10 fev. 2010.

da artista Dina Cogolli não tivesse sido destruída.¹⁰⁸ Essa obra já havia recebido uma restauração realizada pelo escultor Noé Luiz, em 2001, pouco depois de sua instalação na praça.¹⁰⁹ A fragilidade do material de execução da escultura evidenciava os riscos confirmados pela sua destruição [Imagem 40].



Imagem 40: *Sem Título*,
Dina Cogolli, Ferro e latão, 196 x 63 x 15 cm.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Denise Jácomo.

Diante disso, é importante comentar que muitos desses artistas desconsideraram o fato de que esculturas em exposição ao ar livre implicam em avaliar o tema, a resistência do material, a escala apropriada e o espaço, no sentido de criar um vínculo com o passante e, ao mesmo tempo, contribuir para a sua preservação. As esculturas foram instaladas de maneira aleatória, não oferecendo ao observador um roteiro ordenado e nem uma locomoção coerente. A escala da maioria das obras não está compatível com o amplo espaço da praça. Outro exemplo é a afixação de obra no centro de jardins, impedindo a aproximação do espectador. Quanto à utilização equivocada da terracota, da madeira e da esteatita, é possível afirmar que não são materiais indicados para a execução de obras localizadas em espaços abertos, pois a fragilidade dos mesmos não garante a sua integridade, bem como a sua preservação.

¹⁰⁸ PENNA, Joanna. Por ocasião do Encontro Nacional dos Estudantes, em 2006, uma parte foi subtraída e, em seguida o que sobrou da obra desapareceu. Entrevista, 2008. *op. cit.*

¹⁰⁹ MOTA, Noé Luiz. Entrevistado por Maria Madalena Roberto Cabral. Goiânia, 2008.

As esculturas e monumentos visualizados nas avenidas, ruas e praças democratizam o acesso à cultura, considerando que o espaço museológico e de exposição em ambientes fechados possuem um horário estabelecido, além de intimidar um grande número de cidadãos. A arte sem a sua comunicação com o público transforma-se em “coisa” e, portanto, destituída de qualquer significado. Essas obras tridimensionais, para uma parte da população, representam o único contato com expressões plásticas “in loco”, oferecendo ao observador as características do bloco escultórico - composição, estrutura, plano, forma, material, textura, cor, escala, entre outros -, elementos necessários a uma apreciação estética.

A Arte Pública testemunha a consolidação e as adaptações dos espaços urbanos e públicos da cidade e, com isso, também da sua própria modificação. A análise parte da idealização, processo de execução, a inserção no espaço e a sua aceitação no contexto social, o que pode configurar sua existência e permanência no lugar por ela apropriado. Diante do exposto, a pesquisa amplia, ainda, seu campo para as transformações impostas a essas obras e aos seus espaços de origem, considerando que a seleção dos roteiros é capaz de demonstrar o crescimento da cidade. Essas intervenções acarretam um grande prejuízo às esculturas e monumentos, quando são subtraídos de seus locais de origem para outros sem a concepção inicial do artista, rompendo, assim, a sua história com o espaço.

A poética de Charles Baudelaire sobre o “papel divino” da escultura ou o poder que o monumento possui de fazer o olhar do observador se mover em sua direção, é assim descrito:

Ao atravessarmos uma grande cidade, com muitos séculos de civilização, nossos olhos são levados para o alto, pois nas praças, nos ângulos dos caminhos, personagens imóveis, maiores do que aqueles que passam a seus pés, contam-nos numa linguagem muda as faustosas lendas de glória, da guerra, da ciência e do martírio. [...]. Agitam ou contemplam o que foi a paixão de suas vidas e que resultou no seu emblema: um instrumento, uma espada, um livro, uma tocha...¹¹⁰

¹¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. *apud* PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2003, p. 153-154.

Com base no “papel divino” da escultura, Nelson Brissac Peixoto analisa as paisagens urbanas de São Paulo, onde a estátua perdeu a sua capacidade de ser um marco de orientação na cidade. Esse autor ressalta que:

Os marcos, erguidos com a função de nos conduzir o olhar, os passos e a memória, não significam mais nada. Os antigos símbolos transformaram-se em pedra, como observou Baudelaire. [...]. Os objetos depositados formam uma massa informe, incompreensível. A estátua agora está em tensão - não demarcação - com a cidade.¹¹¹

É preciso considerar que os espaços urbanos tem se transformado em espaços de passagem, pois cada vez mais é necessário alargar as ruas e avenidas, relegando as praças e as obras de arte e/ou monumentos ali instalados à condição de obstáculo ao imediatismo das metrópoles. Diante disso, os monumentos se perdem envoltos por edifícios, postes, fios da iluminação, letreiros, luminosos e galhos de árvores [Imagem 41].



Imagem 41: *Monumento aos Bandeirantes*.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Val Moraes, 2004.

¹¹¹ PEIXOTO. *Paisagens urbanas*. op. cit. p. 155.

Desse modo, mesmo concordando com Nelson Peixoto é necessário, nesse trabalho, investigar treze obras de arte e/ou monumentos instalados na Avenida Goiás e na Avenida 85. Cabe ao trabalho acadêmico ir contra a corrente e contribuir para a subversão da perda da memória dos marcos da cidade de Goiânia.

Numa análise sobre a Arte Pública tridimensional em Goiânia, considerando apenas as de natureza pública, as tipologias da escultura e do busto predominam, com um numerário de 40 e 39 obras, respectivamente. A maioria dessas obras está localizada em praças, traz uma temática figurativa - em especial o tema personalidade -, o material mais utilizado é o bronze e foram executadas por artistas ou arquitetos goianos e residentes nessa capital. É conhecida a importância do *atelier* do escultor Angelos Ktenas para a fundição de bronze e para a cidade de Goiânia. A produção de esculturas começou a superar os bustos a partir dos anos 90, entretanto é na década de 2000 que esse número passou a ser significativo. O avanço da escultura pública influenciou também a introdução de outros materiais, de temas não-figurativos e ampliou o número de escultores para a produção de Arte Pública.

Apresento ANEXO uma síntese dessa evolução por meio da lista de obras de Arte Pública tridimensional - de natureza pública - que integram o acervo do programa *Iconografia Goiânia*, material levantado no livro por nós organizado.¹¹²

¹¹² CABRAL (org). **Iconografia**. *op. cit.* p. 163-182.

CAPÍTULO II

ARTE, MONUMENTOS TRIDIMENSIONAIS E A AVENIDA GOIÁS

Ao atravessarmos uma grande cidade, com muitos séculos de civilização, nossos olhos são levados para o alto, pois nas praças, nos ângulos dos caminhos, personagens imóveis, maiores do que aqueles que passam a seus pés, contam-nos numa linguagem muda as faustosas lendas de glória, da guerra, da ciência e do martírio.

Charles Baudelaire, 2003.



Imagem 42: *Monumento aos Bandeirantes*.
Fonte: Centro de Informação e Documentação Arquivística - CIDARQ,
Universidade Federal de Goiás - UFG.
Foto: Autor desconhecido.

2. 1 Avenida monumental e os marcos comemorativos de Attilio Corrêa Lima

Avenida Monumental é a característica utilizada pelo arquiteto e urbanista Attilio Corrêa Lima, responsável pelo primeiro plano urbanístico de Goiânia, para descrever a Avenida Goiás,¹¹³ por ele designada de Avenida Pedro Ludovico. Essa avenida foi projetada para ser a principal via da cidade. Seu traçado é uma linha reta, de pequena extensão, no sentido sul-norte. Cortada, transversalmente, por duas avenidas cuja primeira é a Avenida Anhanguera, onde se encontra a Praça do Bandeirante, e a segunda é a Avenida Paranaíba, na Praça Andreino Rodrigues de Moraes.¹¹⁴ Essa última praça não estava prevista no primeiro traçado. A Goiás - como foi dito no capítulo anterior, inicia-se na Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira¹¹⁵ e se encerra na Praça Dr. Solon Edson de Almeida,¹¹⁶ localizada no cruzamento com a Avenida Independência - possui dez quadras em seus dois quilômetros e quatrocentos metros de extensão.

No “Relatório do plano diretor de Goiânia”, datado de 10 de janeiro de 1935, encaminhado para o Interventor Federal Dr. Pedro Ludovico Teixeira, bem como no texto “Goiânia - a nova capital de Goiaz” publicado na edição *Goiânia*, em 1942, ambos elaborados por Attilio Corrêa Lima, encontra-se a descrição do aspecto monumental adotado, onde escreveu que: “guardando as devidas proporções, o efeito monumental procurado é o princípio clássico adotado em Versailles, Karlsruhe e Washington”.¹¹⁷ “Procuramos adotar o partido clássico [...] genericamente chamado de *Pate d’oie* pelo aspecto monumental e nobre, como merece a capital de um grande Estado”.¹¹⁸

¹¹³ Designação por meio do Decreto nº 657, de 26 de dezembro de 1935. Divisão de Cadastro, Secretaria Municipal de Planejamento - SEPLAM, Prefeitura Municipal de Goiânia - PMG.

¹¹⁴ Designação por meio da Lei nº 1.879, de 17 de novembro de 1961. *ibidem*.

¹¹⁵ Designação por meio da Lei nº 5.719, de 4 de dezembro de 1980. Designações anteriores: Praça Cívica, Lei nº 463, de 17 de novembro de 1948 e Praça Getúlio Vargas, Lei nº 4.600, de 5 de julho de 1972. *ibidem*.

¹¹⁶ Designação por meio da Lei nº 48, de 30 de agosto de 1988. Designação anterior: Praça do Trabalhador, Lei nº 1.880, de 24 de novembro de 1961. *ibidem*.

¹¹⁷ LIMA, Attilio Corrêa. Relatório do plano diretor de Goiânia. In.: MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. **Como nasceu Goiânia**. 2 ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1979, p. 140.

¹¹⁸ LIMA, Attilio Corrêa. Goiânia - a nova capital de Goiaz. In.: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Goiânia**. Rio de Janeiro: IBGE, 1942, p. 100.

Attilio Corrêa Lima, ainda no Relatório do plano diretor, definiu outras características dessa avenida monumental. No segundo item - “O tráfego” - da parte denominada O TRAÇADO, esse arquiteto e urbanista assim a descreveu: “A Avenida Pedro Ludovico apresenta-se com um caráter pitoresco e monumental; o tráfego que nela circulará será todo com destino ao centro administrativo e prestar-se-á para as demonstrações cívicas”.¹¹⁹ Além desse comentário, em “Goiânia - a nova capital de Goiás”, acrescentou que tal caráter é constituído por ser uma avenida jardim e que, devido à sua largura excepcional e ao seu aspecto suntuoso, “só deverá ser tolerado o comércio de luxo, casas de modas, joalherias, cafés, *bars* e restaurantes com instalações de gosto”¹²⁰ [Imagem 43]. Quanto à sua largura superior, a das outras avenidas é assim justificado em VIAS PÚBLICAS: “Todas as ruas e avenidas tem as suas larguras proporcionais à importância do tráfego ou ao seu caráter artístico e monumental, como por exemplo, as avenidas Araguaia, Tocantins e Pedro Ludovico”.¹²¹



Imagem 43: Avenida Goiás, início da década de 1940.
 Fonte: Secretaria Municipal de Planejamento - SEPLAM,
 Prefeitura Municipal de Goiânia - PMG.
 Foto: Autor desconhecido.

¹¹⁹ LIMA. In.: MONTEIRO. **Como nasceu Goiânia**. *op. cit.* p. 140.

¹²⁰ LIMA. In.: IBGE. **Goiânia**. *op. cit.* p. 103.

¹²¹ LIMA. In.: MONTEIRO. **Como nasceu Goiânia**. *op. cit.* p. 141.

O Relatório também descreveu na parte JARDINS os espaços livres que a Avenida Goiás deverá possuir e qual deverá ser a sua utilização:

Adotamos o partido relativamente aos espaços livres de utilizar a Avenida Pedro Ludovico como jardim. Por isso demos a largura excepcional para uma aglomeração relativamente modesta. Apresenta esta com os seus 45% de área ajardinada e convenientemente arborizada, o aspecto monumental e pitoresco. E será futuramente o local onde a elite fará o “footing” à tarde e à noite¹²² [Imagem 44].

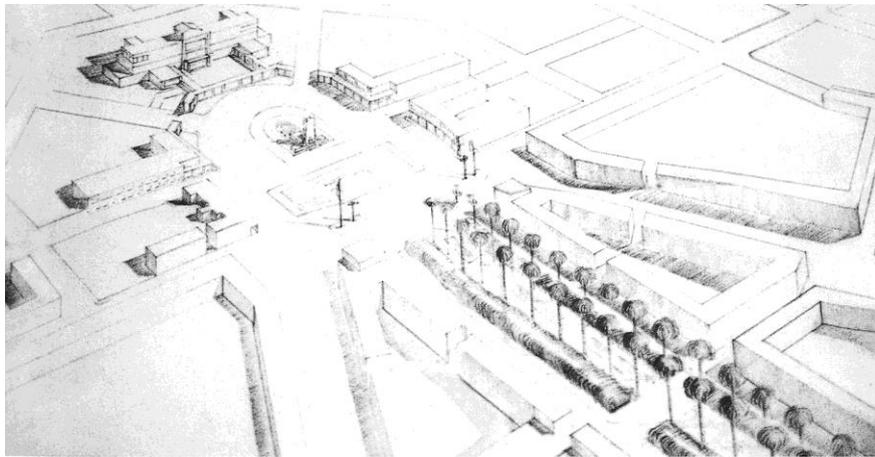


Imagem 44: Perspectiva do núcleo inicial e da Avenida Goiás.
Desenho de Attilio Corrêa Lima.
Fonte: MANSO, 2001.

No título PRAÇAS do Relatório, encontra-se a instrução de dois monumentos, assim especificados:

No cruzamento dos eixos das avenidas Pedro Ludovico, Araguaia, Tocantins e ruas 10, 26, 34 e 35, deverá ser erigido futuramente um monumento comemorativo das bandeiras descobertas, e riquezas do estado, figurando como homenagem principal a figura de Anhanguera.

Na praça formada pelo cruzamento da Avenida Pedro Ludovico, deverá ser construído um marco comemorativo da fundação da nova capital que deverá conter inteiramente o marco de aroeira que serviu para a fundação.¹²³

¹²² *ibidem*, p. 142.

¹²³ *ibidem*, p. 142.

Apesar da localização do segundo monumento não ser específica, é possível afirmar que a praça descrita está no cruzamento com a Avenida Anhanguera, denominada de Praça do Bandeirante, pois no traçado do plano diretor é a única existente na Avenida Goiás. O parágrafo seguinte cita o espaço formado pela faixa - e não praça - da Avenida Paranaíba que separa a zona comercial da industrial, reservada para feiras ou comércios periódicos. Entende-se, portanto, que o título descreveu as praças do núcleo central e a do cruzamento com a Avenida Anhanguera.

Dessa maneira, no título PRAÇAS do estudo “Goiânia”, encontra-se a instrução de que essas devem obedecer ao sistema de circulação giratória sendo, por esse urbanista, considerado o mais adequado à segurança do tráfego, pois evita o conflito de veículos. A primeira instrução é para a atual Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira, na qual escreveu que “a mais importante é a do centro administrativo, [...] conterà no seu centro de simetria, um grande monumento da fundação do Estado e das grandes bandeiras”¹²⁴ [Imagem 45].

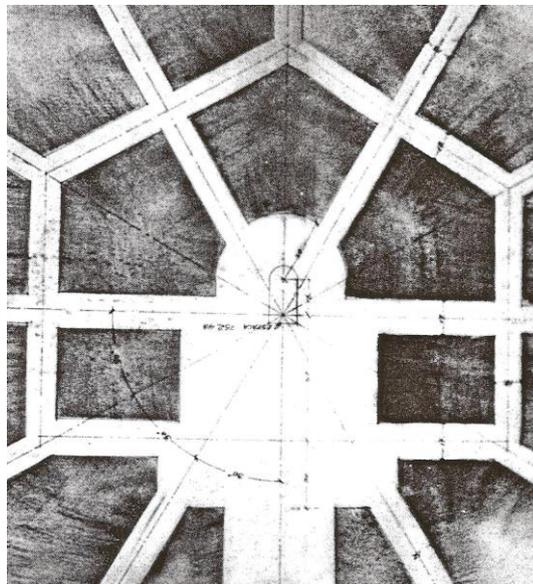


Imagem 45: Núcleo central.
Localização do monumento em homenagem ao bandeirante,
ponto de onde convergem as avenidas principais.
Desenho de Atílio Corrêa Lima.
Fonte: MANSO, 2001.

¹²⁴ LIMA. In.: IBGE. **Goiânia**. *op. cit.* p. 104.

Para Anamaria Diniz, no desenho da praça e do monumento, a perspectiva não tende para a infinitude, como em Versailles, mas para um ponto focal que é o Anhanguera. E continua seu registro comentando que:

Quando Corrêa Lima projetou o monumento em homenagem ao Anhanguera no centro da Praça Cívica e traçou a partir dele todas as principais avenidas da cidade, [...] além do ponto focal ou irradiante que é o Anhanguera, temos ainda o centro cívico na forma de um 'pentágono com doze avenidas que partem ou chegam' na praça.¹²⁵

Nesse sentido, a instrução deixada por Attilio Corrêa Lima, em 1935, de erigir os monumentos ou marcos comemorativos em homenagem ao Anhanguera e à fundação de Goiânia foi materializada em 1942 e em 1967, respectivamente. Entretanto, o espaço definido para a ocupação de cada monumento foi permutado. O Anhanguera, previsto para o centro da principal praça, foi instalado três quadras abaixo e o marco comemorativo da fundação da nova capital ocupa o espaço destinado ao bandeirante. As demonstrações cívicas na Avenida Goiás também aconteceram até o final da década de 1960, início dos anos 70 [Imagem 46].



Imagem 46: Desfile cívico na Avenida Goiás. Alunos do Colégio Ateneu Dom Bosco. Fonte: Divisão de Patrimônio Histórico - DPH - PMG. Foto: Hélio de Oliveira, década de 1940.

¹²⁵ DINIZ, Anamaria. **Goiânia de Attilio Corrêa Lima** (1932-1935) - ideal estético e realidade política. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2007, p. 137.

Consultando os artigos jornalísticos do final da década de 1960, 1970, 1980 e até a metade da década de 1990, é possível observar que poucas medidas foram executadas no sentido de preservar o primeiro roteiro descrito nessa investigação que, apesar de sempre citar a Avenida Goiás, a esse trajeto se incluem as duas praças demarcadoras do começo e do fim dessa avenida. Contudo, em junho de 1998, o Governo do Estado de Goiás realizou uma intervenção na Praça Dr. Pedro Ludovico a fim de recuperar a história do espaço que abriga o marco zero e os primeiros edifícios da capital.

As medidas incluíram a demolição de construções posteriores à década de 1940; a retirada dos alambrados que separavam os edifícios das vias de acesso; a recuperação dos jardins e a pintura dos edifícios históricos, como: a Secretaria do Trabalho, a Procuradoria Geral, o Tribunal de Contas, o Centro Cultural Marietta Telles Machado e o Museu Goiano Zoroastro Artiaga. O projeto de “Reformulação arquitetônica e paisagística da praça” conservou apenas as edificações do período de implantação de Goiânia. As sedes demolidas eram de propriedade do Governo Estadual e abrigavam uma agência do Banco do Estado de Goiás - hoje, extinto -, dois Cartórios Eleitorais e o Almojarifado da Secretaria do Trabalho.

Nessa praça, ainda permaneceu o Palácio das Campinas - na época, sede da Prefeitura Municipal de Goiânia - PMG -, que foi transferido, em dezembro de 2000, para um edifício construído para abrigá-lo. No antigo Palácio, a Prefeitura instalou a Secretaria Municipal de Finanças. A permanência dessa edificação e do emprego da esplanada em estacionamento impede o completo resgate histórico, além de representar um obstáculo para uma plena reconstituição do núcleo inicial, de seu conjunto arquitetônico em *art déco* e da visualização dos monumentos ali instalados.

Antecipando a utilização das praças em estacionamento, Camillo Sitte escreveu, em *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos* - com a primeira edição publicada em 1889 -, que o significado das praças abertas em meio às cidades foi alterado. Isso porque, atualmente, as praças são “raramente utilizadas para grandes festas públicas e, cada vez menos, para um uso cotidiano”,¹²⁶ e “se

¹²⁶ SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992, p. 16-17.

destinam, quando muito, servir como estacionamento para os automóveis, quase não mais se discutindo a relação artística entre praças e edifícios”.¹²⁷

Nos anos cinquenta, a Avenida Goiás ainda guardava a monumentalidade descrita por Attilio Corrêa Lima. Com seus jardins e calçadas conservadas, era possível observar que a população se utilizava desse espaço para momentos de descanso e lazer [Imagem 47]. A partir da segunda metade da década de 1960, o trânsito se intensifica fazendo surgir o problema de estacionamento. Logo, na busca por uma solução, o Capitão Herbert Fleury Curado, na época Diretor do Departamento Estadual de Trânsito, propõe a instalação de um estacionamento utilizando o sistema transversal junto ao canteiro central. Para a sua implantação, porém, existia a necessidade de adaptar o canteiro também para os pedestres. Desse modo, surgia a ideia de que o passeio seria utilizado pelos automóveis, transformando os jardins em calçadão. A especulação não passou de um esboço publicado no jornal *Folha de Goyaz*, em 31 de janeiro de 1965.



Imagem 47: Avenida Goiás. Fonte: OLIVEIRA, 2008. Foto: Hélio de Oliveira, 1950.

¹²⁷ *idem, ibidem*, p. 30.

Por sua vez, nos anos setenta e oitenta, as ações para adaptar a avenida mais importante dessa capital saem das especulações para a realidade. Assim, os jardins do canteiro central são substituídos pelo “Calçadão da Goiás”, em 1977, [Imagem 48] num espaço já utilizado pela feira de arte e artesanato que acontecia aos domingos no período matutino. Essa feira já era responsável pela destruição da grama e das plantas de pequeno porte.



Imagem 48: Calçadão da Avenida Goiás, canteiro central, 1980.

Fonte: DPH - PMG.

Foto: Autor desconhecido.

Em 1982, é implantado o sistema de transporte coletivo urbano denominado de “Eixo norte-sul”. A fim de atender à população, são construídas nove plataformas para o embarque e desembarque de passageiros e uma faixa exclusiva para os ônibus do transporte coletivo urbano junto ao canteiro central. Para a instalação das plataformas, foi necessária a retirada de quarenta árvores, apesar do protesto da Sociedade de Defesa dos Recursos Naturais - Soderna.

O Prefeito de Goiânia, Índio Artiaga,¹²⁸ justifica que a instalação do eixo será para atender à solicitação da população, que já contava com quase um milhão de habitantes. Segundo esse administrador, “a política da Prefeitura é valorizar o

¹²⁸ Índio do Brasil Artiaga Lima - Nomeado, período de 30 de junho de 1979 a 14 de maio de 1982.

homem, [...] possibilitando-lhe melhores condições no transporte coletivo”.¹²⁹ Acerca dessa intervenção, o professor Venerando de Freitas Borges, primeiro prefeito de Goiânia, em entrevista ao *Diário da Manhã*, entendeu que deveria ser realizado um estudo para a implantação desse eixo em outra avenida, pois “coloca em dúvida o argumento de que a massa de usuários a ser transportada pelos coletivos do eixo norte-sul será favorecida com sua distribuição por aquela avenida”.¹³⁰

O recorte provocado no canteiro central dessa avenida para a instalação das plataformas reduz a sua largura, que antes era entre 13,90 e 14,40 metros, para os valores aproximados de 11,30 e 11,80 metros. Para somar, outro equívoco imputado a essa avenida - planejada por Atílio Corrêa Lima como uma avenida monumental - consistiu que, nesse período, o comércio informal, que ocupava a Avenida Anhanguera, foi para ali transferido. O numerário correspondia a mil bancas de camelôs que passaram a ocupar a Avenida Goiás, diariamente, com a autorização do Governo Municipal.

Notadamente, uma série de ações, diagnósticos, projetos e pesquisas acadêmicas com a finalidade de restaurar o aspecto monumental da Avenida Goiás e do Setor Central de Goiânia marcam o final dos anos noventa. A descoberta dos valores histórico, artístico, estético e cultural abrange a avenida, o conjunto arquitetônico *art déco*, o plano urbanístico e os monumentos. Considera-se núcleo central de Goiânia o trajeto da Praça Dr. Pedro Ludovico, Avenida Goiás e Praça Dr. Solon Edson de Almeida. O centro histórico compreende, além do trajeto citado, outros espaços do Setor Central onde foram edificadas as primeiras residências. O tombamento do conjunto arquitetônico foi realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - GO, considerando patrimônio nacional o “Acervo arquitetônico e urbanístico *art déco* de Goiânia” por meio da Portaria nº 507, de 18 de novembro de 2003, incluindo a essas construções os monumentos instalados no centro cívico e nessa avenida.

Dentre as propostas de retomar a história dessa principal Avenida de Goiânia, é possível destacar o concurso “Requalificação paisagística da Avenida Goiás”, que teve seu edital publicado em agosto de 2002. A iniciativa da Prefeitura de Goiânia foi comentada pelo urbanista Lenine Bueno, coordenador do Grupo

¹²⁹ **Diário da Manhã**. Goiânia, 19 de novembro de 1981.

¹³⁰ LEMES, Maurílio. Uma artéria ameaçada. **Diário da Manhã**. Goiânia, 27 de março de 1982.

Executivo de Revitalização do Centro - GECENTRO,¹³¹ como o intuito de recuperar o caráter monumental dessa avenida, segundo o plano de Atílio Corrêa Lima. O projeto vencedor foi desenvolvido pelo arquiteto Jesus Henrique Cheregati, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás, hoje, Pontifícia Universidade Católica - PUC Goiás [Imagem 49]. A premiação foi entregue pelo Prefeito Pedro Wilson,¹³² em 17 de outubro de 2002. A empresa Eplan Engenharia Ltda. venceu a licitação com um orçamento de R\$ 1,5 milhão.

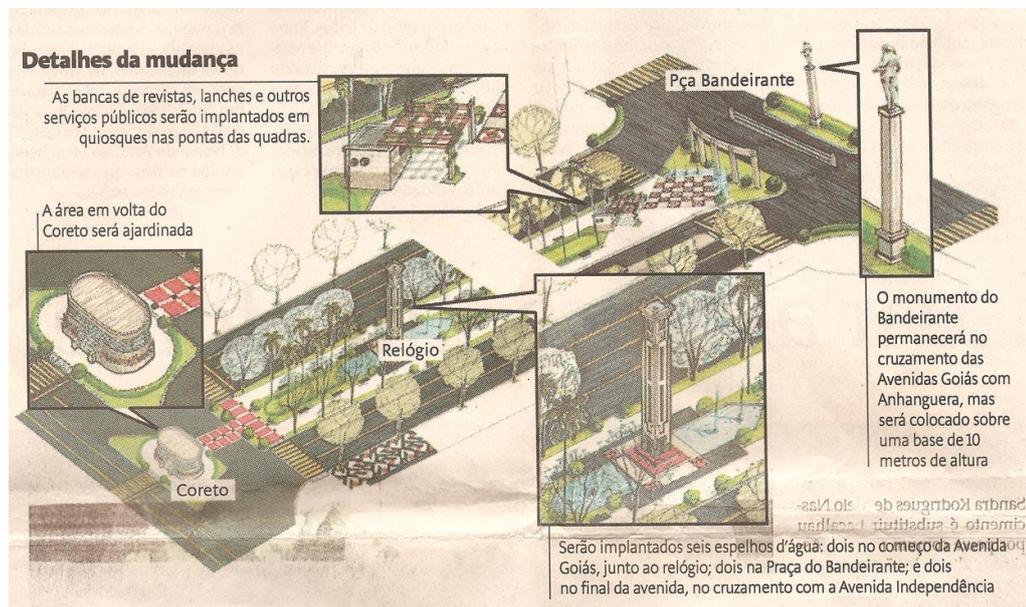


Imagem 49: Esboço do projeto de Requalificação da Goiás.
Fonte: *O Popular*, 16 de abril de 2003.

Assim, Cheregati “procurou apresentar uma concepção mais próxima possível do modelo criado pelo urbanista Atílio Corrêa Lima”,¹³³ retomando a ideia de que a metade do canteiro central fosse coberta por jardins. Para a revitalização dessa avenida, foi necessário, primeiro, criar um espaço para abrigar os camelôs, que ocupavam a Avenida Goiás há 21 anos [Imagem 50 e 51].

¹³¹ O GECENTRO era formado por servidores da SEPLAM, na gestão do Prefeito Pedro Wilson, com a competência de coordenar os projetos e intervenções no Setor Central de Goiânia.

¹³² Pedro Wilson Guimarães - Eleito, período de 1º de janeiro de 2001 a 31 de dezembro de 2004.

¹³³ LEOBAS, Cristiano. Avenida Goiás de cara nova. *O Popular*. Goiânia, 18 de outubro de 2002.



Imagem 50 e 51: Comércio informal na Avenida Goiás.
Praça Andreino de Moraes, cruzamento com a Avenida Paranaíba.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Denise Jácomo, 2002.

Com isso, foi construído o Mercado Aberto na Avenida Paranaíba. A instalação de um comércio informal nesse espaço estava prevista no Relatório de 1935, no qual Attilio Corrêa Lima orientou que: “a larga faixa formada pela Avenida Paranaíba e que separa a zona comercial da zona industrial ficará reservada para feiras e todos os divertimentos ou comércios periódicos”.¹³⁴

Outro ponto marcante do projeto “é a importância dada ao pedestre que, segundo Cheregati, é quem dá vida à avenida. Nesse sentido, o projeto buscou dar segurança a quem, por ela, passa e desafogar as calçadas laterais”.¹³⁵ As obras foram iniciadas em 15 de abril de 2003. Para a sua execução, foi realizada uma limpeza em quase toda a área, permanecendo somente algumas árvores, pois a maioria delas já estava condenada. Essa primeira etapa de isolamento e limpeza foi executada pela Companhia Municipal de Urbanização - Comurg, PMG, que também foi responsável pela instalação da fiação subterrânea.

¹³⁴ LIMA. In.: MONTEIRO. **Como nasceu Goiânia**. *op. cit.* p. 142.

¹³⁵ LEOBAS. **O Popular**. *op. cit.*

A requalificação paisagística dos 1.600 metros do canteiro central propõe uma retomada das características da avenida-jardim, idealizada na época da construção da cidade. O projeto de Cheregati instalou no calçamento a pedra portuguesa nas cores branca, preta, bege e rosa formando desenhos da flor de ipê e da cultura indígena. Ao longo da avenida, foram instalados postes de iluminação, iguais aos da Praça Dr. Pedro Ludovico; telefones públicos; lixeiras; 27 pérgulas; cinco espelhos d'água, com a finalidade de amenizar a temperatura climática e 690 bancos visando proporcionar um ambiente de convívio para os moradores da região e de descanso para os passantes. Finalizando o trabalho, foi realizado o plantio das mudas, entre elas, mil árvores nativas do cerrado, grama e plantas ornamentais.

O dia 23 de outubro de 2003, manhã de quinta-feira, marcou a inauguração do paisagismo da Avenida Goiás dando início à comemoração do 70º Aniversário de Goiânia. O Prefeito Pedro Wilson abriu as festividades com o corte da fita inaugural no Coreto. Em seguida, o Prefeito e a primeira dama, Senhora Maria Tereza Canesin, desfilaram pela Goiás em um Ford 1936, automóvel aberto que pertenceu ao primeiro Prefeito da atual capital goiana.

É possível afirmar que as intervenções na Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira e na Avenida Goiás, efetivadas por esses projetos - "Reformulação arquitetônica e paisagística da praça" e o de "Requalificação paisagística da Avenida Goiás" -, deixaram marcas positivas para Goiânia e para a sua Arte Pública. Entretanto, para uma completa reformulação do centro cívico, é necessária a demolição do edifício que abriga a Secretaria Municipal de Finanças e a proibição do estacionamento de veículos no centro dessa praça, possibilitando, assim, a visualização sem interferência do *Monumento à Goiânia* e das luminárias.

Já a requalificação paisagística da Avenida Goiás contribuiu para a preservação das obras instaladas nessa via, em especial, com a transferência do comércio informal para o Mercado Aberto. A recuperação do canteiro central, além da conservação do *Coreto*, do *Monumento aos Bandeirantes* e do *Relógio*, possibilitou, com a retirada das antigas árvores, uma melhor visibilidade desse e de sua torre, que antes era coberta pelos galhos das árvores.

O projeto poderia ter recuperado a largura original do canteiro central com a retirada das plataformas e, com isso, do transporte coletivo do eixo norte-sul que transita por essa avenida. Contudo, essa mudança não foi realizada. Quanto à

elevada altura do novo pedestal de instalação do monumento em homenagem aos bandeirantes, ela prejudicou a sua visibilidade, pois transformou o personagem retratado em uma insignificante estátua incapaz de demonstrar uma forma definida.

2. 2 Monumentos e esculturas na Avenida Goiás

O projeto “Requalificação paisagística da Avenida Goiás” também incluiu a preservação dos monumentos. De acordo com a necessidade de cada uma das obras, receberam uma conservação, pontos de luz para valorizar e melhorar sua visualização noturna e jardins no entorno. Com exceção do busto de *Pedro Ludovico Teixeira*, da *Luminária I e II*, do *Monumento à Goiânia* e da *Maria Fumaça*, as outras cinco obras desse roteiro receberam intervenções. Fizeram parte dessa lista, as edificações do *Coreto* e do *Relógio*, os bustos de *Andrelino Rodrigues de Moraes* e de *Solon Edson de Almeida* e o *Monumento aos Bandeirantes*.

Nessa capital, a representação do retrato constitui o maior número de obras em espaço urbano e de natureza pública, correspondendo a 39 registros. Como observa Maria Cecília França Lourenço “uma significativa parcela dos acervos públicos é formada por cabeças, bustos, hermas e estátuas, seguindo longa tradição retratística voltada a imortalizar o humano por atributos distintos”.¹³⁶ A primeira obra do roteiro denominado de “Avenida Goiás” e, também, a primeira manifestação de Arte Pública em Goiânia é o retrato do Interventor Federal Dr. *Pedro Ludovico Teixeira*¹³⁷ [01 - Mapa 1, p. 20].

A reprodução desses personagens em forma de retratos de bronze é descrita pelo professor Paulo Knauss como um “enunciado de gratidão” no qual essa tipologia corresponde ao maior número de imaginária urbana de caráter histórico. A tese desse professor relata que:

Fica, assim, simbolicamente estabelecido um princípio de agradecimento da sociedade urbana pela ação e vida exemplar de determinados indivíduos. Todavia, essa *gratidão* quase sempre está dirigida a personagens da história do Estado, fazendo com que por extensão, a sociedade seja grata à ação do Estado. [...].

¹³⁶ LOURENÇO, Maria Cecília França. Arte pública na USP. In.: COMISSÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL. **Obras escultóricas em espaços externos da USP**. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 15.

¹³⁷ Pedro Ludovico Teixeira [Goiás - GO, 1891 - Goiânia, 1979]. Graduiu-se em Medicina em 1915, no Rio de Janeiro. Ocupou o Poder Executivo do Estado de Goiás por dezessete anos, de 1930 a 1954, em períodos com interrupções, como Interventor Federal e Governador eleito. Fonte: CABRAL, Maria Madalena Roberto (org). **Iconografia**: documentação histórica e fotográfica do acervo artístico no município de Goiânia. Goiânia: Talento, 2008, p. 110.

Dessa forma, a história da sociedade se confunde e se torna dependente da história do Estado. [...]. O que importa destacar é que o enunciado da *gratidão* fixa simbolicamente a aliança entre Estado e Sociedade.¹³⁸

Por outro lado, Knauss registra que, apesar dessa tipologia representar a maioria das imagens urbanas no Rio de Janeiro, sua relevância só se justifica pelo conjunto, pois, raramente, esses retratos serão referência no espaço da cidade. A intenção de imortalizar uma personagem é, usualmente, realizada após o falecimento do homenageado como uma forma de reconhecimento dos seus valores e da sua contribuição para com a sociedade, ao contrário da homenagem ao idealizador e construtor de Goiânia.

O “enunciado de gratidão”¹³⁹ pode ser evidenciado pela placa de bronze afixada no pedestal e que insinua um pergaminho sendo desenrolado, onde lemos os dizeres: “Doutor Pedro Ludovico Teixeira, o architecto de Goiânia. Nobreza moral, Administração: para a Immortalidade”. Essa mesma frase foi fundida, na vista frontal, no suporte da obra. Na vista posterior, pode-se ler, embaixo e à esquerda, a assinatura do artista, a cidade onde foi executado e o ano: Zaco Paraná,¹⁴⁰ Rio 1937 e embaixo e à direita: Fundação Cavina Rio. O busto foi afixado em seu espaço de origem, onde ainda hoje se encontra, no ano da transferência oficial da capital, ou seja, da cidade de Goiás para Goiânia. Possui uma representação próxima ao grego - a partir dos anos 100 -, o que pode ser observado pelo tratamento dado no corte dos braços, nas dobras do tecido da vestimenta e no acabamento do suporte, insinuando uma continuidade do corpo, sem o corte reto na maioria dos bustos atuais. A obra está instalada em frente ao Palácio das Esmeraldas, sede do Governo do Estado de Goiás [Imagem 52 e 53].

¹³⁸ KNAUSS, Paulo. **Imagens urbanas e poder simbólico**: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1998, p. 135-136.

¹³⁹ Knauss apresenta outros dois enunciados: a *vaidade* e a *exclusão*. As imagens da *vaidade* são as que impõem a admiração pela sua escala grandiosa fazendo surgir uma sociedade unificada e uma ordem social estabelecida. A imagem da *exclusão* refere-se a grupos sociais desprestigiados socialmente podendo, assim, projetar-se no ambiente urbano, inscrevendo-se no tecido social da cidade. *idem, ibidem*, p. 135-138.

¹⁴⁰ João Zaco Paraná [Brzezeny, Polônia, 1884 - Rio de Janeiro, 1961]. Transferiu-se para o Rio de Janeiro estudando na Escola Nacional de Belas Artes. Residiu em Paris, de 1912 a 1922, onde conviveu com os artistas Marc Chagall, Constantin Brancusi, Aristide Maillol, Amadeo Modigliani e Pablo Picasso. Regressando ao Rio de Janeiro foi nomeado Professor de Modelagem da Escola Nacional de Belas Artes. CABRAL (org.). **Iconografia**. *op. cit.* p. 143-144.

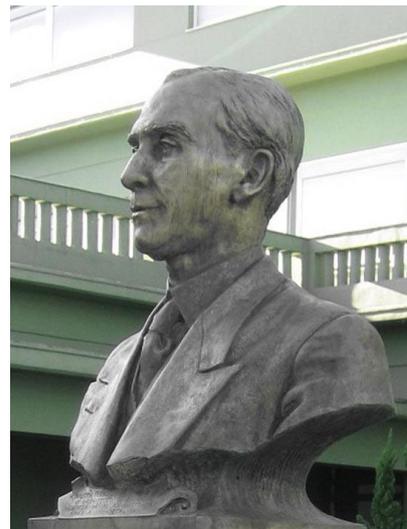


Imagem 52 e 53: *Pedro Ludovico Teixeira*. Fonte: Acervo da autora, 2010.

Quanto aos bustos de *Andrelino Rodrigues de Moraes*¹⁴¹ [08 - Mapa 1, p. 20] e *Solon Edson de Almeida*¹⁴² [09 - Mapa 1, p. 20], as homenagens vieram após o falecimento. Andrelino de Moraes era o proprietário da Fazenda Botafogo, localizada no espaço onde seria aberta a continuação da Avenida Goiás, próximo à Avenida Paranaíba. Prontamente, esse pioneiro aceitou negociar com o Governo Estadual as terras para a construção do núcleo central, vendendo uma parte e doando outra. Já a homenagem a Solon de Almeida deveu-se às atividades por ele desenvolvidas no período de implantação e construção de Goiânia, quando integrava a equipe do Interventor.

Da mesma forma, a legenda transcrita nas placas afixadas nos suportes onde foram instalados esses dois bustos deixa confirmada o “enunciado de gratidão”, em que temos na primeira homenagem: “Benemérito Andrelino Rodrigues de Moraes (Nenzão). Doador das terras para a construção da cidade de Goiânia” [Imagem 54]. E na segunda, o registro de sua efetiva consolidação na transferência da capital goiana: “Solon Edson de Almeida (1898 - 1973). Pioneiro

¹⁴¹ Andrelino Rodrigues de Moraes [Bonfim - GO, 1890 - Goiânia, 1961]. Ocupou o cargo de Intendente Municipal de Campinas, antiga denominação da função de Prefeito. Proprietário da Fazenda Botafogo, local escolhido para a construção de Goiânia, aceitando vender parte dessas terras, bem como, a doar outra parte. *ibidem*, p. 25.

¹⁴² Solon Edson de Almeida [Goiás - GO, 1898 - Goiânia, 1973]. Graduou-se em Direito na Escola de Direito de Goiás em 1928. Nomeado Superintendente do Departamento de Propaganda e Venda de Terras da Nova Capital, em 1934. Participou, ao lado do Interventor Pedro Ludovico Teixeira, da construção e consolidação de Goiânia. *ibidem*, p. 20.

atuante no projeto e construção desta capital. A ele a gratidão do povo goianiense” [Imagem 55]. A solução artística adotada nas duas obras é semelhante, assim como as dimensões. Ambos estão com o olhar voltado para o Palácio das Esmeraldas, no sentido norte-sul. Os bustos de bronze foram executados pelo escultor Angelos Ktenas,¹⁴³ da mesma maneira que a maioria dos retratos de bronze instalados no espaço urbano dessa capital.



Imagem 54: À esquerda, *Andreilino Rodrigues do Moraes*.
Fonte: Acervo da autora, 2010.



Imagem 55: À direita, *Solon Edson de Almeida*.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Val Moraes, 2005.

Os postes de iluminação da Praça Dr. Pedro Ludovico foram edificados, em 1942, para as comemorações do Batismo Cultural de Goiânia. Projetados - em estilo *art déco* - pelo arquiteto José Neddermeyer¹⁴⁴ são, usualmente, nomeados de Obeliscos. Estão inseridos no tombamento do IPHAN - GO como parte do acervo arquitetônico *art déco* de Goiânia, onde receberam a denominação de

¹⁴³ Angelos André Ktenas [Cidade de Karyá, Ilha de Lefkada, Grécia, 1937]. Graduiu-se em Artes Plásticas no Instituto de Belas Artes de Goiás - IBAG, hoje Faculdade de Artes Visuais - FAV/UFG, onde lecionou Escultura de 1968 a 1995. *ibidem*, p. 121.

¹⁴⁴ José Amaral Neddermeyer. [São Paulo, 1894 - Goiânia, 1951]. Graduiu-se em Arquitetura na Universidade Mackenzie em São Paulo. Um dos fundadores da Sociedade Pró Arte de Goiás. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Agenda Cultural Santa Dica**. Goiânia, nº 8, jul. 2002.

“Obeliscos com luminárias”. Atualmente, esse sistema está desativado e sem as lanternas originais.

Desse modo, a *Luminária I* [04 - Mapa 1, p. 20] está posicionada à esquerda do *Monumento à Goiânia* e a *Luminária II* [02 - Mapa 1, p. 20] à sua direita [Imagem 56]. Elas possuem desenhos iguais e foram revestidas com pó de pedra na cor verde, o mesmo utilizado na construção do Palácio do Governo e da torre do *Relógio*, mas com uma pequena diferença em suas dimensões. A primeira tem as medidas de largura e profundidade maiores que a segunda. Visualmente, o desenho da torre tem o formato quadrangular. Em cada uma das quatro vistas está inserido um elemento de relevo com temática vegetal na parte inferior. No topo, as lanternas estavam instaladas em nichos, num formato retangular em sentido vertical.



Imagem 56: Luminárias e *Monumento à Goiânia*.

Fonte: DPH - PMG.

Foto: Hélio de Oliveira.

Na época de inauguração, elas estavam dispostas num conjunto de três luminárias, sendo que a central foi demolida, em 1967, para que em seu espaço fosse implantado o monumento em homenagem às três raças que, supostamente, construíram essa capital. Outra luminária no mesmo estilo foi edificada no centro da praça localizada no cruzamento da Avenida Anhanguera com a Avenida Tocantins. Porém, luminária e praça desapareceram do cenário urbano de Goiânia [Imagem 57].



Imagem 57: Luminária.
Praça na Avenida Anhanguera com Avenida Tocantins.
Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central - IPEHBC,
Sociedade Goiana de Cultura - SGC.
Foto: Silvío Berto, sem data.

Outras duas edificações instaladas na década de 1940, em estilo *art déco*, e inauguradas no Batismo Cultural de Goiânia, hoje são consideradas monumentos históricos e foram tombados pelo IPHAN - GO, em 2003. Assim, o *Coreto* e o *Relógio* são classificados por Aloís Riegl¹⁴⁵ como monumentos “não-intencionais”, pois não foram erigidos com a finalidade de serem monumentos e o seu valor simbólico foi atribuído, posteriormente, ao contrário dos monumentos “intencionais”. Considerando que por monumento entende-se:

uma obra criada pela mão do homem e edificada com o propósito de conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou a combinação de ambos). [...]. A edificação e a manutenção desses monumentos ‘intencionais’, dos quais encontramos traços em épocas recuadas da cultura humana, não cessaram nos dias atuais.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Aloís Riegl [Linz, 1858 - Viena, 1905]. Historiador da arte ligado à Escola Vienense de História da Arte. Em 1902 foi designado presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria. Publicou *O culto moderno dos monumentos*, em 1903. <http://pt.wikipedia.org/wiki>. Acesso em: 1º jan. 2010. <http://www.vitruvius.com.br/>. Acesso em: 7 mar. 2010.

¹⁴⁶ RIEGL, Aloís. **O culto moderno dos monumentos**: sua essência e sua gênese. Goiânia: UCG, 2006, p. 43.

O *Coreto* [05 - Mapa 1, p. 20], com projeto arquitetônico do engenheiro e arquiteto Jorge Félix de Souza,¹⁴⁷ era o principal ponto para encontro de casais, nos anos trinta e quarenta, apresentações de orquestras e realização de saraus [Imagem 58].

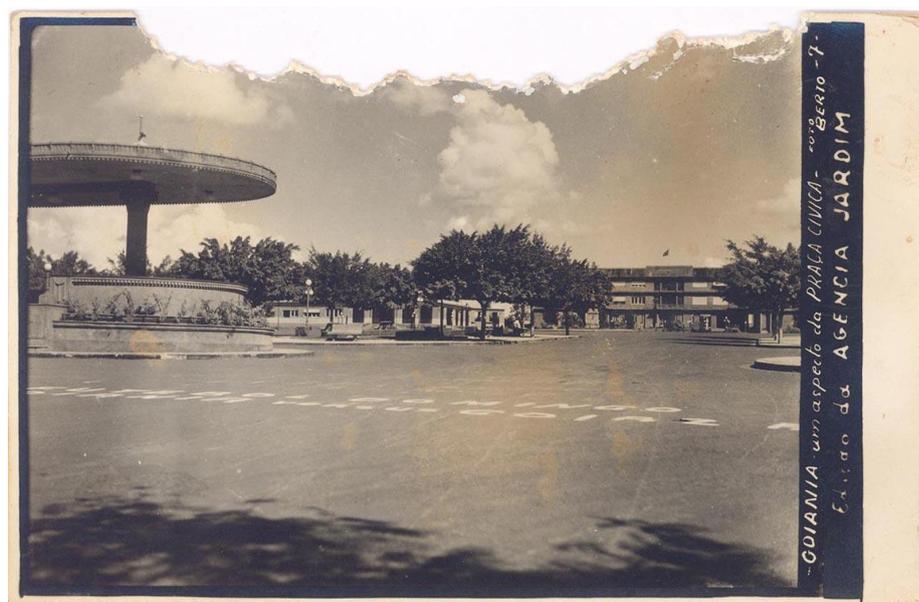


Imagem 58: *Coreto*.
 Fonte: IPEHBC - SGC.
 Foto: Silvio Berto, sem data.

Por meio de registro fotográfico, é possível certificar que, a partir dos anos cinquenta, as panfletagens já ocorriam pela cidade apropriando-se também dos monumentos [Imagem 59]. Entretanto, a intervenção que descaracterizou o *Coreto* ocorreu na década de 1970, quando a edificação abrigou um posto de informações turísticas. Para sediar essa instituição pública, foi necessária a instalação de paredes, janelas e portas. A reforma retirou os detalhes característicos como os elementos geométricos e o rendilhado no alto da murada externa [Imagem 60].

¹⁴⁷ Jorge Félix de Souza [Goiás - GO, 1908 - Goiânia, 1983]. Graduiu-se em Engenharia e Arquitetura na Universidade do Rio de Janeiro. Professor da Escola Técnica Federal de Goiás, hoje Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - IFG. Professor fundador da Escola Goiana de Belas Artes - EGBA e da Escola de Filosofia da Universidade Católica de Goiás, hoje Pontifícia Universidade Católica - PUC Goiás. CABRAL (org.). **Iconografia**. op. cit. p. 40.



Imagem 59: À esquerda, *Coreto*. Fonte: OLIVEIRA, 2008. Foto: Hélio de Oliveira, 1952.



Imagem 60: À direita, TURISMO - Goiástur. Fonte: DPH - PMG. Foto: Hélio de Oliveira.

Em junho de 1978, o Prefeito de Goiânia, Hélio Mauro,¹⁴⁸ convidou o mestre de obras Adolfo Boari,¹⁴⁹ responsável pela edificação do *Coreto*, para realizar a sua reconstrução obedecendo ao projeto original. O material de acabamento foi reconstituído por meio de fotografias e por partes que estavam soterradas no piso. A reinauguração aconteceu no dia 7 de setembro desse ano como parte das comemorações da Independência do Brasil. Para o 56º Aniversário de Goiânia, em 1989, o *Coreto* recebeu uma atualização em sua pintura e em seu sistema de iluminação e uma segunda é registrada, em 2003. Contudo, essas três últimas intervenções aconteceram com o propósito de preservar o aspecto original e seu caráter histórico e cultural para a capital goiana.

Outro monumento histórico que também foi edificado por Adolfo Boari e projetado por Américo Vespúcio Pontes¹⁵⁰ é o *Relógio* [06 - Mapa 1, p. 20] que, em 1972, teve seu funcionamento danificado, marcando por doze anos o horário de 13:32. Em 1984, seu mecanismo foi reparado e, em 1990, recebeu um sistema eletrônico que permite seu exercício de forma automática, com isso, a sua

¹⁴⁸ Hélio Mauro Umbelino Lôbo - Nomeado, período de 17 de maio de 1978 a 10 de abril de 1979.

¹⁴⁹ Adolfo Boari [Minas Gerais]. Mestre de obras e pedreiro. Transferiu-se para Goiânia em 1940. PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA. **Memória cultural**: ensaios da história de um povo. Goiânia, 1985, p. 15.

¹⁵⁰ Américo Vespúcio Pontes [Benjamin Constant - AM, 1915 - Goiânia, 2001]. Servidor Público Municipal, trabalhou na SEPLAM - PMG, de 1962 a 1997. CABRAL (org.). **Iconografia**. *op. cit.* p. 144.

manutenção passa de mensal para anual. Assim como o *Coreto*, a torre do *Relógio* também foi alvo para panfletagens e pichações. A principal intervenção realizada nessa torre aconteceu em 1998. O processo de restauração incluiu a pintura das ferragens, a recuperação do sistema de iluminação interna e a mudança de sua cor original para um revestimento em pó de pedra com malacacheta na cor cinza brilhante. Em 2003, foi realizado um procedimento de conservação sem alterar o último aspecto [Imagem 61].



Imagem 61: *Coreto e Relógio*.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Geraldo Gomes, 2000.

Finalmente, a *Maria Fumaça* [10 - Mapa 1, p. 20] é o monumento histórico, “não-intencional” segundo Riegl, que encerra o roteiro da Avenida Goiás. Esse equipamento industrial está localizado à direita da porta principal do prédio que abrigou a Estação Ferroviária de Goiânia. A locomotiva, designada de máquina a vapor nº 11 movida a carvão e fabricada na Alemanha em 1910, foi adquirida pelo Governo Estadual goiano, em 1954. Na época, percorria o trecho entre os estados de Goiás e Minas Gerais. Aposentada no final da década de 1960 - depois de quase duas décadas na função para a qual foi industrializada -, passou, então, a assumir o significado de resguardar parte da história goiana. No Brasil, ainda existem outros

dois exemplares desse modelo, um está em São João Del Rei - MG e o outro, no Museu Ferroviário de Pires do Rio, cidade do Estado de Goiás.

A partir dos anos 90, o péssimo estado de conservação desse monumento provocou uma série de artigos jornalísticos. Entre os escritos, pode-se ler que as ferragens estão “corroídas em suas laterais, a carcaça da locomotiva foi, totalmente, descaracterizada em suas cores originais. Agora, ela lembra mais um trem de brinquedo depositado em parques de diversão”.¹⁵¹ O comentário foi realizado em referência à sua pintura colorida [Imagem 62].



Imagem 62: *Maria Fumaça*.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Angela Scalon, 1999.

Desse modo, em fevereiro de 2000, a *Maria Fumaça* foi encaminhada para o pátio da Companhia Urbanização - Comurg, da Prefeitura de Goiânia, com a finalidade de ser recuperada. Porém, a intervenção de restauro foi realizada no 11º Batalhão de Engenharia de Construção do Exército, com sede em Araguari - MG. Assim, a locomotiva retornou para a praça, em 27 de setembro de 2000. O assoalho foi substituído, o sino de bronze foi adquirido em um antiquário de uma cidade do interior de Minas Gerais e a sua cor natural foi conservada com tinta metálica. Para receber o monumento, a Comurg instalou os novos trilhos com extensão de doze metros, dormentes de madeira iguais aos utilizados nos anos cinquenta e uma

¹⁵¹ **Diário da Manhã**. Goiânia, 14 de julho de 1993. DMRRevista.

cobertura de acrílico. Recebeu também um gradil de ferro visando a intimidar a ação de vândalos [Imagem 63]. No dia de sua reinauguração, o Prefeito Nion Albernaz¹⁵² comentou que “a Maria Fumaça é patrimônio de uma época importante para Goiás. Sua conservação significa a restauração das tradições de Goiânia”.¹⁵³



Imagem 63: *Maria Fumaça*. Fonte: DPH - PMG. Foto: Val Moraes, 2004.

¹⁵² Nion Albernaz - Nomeado, período de 18 de março de 1983 a 31 de dezembro de 1985. Eleito, período de 1º de janeiro de 1988 a 31 de dezembro de 1988. Reeleito, período de 1º de janeiro de 1997 a 31 de dezembro de 2000.

¹⁵³ ALMEIDA, Cristina Xavier de. Maria Fumaça antipredadores. **Diário da Manhã**. Goiânia, 28 de setembro de 2000. Cidades.

2. 3 Monumento aos Bandeirantes

A convite do Interventor Federal em Goiás, Dr. Pedro Ludovico Teixeira, chegou em Goiânia uma caravana composta por 25 representantes de institutos da Universidade de São Paulo - USP. Denominada “Embaixada universitária paulista”, o grupo desembarcou na nova capital em dezessete de janeiro de 1938. Uma agenda de muitas festividades marcou a presença da embaixada nessa cidade. O Interventor proporcionou um banquete no Grande Hotel, no dia dezoito. No dia seguinte, um baile no Salão de Festas do Automóvel Clube de Goiás e no dia 21, o prefeito, Venerando de Freitas Borges, ofereceu um churrasco no Bar Lisita. Em 22 de janeiro, a embaixada universitária presenteou a cidade de Goiânia com uma placa em nome dos universitários paulistas e do jornal *O Estado de São Paulo*. A placa homenageava Hermano Ribeiro da Silva, o último bandeirante do século XX, líder da Bandeira Anhanguera, falecido em terras goianas. A cerimônia foi realizada em frente ao Palácio do Governo.

A iniciativa de presentear a capital goiana com um monumento representativo das bandeiras paulistas foi do Presidente da caravana, Antônio Sylvio Cunha Bueno, estudante de Direito, que assim a justificou: “interpretando o sentimento e o desejo de todos os colegas, levantei a ideia de se construir, em Goiânia, um monumento aos bandeirantes”.¹⁵⁴

Disso resultou que, ao retornar para São Paulo, a Embaixada instalou a “Campanha pró-monumento aos bandeirantes em Goiânia” com o apoio do Centro acadêmico “XI de Agosto” da Faculdade de Direito da USP, na época sob a presidência de Cícero Augusto Vieira e, posteriormente, na gestão de Joaquim Ribeiro do Vale Neto e Oscar Augusto de Barros Bressane. A “Comissão executiva” da campanha abriu o “Livro de Ouro”, em 19 de março de 1938, onde seria registrado o nome dos que contribuíssem para a concretização desse ideal. Essa comissão era composta pelos acadêmicos Antônio Sylvio Cunha Bueno,¹⁵⁵ Wilfrido

¹⁵⁴ Perpetuando em pleno coração do Brasil a gloriosa epopéia dos Bandeirantes. 1942.

¹⁵⁵ Antônio Sylvio Cunha Bueno [São Paulo, 1918 - São Paulo, 1981]. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, USP, 1941. Deputado Estadual, 1947; Deputado Federal, 1950-1955, 1958-1962, 1963-1967. <http://www.cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 22 set. 2009.

Cid Valério, Mario Romeu de Lucca, Ulysses Silveira Guimarães¹⁵⁶ e Domingos Luz de Faria. O recurso arrecadado foi depositado em uma conta aberta, especialmente, para esse fim, numa agência do banco *The National City Bank of New York*, com sede em São Paulo, tendo como titular o professor Francisco Morato, tesoureiro da campanha.

Com a finalidade de perpetuar em bronze a figura do bandeirante, a comissão iniciou um ciclo de conferências, palestras e encontros literários almejando captar os recursos financeiros necessários. Dentre as ações, elaborou também uma carta que foi encaminhada a cidadãos paulistas, a partir de abril de 1938, solicitando doações. Para conscientizar a sociedade da importância do monumento, a correspondência trazia em sua redação que:

Os monumentos são páginas vivas da história de um povo, expostos aos olhos de todos, [...]. É errôneo pensar-se terem função meramente decorativa das praças e dos jardins. [...]. Desde já incorporamos o nome de V. S. nesta Bandeira do Século XX, que vencendo distâncias e impecilhos, fará construir naquelas plagas de nossa Pátria um monumento.¹⁵⁷

Por sua vez, a campanha já contava com o apoio oficial do Governo de Goiás por meio do Decreto-Lei nº 585, de 7 de abril de 1938, que concedeu o auxílio de vinte contos de réis [20:000\$000] “considerando a grande repercussão que vem tendo, no país, a ideia de se levantar em Goiânia, um monumento aos bandeirantes”.¹⁵⁸ O Governo de São Paulo também concedeu auxílio de igual importância, “considerando que a iniciativa da construção de um monumento aos bandeirantes em Goiânia desperta o mais vivo sentimento de solidariedade nacional”.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ulysses Silveira Guimarães [Rio Claro - SP, 1916 - Rio de Janeiro, 1992]. Graduiu-se em Direito na USP, em 1940. Deputado Estadual, 1947; Deputado Federal, 1951; reeleito em 1954, 1958, 1962, 1966, 1970, 1974, 1978, 1984, 1986 e 1990. Por sua ativa participação na campanha das Diretas Já foi chamado pela imprensa de "Senhor Diretas". *ibidem*.

¹⁵⁷ Carta da Comissão Executiva. Coleção BAND - Monumento aos Bandeirantes, Dossiê Antônio Sylvio Cunha Bueno. CIDARQ - UFG.

¹⁵⁸ Decreto-Lei nº 585, de 7 de abril de 1938, assinado pelo Interventor Federal no Estado de Goiás Pedro Ludovico Teixeira e João Teixeira Alves Júnior. *ibidem*.

¹⁵⁹ Decreto nº 9491, de 14 de setembro de 1938, assinado pelo Interventor Federal no Estado de São Paulo Adhemar de Barros e A. C. Salles Júnior. *ibidem*.

Em São Paulo, foi organizada uma série de conferências sobre a história e a saga dos bandeirantes. A primeira foi realizada na *Rádio Bandeirantes* por José Torres de Oliveira, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 19 de abril de 1938 e publicada no jornal *Ação*, no dia seguinte. Dentre as conferências realizadas na *Rádio Bandeirantes*, no mês de abril desse ano, é possível citar a do poeta Guilherme de Almeida, Presidente da Associação Paulista de Imprensa, dia 22; “O primeiro Anhanguera” de Dalmo Belfort de Mattos, dia 25 e a conferência “A influência do bandeirismo na civilização brasileira” de Francisco de Assis Carvalho Franco, proferida no dia 30. Dentre os conferencistas, também se pode citar: Pedro Calmon,¹⁶⁰ Affonso de Escagnolle Taunay,¹⁶¹ Diretor do Museu Paulista e o arcebispo de São Paulo Dom Gaspar de Affonseca e Silva,¹⁶² nomes consagrados na capital paulista e no meio acadêmico.

Registrou-se, ainda, a conferência de Cesar Salgado, “São Paulo e o seu glorioso pré-destino de civilização”, que aconteceu no Clube Piratininga e a do escritor Agrippino Grieco,¹⁶³ com o título “Martins Fontes e sua poesia”, no Teatro Municipal de São Paulo, nos dias 26 de maio e 9 de junho, respectivamente. Além de São Paulo e Goiânia, as cidades do Rio de Janeiro, Campinas e Santos aliaram-se à campanha. Os jornais *Diário Paulista*, *Correio de Notícias*, *Diário da Noite*, *O Estado de São Paulo*, *a Folha da Noite*, *Correio Popular*, *Ação*, *Diário de São Paulo*, *A Notícia*, *A Gazeta*, *O Diário*, *a Folha da Manhã*, *o Correio Paulistano*, *o Diário Popular*, *Última Hora* e *A Tribuna*, de São Paulo, incentivaram a Comissão divulgando os eventos e acompanhando as etapas até a sua conclusão.

¹⁶⁰ Pedro Calmon Moniz de Bittencourt [Amargosa - BA, 1902 - Rio de Janeiro, 1985]. Graduou-se em Direito na Universidade do Rio de Janeiro em 1924. Professor, político, historiador, ensaísta e orador. Deputado Estadual, 1927-1930, Deputado Federal, 1935 e Ministro da Educação e Saúde, 1950-1951. <http://www.forum.ufrj.br/biografia>. Acesso em: 22 set. 2009.

¹⁶¹ Affonso de Escagnolle Taunay [Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis - SC, 1876 - São Paulo, 1958]. Professor, historiador, ensaísta e romancista. Especializou-se como o grande mestre do bandeirismo paulista, do período colonial brasileiro e da literatura, da ciência e da arte no Brasil. Administrou o Museu Paulista de 1917 a 1945. <http://www.biblio.com.br/>. Acesso em: 22 set. 2009. Publicou entre outros *História geral das bandeiras paulistas* em 1926, com relatos, documentos, objetos e iconografias sobre a ocupação de Goiás na terceira parte, denominada “Os primeiros anos de Goiás”. Taunay foi considerado “um dos mais importantes mantenedores do mito bandeirante”. OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Partida da monção: modos de (re) ler o mito bandeirante. In.: Revista **Esboços** nº 19 da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008, p. 65.

¹⁶² Dom José Gaspar de Afonseca e Silva [Araxá - MG, 1901 - Rio de Janeiro, 1943]. Décimo quarto Bispo e segundo Arcebispo de São Paulo. <http://www.arquidiocese-sp.org.br/historia>. Acesso em: 22 set. 2009.

¹⁶³ Agripino Grieco [Paraíba do Sul - RJ, 1888 - Rio de Janeiro, 1973]. Poeta, crítico e ensaísta. <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias>. Acesso em: 22 set. 2009.

A programação da campanha pró-monumento foi encerrada com a palestra “Significado do monumento aos bandeirantes em Goiânia”, proferida por Ulysses Guimarães no Auditório da Gazeta, em 5 de novembro de 1942. A sessão foi aberta por Antônio Sylvio Cunha Bueno expondo que o significado do monumento constitui no símbolo do papel desempenhado por São Paulo na construção da nacionalidade.

Não existe evidência de que a estátua concretiza uma homenagem a Bartolomeu Bueno da Silva,¹⁶⁴ denominado por Bartolomeu, o moço; o Anhanguera II ou Anhanguera Filho, ou de que esse personagem tenha sido retratado pelo escultor. Entretanto, vários discursos indicam que a estátua personifica uma homenagem ao fundador de Goiás e, portanto, ao segundo Anhanguera. Um dos sinais é a palestra de Ulysses Guimarães no encerramento da campanha, onde traça um perfil de Bartolomeu Bueno da Silva. Outro exemplo é o da entrevista do professor Vitor Coelho de Almeida, do Ginásio Oficial do Estado de Goiaz, ao jornal *A Gazeta* de São Paulo sobre o significado da iniciativa dos estudantes, na qual expõe que:

A bandeira de Bueno, o moço, foi o ponto de partida da organização [...] no Estado de Goiás. [...]. Foi este, portanto, o introdutor da vida brasileira nesta parte do *hinterland*, o fundador da cidade de Goiás, o promotor do povoamento desta unidade da federação.¹⁶⁵

O artista Armando Zago¹⁶⁶ recebeu a encomenda de criar a estátua do bandeirante que, segundo os dizeres no ingresso para a conferência do escritor Agripino Grieco, um empreendimento de perpetuar em bronze os soberbos feitos dos recuadores de nossas fronteiras. Concluído o projeto, a comissão o encaminha a Affonso Taunay solicitando uma avaliação. “Examinei com todo cuidado e

¹⁶⁴ Bartolomeu Bueno da Silva [Parnaíba - SP, 1672 - Vila Boa - GO, 1740]. Herdou de seu pai o nome e a alcunha indígena de “o Anhanguera” - do tupi “Anhangá” cujo significado é “Diabo Velho” - assistiu, em 1682, com apenas dez anos de idade à epopéia de seu pai ao chegar na terra dos Goyazes. Conta-se que Bartolomeu, o Velho, teria colocado fogo em um pouco de aguardente, ameaçando incendiar os rios, caso os índios não indicassem o local onde estava o ouro. CABRAL (org.). *Iconografia*. *op. cit.* p. 16.

¹⁶⁵ ALMEIDA, Vitor Coelho. A inauguração do Monumento aos Bandeirantes. *A Gazeta*. São Paulo, 13 de fevereiro de 1942.

¹⁶⁶ Armando Zago [Bovolone, Itália, 1879 - Utinga - SP, 1952]. Estudou na Academia de Brera, em Milão. Transferiu-se para o Brasil em 1913, elegendo a cidade de São Paulo para fixar sua residência. Escultor de Arte Funerária. CABRAL (org.). *Iconografia*. *op. cit.* p. 123-124.

interesse o projeto do professor Armando Zago. [...]. Achei a figura do bandeirante muito expressiva [...]. Penso que o projeto do Prof. Zago está perfeitamente em condições de merecer plena aprovação”,¹⁶⁷ foi o conteúdo da carta do Diretor do Museu Paulista, em 17 de junho de 1942. O desenho do monumento aos bandeirantes [Imagem 64] foi anexado ao “Contrato de construção”, assinado em 26 de junho de 1942. Esse contrato definia o material e a dimensão desse “monumento em memória aos gloriosos bandeirantes, [...] a ser erigido na praça da cidade de Goiânia”.¹⁶⁸



Imagem 64: Desenho de Armando Zago, 1942.
 Fonte: Coleção BAND - Monumento aos Bandeirantes,
 Dossiê Antônio Sylvio Cunha Bueno.
 CIDARQ - UFG.

¹⁶⁷ Carta de Affonso de Taunay encaminhada aos senhores Francisco Morato e Antonio Sylvio Bueno. Dossiê Antônio Sylvio Cunha Bueno. IPEHBC - SGC.

¹⁶⁸ Contrato de Construção, letra “a”, 1942. *ibidem*.

Conforme citado, o Relatório de Attilio Corrêa Lima prevê a instalação de um monumento comemorativo das bandeiras tendo, como homenagem principal, o Anhanguera. Seguindo essas orientações, é divulgada, no jornal paulistano *Folha da Manhã*, em 17 de maio de 1938, a planta do centro cívico como o local de instalação dessa estátua, segundo a legenda: “Planta do centro cívico de Goiânia vendo-se assinalado o local onde será erigido o monumento aos bandeirantes, no pátio fronteiro ao Palácio do Governo” [Imagem 65]. A instrução do monumento se cumpre, entretanto, a sua localização é transferida, pois no local destinado à sua instalação, foi edificada uma luminária, inaugurada no Batismo Cultural, apenas quatro meses antes da implantação da estátua do bandeirante.



Imagem 65: Jornal *Folha da Manhã*, São Paulo.
Fonte: Coleção BAND.
CIDARQ - UFG.

Assim, a inauguração do *Monumento aos Bandeirantes* [07 - Mapa 1, p. 20] aconteceu no dia 9 de novembro de 1942. Antes de sua inauguração, é registrado o encontro do Interventor Dr. Pedro Ludovico, do Prefeito de Goiânia, Venerando de Freitas Borges e de representantes da comissão [Imagem 66]. A estátua foi instalada no centro da pequena, circular e ajardinada Praça do Bandeirante, no cruzamento da Avenida Anhanguera com a Avenida Goiás, no Setor Central de Goiânia [Imagem 67]. Está voltada para o oeste, indicando o rumo para novas conquistas e confirmando o ideal de Getúlio Vargas da “Marcha para o Oeste” [Imagem 68].



Imagem 66: Estátua do bandeirante.
Representantes da Comissão,
Pedro Ludovico Teixeira [2] e Venerando de Freitas Borges [4].
Fonte: Coleção BAND. CIDARQ - UFG.
Foto: Autor desconhecido.



Imagem 67: *Monumento aos Bandeirantes.*
Fonte: Coleção BAND. CIDARQ - UFG.
Foto: Sílvio Berto, 1942.



Imagem 68: *Monumento aos Bandeirantes* e Avenida Goiás.
Fonte: SEPLAM - PMG.
Foto: Haroutium Berberian.

Por ocasião dos 45 anos de inauguração dessa estátua, a família de seu idealizador Antônio Sylvio Cunha Bueno - representada pela Sra. Edy Bittencourt Cunha Bueno e Sra. Dora Sylvia Cunha Bueno, viúva e filha de Cunha Bueno, respectivamente - esteve em Goiânia trazendo a documentação referente a esse monumento, que foi doada para a UFG. Os documentos narram desde a visita da embaixada a essa capital, a campanha pró-monumento e a inauguração, no período de 1938 a 1942. O arquivo reúne artigos de diversos jornais de São Paulo, Goiás, Rio de Janeiro e Minas Gerais; Decreto-Lei; Decreto; cartas; convites e fotografias, somando um total de 503 documentos, sendo 468 textuais e 35 iconográficos.

A sessão solene de transferência dos documentos do arquivo de Cunha Bueno, por sua filha Dora Bueno, ao reitor Joel Ulhôa, para o acervo do Centro de Informação e Documentação Arquivística - CIDARQ, UFG, aconteceu no dia 9 de novembro de 1987, no Salão Nobre da Faculdade de Direito dessa universidade. As comemorações desse fato histórico iniciaram às nove horas com a palestra “História do *Monumento aos Bandeirantes* da cidade de Goiânia”, proferida por Domingos Luz de Faria, integrante da comissão executiva da campanha pró-monumento, no Auditório do Instituto de Ciências Humanas e Letras - ICHL - I, UFG e, às dezoito horas, com um ato público na Praça do Bandeirante.

O *Monumento aos Bandeirantes* passou por algumas transformações em seu entorno e por questionamentos, tanto sobre o tratamento do tema quanto a transmissão dos fatos narrados pelo mesmo. Afinal, como apresenta Anna Rahme, o bandeirismo é assinalado como um momento de glória para o paulista, o sentido de ‘ser paulista’. O passado da glória bandeirante é recordado “pelo alargamento das fronteiras e contra o território selvagem e desconhecido, omitindo logicamente os massacres dos habitantes antes fixados na terra”.¹⁶⁹

Considerando que esse monumento foi instalado em uma praça com formato circular e ajardinada, com o tempo esse espaço sofreu algumas modificações para adequar-se ao desenvolvimento da cidade, à sua população e, principalmente, ao trânsito. Na década de 1980, o jardim que contornava a base da estátua diminuiu para receber a instalação de um espelho d’água com jatos. Nos anos noventa, retorna o jardim em espaço maior que o primeiro, executado de maneira descentralizada em relação à base do monumento [Imagem 69, 70 e 71].



Imagem 69: À esquerda, anos 60. Fonte: DPH - PMG. Foto: Hélio de Oliveira.

Imagem 70: À direita, anos 80. Fonte: *O Popular*, 23 de novembro de 1983. Foto: Renato Cunha.

¹⁶⁹ RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. **Inovar e conservar**: a ambiguidade no Monumento Constitucionalista. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. São Paulo, 2005, p. 23.

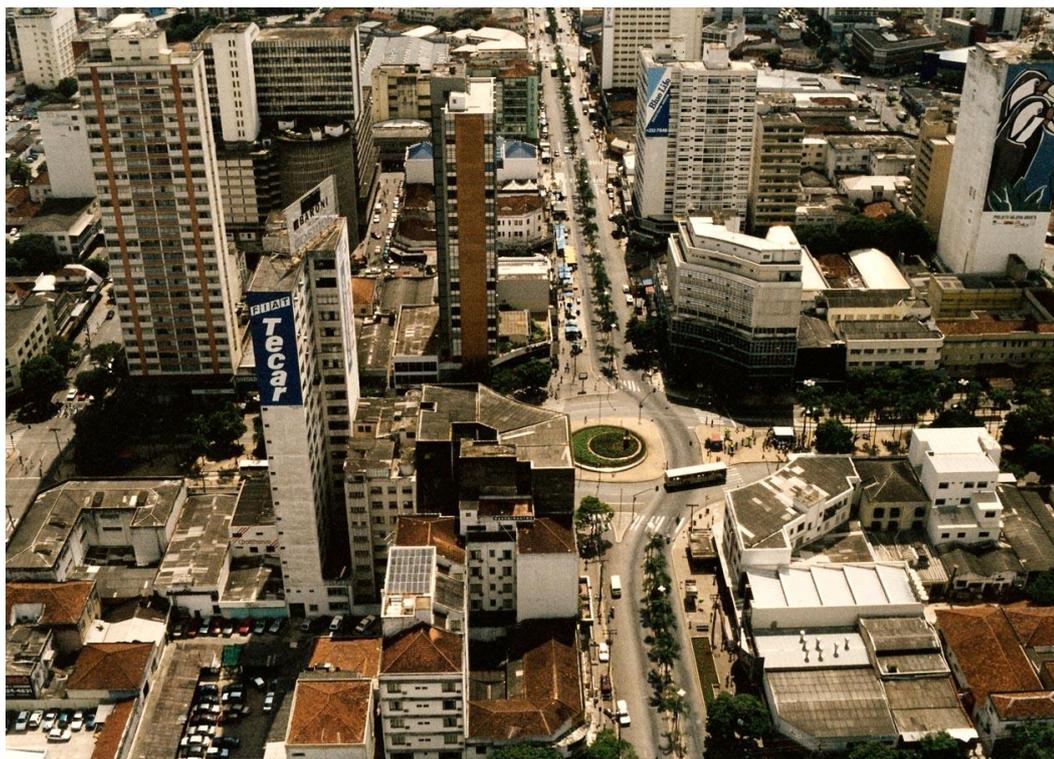


Imagem 71: Anos 90. Fonte: DPH - PMG. Foto: Carlos Alexandre.

O monumento foi retirado de seu espaço pela primeira vez, em 27 de setembro de 2003, como previsto no projeto de “Requalificação paisagística da Avenida Goiás”. O procedimento incluiu a higienização, revestimento de pátina na cor verde e uma camada de cera. Retornou, em 20 de outubro do mesmo ano, para uma base de altura superior à original. Segundo Cheregati, os ônibus passam do lado da estátua e as plataformas, que estão posicionadas antes e depois da Avenida Goiás, impedem a sua visualização, principalmente, para quem estiver na Avenida Anhanguera.

No projeto, esse pedestal teria a altura de dez metros, mas essa dimensão foi reduzida para seis metros após estudos realizados pelo GECENTRO em parceria com o IPHAN - GO. A Praça do Bandeirante já possuía, desde os anos noventa, um formato oval com dimensões - largura e comprimento - iguais às do canteiro central das avenidas Anhanguera e Goiás [Imagem 72]. A atual base de concreto recebeu cinco pontos de luz, conservando a placa original de granito que foi afixada na parte inferior da vista frontal [Imagem 73].



Imagem 72: Anos 90. Fonte: *Diário da Manhã*, 25 de novembro de 1998. Foto: Humberto Silva.



Imagem 73: Década de 2000. Fonte: SeCom - PMG. Foto: Cristiano Borges.

Por sua vez, especulações sobre a retirada desse monumento estão sempre surgindo, entretanto, essa estátua de bronze permanece em seu local de origem. No artigo de 2001, “Bandeirantes a verdadeira cara dos conquistadores”, o artista goiano Siron Franco “propôs devolver a estátua a São Paulo, de onde veio como presente de ‘grego’ aos goianos”.¹⁷⁰ Nesse mesmo ano, o escultor Angelos Ktenas, ao ser entrevistado pelo jornal *Diário da Manhã* sobre os caminhos da arte em Goiás e a falta de incentivo para a instalação de Arte Pública em Goiânia, comentou que “pensando na História do Brasil, eu acho que o Bandeirante não merecia uma estátua”.¹⁷¹ O comentário realizado por esse escultor, em menos de quatro linhas, em resposta ao último questionamento da repórter é o título do artigo. Logo, transferindo para um fato polêmico a proposta inicial da entrevista que era sobre a sua produção escultórica.

Desse modo, o Projeto de Lei nº 8, de 19 de fevereiro de 2008, proposto pelo vereador Rusembergue Barbosa, na época Vice-presidente da Câmara Municipal de Goiânia, dispõe sobre a retirada da estátua de Bartolomeu Bueno da

¹⁷⁰ Bandeirantes a verdadeira cara dos conquistadores. **Jornal da Cidade**. Goiânia, julho de 2001, p. 10.

¹⁷¹ FRANÇA, Elisa Almeida. O bandeirante não merecia estátua. **Diário da Manhã**. Goiânia, 17 de maio de 2001. DMRevista, p. 2-d.

Silva Filho - em homenagem aos bandeirantes - e a revisão dos conteúdos dos livros e manuais da historiografia acerca desses personagens. Em seu parágrafo único do artigo primeiro, define que o monumento seja “devolvido ao seu doador, o Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo”.¹⁷²

A justificativa do vereador apontou para a necessidade de resgate da verdade histórica, de desmistificar a figura dos bandeirantes e de eliminar uma situação constrangedora para os povos indígenas e seus descendentes. O Projeto de Lei condenou a inscrição da placa de granito afixada no pedestal do monumento, na qual pode-se ler: “Aos Goyanos, nobre estirpe dos bandeirantes”. Segundo o texto do projeto, a legenda propicia o heroísmo e oculta as atrocidades que levaram ao extermínio de tribos indígenas, além da dilapidação das riquezas minerais goianas.

Ao contrário do que expõe o vereador Rusembergue Barbosa em sua justificativa de que a dimensão do novo pedestal de seis metros de altura amplia a exaltação e reverência aos algozes do povo goiano, acredito que a estátua do bandeirante perdeu a sua imponência de “desbravador do sertão”. O personagem Bartolomeu Bueno da Silva, corporificado no *Monumento aos Bandeirantes*, perdeu seu expressivo olhar de homem “audaz e ambicioso” tornando-se, pela distância que agora mantém com os transeuntes, uma pequena figura, um boneco de brinquedo para crianças, ou ainda, uma imagem sem rosto e sem forma definida.

Em defesa da permanência da estátua na Praça do Bandeirante, a escritora Maria Cassimiro¹⁷³ redigiu um artigo que foi publicado no jornal *O Popular*, onde escreveu que: “Todo julgamento dos fatos e das ocorrências então registradas deve ser feito pela interpretação das circunstâncias que definiram e marcaram a época”.¹⁷⁴ Relatou que os bandeirantes foram os responsáveis pelas dimensões do território brasileiro, pois a entrada das bandeiras recuou a linha imaginária do

¹⁷² BARBOSA, Rusembergue. Projeto de Lei nº 8, de 19 de fevereiro de 2008. Biblioteca e Documentação da Câmara Municipal de Goiânia.

¹⁷³ Maria do Rosário Cassimiro [Catalão - GO, 1934]. Graduiu-se em Pedagogia na Universidade Católica de Goiás - UCG, 1958. Doutora em Educação pela USP, 1973. Reitora da UFG, 1981-1985 e da Universidade do Tocantins - UNITINS, 1989-1991. Membro da Academia Goiana de Letras - AGL, do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás - IHGG e da União Brasileira de Escritores - UBE/GO. CABRAL (org). *Iconografia*. op. cit. p. 31.

¹⁷⁴ CASSIMIRO, Maria do Rosário. Em nome da História. *O Popular*, Goiânia, 29 de fevereiro de 2008. Classificados, p. 16.

Tratado de Tordesilhas rumo ao oeste e ao norte. Segundo essa escritora, “a expansão de seus limites geográficos ocorreu à entrada do paulista Bartolomeu Bueno da Silva e de seu filho, que tinha o mesmo nome, com suas respectivas bandeiras, em terra dos Goyazes, no século dezessete”.¹⁷⁵ E continuou narrando que “ao segundo Anhanguera foi creditado a fundação de várias cidades goianas, entre elas ‘Vila Boa’, assim chamada, diz-se, em homenagem ao ‘Diabo Velho’, visto que ‘Boa’ seria a tradução feminina de ‘Bueno’, palavra espanhola”.¹⁷⁶

Cabe registrar o comentário da pesquisadora Rahme de que “atualmente, uma nova história substitui a anterior, revelando o desejo de enriquecimento desenfreado, pela exploração e destruição da natureza, pautada no escravismo indígena”.¹⁷⁷ Portanto, o ‘mito bandeirante como figuras heróicas’ não mais existe, pois já foi reescrito pela história contemporânea. Com isso, essa justificativa não pode ser utilizada para a sua retirada. A subtração desse monumento, após 67 anos, configuraria na perda do principal marco de referência no espaço urbano goianiense.

Nesse sentido, a tentativa de sanar um equívoco cometendo outro pode ser um ato de barbárie e também desastroso, pois seria a dilapidação de um patrimônio histórico, artístico e cultural da cidade. Considerando que o artista Armando Zago, já falecido, era um escultor de arte funerária, com a retirada do *Monumento aos Bandeirantes*, Goiânia perderia uma obra de Arte Pública produzida por esse escultor com uma temática diversa.

¹⁷⁵ *ibidem*.

¹⁷⁶ *ibidem*.

¹⁷⁷ RAHME. **Inovar e conservar**. *op. cit.* p. 93.

2. 4 Monumento à Goiânia

Monumento à Goiânia [03 - Mapa 1, p. 20] é o grupo escultórico considerado pelos goianienses o cartão postal dessa capital e a obra mais expressiva da escultora goiana Neusa Moraes.¹⁷⁸ Essa obra representa a miscigenação de três raças - o índio, o negro e o branco - trabalhando na construção de uma cidade. Conforme citado, no Relatório de Attilio Corrêa Lima, 1935, encontra-se a instrução para edificar um marco comemorativo da fundação da nova capital. O monumento ocupa, no primeiro plano urbanístico, o ponto inicial da cidade. Essa obra foi a primeira escultura instalada em espaço urbano de Goiânia, além de ter sido executada para um espaço específico.

Inaugurado no dia 3 de novembro de 1967, é nomeado pelos goianienses de “Monumento ao Trabalhador”, “Monumento aos Construtores”, “Monumentos aos Pioneiros”, “Três Raças”, “Os Negrões” e “Monumento às Três Raças”, como é, usualmente, designado pela comunidade e citado pela mídia. Esse monumento é considerado o marco inicial na trajetória artística de sua idealizadora em Goiânia e representa um tributo à raça brasileira. As três figuras levantando a coluna representam aqueles que, simbolicamente, construíram a capital goiana. A ideia de homenagear Goiânia no cinquentenário do seu Batismo Cultural foi do Presidente do Rotary Club de Goiânia, Dr. Luiz Rassi, entretanto, o Rotary Goiânia-Oeste, o Governo do Estado de Goiás e a Prefeitura Municipal de Goiânia são parceiros nessa consolidação. A proposta do Rotary era homenagear o imigrante, mas a artista argumentou que seria válido homenagear, também, o negro e o índio. A sugestão foi aceita. Neusa comentou que:

a obra refere-se ao trabalhador, o imigrante que veio para Goiás implantar aqui seu novo lar, retratado na pessoa do branco; figura ali também o índio, antigo senhor das terras brasileiras, porque não dizer goianas, e por fim, uma homenagem ao negro que embelezou

¹⁷⁸ Neusa Rodrigues Moraes [Goiás - GO, 1932 - Goiânia, 2004]. Graduiu-se na Escola de Belas Artes de São Paulo, onde se especializou em Escultura. Professora de 1971 a 1993, do Instituto de Artes, hoje FAV/UFG. CABRAL (org). **Iconografia**. *op. cit.* p. 138-139.

as páginas literárias brasileiras, inspirando escritores, através das histórias, da mãe preta.¹⁷⁹

Cabe indicar que, sobre a proposta do Rotary a essa escultora, outro artigo desse mesmo jornal, *O Popular*, traz o seguinte relato:

Neusa ainda estudava Belas Artes em São Paulo quando recebeu do Rotary Club, a incumbência de criar dois monumentos, um em homenagem ao índio e outro ao imigrante, que acabaram se transformando em um e ganhando um terceiro homenageado, o negro. [...]. A ideia de criar um monumento com os três personagens, revela Neusa, foi sugerida pelo pai adotivo, o engenheiro e arquiteto Jorge Félix de Souza.¹⁸⁰

O ato de criação e elaboração do *Monumento à Goiânia* se desenvolveu nas seguintes etapas: definição do tema, estilo e material a ser empregado; sessão de fotos para a marcação das posições de cada personagem com os movimentos de cabeça, pernas, pés, braços e mãos ao sustentar a coluna; esboços; desenhos; produção da maquete [Imagem 74]; construção das armações de ferro; modelagem com palha; aplicação de gesso [Imagem 75]; fundição em bronze e aplicação de uma camada de pátina para preservar o bronze e dar a cor desejada.



Imagem 74: Maquete do *Monumento à Goiânia* e a artista Neusa Moraes.
Fonte: Rotary Club de Goiânia.

¹⁷⁹ GOMES, Margareth. Um olhar mágico pela cidade. **O Popular**. Goiânia, 7 de janeiro de 1990. Caderno 2.

¹⁸⁰ OLIVEIRA, Carla de. Fim do anonimato. **O Popular**. Goiânia, 19 de outubro de 2003. Cidades, p. 7.



Imagem 75: Execução dos personagens.
Fonte: Rotary Club de Goiânia.

Para a sessão de fotos posam como modelos dois grupos. O primeiro, composto por professores da Escola Técnica Federal de Goiás, hoje Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - IFG e o segundo, formado por primos da artista. A matéria “Fim do anonimato” revela os nomes e fotografias dos professores ‘modelos’, porém Neusa recordou que “não reproduziu um corpo específico e que as fotos serviram apenas para orientá-la na marcação das posições e estudo da musculatura na situação que desejava reproduzir”.¹⁸¹ A artista solicita do escultor Ritter¹⁸² uma análise da maquete e ele aprova a composição e a aconselha a executar o trabalho em São Paulo.

A pretensa data para a sua inauguração era o dia 6 de julho de 1967, como apresenta a placa afixada no suporte. Entretanto, por um atraso da Fundação Artística Paulistana, localizada em São Paulo, são entregues pelo Expresso Universo apenas duas das três figuras, o branco e o índio. Essas duas estátuas são instaladas no dia cinco de julho conforme divulgado no jornal *O Popular*, que expõe a sua fotografia [Imagem 76] e, abaixo, as legendas:

¹⁸¹ *ibidem*.

¹⁸² Henning Gustav Ritter [Hamburgo, Alemanha, 1904 - Goiânia, 1979]. Graduiu-se em Arquitetura e Escultura na Escola de Artes de Hamburgo, em 1933. Transferiu-se para Goiânia, em 1949. Um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes - EGBA e do Instituto de Belas Artes de Goiás - IBAG, hoje FAV/UFG, onde foi professor. CABRAL (org). **Iconografia**. *op. cit.* p. 138-139.

Destinado a homenagear os pioneiros da Cidade - que ontem completava o primeiro jubileu de seu batismo cultural - o monumento do Rotary Clube, edificado na Praça Cívica, para simbolizar o esforço da construção de Goiânia, chegou à sua fase final de implantação. As duas figuras de bronze, sustentando o obelisco, foram ajustadas ontem no seu pedestal.¹⁸³

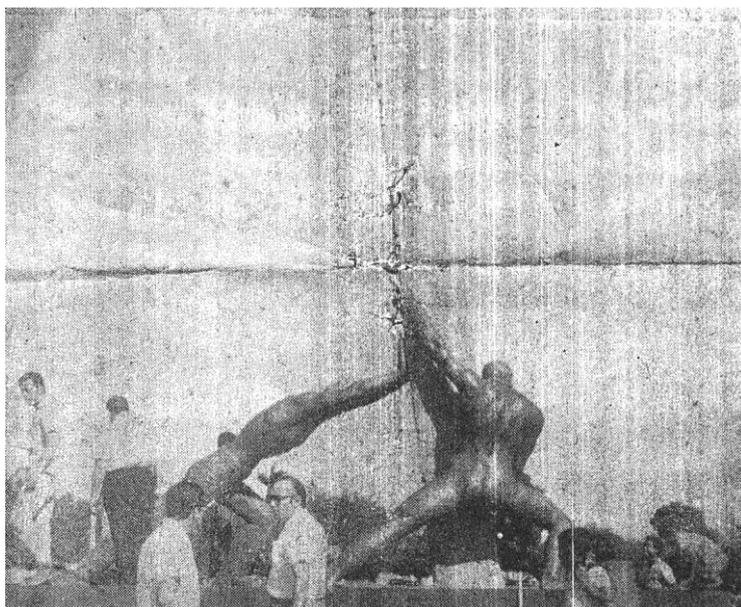


Imagem 76: Instalação de duas personagens do monumento.
Fonte: *O Popular*,
6 de julho de 1967.

O primeiro ato de estranhamento ao *Monumento à Goiânia* surge com a ocupação do espaço onde estava instalada a luminária, da década de 1940, projetada por José Neddermeyer [Imagem 77]. Essa luminária, semelhante a um obelisco, foi idealizada para homenagear os trabalhadores anônimos que construíram Goiânia. As quatro vistas eram iguais, possuíam dez lanternas na parte central de cada um dos lados. Outras duas luminárias de menor altura possuíam as lanternas apenas na parte superior [Imagem 78]. A *Luminária I* e a *Luminária II* [04 e 02 - Mapa 1, p. 20] ainda existem, porém, hoje, o sistema de iluminação está desativado.

¹⁸³ **O Popular**. Goiânia, 6 de julho de 1967.



Imagem 77: Luminária.
Fonte: OLIVEIRA, 2008.
Foto: Hélio de Oliveira, 1951.



Imagem 78: *Luminária II*.
Fonte: *O Popular*, 1980.

A nudez dos personagens é o principal enfoque da coluna “Café de Esquina” do jornal *Cinco de março*, que atinge também o *Monumento aos Bandeirantes* [Imagem 79]. A charge “Aprenda a ver as coisas” exibiu o homenageado Bartolomeu Bueno da Silva sem a sua vestimenta e, abaixo, a legenda: “Depois de colocarem aqueles negrões pelados no obelisco da Praça Cívica, tudo é possível”.¹⁸⁴ Essa coluna era assinada por Zeca Nacionalista e Zé Chapabranca, com ilustração de Fróes.

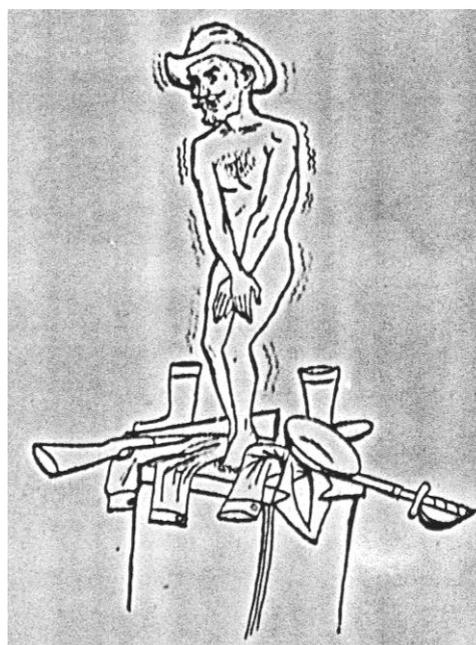


Imagem 79: Charge da coluna Café de Esquina.
Fonte: *Cinco de março*, 10 de julho de 1967.

O escritor e jornalista Carmo Bernardes¹⁸⁵ publicou no artigo “Deu azar no monumento” que o Rotary Club, responsável pela encomenda do objeto, recebeu vinte milhões dos Governos Estadual e Municipal. O artigo comentou também sobre a demolição do obelisco e a nudez das figuras, escrevendo que:

O *Cinco de março* deu nota contra dizendo que era judiação desmanchar o obelisco à toa, sendo que havia tanto lugar para eles colocarem a sua geringonça. [...] eram para ser postos apurando o poste foram esculpido peladinhos como se nasce, e pretos que

¹⁸⁴ **Cinco de março**. Goiânia, 10 de julho de 1967.

¹⁸⁵ Carmo Bernardes da Costa [Patos de Minas - MG, 1915 - Goiânia, 1996]. Escritor e jornalista. Sua literatura era direcionada para o regionalismo, em especial à fauna e à flora do cerrado. <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em: 28 jan. 2010.

alumia. [...]. Deliberaram cortar as partes-de-baixo dos dois, sem atinarem que as estátuas eram ocas.¹⁸⁶

Entretanto, a especulação sobre a possibilidade de remover o monumento da praça, como exhibe a coluna Café de Esquina, “O Otávio decidiu mandar tirar os negrões da Praça Cívica”,¹⁸⁷ mais de um ano após a sua instalação, não indica credibilidade. Quanto à doação de verba pelos Governos Estadual e Municipal, também é exagerada. O valor do monumento foi de 65 mil cruzeiros novos¹⁸⁸ - moeda da época - sendo que a Prefeitura de Goiânia construiu o suporte onde foi afixado o grupo escultórico com a coluna e o Governo Estadual arcou com dez mil.¹⁸⁹

A referida obra se destaca, particularmente, pela comoção provocada à sociedade goianiense da década de 1960. Acostumada a observar os bustos e a estátua do bandeirante, ela se sentiu intimidada diante da dimensão e ousadia dos “homens negros” que deixam expostos os músculos, como se essa virilidade invadissem os princípios morais da época. Portanto, houve quem se sentisse agredido com a reduzida vestimenta usada pelos personagens e daí a tentativa de vesti-los. Quanto à ironia de nomeá-los de “os negrões”, acredito que o comentário foi motivado por uma brincadeira e não pelo preconceito em relação à raça negra ou afrodescendente. Toda provocação às estátuas do monumento foi motivada pela demolição da luminária e caso o seu espaço de instalação fosse outro teria conquistado, de imediato, o respeito da sociedade.

A data de afixação da terceira figura não é citada nos jornais da época, mas o documento, “Conhecimento nº 82316”, foi datado em São Paulo, no dia 12 de outubro de 1967.¹⁹⁰ O artigo “Inaugurado o *Monumento à Goiânia*” trouxe, na primeira página, a fotografia do monumento com a inscrição: “O *Monumento à Goiânia* - homenagem às três raças que a construíram - [o negro, o branco e o índio]

¹⁸⁶ BERNARDES, Carmo. **Cinco de março**. Goiânia, 31 de julho de 1967, p. 11.

¹⁸⁷ **Cinco de março**. Goiânia, 15 de julho de 1968.

¹⁸⁸ **Diário da Manhã**. Goiânia, 2 de dezembro de 1999, p. 4-5.

¹⁸⁹ Decreto nº 259, de 29 de setembro de 1967, publicado no Diário Oficial, 6 de outubro de 1967. Segundo a Ordem de Pagamento nº 255 assinada em 18 de outubro pela Secretaria da Viação e Obras Públicas, concede a importância de NCR\$ 10.000,00 [dez mil cruzeiros novos] ao Rotary Club. A retirada do auxílio foi assinada, em 26 de outubro desse ano. Acervo Rotary Club de Goiânia.

¹⁹⁰ *ibidem*.

foi inaugurado ontem”.¹⁹¹ O impresso do Boletim mensal do Rotary reproduz, na capa, a imagem do monumento e, abaixo, a legenda: “A homenagem dos Rotary Clubes de Goiânia e Goiânia-Oeste, aos construtores desta linda capital, está perpetuada neste monumento erigido na Praça Cívica”.¹⁹² O monumento, “concebido para ser inaugurado há alguns meses, mas somente agora podemos fazê-lo, tem sua motivação, sua razão de ser”.¹⁹³

Assim, a solenidade de inauguração do *Monumento à Goiânia* contou com a presença do Sr. Jacy de Assis, representando o Governador Otávio Lage de Siqueira; Iris Rezende Machado, Prefeito de Goiânia; Dr. Luiz Rassi, Presidente do Rotary Goiânia; Elias Daher, Presidente do Rotary Goiânia-Oeste; Venerando de Freitas Borges, primeiro Prefeito dessa capital; da escultora Neusa Moraes, criadora do monumento e de outros convidados [Imagem 80].



Imagem 80: Inauguração do monumento.
À direita, a escultora Neusa Moraes.
Fonte: Rotary Club de Goiânia.

A placa com a pretensa data de inauguração - 6 de julho de 1967, durante as comemorações do Batismo Cultural - foi afixada em seu suporte e lá permanece. Com isso, a mídia, ao citar essa escultura, refere-se à designação popular de “Monumento às Três Raças” e à data de 6 de julho. Disso resulta que, esquecem-se

¹⁹¹ **O Popular**. Goiânia, 4 de novembro de 1967.

¹⁹² ROTARY CLUB DE GOIÂNIA. **Boletim mensal**. Goiânia, novembro de 1967.

¹⁹³ *ibidem*, p. 3.

do título inscrito na placa, mas utilizam a data equivocada. A inscrição da placa traz a seguinte redação:

Monumento à Goiânia dos Rotary Clubes de Goiânia. Ao povo goiano 'como justa homenagem àqueles que viveram a grande epopéia da construção de uma capital plantada em pleno sertão bruto de outrora'. Inaugurado dia 6 de julho de 1967. Jubileu de prata do Batismo Cultural de Goiânia.¹⁹⁴

Para entender a recepção desse monumento é necessário conhecer um pouco da Arte Pública em Goiânia. Antes de 1967, a sociedade goianiense conhecia como arte as obras instaladas no centro cívico e na Avenida Goiás. E, anteriormente citado, essas manifestações artísticas eram os bustos classicizantes; as luminárias, o coreto e o relógio, em estilo *art déco* e a estátua do bandeirante. Sobre a ideia de se erigir monumentos, Miriam Escobar relata que: “um monumento se caracteriza pelo valor comemorativo de caráter episódico e abrangência coletiva”.¹⁹⁵ Pode-se considerar que a Arte Pública nessa capital, até 1966, era capaz de representar um valor comemorativo, de fácil entendimento e aceitação pela coletividade.

Muitos comentários, ironias e ‘brincadeiras’ eram dirigidas ao monumento durante sua parcial implantação. O jornal *Cinco de março* publicou na coluna “Sociedade”, em 6 de novembro desse ano, uma nota favorável ao monumento. Dentre os fatos da semana, o item número um trouxe a seguinte redação: “O Rotary Club de Goiânia inaugurou nesta sexta-feira, na Praça Cívica, o monumento à cidade, que é hoje o mais bonito monumento que Goiânia tem, embora antes criticado”.¹⁹⁶ As críticas, entretanto, não cessaram e o texto mais denso, ainda estava por ser publicado.

Nesse mesmo jornal, o crítico de arte Aloísio Sá Peixoto¹⁹⁷ publicou um artigo em que escreveu sobre a possibilidade de ter sido realizado um concurso com uma comissão capaz de dar julgamento de valor aos projetos inscritos e não uma escolha ao acaso. Lamentou que os Rotarys Clubes não tivessem dado a Goiânia

¹⁹⁴ Dizeres da placa afixada na vista frontal do suporte do *Monumento à Goiânia*.

¹⁹⁵ ESCOBAR Miriam. **Esculturas no espaço público em São Paulo**. São Paulo: CPA Consultoria de Projetos e Artes Ltda., 1999, p. 37.

¹⁹⁶ MEDEIROS NETTO. A semana deixou lembranças. **Cinco de março**. Goiânia, 6 nov. 1967, p. 7.

¹⁹⁷ Aloísio Sayol da Sá Peixoto [Manaus, 1918 - Goiânia] Advogado, jornalista, professor e crítico de arte. Foi membro da Associação Goiana de Imprensa. MARTINS, Mário Ribeiro. **Dicionário biobibliográfico de Goiás**. Rio de Janeiro: Master, 1999, p. 77-78

uma escultura dos artistas Ceschiatti, Bruno Giorgi ou de Maria Martins. O crítico de arte acreditava que os artistas Ritter, Maria Guilhermina, Ana Maria Pacheco, Angelos Ktenas ou Confaloni apresentariam esculturas dignas dessa capital.

A negação do nome de Neusa Moraes deveu-se ao fato de que, no período de execução do monumento, essa escultora residia na capital paulista onde graduou-se em Artes com especialização em Escultura na Escola de Belas Artes de São Paulo. Contudo, de 1958 a 1967, conquistou nove prêmios Medalha de Prata, Medalha de Ouro e Prêmio Governador do Estado no Salão Paulista de Arte Moderna, Salão Paulista de Belas Artes, Salão de Belas Artes de Santos - SP e Salão de Belas Artes de São Bernardo do Campo - SP. Realizou sua primeira individual de Esculturas no Clube Militar de São Paulo, em 1966.

A citação dos escultores Ritter,¹⁹⁸ Maria Guilhermina,¹⁹⁹ Ana Maria Pacheco²⁰⁰ e Angelos Ktenas²⁰¹ pelo crítico Sá Peixoto, pode ser creditada ao fato de participarem do cenário artístico goianiense. Considerando que, em 1966, os artistas ocupavam a função de professores da Escola de Arte e Escola de Arquitetura, com exceção de Angelos Ktenas que estava concluindo o curso de Artes Plásticas com especialização em Escultura. A indicação diversa é do nome de Confaloni,²⁰² pois esse artista já era conhecido pelos seus murais em afresco e pinturas de cavalete.

Quanto à escolha do nome de Neusa Moraes para a execução do monumento, foi definida pelo Dr. Luiz Rassi, na época Presidente do Rotary Club de Goiânia e idealizador de sua instalação em homenagem a Goiânia. Em entrevista, o então Presidente do clube comentou ter conhecimento de que Neusa Moraes estava em ascensão devido aos prêmios, por ela, recebidos e acrescentou que:

¹⁹⁸ Henning Gustav Ritter. *cf.* p. 127.

¹⁹⁹ Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes [Conquista, 1931]. Graduiu-se em Artes na Escola Goiana de Belas Artes - EGBA em 1959. Professora-fundadora do Instituto de Belas Artes de Goiás - IBAG, hoje FAV/UFG, onde lecionou de 1962 a 2000. Doutora em Ciências das Artes, Escultura pela Universidade de Paris, Pantheon Sorbonne em 1998. CABRAL (org.). **Iconografia**. *op. cit.* p. 135-136.

²⁰⁰ Ana Maria Pacheco [Goiânia, 1943]. Graduiu-se em Artes na Universidade de Belas Artes em 1964, onde foi professora de 1966 a 1973, quando transferiu-se para Londres. *ibidem*, p. 120-121.

²⁰¹ Angelos André Ktenas. *cf.* p. 104.

²⁰² Frei Nazareno Confaloni [Giuseppe Confaloni nasceu em Viterbo, cidade de Grotte di Castro, Itália, 1917 - Goiânia, 1977]. Um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes - EGBA e da Escola Goiana de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, hoje Escola de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica - PUC Goiás. *ibidem*, p. 127-128.

A ideia nasceu do Rotary, mas a materialização foi da escultora Neusa Moraes. A encomenda foi direcionada para ela porque na época não conhecíamos quem pudesse fazer isso aqui em Goiânia e nós queríamos prestigiar uma artista da nossa capital ou do nosso Estado.²⁰³

Nesse sentido, Luiz Rassi justifica a escolha da escultora Neusa Moraes para a realização do *Monumento à Goiânia*, considerando a conquista dos prêmios nos Salões de Arte no Estado de São Paulo e a sua origem goiana. Dentre os nomes indicados pelo crítico de arte Sá Peixoto, apenas Ana Maria Pacheco é goiana e recebeu seu primeiro prêmio em Escultura na I Bienal de Artes Plásticas de Goiás em 1970. A escultora Maria Guilhermina é mineira, Angelos Ktenas é grego, Ritter era alemão e Confaloni era italiano. Apesar do sentimento ufanista dos goianos em prestigiar os artistas locais, em 1967 essa comoção ainda não se manifestava. Nessa data, Goiânia contava com um acervo de Arte Pública tridimensional e de natureza pública composto por sete obras - excluindo as edificações -, sendo que quatro delas foram executadas por artistas de outras localidades, a exemplo dos artistas: Zaco Paraná, busto de 1937; Armando Zago, estátua de 1942; Matheus Fernandes, busto de 1959 e Luís Morrone, busto de 1964.

Com o título “O Monumento a Goiânia é igual às estátuas de túmulos fundidos em série”, Sá Peixoto registrou, ainda no artigo, que:

O tratamento escultórico das figuras de bronze, a solução da problemática do simbolismo do grupo é bem igual às estátuas de túmulos fundidos em série, sem concisão plástica, sem ritmo de movimentos, sem poder expressivo. [...]. Aliás, as figuras em bronze não representam as raças com as suas características étnicas. São todas iguais. [...]. As figuras inicialmente estavam nuas, apresentando visível o realismo de certos órgãos. A falsa pudicícia exigiu que fossem retiradas, mutiladas, vestidas de calções.²⁰⁴

Sá Peixoto comparou as personagens com as estátuas tumulares e a falta de estética do conjunto. Escreveu, ainda, que o simbolismo do grupo apegado aos dogmas raciais é anacrônico, pois a lembrança deles demonstra existência residual

²⁰³ RASSI, Luiz. Entrevistado por Maria Madalena Roberto Cabral. Goiânia, 2006.

²⁰⁴ PEIXOTO, Aluisio Sá. O Monumento a Goiânia é igual às estátuas de túmulos fundidos em série. **Cinco de março**. Goiânia, 20 de novembro de 1967, p. 3. Esse artigo foi publicado também na revista informativa do Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia - CREA/GO, “Engenho e Arte” em 15 de novembro de 1967, com o título Monumento a Goiânia.

de discriminação e conflito. Contudo, ao citar o nome de Confaloni, esse crítico não mencionou - ou desconhecia - que a concepção do monumento talvez tenha sido inspirada em um desenho que Frei Confaloni elaborou para ilustrar o livro “Goiânia documentada”, publicado, em 1958, em comemoração ao 25º aniversário da fundação dessa capital²⁰⁵ [Imagem 81]. Coincidência ou não, o fato é que o desenho de Confaloni mostra três figuras com um obelisco. Essa mesma ideia foi utilizada por esse artista na realização de um mural²⁰⁶ executado com pastilhas e afixado na fachada de uma residência localizada na Alameda do Botafogo nº 458, Setor Central [Imagem 82].

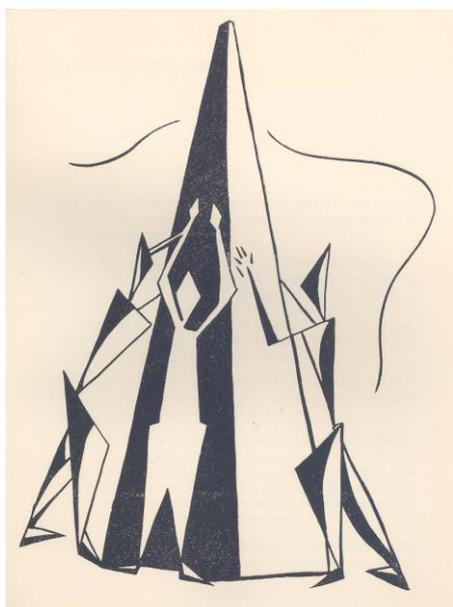


Imagem 81: À esquerda, ilustração de Confaloni. Fonte: SABINO JR. (org.), 1958.



Imagem 82: À direita, mural de Confaloni. Fonte: Acervo da autora, 2009.

Diante disso, cabe observar que as obras do artista Confaloni - ilustração e mural - de concepção similar apresentam três figuras apoiando um obelisco. Esses personagens transmitem uma ideia estática, quase de contemplação diante do marco que já está em sua posição final. Ao contrário, o monumento idealizado por

²⁰⁵ SABINO JR., Oscar (org.). **Goiânia documentada**. São Paulo: Edigraf, 1958, p. 171.

²⁰⁶ A autoria do mural foi confirmada pela escultora Maria Guilhermina.

Neusa Moraes nos transmite uma sensação de movimento, representada pela força das três personagens para elevar a coluna. A inclinação desse pilar pode levar o observador a visualizar o movimento de construção da cidade. Diariamente, esse movimento é retomado e se pode notar o esforço realizado pelos trabalhadores. Assim, é possível imaginar o momento em que a coluna é erguida e posicionada em seu prumo. E aí está concluída a nova capital de Goiás, à espera de ser habitada por um povo que, atualmente, é a mistura de quase todas as raças.

Todavia, as críticas continuam nas charges do jornal *Cinco de março*. No Natal de 1967 as estátuas do monumento recebem a visita de 'Papai Noel' trazendo três ternos para presenteá-las [Imagem 83]. No ano seguinte, o jornalista Antônio de Moura²⁰⁷ escreveu que o monumento “cansando muito a paisagem. [...]. Um autêntico presente de grego. Debochados a valer, envergonham a cidade”.²⁰⁸ O que se pode afirmar diante das imagens divulgadas nos jornais é que as figuras permanecem iguais às da época de sua instalação e inauguração.

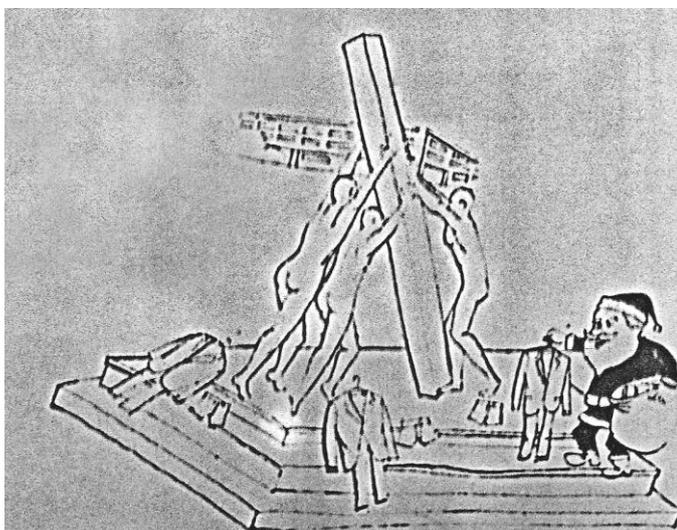


Imagem 83: Charge da coluna Café de Esquina,
Fonte: *Cinco de março*, 25 de dezembro de 1967.

²⁰⁷ Antônio José de Moura [Mambai - GO, 1944] Graduiu-se em Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade de Direito - UFG. Jornalista e escritor. Membro da União Brasileira dos Escritores de Goiás e da Academia Goiana de Letras. MARTINS. **Dicionário biobibliográfico de Goiás**. *op. cit.* p. 123-124

²⁰⁸ MOURA, Antônio José de. Goiânia a mesma praça, o mesmo banco e as mesmas caras. **Cinco de março**. Goiânia, 19 de fevereiro de 1968, p. 4-5.

Em 25 de julho de 1978, o Monumento sofreu mais uma violência, agora em sua estrutura física. Vândalos passaram nas estátuas uma mistura de cola e tinta. A artista se dirigiu ao local a fim de avaliar os danos e iniciar a higienização. Para isso contou com o auxílio de servidores municipais, utilizando solvente, formões e outros produtos químicos.

Destaca-se que o grupo escultórico do *Monumento à Goiânia* foi retirado da praça, pela primeira vez, em setembro de 1997. As personagens foram levadas para o *atelier* da artista para serem restauradas com o patrocínio da Prefeitura de Goiânia [Imagem 84]. Em 21 de outubro do mesmo ano, retornaram para a praça [Imagem 85]. A coluna recebeu um revestimento de granitina, foi construída uma rampa para o acesso de portadores de necessidades especiais e um novo sistema de iluminação. A artista comentou que o monumento foi idealizado “para ser uma escultura lúdica, para ser tocado pelas pessoas, mas sem danificar”.²⁰⁹

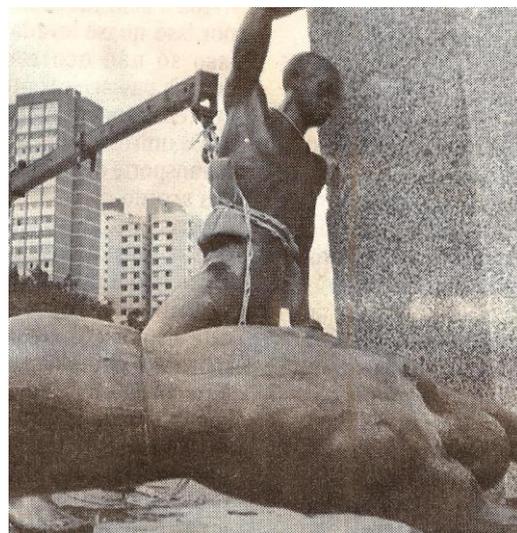


Imagem 84: À esquerda, personagem no *atelier* da escultora Neusa Moraes.

Fonte: DPH - PMG.

Foto: Autor desconhecido.

Imagem 85: À direita, personagens retornam à Praça.

Fonte: *Diário da Manhã*, 18 de outubro de 1997.

Foto: Munir Al Rubaie.

²⁰⁹ **O Popular**. Goiânia, 11 de outubro de 1997.

Outra polêmica envolvendo o monumento foi a campanha “Eleja Goiânia”, promovida pelo Banco Itaú e pela Secretaria Municipal de Turismo de Goiânia, em 1999. A campanha convocava a comunidade para eleger um símbolo capaz de caracterizar a capital. Nos sete campos das cédulas, a população poderia votar em uma das seis opções registradas ou sugerir outra no espaço em branco. As indicações eram: o *Monumento aos Bandeirantes*, o Monumento às Três Raças - designação popular do *Monumento à Goiânia* -, o Bosque dos Buritis, o Parque Vaca Brava, a Praça Cívica e o edifício da Antiga Estação Ferroviária. Segundo José Guilherme Schwan, na época Secretário de Turismo, a campanha tinha como objetivo a eleição do local mais apropriado para ser o símbolo da capital. “O ícone eleito foi o Bosque dos Buritis, resultado da votação de 360 mil cédulas, aproximadamente”.²¹⁰

Em defesa do monumento, o médico Luiz Rassi, principal responsável por sua instalação, escreveu um artigo argumentando que “Goiânia já tem o seu símbolo oficial. [...] erigido no marco mais central da Praça Cívica como se fora o marco zero da capital que, por si só, é também um símbolo que caracteriza o nascimento da cidade”.²¹¹ Ao longo do tempo, os monumentos adquirem as funções de símbolos, ícones e marcos de referência. Por sua vez, na dissertação *Imagem símbolo - função da escultura figurativa urbana*, Anahy Jorge Aucê pesquisa sobre outro papel dos monumentos ao serem apropriados pela mídia. Analisa que “alguns monumentos sobrevivem à própria função originária e reduzidos a imagem simbólica das cidades onde foram erigidos, passam a representá-la, simbolicamente, nos anúncios publicitários. É o caso especial do Monumento às Três Raças na cidade de Goiânia”.²¹²

O *Monumento à Goiânia* é, certamente, um cartão postal dessa capital. A sua localização lhe confere a possibilidade de uma aproximação do espectador e, com isso, a capacidade de proporcionar a sua completa observação. Nesse sentido, a tese de Rahme traz algumas características definidas por Adolf Hildebrand no tratado sobre escultura, que é assim descrito por essa pesquisadora:

²¹⁰ SCHWAN, José Guilherme. Entrevistado por Maria Madalena Roberto Cabral. Goiânia, 2009.

²¹¹ **Diário da Manhã**. 23 de novembro de 1999, p. 4.

²¹² AUCÊ, Anahy Mendonça Jorge. **Imagem símbolo - função da escultura figurativa urbana**. Dissertação (Mestrado em Arte Publicitária e Produção Simbólica) - Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo, 1998, p. 13.

A obra deve marcar pelo contorno e contraste, em relação ao espaço que ocupa, e surgir como uma aparição ao final de percursos especialmente desenhados. Os referidos princípios consideram as particularidades do ambiente no qual a obra será instalada, fixando-se na observação a 360°, pela definição dos volumes e cores, que animam, bem como a incidência da luz natural e artificial.²¹³

A representação idealizada por Neusa Moraes ainda está presente na memória da sociedade goiana. Assim:

a força dessa união está firmada no centro da Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira, antiga Praça Cívica, de onde pôde, por algumas décadas, observar o poder em exercício no Palácio das Esmeraldas e no Palácio das Campinas, sedes do governo estadual e municipal.²¹⁴

Cabe assinalar, finalmente, que, apesar da apropriação publicitária, esse monumento continua resguardando a sua função principal de registrar a história de formação do povo goiano e da construção da atual capital do Estado de Goiás, que se acredita ter sido edificada pela união dessas três raças. [Imagem 86].



Imagem 86: *Monumento à Goiânia*.

Fonte: DPH - PMG.

Foto: Autor desconhecido.

²¹³ RAHME. **Inovar e conservar**. *op. cit.* p. 87.

²¹⁴ CABRAL (org). **Iconografia**. *op. cit.* p. 147.

CAPÍTULO III

INTERVENÇÕES URBANAS NA AVENIDA 85

A cidade não é um horizonte que se descortina aos nossos olhos. A arte contemporânea nasce do confronto com essa opacidade, em que o muro de concreto dos prédios se assemelha ao chão de pedra das calçadas e o fosco das superfícies refletoras impedem qualquer transparência. Surge do convívio com coisas que se recusam a partir, intumescidas, amorfas, amontoando-se umas sobre as outras.

Nelson Brissac Peixoto, 2003.

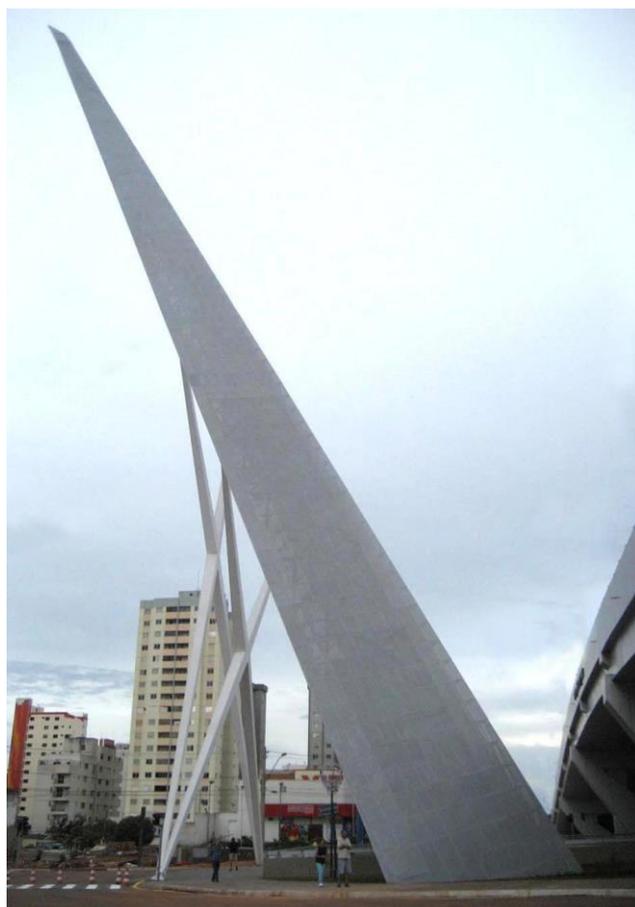


Imagem 87: *Monumento*.
Praça Dr. Simão Carneiro de Mendonça.
Fonte: Acervo da autora, 2008.

3. 1 Constituição da Avenida 85

O traçado da Avenida 85, que se inicia na Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira e termina na Praça Dr. Simão Carneiro de Mendonça,²¹⁵ sentido norte-sul, é marcado por longos trechos em linhas retas interrompidos por algumas curvas. Trafegar por seus três quilômetros e novecentos metros de extensão poderia ser contínuo se não existissem os semáforos. Até o ano de 2007, essa avenida possuía, em seu trajeto, a Praça Latif Sebba²¹⁶ - já em forma de dois semicírculos -, popularmente, designada de Praça do Ratinho,²¹⁷ onde foi construída a passagem de nível ou trincheira que, equivocadamente, recebeu o nome de viaduto.

A Avenida 85, o roteiro 2 desse estudo, representa a implantação do segundo plano de urbanização - traçado por Armando Augusto de Godoy -, a expansão da cidade e a segunda fase da modernidade de Goiânia. Essa avenida é o marco divisor do Setor Sul, que está à sua esquerda, seguido pelos setores Marista, Pedro Ludovico e Bela Vista. À direita da Avenida 85, encontra-se o Setor Oeste seguido pelo Setor Bueno. Como foi descrito na Introdução e no Capítulo I, a Avenida 85 possui edifícios residenciais e comerciais. Ao contrário da Avenida Goiás, que foi efetivada no período da construção de Goiânia, a Avenida 85 foi sendo implantada em diferentes fases, de acordo com a expansão dessa cidade e da necessidade de abertura dos loteamentos nos setores onde essa avenida faz a divisa [Imagem 88]. A ampliação dos trechos pode ser conhecida por meio do Decreto-Lei nº 90-A, Decreto nº 19, Decreto nº 71 e a Lei nº 4.425, datados entre os anos de 1938 e 1971.²¹⁸

²¹⁵ Designação por meio da Lei nº 6.250, de 30 de novembro de 1985. Divisão de Cadastro, Secretaria Municipal de Planejamento - SEPLAM, Prefeitura de Goiânia - PMG.

²¹⁶ Designação por meio da Lei nº 3.835, de 15 de março de 1968. *ibidem*.

²¹⁷ Devido ao Posto do Ratinho que ficava localizado nessa praça. CENTRO BRASILEIRO DE CONSTRUÇÃO EM AÇO. **Arquitetura e aço**, n. 14, jun. 2008, p. 8-9.

²¹⁸ A Avenida 85 possui as denominações de Rua 85 para os setores Sul e Oeste e de Avenida 85 nos setores Bueno e Marista. Designação de Rua 85, por meio do Decreto-Lei nº 90-A, de 30 de julho de 1938, aprovação do plano geral de Goiânia, setores Central, Sul, Norte e Leste. Designação de Avenida 85, por meio do Decreto nº 19, de 28 de janeiro de 1951, aprovação de loteamento do Setor Bueno. Designação de Rua 85, por meio do Decreto nº 71, de 15 de maio de 1956, aprovação de loteamento do Setor Oeste. Designação de Avenida 85, por meio da Lei nº 4.425, de 4 de janeiro de 1971, aprovação de loteamento do Setor Marista. Nessa pesquisa a via 85 será nomeada de Avenida 85 em todo o seu extenso trajeto. Divisão de Cadastro, SEPLAM - PMG.



Imagem 88: Avenida 85, 1980.
Fonte: Secretaria Municipal de Planejamento - SEPLAM,
Prefeitura Municipal de Goiânia - PMG.
Foto: Autor desconhecido.

O comércio é caracterizado por duas fases de implantação e também por dois segmentos distintos. O trajeto que compreende o início dessa avenida, entre a Praça Dr. Pedro Ludovico e a Praça Latif Sebba, possui um comércio eclético com alguns edifícios residenciais de pequeno porte, entre três e quatro pavimentos. Nesse espaço, a avenida não possui canteiro central e oferece cinco pistas que se alternam em três pistas, no sentido sul-norte, e duas, no sentido norte-sul, ou o contrário, de acordo com a demanda do trânsito. Após essa praça, a avenida passa a contar com um largo canteiro central ajardinado e com seis pistas, três à esquerda e três à direita, continuando com um comércio eclético.

É no percurso entre as avenidas T-9 e T-10 que o comércio no segmento de vestuário predomina. As lojas instaladas em diversas galerias comerciais, além de moda esporte e social, comercializam acessórios. O produto comercializado na maioria das lojas é de indústrias goianas. Hoje, esse comércio divide seu público - de classe média - com a Avenida Bernardo Sayão, no Setor Fama, que conquistou os comerciantes pelo valor acessível dos imóveis. Entretanto, uma loja que se destaca nesse roteiro é a dos produtos da Hering, fábrica de Santa Catarina, sucesso garantido do público feminino e masculino, especialmente, entre

os jovens. Nesse espaço, destaca-se também o Restaurante Montana Grill dos cantores sertanejos Leonardo e da dupla Chitãozinho e Xororó.

Já no trecho entre as avenidas Mutirão e T-63, o comércio é pontuado pelas concessionárias para a venda de veículos nacionais e importados. Entre as revendedoras, encontram-se as marcas Suzuki, Subaru, Honda, Chevrolet, Mitsubishi, Renault, Mercedes e Audi. Até o término da Avenida 85, permanece o largo canteiro central ajardinado e as seis pistas iniciadas após a confluência com a Avenida D e Rua 87. Também nesse espaço, o número de edifícios residenciais permanece reduzido.

Nesse segundo roteiro, encontram-se três obras de Arte Pública, que são: o busto de *Latif Sebba*, 1966 e o *Monumento dos Três Marcos*, 2007, localizados na Praça e Viaduto Latif Sebba e o *Monumento*, instalado na Praça Dr. Simão Carneiro de Mendonça e inaugurado em 2008. Os dois monumentos são manifestações de Arte Pública contemporânea que integram as duas primeiras intervenções urbanas realizadas nessa capital.

A Praça e Viaduto Latif Sebba é a primeira localidade da Avenida 85 e abriga duas obras de concepções distintas. O busto de bronze do pioneiro *Latif Sebba*²¹⁹ [02 - Mapa 2, p. 22] é de autoria do escultor Angelos Ktenas²²⁰ e foi instalado na praça, em 1966 [Imagem 89]. O pioneiro homenageado, descendente de libaneses, era considerado um embaixador do povo árabe que chegava à Goiânia. Exerceu a tarefa de viabilizar as Colônias Libanesa e Síria nessa capital. A ideia de perpetuar seu nome com a designação de uma praça foi da Prefeitura de Goiânia, mas a iniciativa de ali instalar um busto desse homenageado foi de sua família. Com a modificação do espaço para a instalação da trincheira, o busto passou a ocupar um espaço mais próximo da Avenida D. Até o ano de 2007, ele encontrava-se à direita da Avenida 85, com o olhar voltado para essa avenida rumo ao Setor Central. Hoje, a obra permanece à direita e com o olhar voltado para a Avenida 85, mas na direção da Rua 87, Setor Sul. Em seu pedestal não havia placa, como é costume encontrar na maioria dos retratos. A placa afixada no novo pedestal

²¹⁹ Latif Sebba [Catalão - GO, 1905 - Rio de Janeiro, 1965]. Graduiu-se em Odontologia na Faculdade de Uberaba - MG, 1935. CABRAL, Maria Madalena Roberto (org.). **Iconografia**: documentação histórica e fotográfica do acervo artístico no município de Goiânia. Goiânia: Talento, 2008, p. 36.

²²⁰ Angelos Ktenas realizou 20 dos 39 bustos - de natureza pública - no espaço urbano de Goiânia.

traz a legenda “Viaduto Latif Sebba, inaugurado em 6 de novembro de 2007” e os nomes das empresas responsáveis por sua construção, sem nenhuma referência ao homenageado [Imagem 90].



Imagem 89: *Latif Sebba*.
Fonte: SEPLAM - PMG.
Foto: Autor desconhecido.



Imagem 90: *Latif Sebba*.
Foto: Val Moraes, 2010.

Essa praça não proporciona uma boa visibilidade do busto, pois está localizada numa via de tráfego rápido e com um intenso fluxo de veículos. Antes de sua remodelação, o busto estava quase invisível debaixo da sombra das árvores. Hoje, mesmo dividindo espaço com uma escultura contemporânea e de grande escala, sua instalação próxima da via é capaz de proporcionar a sua visibilidade para quem contorna a praça em direção à Avenida D, bem como para os eventuais passantes, que agora se locomovem no passeio próximo a essa obra.

Ao contrário da Avenida Goiás, onde é possível conhecer os monumentos “intencionais” e os “não-intencionais” - segundo a classificação descrita por Aloïs -, na Avenida 85, as três obras já foram idealizadas como monumentos, sendo que as duas esculturas contemporâneas inserem na imaginária urbana uma concepção desconhecida em Goiânia. Segundo Read, no livro *Escultura moderna*, continuamos a denominar de “escultura” as obras de artes plásticas tridimensionais e móveis. O período moderno, no entanto, assistiu à invenção de obras de arte tridimensionais que não são, em sentido algum, “esculpidas” ou, mesmo, moldadas. Elas são, na verdade, construídas, como na arquitetura, ou montadas, como uma máquina.²²¹ E continua seu relato de que, assim:

essa nova escultura, essencialmente aberta na forma e dinâmica na intenção, procura dissimular sua massa e ponderabilidade. Não é coesiva, mas cursiva - um rabisco no ar. Longe de buscar um ponto de repouso e estabilidade sobre um plano horizontal, ela retira o chão e busca um movimento ideal no espaço.²²²

Essas primeiras manifestações de Arte Pública contemporânea foram idealizadas pelos arquitetos e urbanistas Marco Antônio Ferreira do Amaral²²³ e Sandro Silva Carvalho, sócios da empresa Orbes Arquitetura e Urbanismo Ltda. As esculturas compõem os projetos de intervenção do Complexo da Praça e Viaduto Latif Sebba e do Complexo da Praça Simão Carneiro e Viaduto João Alves de

²²¹ READ, Herbert. **Escultura moderna**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção a), p. 6-7.

²²² *idem, ibidem*, p. 255

²²³ Marco Antônio Ferreira do Amaral [Goiatuba - GO, 1970]. Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na UCG, hoje PUC Goiás. Recebeu prêmio, em São Paulo, com o projeto de Revitalização do antigo Bairro Popular em Goiânia. A intervenção da Praça Latif Sebba foi o seu primeiro projeto concluído, nesse gênero. AMARAL, Marco Antônio Ferreira do. Entrevistado por Maria Madalena Roberto Cabral. Goiânia, 2010.

Queiroz.²²⁴ A construção desses projetos partiu da necessidade de proporcionar mobilidade ao tráfego da Avenida 85, que era caótica nesses dois pontos. O primeiro monumento está localizado na confluência das avenidas 85, D e Rua 87 - região entre os setores Sul, Oeste e Marista - e o segundo, no cruzamento com as avenidas 85, T-63 e Rua S-1 - nos bairros Bueno, Pedro Ludovico, Bela Vista e Serrinha.

O processo de idealização dos complexos viários da Avenida 85 aconteceu por meio de Carta-convite. Após estudos da Secretaria Municipal de Infraestrutura - Seinfra e Agência Municipal de Trânsito - AMT, concluiu-se que, a respeito da construção da passagem de nível na Praça Latif Sebba e para atender a demanda da Praça Simão Carneiro, seria necessário construir a passagem de nível e o elevado ou viaduto. A partir daí, os trabalhos de selecionar três empresas solicitando a apresentação do custo de um projeto para edificar os complexos viários foram da Comissão de Licitação da Prefeitura. Nas duas intervenções dessa avenida, a empresa Orbes Arquitetura e Urbanismo Ltda. foi a vencedora por apresentar o menor custo para a realização do projeto arquitetônico.

A iniciativa de incluir monumentos às intervenções partiu dos arquitetos autores.²²⁵ Para o arquiteto Aroldo Márcio Ferreira, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica - PUC Goiás, os “viadutos urbanos criados para amenizar problemas de tráfego deveriam ser imperceptíveis, portanto não merecem destaque”.²²⁶ Outro comentário desse professor foi de que os espaços são tímidos para a escala das obras, sendo assim, não são lugares apropriados para ‘esculturas’ e que esses artefatos não trazem uma linguagem contemporânea, apesar de utilizar uma tecnologia do século XXI.

Essas duas obras diferem-se da lógica da escultura e do monumento, segundo o estudo da crítica de arte contemporânea, historiadora da arte e professora Rosalind Krauss, assim descrito:

²²⁴ Designação por meio da Lei nº 8.637, de 16 de junho de 2008. Divisão de Cadastro, SEPLAM - PMG.

²²⁵ CORRÊA, Márcio José. Entrevistado por Maria Madalena Roberto Cabral. Goiânia, 2010.

²²⁶ FERREIRA, Aroldo Márcio. Entrevistado por Maria Madalena Roberto Cabral. Goiânia, 2010. [e-mail: 8 de março de 2010, segunda-feira, 16:32:39].

Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa - se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. [...]. As esculturas funcionam, portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco: daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam.²²⁷

Nesse artigo, Krauss registra que, a partir do final dos anos 60, a categoria escultura foi moldada, esticada e torcida pela crítica, evidenciando que o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. Dessa maneira, ela exemplifica obras como: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo, grandes fotografias documentando caminhadas campestres, espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns, linhas provisórias traçadas no deserto, pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequóia serradas, toneladas de terra escavada ou cercas rodeadas de valas. Com isso, tornou a palavra escultura cada vez mais difícil de ser pronunciada.

Assim, as construções artísticas dessas duas intervenções possuem concepções similares e o material utilizado, em ambas, é idêntico. As obras, que aqui recebem o nome de esculturas, em apropriação ao campo expandido de Rosalind Krauss, são constituídas por uma estrutura revestida com chapas de aço. A construção do monumento iniciou pela montagem das estruturas tubulares - com três lados - sobrepostas por triângulos de metal soldados em sentido oposto. A partir daí, elas recebem o retoque da pintura cobrindo os pontos de solda. Nesses triângulos são afixadas as placas de aço, no tamanho de dois por um metro, ou cortadas, acompanhando o formato necessário. As chapas são de aço carbono galvanizado com banho de fosfato tricatiónico contra oxidação e pintura com tinta eletrostática epóxi. O desenho é reticulado com estampa perfurada, quadrados na diagonal, que corresponde a quinze milímetros de dimensão.

Arte tridimensional, esculturas e monumentos contemporâneos diferenciam-se do monumento moderno quanto ao material, durabilidade, pedestal, conceitos da forma e concepção do volume, pois valorizam os espaços vazios,

²²⁷ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Artes & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: Ano XV, n. 17, 2008, p. 131. <http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e17/Krauss.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2010.

desconsideram o pedestal e buscam novos conteúdos sociais. Utilizam os materiais da indústria como negação do monumento e/ou para a elaboração do não monumento. Cristina Freire relata em sua investigação que:

Grosso modo, por outro lado, a escultura contemporânea não é evocativa, nem tampouco pretende representar quaisquer conteúdos exteriores à sua própria presença, à sua materialidade. [...]. A escultura contemporânea, por conseguinte, também não tem como lema fundante a eternidade. Os materiais mais nobres como o bronze ou o mármore foram substituídos por outros, menos nobres, mais industrializados, não raro, menos perenes.²²⁸

Desse modo, sobre a escolha do material, Marco Antônio Amaral comentou que as questões estéticas foram decisivas, pois:

o aço possibilitou a criação de efeitos distintos, de acordo com o período do dia. Com a luz do sol, o metal reflete a claridade. À noite, dezenas de refletores internos iluminam as torres através das perfurações das chapas metálicas. Além disto, segundo o arquiteto, nenhuma outra matéria-prima seria capaz de conferir tanta leveza à sua criação.²²⁹

²²⁸ FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC: Annablume, 1997, p. 97.

²²⁹ CENTRO BRASILEIRO DE CONSTRUÇÃO EM AÇO. **Arquitetura e aço**. *op. cit.*

3. 2 Monumento dos Três Marcos

A concepção do *Monumento dos Três Marcos* [01 - Mapa 2, p. 22] faz referência ao primeiro plano urbanístico de Goiânia, quando Attilio Corrêa Lima fincou no local três marcos de madeira “que sinalizavam as direções leste, sul e oeste, para servir de referência, tempos mais tarde, no traçado dos bairros que seriam criados nas três direções”.²³⁰ Assim, o esboço do monumento surgiu a partir desses marcos para conceber três prismas que se inclinassem sobre a trincheira apontando para os setores Sul, Oeste e Marista [Imagem 91]. Planejaram torres altas com base triangular e que se estreitassem para o alto até acabar em pontas finas, transmitindo a ideia de leveza.²³¹

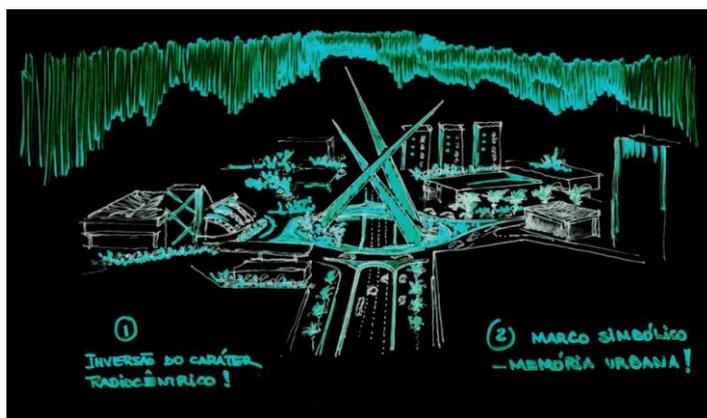


Imagem 91: Croqui do *Monumento dos Três Marcos*.
Desenho de Marco Antônio Ferreira do Amaral.
Fonte: AMARAL, 2010.

Os trabalhos na Praça Latif Sebbá iniciaram no dia cinco de julho de 2007. O complexo realizou, além da abertura de uma passagem de nível na Avenida 85, a remodelação da praça. Desse modo, essa praça recortada ao meio é formada por dois semicírculos. Esse novo formato de praça tem se tornado habitual na

²³⁰ *ibidem*.

²³¹ PAIVA, Marly. Três estacas inspiram arquiteto. Anexo ao Projeto de Lei nº 182, de 25 de junho de 2008, que denomina “Monumento dos Três Marcos” a obra instalada na Praça Latif Sebbá, proposto pelo Vereador Rusembergue Barbosa. Biblioteca e Documentação da Câmara Municipal de Goiânia.

paisagem urbana de Goiânia, como já havia ocorrido na Praça Gilson Alves de Souza, localizada no cruzamento das avenidas T-7 e T-1, Setor Bueno; na Praça Walter Santos, na confluência da Avenida Castelo Branco e Rua 210, Setor Coimbra e, depois, na Praça Wilson Salles, localizada no cruzamento das avenidas T-63 e C-233, no Setor Nova Suíça.

O *Monumento dos Três Marcos* é formado por três prismas - torres ou tótems - com uma escala de grandes dimensões. A trajetória de sua concepção, instalação e inauguração transcorreu no ano de 2007. A Planex Engenharia Ltda. foi a empresa vencedora da licitação que contratou a empresa Ferroate Estruturas Metálicas Ltda. para a execução e instalação da obra de arte. Esse monumento possui uma altura de 35 metros por 40 metros de largura e 40 metros de profundidade. A base em forma de um triângulo escaleno mede 5 metros [Imagem 92]. Cada torre tem 56 metros e pesa 20 toneladas. O primeiro e o terceiro prismas estão localizados à direita da Avenida 85 e o segundo, à esquerda, considerando o observador posicionado antes da praça e no sentido norte-sul. A terceira torre possui uma inclinação de 45 graus e nas outras duas a inclinação é de 60 graus. As torres um e três são independentes, mas ambas recebem a interseção da segunda torre, formando, com isso, uma composição sólida [Imagem 93]. Possui, ainda, uma iluminação interna de cor branca.



Imagem 92 e 93: *Monumento dos Três Marcos*.
Foto: Val Moraes, 2010.

Assim, a intervenção urbana da Praça e Viaduto Latif Sebba foi inaugurada em 9 de novembro de 2007. Autoridades, empresários, representantes da família Sebba, entre outros, participaram da solenidade estimada em dois mil convidados. No dia 9 de dezembro desse ano, o monumento foi concluído [Imagem 94 e 95].



Imagem 94: Instalação do monumento.
Fonte: AMARAL, 2010.



Imagem 95: Instalação do monumento.
Fonte: SeCom - PMG.
Foto: Marco Monteiro.

Dois fatos incomuns - para Goiânia - envolveram esse monumento. O primeiro em sua integridade física, que foi logo danificada por um veículo Nissan Frontier, por volta das duas horas e trinta minutos do dia 24 de julho de 2008 [Imagem 96]. A caminhonete trafegava pela Avenida D, no sentido oeste-leste e, ao entrar na praça, perdeu o controle, atravessando a base de um dos prismas, onde ficou presa e a condutora, “levemente ferida”.²³² E o segundo aconteceu na noite do dia 14 de maio de 2009, quando um homem, com idade entre vinte e trinta anos de idade, escalou uma de suas torres. O Corpo de Bombeiros foi chamado para resgatá-lo de uma altura de 20 metros descendo com o auxílio de dois bombeiros [Imagem 97]. Conforme disse o tenente do Corpo de Bombeiros, o homem que não ameaçava pular não portava documentos.²³³



Imagem 96: À esquerda, colisão com uma das torres.
Fonte: *Diário da Manhã*, Cidades, 2009.

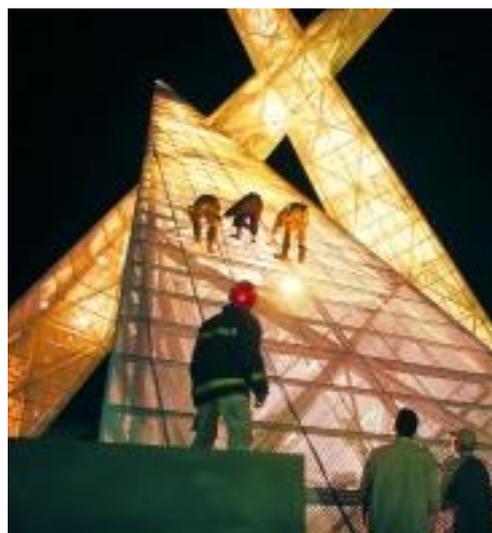


Imagem 97: À direita, escalando a torre do monumento.
Fonte: *Diário da Manhã*, 2009.

²³² Caminhonete bate contra monumento. **Diário da Manhã**. Goiânia, 17 de março de 2009. Cidades. <http://www.dm.com.br>. Acesso em: 28 mar. 2009.

²³³ PUPULIN, Cejane. Homem sobe em monumento da Praça do Ratinho. **Diário da Manhã**. Goiânia, 15 de maio de 2009. <http://www.dm.com.br>. Acesso em: 20 dez. 2009.

O *Monumento dos Três Marcos*, mesmo trazendo outra concepção na forma de instalar uma obra de Arte Pública, não provocou estranhamento. A construção artística, ou escultura contemporânea, valoriza os espaços vazios, introduz a possibilidade de utilização dos materiais da indústria e retira o pedestal. A composição implantada, diretamente, no solo é como se dele tivesse surgido. Devido ao equilíbrio formado pelas três torres, a sua imagem não agride o espaço e nem o olhar [Imagem 98].



Imagem 98: *Monumento dos Três Marcos*.
Fonte: SeCom - PMG.
Foto: Autor desconhecido.

3. 3 Monumento

A segunda escultura contemporânea projetada para um lugar específico é também dos autores do *Monumento dos Três Marcos*. Os arquitetos referem-se a essa obra como *Monumento*, negando-lhe um título, e a mídia o denomina de “Monumento da T-63”. A trajetória de sua concepção, implantação e inauguração transcorreu no ano de 2008. Essa escultura integra o projeto do complexo viário, que contou também com o elevado, a passagem de nível e a remodelação da praça, assim denominados: Viaduto João Alves de Queiroz e Praça Dr. Simão Carneiro de Mendonça. A praça é, popularmente, conhecida por Praça do Chafariz, em referência ao chafariz instalado no local.

O *Monumento* [03 - Mapa 2, p. 22] é formado por duas estruturas metálicas de grandes dimensões. São dois prismas - torres ou tótems - simétricos e inclinados para frente, simulando as agulhas da bússola. A descrição é realizada considerando o observador posicionado antes da praça, ou seja, com os olhos voltados para o Setor Serrinha. Com isso, o primeiro tótem, localizado à esquerda, está inclinado para a direita e o segundo, ou da direita, está inclinado à esquerda com a finalidade de obter o encontro das pontas. O monumento possui um sistema de iluminação interna na cor azul.

Monumentos iluminados e coloridos são uma tendência das intervenções urbanas contemporâneas, o que contraria as políticas de preservação do meio ambiente e das reservas naturais do planeta. Desse modo, a Ponte Estaiada,²³⁴ em São Paulo, é “sustentada por 144 cabos de aço iluminados emitindo uma variação de quatorze cores”.²³⁵ “A iluminação pode variar e, como no Empire State Building, de Nova York, pode ter as cores de uma data comemorativa”.²³⁶ A Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira [Imagem 99] é considerada o novo cartão postal da capital de São Paulo. A obra, que começou a ser projetada em 2003, foi inaugurada

²³⁴ A Ponte Estaiada é suspensa por cabos. Constituída de um ou mais mastros de onde partem cabos de sustentação. A ponte estaiada costuma ser a solução intermediária entre uma ponte fixa e uma ponte pênsil ou ponte suspensa. <http://pt.wikipedia.org/wiki>. Acesso em: 1º jan. 2010.

²³⁵ RABELO, Camila Rabelo. Monumentos coloridos. *Isto é*. São Paulo, nº 2023, 13 de agosto de 2008.

²³⁶ Ponte Estaiada é inaugurada na zona sul. **O Globo Online**. São Paulo, 10 de maio de 2008. http://oglobo.globo.com/sp/transito/mat/2008/05/10/ponte_estaiada. Acesso em: 1º jan. 2010.

em 10 de maio de 2008. É a maior ponte estaiada em curva do mundo. Instalada sobre o Rio Pinheiros, no final da Avenida Roberto Marinho - antiga Águas Espraiadas, no Brooklin, zona sul -, ela liga essa avenida ao outro lado da Marginal Pinheiros, desafogando o trânsito na região. A torre possui 138 metros de altura, o que equivale a um edifício de 46 andares.



Imagem 99: Ponte Octávio Frias de Oliveira, Avenida Roberto Marinho - São Paulo.
Fonte: <http://www.brooklinonline.com.br>.

O jornalista Fábio Brisola escreveu que a obra da Ponte Estaiada, em São Paulo, já é uma referência no cenário, pois:

De longe, os cabos amarelos chamam a atenção de motoristas e passageiros em trânsito pela Marginal Pinheiros. Conforme o ângulo, as 144 hastes ganham formas distintas. Elas saem do topo de uma torre de 138 metros, em formato de X, para sustentar duas pistas que parecem flutuar no espaço. [...]. E, seja qual for a avaliação sobre o resultado estético, a obra ainda em construção já se tornou uma referência pela complexidade de sua estrutura.²³⁷

Já o *Monumento* da intervenção em Goiânia, tem 65 metros de altura por 30 metros de largura, 30 metros de profundidade e o seu peso é de 100 toneladas. As agulhas possuem 70 metros, o que equivale a um edifício de 23 andares e a inclinação é de 68 graus. A base em forma de um triângulo escaleno mede 6 metros.

²³⁷ BRISOLA, Fábio. Ponte Estaiada é desafio para os seus 420 trabalhadores. **Veja**. São Paulo, 23 de outubro de 2007. <http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-2031>. Acesso em: 1º jan. 2010.

Para a concepção do *Monumento*, os autores buscam um diálogo com o *Monumento dos Três Marcos* e com o primeiro plano urbano de Goiânia. Entretanto, o desenho desse monumento ou o dos três marcos não deixa evidência acerca das suas concepções. Para o professor Aroldo Márcio Ferreira: “essas mensagens não são interpretadas e a linguagem utilizada, além de não ser traduzida, não oferece encanto plástico. Portanto, sem sentido”.²³⁸ Os arquitetos e urbanistas - autores do projeto - assim comentam sobre o traçado estético da escultura:

O monumento estabelece diálogo com o monumento já existente na Praça do Ratinho inspirado nos marcos topográficos que existiam naquele lugar e marca os contrapontos extremos da Avenida 85, nos seus eixos de início e fim. Trata-se de duas torres com base triangular, em forma de agulha e que se tocam nas extremidades. Como as bússolas existentes, formam um grande eixo de orientação, uma agulha magnética que é atraída para o pólo magnético terrestre.²³⁹

O monumento da Praça Simão Carneiro se inspirou na definição de duas agulhas que se tocam nas extremidades, como nas bússolas, e que formam um grande eixo de orientação, indicando exatamente a direção Norte, tornado-se assim um novo marco cardeal para a cidade de Goiânia.²⁴⁰

A maquete tridimensional da intervenção foi apresentada à imprensa, em março de 2008. A Delta Construções S/A - empresa com sede na cidade do Rio de Janeiro e com escritório regional em Goiânia - foi a vencedora da licitação. Para a execução e instalação do *Monumento*, a Delta contratou a Ferroate Estruturas Metálicas Ltda., a mesma empresa responsável pela construção do monumento da Praça Latif Sebbá. A maquete digital foi divulgada nos meios de comunicação, em 17 de abril de 2008 [Imagem 100].

²³⁸ FERREIRA. Entrevista, 2010. *op. cit.*

²³⁹ AMARAL, Marco Antônio Ferreira do. Entrevistado por Maria Madalena Roberto Cabral. Goiânia, 2009. [e-mail: 2 de fevereiro de 2009, segunda-feira, 9:58:41].

²⁴⁰ CARVALHO, Sandro Silva. A similaridade formal dos monumentos. **Diário da Manhã**. Goiânia, 10 de dezembro de 2008. Brasil/Mundo, p. 20.



Imagem 100: Maquete digital do *Monumento*.
Fonte: AMARAL, 2009.

No projeto original, essas agulhas possuíam três cabos de aço em cada uma, partindo de pontos diferentes e encontrando-se no solo em dois pontos distintos. Ao transitarem pelo elevado, os veículos passariam sob esses cabos. As agulhas independentes ao se encontrarem no ponto mais alto apontam para o Norte indicando o núcleo inicial de Goiânia. O dia 19 de maio de 2008 registrou o início das atividades com a limpeza da área. Acompanhei os trabalhos de execução e instalação do *Monumento* no canteiro de obras, do dia 6 de novembro a 12 de dezembro, fotografando as etapas desse trabalho realizado por dezoito profissionais.

Sobre a concepção do monumento, os espelhos d'água, a praça, sua vegetação e iluminação, Marco Amaral, um dos autores, assim registrou:

Com a hierarquia de tráfego estabelecida em níveis distintos, os pedestres também poderão desfrutar do local [...]. A praça também ganhará novo desenho urbano, com quatro espelhos d'água [...]. Também receberá nova vegetação e iluminação. Por sua importância para a imagem urbana, receberá um novo marco simbólico, um monumento urbano com escala apropriada ao espaço e à cidade, [...]. As torres receberão iluminação especial, [...] e também a nova Praça, com seus espelhos d'água iluminados e humanizados.²⁴¹

²⁴¹ AMARAL. Entrevista, 2009. *op. cit.*

Visando adaptar a intervenção ao espaço, é necessário avaliar os fatos que possam influenciar e serem influenciados pela obra. Considerando, então, a escala do *Monumento*, sua inclinação e os cabos de aço, foi realizada uma avaliação sobre a resistência do material. Nessa simulação, ao observar o movimento dos cabos provocado por fortes ventos, os engenheiros da Construtora Delta refletem sobre um provável desligamento desses. Diante dessa possibilidade, a construtora decide interferir no projeto com a justificativa de proteger a comunidade. Em entrevista ao *Jornal Opção*, Sandro Carvalho relata que “o monumento foi construído de modo a suportar ventos laterais de até 200 quilômetros horários”.²⁴²

Apesar da aprovação de todos os itens avaliados, os cabos de aço são retirados e, buscando garantir a estabilidade da obra e a segurança para a população, seis módulos de metal são afixados nos prismas em quatro pontos distintos formando três “X”. Quatro desses módulos que partem das torres se encontram no solo, dois à esquerda e dois à direita. Sobre essa interferência, o autor Marco Antônio comentou que:

A Delta alterou o projeto e tentamos por todos os meios, inclusive judiciais, a manutenção do projeto original e não conseguimos. O resultado da obra ficou muito inferior daquilo que projetamos e desejávamos. Os cabos que estão em vermelho seriam imprescindíveis para a formação do conjunto [...]. O monumento original formava o conjunto, pois ‘abraçava’ o elevado e passaríamos por ‘baixo’ dos cabos de aço ao transitar pelo elevado. Também as peças de escoramento ‘os X’ que colocaram [...] tirou a sua beleza original. Uma perda irreparável.²⁴³

No projeto inicial, cada prisma é fragmentado em quatro partes. As agulhas independentes se tocariam na parte superior. Na execução da obra, as agulhas são divididas em três partes isoladas e uma quarta parte comum às duas torres. A instalação dessa última parte dificultou o encaixe de união para concluir as agulhas. Essa ponta comum às duas torres interferiu na linha reta da estrutura, que sofreu uma quebra na extremidade superior [Imagem 101 a 106].

²⁴² Viaduto-Trincheira das Avenidas 85 e T-63. Objetivo é gerar um trânsito mais ágil e menos estressado. **Jornal Opção on-line**. Goiânia, 14 a 20 de dezembro de 2008. <http://www.jornalopcao.com.br>. Acesso: em 1º jan. 2010.

²⁴³ AMARAL. Entrevista, 2009. *op. cit.*



Imagem 101 a 105: Etapas de instalação do monumento.
Fonte: Acervo da autora, 2008.

Imagem 106: *Monumento*.
Fonte: SeCom - PMG.
Foto: Autor desconhecido.

Vê-se, então, que o *Monumento* recebeu significativa interferência em sua concepção original. A retirada dos cabos de aço e a instalação das estruturas de metal cria, na parte central, um traçado que simula uma estrela não concluída. O desenho formado por essas estruturas retira da obra a leveza que as chapas perfuradas são capazes de proporcionar, inserindo na composição uma estrutura rígida onde a massa e o volume anulam a concepção de vazio, antes proposto.

Ao divulgar a construção do complexo viário, a mídia fez pouca referência ao monumento e ao fazê-lo, usualmente, expôs que traz, ainda, um monumento idêntico ao construído na Praça Latif Sebba. Mesmo com a divulgação da maquete digital e com a sua finalização em dezembro de 2008, a imprensa continuou a divulgar que o *Monumento* da Praça Simão Carneiro é idêntico ao *Monumento dos Três Marcos*.

Dessa forma, dois dias antes da inauguração do complexo da T-63, Sandro Carvalho, um dos autores, redigiu um artigo para o jornal *Diário da Manhã*, com o título “A similaridade formal dos monumentos” e que traz o seguinte relato:

Em se tratando dos monumentos da Praça Latif Sebba e da Praça Simão Carneiro, faz-se necessário entender que a linguagem visual entre as formas se assemelha devido à simbologia pretendida, pois se inspiram nos marcos topográficos que existiam em ambos os lugares e marcam os contrapontos extremos da Avenida 85, nos seus eixos de início e fim.²⁴⁴

Continuando as considerações sobre o resultado do monumento e de seu entorno, esse arquiteto defendeu que a similaridade não retira a originalidade da obra, afinal:

Tratando-se dos aspectos formais dos monumentos, podemos constatar que sempre que se faz referência a determinadas menções, comemorações e/ou simbologia, alguns monumentos possuem formas semelhantes. Diante de tal premissa, a similaridade das grandes obras idealizadas por artistas e arquitetos em nada obsta sua grandeza e originalidade [...]. E multidões continuam se deslocando aos quatro cantos do mundo para contemplá-las e se emocionar, independentemente de constante similaridade.²⁴⁵

²⁴⁴ CARVALHO. A similaridade formal dos monumentos. *op. cit.*

²⁴⁵ *idem, ibidem.*

Vale registrar que esses dois monumentos possuem composições distintas, apesar da similaridade na seleção do mesmo material e da forma. Segundo Argan: “pode haver dois objetos cuja semelhança indique, sim, uma relação de dependência, sem que todavia dela resulte a nulidade ou a perda do valor”.²⁴⁶ Por outro lado, Marco Amaral criticou o resultado da obra mediante a sua adaptação estrutural:

Os demais itens que formariam o conjunto também deixaram a desejar. Olhe pela foto da maquete e veja a vegetação na praça, que não foi executada e também os espelhos d’água. O que fizeram lá foi instalar um pequeno esguicho de cada lado, ridículo e sem qualquer valor de conjunto ‘muito feios mesmo’.²⁴⁷

O *Monumento da Praça Simão Carneiro e Viaduto João Alves de Queiroz* foi inaugurado no dia 12 de dezembro de 2008. Antecedendo a solenidade, “um grupo de, aproximadamente, trinta ciclistas reclamou da falta de ciclovia no projeto do viaduto”.²⁴⁸ Os participantes - do protesto que foi pacífico - levantaram as bicicletas na frente do palco e reclamaram da poluição dos carros e da obra. O grupo distribuiu panfletos gritando: “Quem atrapalha o trânsito? O carro! Cadê a ciclovia?”²⁴⁹ [Imagem 107].



Imagem 107: Protesto na inauguração do Complexo Viário da T-63.
Fonte: <http://www.midiaindependente.org>.

²⁴⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 21.

²⁴⁷ AMARAL. Entrevista, 2009. *op. cit.*

²⁴⁸ DINIZ, Augusto. Viaduto inaugurado e trânsito impedido. **Diário da Manhã**. Goiânia, 13 de dezembro de 2008. Cidades, p. 8.

²⁴⁹ BIRO, Janos. Relato da bicicletada extraordinária. Goiânia, 13 de dezembro de 2008. <http://www.midiaindependente.org>. Acesso em: 1º jan. 2010.

Nesse sentido, o *Diário da Manhã* traz na primeira página da edição do dia 13 de dezembro de 2008 uma fotografia do *Monumento* com os fogos de artifício no instante da comemoração e o título “Obra e arte”, abaixo da imagem. Contudo, o enfoque do artigo é para a manifestação de protesto que antecedeu a solenidade de inauguração. A menção ao monumento foi sobre o aspecto da “humanização que faltava para o local”,²⁵⁰ sem esquecer a conhecida frase de que era idêntico ao construído na Praça Latif Sebba.

Com o propósito de realizar uma avaliação dos comentários sobre o *Monumento*, o jornal *O Popular* publicou, em 20 de dezembro desse ano, um artigo enumerando e comentando os pontos frágeis do complexo. “Especialistas listam falhas em obra” é o título da matéria que entrevistou Luciano Caixeta, Coordenador da Câmara de Arquitetura do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura de Goiás - CREA/GO e Luiz Antônio Mendonça, Presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil, seção de Goiás - IAB/GO. Caixeta criticou a escala e a função estrutural do monumento para o complexo, questionando sobre o sentido do objeto e sobre o seu custo, concluindo que um viaduto não precisa de um monumento como este. Mendonça observou a ausência de uma escada interna para a conservação e reparos futuros: “além da estética e função colocadas em cheque, o monumento pode se tornar um risco para os trabalhadores que se ocuparem da sua manutenção”.²⁵¹

É preciso considerar a importância da iniciativa do jornalista Almiro Marcos ao convidar dois arquitetos e urbanistas para analisar essa intervenção. Porém, o tempo apropriado seria antes de sua edificação - quando a mídia divulgou a maquete digital -, ou mesmo, no período de sua instalação, analisando o projeto, avaliando as etapas de construção, buscando interferir no tempo exato e até mesmo denunciando, se fosse necessário. Dessa forma, os equívocos poderiam ter sido sanados.

Quanto às falhas apontadas no elevado e na passagem de nível, as imagens divulgadas as comprovam. No período em que estive no canteiro de obras, observei um panorama de desordem, pois os materiais de construção se

²⁵⁰ DINIZ. Viaduto inaugurado e trânsito impedido. *op. cit.*

²⁵¹ MARCOS, Almiro. Especialistas listam falhas em obra. **O Popular**. Goiânia, 20 de dezembro de 2008, p. 8.

espalhavam por toda a área, o que pode configurar o acabamento insatisfatório. Entretanto, todos os questionamentos de Caixeta e Mendonça sobre o *Monumento* não configuram propósitos explícitos. Acerca da ausência de escada para a manutenção da obra, posso relatar que acompanhei a instalação do sistema de iluminação e pude observar que os técnicos, munidos com os equipamentos de segurança, escalavam o interior da obra apoiando-se nas traves soldadas na estrutura tubular e, para a sua manutenção, será utilizada essa mesma escada simulada [Imagem 108].



Imagem 108: Instalação do sistema de iluminação.
Fonte: Acervo da autora, 2008.

O engenheiro civil Márcio José Corrêa, servidor da Seinfra e fiscal da construção do complexo onde está instalado o *Monumento*, comentou que as traves já formam uma escada natural e que, com a utilização do equipamento de segurança, não existe risco para a equipe que executa os trabalhos de manutenção das torres. Além das traves do monumento já constituírem em uma escada, outro ponto observado por esse engenheiro foi que as perfurações das chapas de aço deixariam exposta essa escada, interferindo, assim, em sua estética.²⁵²

²⁵² CORRÊA. Entrevista, 2010. *op. cit.*

A respeito do exagero na dimensão do *Monumento*, acredito que a escala é adequada ao amplo espaço em que está inserido e que essa dimensão é garantia de sua visibilidade diante das proporções do elevado e da arquitetura existente no entorno. Segundo o escultor Gaudêncio Fidelis, a questão da escala na Arte Pública é um meio de garantir a sua sobrevivência no espaço urbano em um processo de embate com sua adversidade, pois a produção de Arte Pública contemporânea está em sua maior parte localizada em grandes centros urbanos, lugares da distração e do entretenimento, onde a arquitetura e o movimento no espaço público são seus maiores concorrentes. Logo, registra que:

Inevitavelmente, a chamada “obra pública” teria de se defrontar e até mesmo competir com o universo dos objetos instituídos pela cultura como não-artísticos, advindos das mais diversas categorias de definição funcionais presentes no espaço público, como construções arquitetônicas, mercadorias, elementos decorativos, paisagem e, o que é pior, o próprio indivíduo, um capítulo à parte nessa relação insidiosa que tais objetos teriam de estabelecer naquele espaço.²⁵³

Finalmente, sobre a função estrutural do monumento, o seu sentido, o custo e a sua necessidade para o viaduto, acredito que é similar ao questionamento sobre “a necessidade da arte”²⁵⁴ ou “arte para quê?”.²⁵⁵ A função proposta pelos autores foi a de humanizar o espaço, convidando a sociedade para uma apreciação estética e, com isso, o seu sentido é também o de retirar o caráter estéril e impessoal que um viaduto impõe aos centros urbanos. Quanto ao custo da obra, o crítico de arte Frederico Moraes, na publicação *A metrópole e a arte*, observou que “o novo sempre incomoda, mas, às vezes, trata-se de objeções mesquinhas, como as que dizem respeito aos custos das obras, considerados elevados”.²⁵⁶

É importante registrar que a construção desses dois complexos viários da Avenida 85 contribuiu na melhoria do trânsito. Segundo o engenheiro Carlos Alberto de Miranda, servidor da AMT, nos pontos localizados nos dois viadutos dessa

²⁵³ FIDELIS, Gaudêncio. A invenção da escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação “arte pública”. In. ALVES, José Francisco. **Transformações do espaço público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006, p. 23.

²⁵⁴ Título do livro de Ernst Fischer. Filósofo austríaco e teórico marxista da estética. *A necessidade da arte*, 1966.

²⁵⁵ Título do livro de Aracy Amaral. Historiadora da Arte e Crítica de Arte. *Arte para quê*, 1987.

²⁵⁶ MORAIS, Frederico. *Arte pública: da praça à telemática*. In.: BANCO SUDAMERIS BRASIL. **A metrópole e a arte**. São Paulo: Prêmio, 1992. Arte e cultura XIII, p. 50.

avenida o problema do tráfego foi solucionado em todas as direções. Por essa avenida transita, diariamente, 18.421 veículos, enquanto nas avenidas T-7 e T-9 - outras duas vias de grande importância para a mobilidade de automóveis - o quantitativo é de 16.899 carros diários, estimativa de agosto de 2009. É preciso considerar que Goiânia aumentou sua frota em sete mil veículos novos, em janeiro de 2010, e que uma intervenção em algum espaço da cidade, como no caso desses dois complexos da Avenida 85, significa um trânsito facilitado. Assim, muitos motoristas mudam suas rotas para essas regiões, o que também pode provocar novos congestionamentos ao longo do tempo. Carlos Miranda conclui que, para uma efetiva solução, é necessário a construção de outros viadutos, o que já está em fase de licitação.²⁵⁷

As intervenções urbanas e a Arte Pública contemporânea tem exercido fundamental importância nos projetos de renovação dos espaços das cidades e de reorganização dos centros históricos. Nesse sentido, Mariza Veloso comenta que:

Assim como a cidade não é apenas uma estrutura externa de seus habitantes, mas é produzida por eles, a Arte Pública contemporânea se propõe a ser uma força constitutiva no modo de construção das interações sociais, tornando-se parte significativa da vida urbana.²⁵⁸

É na relação entre cidade, arte e sociedade que a Arte Pública apropria-se de um espaço modificado, constantemente. Afinal, os espaços públicos tem se transformado em espaços de passagem, pois a cada dia torna-se imperativo alargar ruas e avenidas. Não se pode ignorar que as modificações e/ou adaptações dos espaços públicos são, por vezes, necessárias nas metrópoles.

Nelson Peixoto em *Paisagens Urbanas* descreve as grandes cidades onde os edifícios se amontoam uns sobre os outros e os espaços estão tomados por objetos, como se do vazio pudesse surgir uma ameaça. Nessa metrópole, paradigma da saturação, tornou-se opaca ao olhar. Desse modo, os monumentos surgem como mapas, pois:

²⁵⁷ MIRANDA, Carlos Alberto de. Entrevistado por Maria Madalena Roberto Cabral. Goiânia, 2010.

²⁵⁸ VELOSO, Marisa. Cidade, arte e patrimônio. In.: MENEGAZZO, Maria Adélia (orgs.). **Marco Cultural**: questões contemporâneas em debate. Campo Grande: UFMS, 2008, p. 31.

Traçam inexoravelmente o perfil da cidade. São marcos que estabelecem sem apelação a história e os caminhos do lugar, que reduzem suas espessas camadas de vida a signos exteriores erguidos sobre a grama. Eles excluem o não dito, o invisível, da cidade.²⁵⁹

O *Monumento* da Praça Simão Carneiro, apesar da utilização do aço que dá evidência ao vazio - e não ao volume -, foi violado com a permuta dos cabos de aço pelas chapas de metal, retirando a leveza de sua composição, forçando a sua implantação no solo e transformando-o numa massa compacta, agressiva e sem equilíbrio. Entretanto, à noite - quando as traves em forma de “X” ficam quase imperceptíveis - a altura das grandes torres contrasta com a sua largura e profundidade em menor escala, com isso, equilibrando e proporcionando uma estética sutil e elegante [Imagem 109].



Imagem 109: *Monumento*.
Fonte: www.skyscrapercity.com.
Foto: Marcus Brandão.

²⁵⁹ PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas**: arte/cidade. São Paulo: Senac, 2002, p. 29.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez que o objeto é construído, tendo a ver nele, transformados e deslocados, fatos que me emocionaram profundamente, muitas vezes sem que eu me apercebesse; formas que senti bastante próximas de mim, ainda que muitas vezes sem ser capaz de as identificar, o que as faz todas ainda mais perturbadoras.

Alberto Giacometti, 2003.

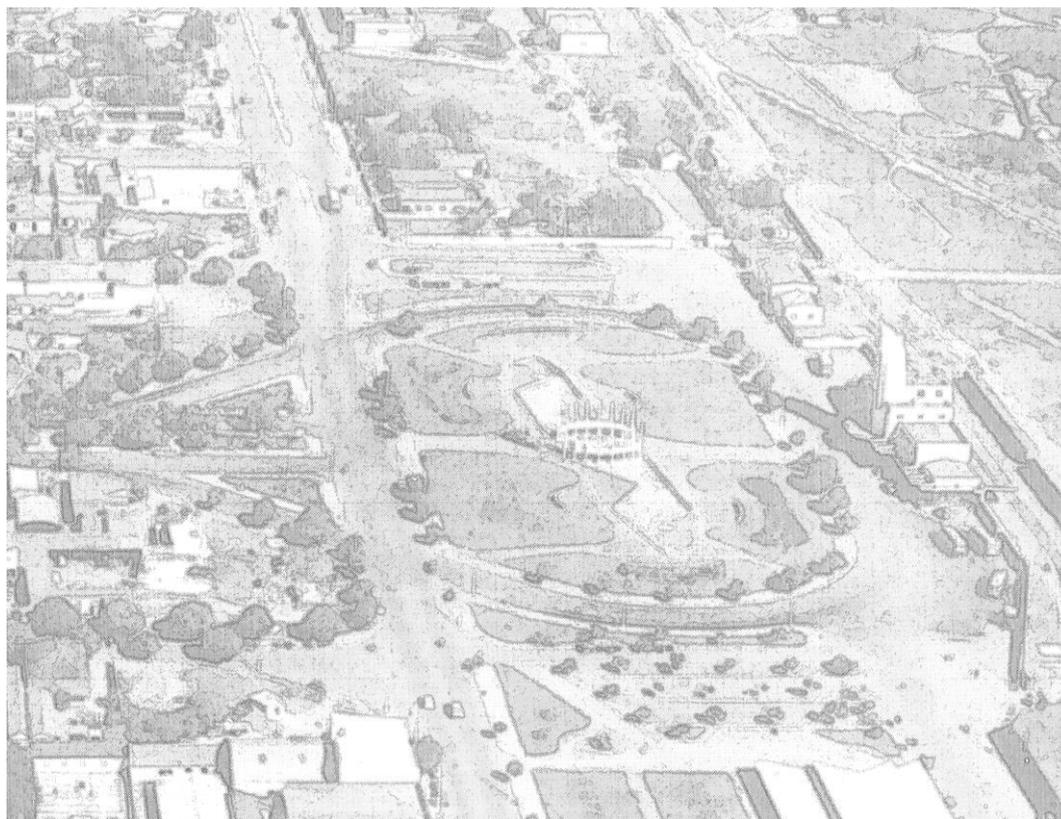


Imagem 110: *Monumento ao Trabalhador*.
Fonte: Divisão de Patrimônio Histórico - DPH,
Prefeitura Municipal de Goiânia - PMG.
Foto: Hélio de Oliveira, 1962.

Goiânia, apesar de seus 78 anos, já assistiu à destruição de algumas de suas obras de Arte Pública, em especial as de natureza semipública. Murais destruídos motivados por reformas ou cobertos de tinta, pois não estavam em bom estado de conservação. Entre a Arte Pública tridimensional - de natureza pública - tratada nessa pesquisa, temos a destruição das duas luminárias citadas no capítulo dois. Entretanto, algumas obras que permanecem no espaço urbano já começaram a ter o seu entorno redefinido, por vezes sendo modificada a praça central e de formato circular para uma suposta praça de formato triangular deslocada para um dos lados do logradouro.

Dessa forma, é necessário registrar que das treze esculturas dos dois roteiros apresentados nesse estudo apenas as de bronze e uma de aço estão em bom estado de conservação, como os três bustos, o *Monumento à Goiânia*, o *Monumento aos Bandeirantes* localizados no roteiro da Avenida Goiás e, no roteiro da Avenida 85, um busto e o *Monumento*. Apesar do bronze ser considerado um material tradicional, mesmo que o tempo e as intempéries climáticas, em especial o sol, retirem da obra a pátina protetora e a cor, deixando seus volumes mais claros ou com um tom esverdeado, ainda é a matéria que oferece maior durabilidade.

Além das condições climáticas e do decurso temporal, essas obras expostas em espaço aberto contam com a intervenção de vândalos e pichadores. As luminárias estão desativadas e com perda do revestimento. O *Coreto* e o *Relógio* estão sempre pichados. Assim também a conservação da *Maria Fumaça* está em péssimo estado. O sino foi subtraído, a pintura está com manchas, o acrílico da cobertura de proteção está destruído e o jardim de seu entorno foi substituído por mato. E, finalmente, a torre do *Monumento dos Três Marcos* que foi atravessada por um veículo em 2007, teve uma reforma imprópria. O procedimento não substituiu as chapas de aço danificadas, apenas foram retiradas, desamassadas e afixadas novamente. Esse ato deixou no monumento as marcas da negação do valor da Arte Pública em Goiânia.

Segundo observou Paulo Knauss em sua tese:

Nesse sentido, cabe salientar a conformação de um acervo sofre percalços, que deslocam as peças de seu logradouro originário, redefinem seu posicionamento e, por vezes, são retiradas da cena

urbana. Um acervo de imagens urbanas, assim, sofre operações de atualização e esquecimento, a partir de sua valorização ou desprestígio.²⁶⁰

Assim, uma Arte Pública que desapareceu da cena urbana de Goiânia foi o *Monumento ao Trabalhador*, inaugurado em 1º de maio de 1959, na Praça do Trabalhador²⁶¹ onde está localizado o edifício da antiga Estação Ferroviária [Imagem 111 e 112]. Essa obra era composta por dois projetos de autores distintos. A primeira parte é a estrutura arquitetônica e a segunda, os murais. A estrutura - ou cavaletes - foi projetada pelo arquiteto e urbanista Elder Rocha Lima.²⁶² Eram dois semicírculos de concreto que recebiam os dois murais de pastilha italiana do artista Clóvis Graciano.²⁶³

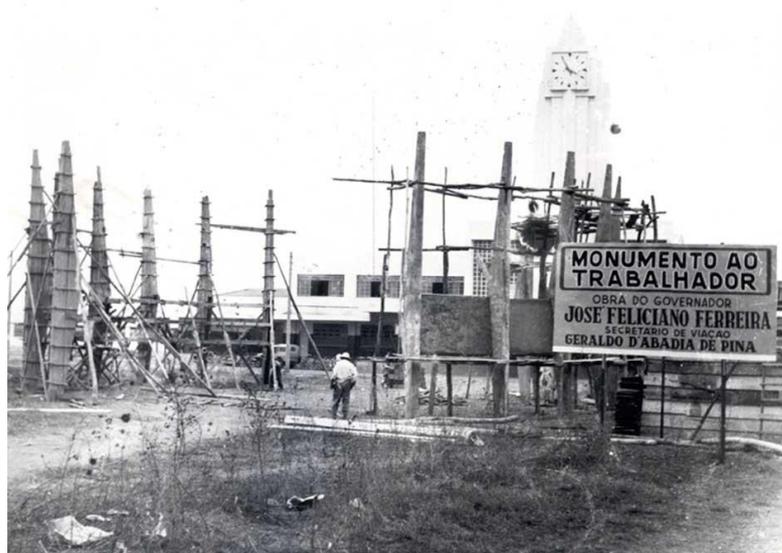


Imagem 111: Construção do *Monumento ao Trabalhador*.
Fonte: DPH - PMG.
Foto: Hélio de Oliveira.

²⁶⁰ KNAUSS, Paulo. **Imagens urbanas e poder simbólico**: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1998, p.111-12.

²⁶¹ Designação por meio da Lei 1.880, de 24 de novembro de 1961, hoje Praça Dr. Solon Edson de Almeida. Divisão de Cadastro, Secretaria Municipal de Planejamento - SEPLAM, Prefeitura Municipal de Goiânia - PMG.

²⁶² Elder Rocha Lima [Goiânia, 1928]. Graduou-se em Arquitetura na Universidade do Brasil, Rio de Janeiro. Foi professor de História da Arte do Brasil, do Centro de Estudos Brasileiros da UFG e Desenho e História da Arte da UCG, até 1970. É professor da PUC Goiás. CABRAL, Maria Mdalena Roberto (org.). **Iconografia**: documentação histórica e fotográfica do acervo artístico no município de Goiânia. Goiânia: Talento, 2008, p. 129

²⁶³ Clóvis Graciano [Araras - SP, 1907 - São Paulo, 1988]. Muralista, pintor, desenhista, cenógrafo, gravador, ilustrador. Integrou o Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista. Em 1971, assumiu o cargo de diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sócio-fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, 1948. Recebeu o Prêmio Viagem para a Europa em 1949, no Salão Nacional de Belas Artes onde estudou pintura mural e gravura. A partir dos anos 50, dedica-se, principalmente, à pintura mural. www.itaucultural.org.br. Acesso em: 5 mar. 2010.



Imagem 112: Praça do Trabalhador. Fonte: DPH - PMG. Foto: Hélio de Oliveira.

Cada mural media doze metros de comprimento. O monumento era uma homenagem ao trabalhador, o painel que ficava à esquerda ilustrava “A luta dos trabalhadores” e estava dividido em cinco cenas [Imagem 113 e 114]. Uma das cenas retratadas era a dos “enforcados de Chicago”, chacina de trabalhadores que deu origem à data comemorativa de 1º de maio [Imagem 115]. O mural da direita “O mundo do trabalho” era também dividido em cinco cenas.²⁶⁴



Imagem 113: À esquerda, “A luta dos trabalhadores”, cena 1. Fonte: SEPLAM - PMG.



Imagem 114: À direita, “A luta dos trabalhadores”, cena 5. Fonte: SEPLAM - PMG.

²⁶⁴ O Monumento ao Trabalhador - Estudos para a reconstrução. <http://www.scribd.com/doc>. Acesso em: 5 mar. 2010.



Imagem 115: “A luta dos trabalhadores”, cena 2. Enforcados de Chicago
Fonte: SEPLAM - PMG.

No início de 1969, os murais foram cobertos por piche fervido, depois as pastilhas foram arrancadas e, finalmente, em 1985, os cavaletes foram demolidos. Diante disso, na gestão do prefeito Pedro Wilson, foi constituído um Grupo de Trabalho²⁶⁵ para avaliar o resgate do *Monumento ao Trabalhador* e, com isso, a sua reconstrução. No relatório elaborado por esse grupo está anexado o artigo do jornal *O Popular* que entrevistou o arquiteto Elder Rocha Lima, que não concorda com essa reconstrução e comentou que “se quiserem fazer um outro monumento que lembre o primeiro eu me envolverei no projeto”.²⁶⁶

Max Dvořák²⁶⁷ inicia seu estudo sobre a preservação dos monumentos relatando que a principal tarefa é garantir a existência dos antigos monumentos e os perigos que ameaçam o patrimônio artístico, enumerando a sua origem na ignorância e na negligência; na cobiça e na fraude; nas ideias equivocadas a respeito do progresso e das demandas do presente e na busca descabida de

²⁶⁵ O Grupo de Trabalho foi constituído por meio do Decreto nº 1.805, de 24 de julho de 2003. *ibidem*.

²⁶⁶ *ibidem*.

²⁶⁷ Max Dvořák [Raudnitz, 1874 - Grusbach, 1921]. Historiador da Arte austríaco nascido tcheco. Seu nome está ligado à Escola de Viena. Publicou em 1916, *Catecismo da preservação de monumentos*. <http://pt.wikipedia.org/wiki>. Acesso em: 1º jan. 2010.

embelezamento e renovação, na falta de uma educação estética, ou numa educação estética equivocada.²⁶⁸ Assim como o arquiteto Elder Rocha Lima, não acredito que a forma de se sanar a desvalorização e o esquecimento para com uma obra de arte destruída seja a sua reconstrução, mas a preservação dos monumentos que ainda estão na cidade e que, sem a conservação necessária que possa garantir a integridade dos mesmos, também estão esquecidos e desvalorizados. Pois, é importante assegurar a preservação do patrimônio “garantindo o máximo possível a sua integridade, sua identidade com o ambiente, sua forma e sua aparência”.²⁶⁹

A Arte Pública tridimensional em Goiânia foi sendo instalada sem um estudo prévio e, em quase sua totalidade, sem concurso público negando seu aspecto democrático. A publicação *Goiânia: cidade de pedras e de palavras*, resultado da pesquisa de doutorado da professora Márcia Metran - Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG - traz um relato sobre os monumentos dessa capital descrevendo-os como inexpressivos e tímidos. Apesar de não se aplicar a todo o acervo de obras em espaço urbano, essa arquiteta assim escreve que:

A arte urbana de Goiânia, esfera na qual estão incluídos seus monumentos intencionais, tem sido feita de forma equivocada. As esculturas assemelham-se a pequenos bibelôs espalhados aqui e acolá. Não são marcos visuais eficientes, sequer apenas pelo tamanho, mas, principalmente, pela baixa expressividade.²⁷⁰

Acredito ser possível afirmar que nem toda obra de Arte Pública nessa capital possui autonomia capaz de construir um diálogo entre o artista e o público, entretanto, é capaz de consolidar uma apreciação visual. Há de convir que esta realidade de “pequenos bibelôs” faz-se presente na maioria das cidades brasileiras.²⁷¹ Esse patrimônio cultural só será capaz de despertar a conscientização para os espaços e ambientes comunitários da cidade se for utilizado como instrumento para o conhecimento e, com isso para a educação. Arte em espaço

²⁶⁸ DVORŽÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 67-68.

²⁶⁹ *idem, ibidem*, p. 106.

²⁷⁰ MELLO, Márcia Metran de. **Goiânia: cidade de pedras e de palavras**. Goiânia: UFG, 2006, p. 149.

²⁷¹ Em sentido oposto, é a Arte Pública na cidade de Porto Alegre como demonstra o livro *A escultura pública de Porto Alegre* de José Francisco Alves, 2004.

público ou arte em espaço urbano tem a capacidade de narrar e preservar a história artística e cultural, entre outros aspectos da construção, consolidação e política das cidades.

Quanto à função e o significado da escultura pública em Goiânia, questão mais inquietante, pode ser assim registrado. Conforme observado no primeiro capítulo, a Arte Pública é tratada pelos pesquisadores de forma abrangente e de acordo com as suas especialidades explicitam algumas funções inerentes à mesma. Entre essas funções, encontra-se: estar inserida no espaço urbano e, a partir dessa apropriação, atribuir identidade ao espaço. Outra função está na relação entre a obra e a comunidade e a sua capacidade de construir um diálogo com o observador.

A Arte Pública pode assumir ainda outras funções como a de símbolo, signo e/ou marco de referência do tempo e do espaço na imaginária urbana sem deixar de ser considerada uma obra de arte. Possui também a função de resguardar, de certa forma, a memória de uma sociedade.

Quanto ao significado da Arte Pública em Goiânia, é preciso trazer a análise de dois autores. Read, em *A educação pela arte*, assim registrou que: “poderíamos começar afirmando que o próprio artista *sente* de maneira tão intensa e coloca tanto desse sentimento em sua obra de arte, que esta fica como infecciosa, comunicando o que o artista sente a qualquer pessoa que a olhar”.²⁷² Entretanto, Argan escreveu, em *História da arte como história da cidade*, que: “sem sombra de dúvida, a obra de arte não tem para nós o mesmo valor que tinha para o artista que a fez e para os homens da sua época. A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam”.²⁷³

Finalmente, é possível comentar que sendo a Arte Pública um tema subjetivo, os sentidos são múltiplos e para cada um que se deter a olhá-la, ela transmitirá a sua ideia, entretanto, aliado ao sentimento de cada observador, o entendimento pode ser distinto.

²⁷² READ, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 33.

²⁷³ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 25.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Radha. Praça da Sé, cidade universitária, metrô. In.: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 56-60.

ALVES, José Francisco. **A escultura pública de Porto Alegre**: história, contexto e significado. Porto Alegre: Artfolio, 2004. 264 p.

_____. **Transformações do espaço público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006. 135 p.

_____. **Experiências em arte pública**: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfolio: Editora da Cidade, 2008. 72 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 710 p.

_____. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 284 p.

BAUDELAIRE, Charles. In.: PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2003. 436 p.

BONOMI, Maria. Arte pública - sistema expressivo/anterioridade. In.: LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi**: da gravura à arte pública. São Paulo: Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 15-75.

BORGES, Maria Elizia; GUIMARÃES, Leda Maria. O universo artístico popular de bairros de Goiânia: uma pesquisa de caráter interdisciplinar. In.: ROCHA, Cleomar (org.). **Arte**: limites e contaminações. Anais do 15º ANPAP, v. I, 2007. p. 256-263.

BRASIL, Antônio Americano do. **Súmula da história de Goiás**. 3 ed. Goiânia: Unigraf, 1982. 182 p.

BRENSON, Michael. Perspectivas da arte pública. In.: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 16-29.

CABRAL, Maria Madalena Roberto (org). **Iconografia**: documentação histórica e fotográfica do acervo artístico no município de Goiânia. Goiânia: Talento, 2008. 196 p.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150 p.

CASTELLO, Roberto. **Brasília**: monumentos, marcos e esculturas. Brasília: Ballatia Press, 2005. 100 p.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005. 168 p. (Coleção Todas as artes).

CHAUL, Nars Fayad. **Caminhos de Goiás**: da construção de decadência aos limites da modernidade. Goiânia: UFG, 2002. 247 p.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006. 288 p.

COELHO, Gustavo Neiva. **O espaço urbano em Vila Boa**. Entre o erudito e o vernacular. Goiânia: UCG, 2001. 240 p.

_____. O art déco e a política modernizadora na fundação de Goiânia. In: BOTELHO, Tarcísio Rodrigues (org.) **Goiânia**: cidade pensada. Goiânia: UFG, 2002. p. 101-128.

COMISSÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL. **Obras escultóricas em espaços externos da USP**. São Paulo: EDUSP, 1997. 159 p.

CORDEIRO, Narcisa Abreu. **Evoluções do plano urbanístico**. Goiânia: 1989. 64 p.

COSTA, Gerson de Castro. **Goiânia, a metrópole do Oeste**. Goiânia: Líder, 1985. 187 p.

DAHER, Tânia. **Goiânia, uma utopia européia no Brasil**. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2003. 323 p.

DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 126 p.

ESCOBAR, Miriam. **Esculturas no espaço público em São Paulo**. São Paulo: CPA Consultoria de Projetos e Artes Ltda., 1999. 232 p.

FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos**: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000. 212 p. (Coleção cidade aberta).

_____. (org.) **Monumento a Ramos de Azevedo**: do concurso ao exílio. Campinas, SP: Mercado de Letras, São Paulo: Fapesp, 1997. 144 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Nova Fronteira.

FERREIRA, Joaquim Carvalho. **Presidentes e Governadores de Goiás**. Goiânia: UFG, 1980. 174 p. (Coleção documentos goianos, 5).

FIDELIS, Gaudêncio. Instalação, sua especificidade e seus efeitos conflitivos no espaço de exposição. In.: _____ *et al.* (org.). **Da escultura à instalação**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. p. 19-33.

_____. A invenção da escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação “arte pública”. In. ALVES, José Francisco. **Transformações do espaço público**. Porto Alegre: Fundação Bial de Artes Visuais do Mercosul, 2006. p. 19-24.

FINKELPEARL, Tom. Financiamento de arte pública em Nova York. In.: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 70-80.

FLORIANO, César. Construindo uma política de arte pública para a cidade de Florianópolis. In.: ALVES, José Francisco. **Experiências em arte pública: memória e atualidade**. Porto Alegre: Artfolio: Editora da Cidade, 2008. p. 26-29.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997. 320 p.

GALLI, Ubirajara. **A história do Batismo Cultural de Goiânia**. Goiânia: UCG / Contato Comunicações, 2007, 98 p.

GIACOMETTI, Alberto. In.: READ, Herbert. **Escultura moderna: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 318 p. (Coleção a).

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1995. 688 p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia**. Rio de Janeiro: IBGE, 1942. 126 p.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 366 p. (Coleção a)

LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi: da gravura à arte pública**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 420 p.

LIMA, Atílio Corrêa. Goiânia - a nova capital de Goiaz. In.: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia**. Rio de Janeiro: IBGE, 1942. p. 82-112.

_____. Relatório do plano diretor de Goiânia. In.: MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. **Como nasceu Goiânia**. 2 ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1979. p. 136-148.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Arte pública na USP. In.: COMISSÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL. **Obras escultóricas em espaços externos da USP**. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 12-19.

MAGAZ, María Del Carmen. **Patrimonio escultórico de Buenos Aires: Parque 3 de Febrero**. Buenos Aires: Turísticas, 2006, 176 p.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 360 p.

MANSO, Celina Fernandes Almeida. **Goiânia**: uma concepção urbana, moderna e contemporânea - um certo olhar. Goiânia: Ed. do Autor, 2001. 266 p.

_____ (org.). **Goiânia art déco**: acervo arquitetônico e urbanístico dossiê de tombamento. Goiânia: Seplan, v. 1, 2004. 84 p.

MARTINS, Mário Ribeiro. **Dicionário biobibliográfico de Goiás**. Rio de Janeiro: Master, 1999. 1232 p.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998. 381 p.

MELLO, Márcia Metran de. **Goiânia**: cidade de pedras e de palavras. Goiânia: UFG, 2006. 224 p.

MENDONÇA, L. M. N.; ROCHA C. R. R.; GOMES S. H. A. **Guia para apresentação de trabalhos acadêmicos na UFG**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, 2005. 48 p.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. **Como nasceu Goiânia**. 2 ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1979. 663 p.

MORAIS, Frederico. Arte pública: da praça à telemática. In.: BANCO SUDAMERIS BRASIL. **A metrópole e a arte**. São Paulo: Prêmio, 1992. Arte e cultura XIII. p. 47-95.

OLIVEIRA, Hélio. **Eu vi Goiânia crescer**: décadas de 50 e 60. Goiânia: Ed. do Autor, 2008. 188 p.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte urbana**: São Paulo: região central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000. 82 p.

PASTERNAK, Anne. Criative Time. In.: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 108-112.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Arte & cidade. In.: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 113-120.

_____ (org.). **Intervenções urbanas**: arte/cidade. São Paulo: Senac, 2002. 376 p.

_____. **Paisagens urbanas**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2003. 436 p.

PETTINI, Ana Luz. Arte pública contemporânea: experiências de Porto Alegre. In.: ALVES, José Francisco. **Experiências em arte pública**: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfolio: Editora da Cidade, 2008. p. 12-17.

PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA. **Memória cultural**: ensaios da história de um povo. Goiânia, 1985, 368 p.

RAMOS, Manuel Lopes de Carvalho. **Goyania** - poema épico. 2 ed. Goiânia: CERNE. 327 p.

READ, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 366 p. (Coleção a).

_____. **Escultura moderna**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 318 p. (Coleção a).

RIEGL, Aloïs. **O culto moderno dos monumentos**: sua essência e sua gênese. Goiânia: UCG, 2006. 121 p.

ROCHA, Hélio. **Goiânia 75**. Goiânia: UCG, 2009. 326 p.

SABINO JR., Oscar (org.). **Goiânia documentada**. São Paulo: Edigraf, 1958. 187 p.

_____. **Goiânia global**. Goiânia: Oriente, 1980. 286 p.

SALVAGNINI, Gigi. **Armando Zago lo scultore del dolore**. Itália: Centro Libero Andreotti. 64 p.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. **Saber de pedra**: o livro das estátuas. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. 128 p.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. **Caderno de diretrizes museológicas I**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus, 2002. 150 p.

SENIE, Harriet. A arte pública nos Estados Unidos. In.: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 34-45.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.

SILVA, Fernando Pedro da. **Arte pública**: diálogo com as comunidades. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. 128 p.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992. 239 p.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 160 p.

TEIXEIRA, Pedro Ludovico. **Como e por que construí Goiânia**. Brasília, 1966. 36 p.

TEJO, Daniel. **Arte pública**: esculturas y monumentos de la ciudad. Buenos Aires: Tejo, 2004. 124 p.

TUCKER, David William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 173 p.

UNES, Wolney. **Identidade art déco de Goiânia**. Goiânia: UFG, 2001. 200 p.

VASCONCELOS, Tania. **A arte pública de Fortaleza**. Fortaleza: Creativemídia, 2003. 184 p.

VELOSO, Mariza. Cidade, arte e patrimônio. In.: MENEGAZZO, Maria Adélia (orgs.). **Marco cultural: questões contemporâneas em debate**. Campo Grande: UFMS, 2008. p. 29-35.

VIRILIO, Paul. A cidade superexposta. In.: _____. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 7-21. (Coleção TRANS).

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 301 p. (Coleção a)

TRABALHOS ACADÊMICOS

AUCÊ, Anahy Mendonça Jorge. **Imagem símbolo** - função da escultura figurativa urbana. Dissertação (Mestrado em Arte Publicitária e Produção Simbólica) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998. 178 p.

CURI, Ismar Túlio. **Arte pública contemporânea no Brasil e o problema do lugar**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas - SP, 2004. 142 p.

DINIZ, Anamaria. **Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1932-1935)** - ideal estético e realidade política. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2007. 250 p.

KNAUSS, Paulo. **Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói - RJ, 1998. 265 p.

RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. **Inovar e conservar: a ambiguidade no Monumento Constitucionalista**. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. 249 p.

ARTIGO

ALMEIDA, Katianne de Sousa. A revitalização da Avenida Goiás: símbolos e dinâmicas. In.: **IV Simpósio Nacional de História: Cultura e Identidades**, Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, 2009.

CHOAY, Françoise. O reino do urbano e a morte da cidade. In.: **Espaço e cultura**. Projeto História 18: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, p. 67-89, 1981.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. A escultura. Na cidade. É pública? In.: **Arte Teoria**. Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Arte da Universidade de Lisboa. nº 11, p. 28-40, 2008.

KNAAK, Bianca. As Bienais do Mercosul: de espaço de afirmação regional à plataforma de inserção artística internacional. In.: **II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual**, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, 2009.

KNAUSS, Paulo. O descobrimento da Brasil em escultura: imagens do civismo. In.: **Sentidos da comemoração**. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, v. 20, p. 175-192, 2000.

_____. Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana. In.: **Cidade galeria: arte nos espaços urbanos**. Anais do VIII Encontro do PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2001.

_____. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. In.: **ArtCultura** (UFU), v. 8, p. 97-119, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. In.: **Revista USP**. São Paulo, junho/agosto, p. 144-155, 1996.

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

MITCHELL, W. J. T. Mostrando el ver: uma crítica de la cultura visual. In.: **Estudios Visuales**. nº 1, p. 17-40, noviembre 2003.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O patrimônio em questão. In.: **Sentidos da comemoração**. Projeto História 20: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, p. 289-299, 1981.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Partida da monção: modos de (re) ler o mito bandeirante. In.: Revista **Esboços**, Universidade Federal de Santa Catarina, nº 19, p. 55- 76, 2008.

RODRÍGUEZ, Teresa Espantoso e CARRASCO, Carolina Vanegas. In.: **Arte público y espacio urbano: relaciones, interacciones, reflexiones**. Buenos Aires, 2009. 1º Seminario Internacional sobre arte público en latinoamérica. Buenos Aires:

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2009. CD-ROM.

RONCAYOLO, Marcel. Mutações do espaço urbano: a nova estrutura da Paris Haussmanniana. In.: **Espaço e cultura**. Projeto História 18: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, p. 91-96, 1981.

CATÁLOGO

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Parque das esculturas**. Salvador, 2008. 80 p.

ENTREVISTA

AMARAL, Marco Antônio Ferreira do. Goiânia, 2009. [e-mail: 2 de fevereiro de 2009, segunda-feira, 9:58:41].

AMARAL, Marco Antônio Ferreira do. Goiânia, 2010. [e-mail: 9 de março de 2010, terça-feira, 15:57:11].

CORRÊA, Márcio José. Goiânia, 2010.

FERREIRA, Aroldo Márcio. Goiânia, 2010. [e-mail: 8 de março de 2010, segunda-feira, 16:32:39].

MELLO, Márcia Metran de. Goiânia, 2010.

MIRANDA, Carlos Alberto de. Goiânia, 2010.

MOTA, Noé Luiz. Goiânia, 2008.

PENNA, Joanna. Goiânia, 2008.

RASSI, Luiz. Goiânia, 2006.

SCHWAN, José Guilherme. Goiânia, 2009.

Todas as entrevistas acima citadas foram concedidas a Maria Madalena Roberto Cabral.

PERIÓDICOS

Jornais

ALMEIDA, Cristina Xavier de. Maria Fumaça antipredadores. **Diário da Manhã**. Goiânia, 28 set. 2000. Cidades.

ALMEIDA, Vitor Coelho. A inauguração do Monumento aos Bandeirantes. **A Gazeta**. São Paulo, 13 fev. 1942.

BORGES, Lídia. Bandeirante é retirado para reforma. **Diário da Manhã**. Goiânia, 28 set. 2003. Cidades.

BASTOS, Rosane de. Atraso na restauração do Monumento às Três Raças. **O Popular**. Goiânia, 11 out. 1997. Caderno 2.

BERNARDES, Carmo. **Cinco de março**. Goiânia, 31 jul. 1967, p. 11.

BRAGA, Maria José. Maria Fumaça volta à Praça do Trabalhador. **O Popular**. Goiânia, 21 set. 2000. Cidades.

BRAGA, Maria José. Av. Goiás começa a mudar. **O Popular**. Goiânia, 16 abr. 2003, p. 3.

BRANDÃO, Carlos. Lembraram de nós. **Diário da Manhã**. Goiânia, 10 dez. 2003. DMRevista.

_____. A história recontada. **Diário da Manhã**. Goiânia, 1º fev. 2004. DMRevista.

CARVALHO, Sandro Silva. A similaridade formal dos monumentos. **Diário da Manhã**. Goiânia, 10 dez. 2008. Brasil/Mundo, p. 20.

CASSIMIRO, Maria do Rosário. Em nome da história. **O Popular**. Goiânia, 29 fev. 2008. Classificados, p. 16.

COSTA, Teresa Cristina. Goiânia tem 249 obras em locais de acesso público. **O Popular**. Goiânia, 27 jun. 1999, p. 6-7.

CUSTÓDIO, Batista. Eleja Goiânia e a fraude histórica. **Diário da Manhã**. Goiânia, 2 dez. 1999. Especial, p. 4-5.

DINIZ, Augusto. Viaduto inaugurado e trânsito impedido. **Diário da Manhã**. Goiânia, 13 dez. 2008. Cidades, p. 8.

FELÍCIO, Brasigóis. A força da criação, em três escultores. **O Popular**. Goiânia, 28 out. 1982.

FRANÇA, Elisa Almeida. O bandeirante não merecia estátua. **Diário da Manhã**. Goiânia, 17 maio 2001. DMRevista, p. 2-d.

GOMES, Margareth. Um olhar mágico pela cidade. **O Popular**. Goiânia, 7 jan. 1990. Caderno 2.

_____. Paixão em madeira e bronze. **O Popular**. Goiânia, 28 jan. 1990. Caderno 2.

GONÇALVES, Hass. A defesa dos patrimônios. **O Popular**. Goiânia, 18 nov. 1997. Caderno 2.

EDES, Rute. Exposição do mapa artístico de Goiânia. **O Popular**. Goiânia, 6 abr. 1989. Caderno 2.

LEMES, Maurílio. Uma artéria ameaçada. **Diário da Manhã**. Goiânia, 27 mar. 1982.

LEOBAS, Cristiano. Avenida Goiás de cara nova. **O Popular**. Goiânia, 18 out. 2002.

LOPES, Victor Hugo. Arte pública na praça. **Diário da Manhã**. Goiânia, 1º jul. 2000.

LOURENÇO, Edival. Anhanguera: herói ou vilão? **O Popular**. Goiânia, 27 fev. 2008, p. 6.

MARCOS, Almiro. Especialistas listam falhas em obra. **O Popular**. Goiânia, 20 dez. 2008, p. 8.

MEDEIROS NETTO. A semana deixou lembranças. **Cinco de março**. Goiânia, 6 nov. 1967, p. 7.

MONTEIRO, Silvana. Cidade sem memória. **Diário da Manhã**. Goiânia, 19 out. 1997. DMRevista.

MORAIS, Karla Jaime. Mosaicos em recomposição. **O Popular**. Goiânia, 6 abr. 1989. Caderno 2.

MORAIS, Márgara. Praça Cívica, a realidade do abandono. **O Popular**. Goiânia, 13 ago. 1981.

MOURA, Antônio José de. Goiânia a mesma praça, o mesmo banco e as mesmas caras. **Cinco de março**. Goiânia, 19 fev. 1968, p. 4-5.

OLIVEIRA, Carla de. Fim do anonimato. **O Popular**. Goiânia, 19 out. 2003. Cidades, p. 7.

PAIVA, Marly. Três estacas inspiram arquiteto. Anexo ao Projeto de Lei nº 182, de 25 de junho de 2008, proposto pelo Vereador Rusembergue Barbosa. Biblioteca e Documentação da Câmara Municipal de Goiânia.

PEIXOTO, Aluisio Sá. O Monumento a Goiânia é igual às estátuas de túmulos fundidos em série. **Cinco de março**. Goiânia, 20 nov. 1967, p. 3.

RASSI, Luiz. Monumento a Goiânia - símbolo da capital. **Diário da Manhã**. Goiânia, 23 nov. 1999. DMRevista.

A embaixada universitária paulista em Goiânia. **Correio Oficial**. Goiânia, 22 jan. 1938.

A inauguração do Monumento aos Bandeirantes. **A Gazeta**. São Paulo, 13 nov. 1942.

A luz é a força e o mistério da escultura. **O Popular**. Goiânia, 28 jun. 1978.

A memória do bandeirante volta para Goiânia. **O Popular**. Goiânia, 8 nov. 1987. Caderno 2.

Área externa da Praça Cívica vai mudar. **Folha de Goiás**. Goiânia, 6 fev. 1965.

CDL e moradores querem camelôs fora da Goiás. **O Popular**. Goiânia, 19 jan. 1994, p. 5.

Calçadão vai eliminar ilha da Avenida Goiás. **O Popular**. Goiânia, 18 fev. 1978.

Bandeirantes a verdadeira cara dos conquistadores. **Jornal da Cidade**. Goiânia, jul. 2001, p. 10.

Mãos que fizeram o Coreto estão reconstruindo-o. **O Popular**. Goiânia, 2 set. 1978.

Monumento é levado de volta à Praça Cívica. **Diário da Manhã**. Goiânia, 18 out. 1997.

Nos trilhos da história. **Diário da Manhã**. Goiânia, 14 jul. 1993. DMRevista.

Nova Praça Cívica fica pronta em setembro. **O Popular**. Goiânia, 1º jul. 1998.

Perpetuando em pleno coração do Brasil a gloriosa epopéia dos bandeirantes. 1942.

Praça Cívica pede socorro. **Diário da Manhã**. Goiânia, 7 jan. 1989. DMRevista.

Retirada a cola das 3 estátuas da Praça Cívica. **O Popular**. Goiânia, 28 jul. 1978, p. 5.

Cinco de março. Goiânia, 10 jul. 1967.

Cinco de março. Goiânia, 25 dez. 1967.

Cinco de março. Goiânia, 3 jun. 1968, p. 8.

Cinco de março. Goiânia, 15 jul. 1968.

Diário da Manhã. Goiânia, 19 nov. 1981.

Diário da Manhã. Goiânia, 14 jul. 1993. DMRevista.

Diário da Manhã. Goiânia, 23 nov. 1999, p. 4.

Diário da Manhã. Goiânia, 2 dez. 1999, p. 4-5.

O Popular. Goiânia, 6 jul. 1967.

O Popular. Goiânia, 11 out. 1967.

O Popular. Goiânia, 4 nov. 1967.

ROTARY CLUB DE GOIÂNIA. **Boletim mensal.** Goiânia, nov. 1967.

Revistas

CENTRO BRASILEIRO DE CONSTRUÇÃO EM AÇO. **Arquitetura e aço**, n. 14, jun. 2008.

RABELO, Camila Rabelo. Monumentos coloridos. **Isto é.** São Paulo, nº 2023, 13 ago. 2008.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Agenda Cultural Santa Dica.** Goiânia, nº 8, jul. 2002.

INTERNET

ABREU, José Guilherme. **Espaço público e escultura pública, para um estudo transdisciplinar.** Disponível em: <<http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

ALZUGARAY, Paula. Arte contemporânea, iconografias metropolitanas. **Isto é.** 25 mar. 2002. Diversão & arte. Disponível em: <<http://istoe.com.br/>>. Acesso em: 8 maio 2009.

ARTISTAS PLÁSTICOS. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 12 jul. 2005.

_____. Disponível em: <<http://www.radiomarconi.com>>. Acesso em: 6 jul. 2005.

BARROSO, Marconi. Secretário apresenta esboço do viaduto da T-63. Goiânia. SeCom, 29 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.goiania.go.gov>>. Acesso em: 31 jan. 2009.

BIENAL DO MERCOSUL. Disponível em: <<http://www.bienalmercosul.art.br>>. Acesso em: 18 maio 2009.

BIENAL DE SÃO PAULO - 25ª edição. Disponível em: <<http://www.bienalsaopaulo.globo.com>>. Acesso em: 14 jul. 2009.

BIRO, Janos. Relato da bicicletada extraordinária. Goiânia, 13 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org>>. Acesso em: 1º jan. 2010.

BRISOLA, Fabio. Ponte Estaiada é desafio para os seus 420 trabalhadores. **Veja**. São Paulo, 23 out. 2007. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/revista>>. Acesso em: 1º jan. 2010.

CANCINO, Cristian Avello. Bienal volta a olhar para as metrópoles. **Isto é**. São Paulo, 28 jan. 2002.

ITAÚ CULTURAL. Tridimensionalidade. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 26 mar. 2006.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Artes & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: Ano XV, n. 17, 2008. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e17/Krauss>>. Acesso em: 8 jan. 2010.

MARTHE, Marcelo. Bienal sem recheio. **Veja**. 20 mar. 2002. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/>>. Acesso em: 8 maio 2009.

SPINELLI, João. **Arte pública, contextualidade social da arte hoje**. Disponível em: <<http://www.casthalia.com.br>>. Acesso em: 2 set. 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte/Cidade**. Disponível em: <<http://www.artecidade.org.br>>. Acesso em: 16 set. 2006.

PUPULIN, Cejane. Homem sobe em monumento da Praça do Ratinho. **Diário da Manhã**. Goiânia, 15 maio 2009. Disponível em: <<http://www.dm.com.br>>. Acesso em: 20 dez. 2009.

TRINDADE, Eleni. Ponte Estaiada é inaugurada em clima de campanha. **Estadão Online**. São Paulo, 10 maio 2008. Cidades. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/cidades>>. Acesso em: 1º jan. 2010.

Caminhonete bate contra monumento. **Diário da Manhã**. Goiânia, 17 mar. 2009. Cidades. Disponível em: <<http://www.dm.com.br>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

Ponte Estaiada é inaugurada na zona sul. **O Globo Online**. São Paulo, 10 maio 2008. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sp/transito/mat/2008>>. Acesso em: 1º jan. 2010.

Viaduto-trincheira das avenidas 85 e T-63. Objetivo é gerar um trânsito mais ágil e menos estressado. **Jornal Opção On-line**. Goiânia, 14 a 20 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br>>. Acesso: 1º jan. 2010.

Época. Edição 199, 11 mar. 2002. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/20020311/cult1b.htm>>. Acesso em: 8 maio 2009.

ACERVO CONSULTADO

Acervo documental da escultora Neusa Moraes. Raquel de Souza Moraes curadora da artista.

Acervo documental e fotográfico. Biblioteca da Secretaria Municipal de Planejamento, Prefeitura de Goiânia.

Acervo documental e fotográfico do Monumento à Goiânia. Secretaria do Rotary Club de Goiânia.

Acervo documental e fotográfico. Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Sociedade Goiana de Cultura.

Acervo fotográfico. Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura de Goiânia.

Acervo fotográfico. Museu da Imagem e do Som de Goiás.

Acervo fotográfico. Secretaria Municipal de Comunicação, Prefeitura de Goiânia.

Artigos de jornal. Centro de Documentação, *O Popular*, Organização Jaime Câmara. Microfilmagem, 1967-1968.

Artigos de jornal. Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Sociedade Goiana de Cultura. *Cinco de março*. Microfilmagem 1952-1968.

Artistas Plásticos, Cultura e Goiânia. Biblioteca da Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura de Goiânia.

Artistas Plásticos. Setor de Arquivo e Documentação do Museu de Arte de Goiânia da Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura de Goiânia.

Coleção BAND - Monumento aos Bandeirantes - Dossiê Antônio Sylvio Cunha Bueno. Centro de Informação e Documentação Arquivística, UFG.

Leis. Divisão de Cadastro, Secretaria Municipal de Planejamento, Prefeitura de Goiânia.

Projetos de Lei. Biblioteca e Documentação da Câmara Municipal de Goiânia.

SITES

<http://www.judsoncastro.mus.br>. Acesso em: 15 jul. 2007.

<http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 26 mar. 2009.

<http://www.terra.com.br/istoegente/130>. Acesso em: 8 maio 2009.

<http://www.bienalmercosul.art.br>. Acesso em: 18 maio 2009.

<http://www.pucsp.br>. Acesso em: 14 jul. 2009.

<http://www.bienalsaopaulo.globo.com>. Acesso em: 14 jul. 2009.

<http://www.cidarq.ufg.br/acervo>. Acesso em: jul. 2009.

<http://www.art-bonobo.com/fgs/escultorico>. Acesso em: 2 ago. 2009.

<http://www.flickr.com/photos>. Acesso em: 2 ago. 2009.

<http://www.mam.ba.gov.br/parquedasesculturas>. Acesso em: 2 ago. 2009.

<http://www.arquidiocese-sp.org.br/historia>. Acesso em: 22 set. 2009.

<http://www.biblio.com.br/>. Acesso em: 22 set. 2009.

<http://www.cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 22 set. 2009.

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias>. Acesso em: 22 set. 2009.

<http://www.forum.ufrj.br/biografia>. Acesso em: 22 set. 2009.

<http://www.brooklinoonline.com.br>. Acesso em: 1º jan. 2010.

<http://pt.wikipedia.org/wiki>. Acesso em: 1º jan. 2010.

<http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 10 fev. 2010.

<http://www.scribd.com/doc>. Acesso em: 5 mar. 2010.

<http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 7 mar. 2010.

ANEXO

Inventário do acervo de Arte Pública tridimensional em Goiânia

<i>Ano</i>	<i>Título</i>	<i>Artista / Autor</i>	<i>Material</i>	<i>Tema</i>	<i>Localização</i>
Busto					
1937	<i>Pedro Ludovico Teixeira</i>	Zaco Paraná	Bronze	Político	Praça Pedro Ludovico
1953	<i>Marechal Joaquim Cardoso</i>	s/r	Bronze	Militar	Praça Mar. Cardoso
1959	<i>Antônio Lisita</i>	Matheus Fernandes	Bronze	Pioneiro	Praça Antônio Lisita
1964	<i>Padre Pelágio</i>	Luís Morrone	Bronze	Eclesiástico	Terminal Pe. Pelágio
1966	<i>Abrão Rassi</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneiro	Praça Abrão Rassi
1966	<i>Latif Sebba</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneiro	Praça Latif Sebba
1969	<i>Santos-Dumont</i>	Péclat de Chavannes	Bronze	Cientista	Praça Santos-Dumont
1971	<i>Agnelo Fleury Curado</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneiro	Praça Agnelo Fleury
1972	<i>Almirante Tamandaré</i>	Antônio de Matos	Bronze	Militar	Praça Tamandaré
1972	<i>João Racy</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneiro	Praça João Racy
1973	<i>Jeovah Baylão</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneiro	Praça Ismael Gomes
1976	<i>Des. Antônio Perillo</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Jurista	Praça Des. A. Perillo
1976	<i>Frederico Ozanan</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Intelectual	Praça Leo Lynce
1977	<i>Adélia Martins Batista</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneira	Praça Amélia Batista
1977	<i>Benedito Soares de Castro</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneiro	Praça B. de Castro
1977	<i>Isidória Barbosa</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneira	Praça Isidória
1978	<i>Com. Germano Roriz</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Político	Praça Com. G. Roriz
1978	<i>Doralice Lisboa</i>	Neusa Moraes	Bronze	Pioneira	Rua 75
1981	<i>Nazira Chehoud</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneira	Rua 75
1981	<i>Padre João Pian</i>	Fernando Nolêtho	Bronze	Eclesiástico	Praça Pe. João Pian

<i>Ano</i>	<i>Título</i>	<i>Artista / Autor</i>	<i>Material</i>	<i>Tema</i>	<i>Localização</i>
Busto					
1982	<i>Câmara Filho</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Político	Praça Câmara Filho
1988	<i>Pedro Estivallet Teixeira</i>	Neusa Moraes	Bronze	Político	Praça Pedro Estivallet
1988	<i>Pílade Baiocchi</i>	Liboredo	Bronze	Pioneiro	Praça Pílade Baiocchi
1989	<i>Solon Edson de Almeida</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Político	Praça Solon Almeida
1989	<i>Marcelino Champagnat</i>	s/r	Bronze	Eclesiástico	Praça Champagnat
1989	<i>Papa João XXIII</i>	Francisco Laureano	Fibrocimento	Eclesiástico	Praça João XXIII
1990	<i>Andrelino de Moraes</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Pioneiro	Praça A. Moraes
1992	<i>Delmiro Paulino da Silva</i>	Neusa Moraes	Bronze	Pioneiro	Praça Delmiro Silva
1996	<i>Gumercindo Inácio Ferreira</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Intelectual	Praça G. Ferreira
1997	<i>Eli Alves Forte</i>	Cleider José de Souza	Bronze	Jurista	Rua 1121
2000	<i>Khalil Gibran</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Intelectual	Praça Khalil Gibran
2001	<i>Vereador Boaventura</i>	Fernando Nolêtho	Bronze	Político	Praça Boaventura
2002	<i>Alberto Rassi</i>	Neusa Moraes	Bronze	Cientista	Praça Alberto Rassi
2002	<i>Robinho de Azevedo</i>	Fernando Nolêtho	Bronze	Político	Praça R. Azevedo
2003	<i>Paulo Britto</i>	Antônio e Lena Araújo	Bronze	Político	Praça Paulo Britto
2007	<i>Lourival Louza</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Empresário	Parque Flamboyant
2008	<i>Colemar Natal e Silva</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Intelectual	Rua 82
2009	<i>Coronel Joaquim Lúcio</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Militar	Praça Joaquim Lúcio
s/d	<i>Dom Orione</i>	s/r	Bronze	Eclesiástico	Av. T-7
Cabeça					
1968	<i>Alfredo Nasser</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Político	Alameda dos Buritis

<i>Ano</i>	<i>Título</i>	<i>Artista / Autor</i>	<i>Material</i>	<i>Tema</i>	<i>Localização</i>
Edificação					
1942	<i>Coreto</i>	Jorge Félix de Souza	Alvenaria	Decorativo	Praça Pedro Ludovico
1942	<i>Luminária I</i>	José Neddermeyer	Alvenaria	Decorativo	Praça Pedro Ludovico
1942	<i>Luminária II</i>	José Neddermeyer	Alvenaria	Decorativo	Praça Pedro Ludovico
1942	<i>Murada do Lago das Rosas</i>	s/r	Alvenaria	Decorativo	Lago das Rosas
1942	<i>Relógio</i>	Américo Vespúcio	Alvenaria	Decorativo	Avenida Goiás
1942	<i>Trampolim</i>	s/r	Alvenaria	Decorativo	Lago das Rosas
1978	<i>O Cruzeiro</i>	s/r	Concreto	Religioso	Praça Com. G. Roriz
2002	<i>Coreto de Campinas</i>	Attilio Corrêa Lima	Alvenaria	Decorativo	Praça Joaquim Lúcio
Equipamento industrial					
1910	<i>Maria Fumaça</i>	A. Borsig	Ferro	Locomotiva	Praça Solon Almeida
Escultura					
1967	<i>Monumento à Goiânia</i>	Neusa Moraes	Bronze	Figurativo	Praça Pedro Ludovico
1969	<i>Amor de Mãe</i>	Antenor Silva	Concreto	Figurativo	Praça das Mães
1979	<i>Homenagem aos Pilotos</i>	Angelos Ktenas	Bronze e metal leve	Animal	Praça Capitão Frazão
1980	<i>Germinação</i>	Maria Guilhermina	Cimento	Não-figurativo	Praça Pedro Ludovico
1980	<i>Germinação II</i>	Maria Guilhermina	Cimento	Não-figurativo	Av. Araguaia
1982	<i>Pássaro Flexa</i>	Maria Guilhermina	Esteatita	Animal	11ª Avenida
1984	<i>O Violeiro</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Figurativo	Praça Padre Romão
1988	<i>Monumento à Paz</i>	Siron Franco	Concreto e vidro	Não-figurativo	Bosque dos Buritis
1990	<i>O Aprendiz</i>	Sival Veloso	Concreto	Figurativo	Praça do Maçon
1991	<i>A Justiça</i>	Sival Veloso	Pó de mármore e resina	Mitologia	Rua 1121

<i>Ano</i>	<i>Título</i>	<i>Artista / Autor</i>	<i>Material</i>	<i>Tema</i>	<i>Localização</i>
Escultura					
1993	<i>Aves</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Animal	Museu de Escultura
1997	<i>Autolibertação</i>	Divino Jorge	Bronze	Figurativo	Museu de Escultura
1998	<i>Clone</i>	Danielle Gouthier	Bronze	Estilizado	Museu de Escultura
1998	<i>Dedos de Deus</i>	Homem de Deus	Bronze	Figurativo	Museu de Escultura
1998	<i>Emas</i>	Luís Tolosa	Ferro	Animal	Museu de Escultura
1998	<i>Mulher</i>	Lara Luiza	Esteatita	Figurativo	Museu de Escultura
1999	<i>Camponês</i>	José Loures	Concreto	Figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Broto</i>	Aparecida Queiroz	Bronze	Não-figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Carismáticos</i>	Narcisa Cordeiro	Bronze	Estilizado	Museu de Escultura
2000	<i>Cerrado</i>	Ken Yuaça	Terracota	Não-figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Deixa o Brasil no 3º Mundo</i>	Antônio Poteiro	Terracota	Paisagem	Museu de Escultura
2000	<i>Derrubada</i>	Admar Custódio	Madeira	Não-figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Envolvimento</i>	Marilda Passos	Bronze	Não-figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Guardião</i>	Antônio Vieira	Esteatita e metal	Estilizado	Museu de Escultura
2000	<i>Maternidade</i>	Léia Leal	Bronze	Figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Movimento</i>	Ritter	Bronze e alumínio	Não-figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Pau-brasil</i>	Antunis Arantes	Bronze	Não-figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Sem Título</i>	Prudêncio	Esteatita e ferro	Não-figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Tributo ao Índio Goyá</i>	Gomes e Cavalcanti	Ferro	Não-figurativo	Trevo Paço Municipal
2000	<i>Vênus 2000</i>	Júlio Valente	Bronze	Figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Vida</i>	Noé Luiz	Aço	Não-figurativo	Museu de Escultura
2000	<i>Violento</i>	Neusa Moraes	Bronze	Animal	Museu de Escultura
2003	<i>14 - Bis</i>	Fernando Nolêtho	Aço e metal cromado	Avião	Praça Santos-Dumont
2004	<i>Monumento aos Mortos</i>	Marcus Gebrim	Ferro	Não-figurativo	Av. Assis

<i>Ano</i>	<i>Título</i>	<i>Artista / Autor</i>	<i>Material</i>	<i>Tema</i>	<i>Localização</i>
Escultura					
2006	<i>Figura Regional</i>	Gilvan Cabral	Limália de ferro e resina	Estilizado	Museu de Escultura
2007	<i>Monumento dos 3 Marcos</i>	Marco Amaral e Sandro Carvalho	Aço	Não-figurativo	Praça Latif Sebba
2008	<i>Monumento</i>	Marco Amaral e Sandro Carvalho	Aço	Não-figurativo	Praça Simão Carneiro
s/d	<i>Revoada de Pássaros</i>	Maria Guilhermina	Esteatita	Animal	Parque Flamboyant
s/d	<i>Natura Naturante</i>	Maria Guilhermina	Esteatita	Não-figurativo	Museu de Escultura
s/d	<i>Sem Título</i>	Neusa Moraes	Esteatita	Não-figurativo	Av. Ismerino Carvalho
Estátua					
1942	<i>Monumento aos Bandeirantes</i>	Armando Zago	Bronze	Figurativo	Praça do Bandeirante
1999	<i>Fábio Nasser</i>	s/r	Cimento	Intelectual	Praça Fábio Nasser
2009	<i>Venerando de Freitas</i>	Angelos Ktenas	Bronze	Político	Av. Cerrado
Mural					
1958	<i>Sem Título</i>	Arturo Dazzi	Mármore	Figurativo	Rua 252
1998	<i>Movimento de Tartarugas</i>	Souza Netto	Terracota	Animal	Museu de Escultura