anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

REVISTA NÓS

CULTURA, ESTÉTICA E LINGUAGENS
VOL. 08, Nº 1, 1º SEMESTRE DE 2023

ISSN 2448-1793

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

APOIO

Universidade Estadual de Goiás

UFG

TECCER

CAPES

FAPEG
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás

EXPEDIENTE

Editores do Dossiê:
Ademir Luiz da Silva (TECCER/UEG)
Celina de Almeida Manso (AU UEG)
Milena D'Ayala Valva (TECCER/UEG)
Maíra Teixeira Pereira (AU UEG)
Pedro Henrique Máximo Pereira (AU UEG)
Wilton de Araújo Medeiros (PPEC e PROMEP/UEG)

Editores da Revista:
Ademir Luiz da Silva (UEG)
Einstein Augusto (UnB)
Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)
Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Heloísa Selma Fernandes Capel (UFG)

Editores Executivos da Revista:
José Eduardo Alcântara Lima (UEG)
Jovanir José Lopes Filho (UEG)
Pedro Almeida Costa (UEG)
Rafaela Duarte de Souza (UEG)
Renner Patrick Cesário Vilela (UEG)

Revisor de língua portuguesa:
Roberta do Carmo Ribeiro (UEG)

Revisor de língua estrangeira:
Adriana Aparecida Silva (UEG)
Anna Paula Teixeira Daher (UFG)
Jacqueline Siqueira Vigário (UFG)

Conselho Científico (pareceristas):
Alcides Freire Ramos (UFU)
Ana Cavalcanti (EBA/RJ)
Arthur Gomes Valle (UFRJ)
Camila Dazzi (CEFET/RJ)
Edgar Silveira Franco (UFG)
Edgard Vidal (CNRS/FR)
Giuliana Vila Verde (UEG)
Julierme Sebastião Morais de Souza (UEG)
Marcos Silva (USP)
Maria de Fátima Oliveira (UEG)
Maria Idelma Vieira D'Abadia (UEG)
Mary Anne Vieira Silva (UEG)
Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
Rosangela Patriota Ramos (UFU)
Sandro Dutra Silva (UEG/UNIEVANGÉLICA)

Valmor da Silva (PUC/GO)

Pareceristas *Ad hoc*
Ademir Luiz da Silva / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Alexandre Ribeiro Gonçalves / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Anelizabete Alves Teixeira / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Bruno Bomfim Moreno / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Celina Fernandes Almeida Manso / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Daniel da Silva Andrade / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Deusa Maria Rodrigues Boaventura / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Eliézer Cardoso de Oliveira / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Ludmila Rodrigues de Morais / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Maíra Teixeira Pereira / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Milena D'Ayala Valva / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Patrick di Almeida Vieira Zechin / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Pedro Henrique Máximo Pereira / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Sandra Catharinne Pantaleão Resende / Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Wilton de Araújo Medeiros / Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Diagramação:
Pedro Henrique Máximo Pereira (UEG)

Arte do selo do Dossiê:
José Renato de Castro e Silva (UEG)

Imagens da capa:
Laila Beatriz da Rocha Loddi
Título: Goiânia Palace Hotel I
Técnica: Dobradura sobre fotografia
Dimensões: 45x55x5 cm
Data: 2023

Artistas desta edição:
Fotógrafos e fotógrafas das imagens que antecedem os artigos e ensaios, bem como a artista e arquiteta Laila Beatriz da Rocha Loddi, autora da obra cuja imagem é a capa deste Dossiê.

INDEXADORES

DIADORIM
Diretório de políticas editoriais das revistas científicas brasileiras

sumários
Sumários de Revistas Brasileiras .org

CAPES .periodicos.

Google Scholar

latindex

Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens ◆ Volume 08 - Número 01 – 1º Semestre – 2023

Laila Beatriz da Rocha Loddi
Título: Detalhe da obra Goiânia Palace Hotel II
Destaque para mural do artista Wes Gama
Dimensões: 45x55x5 cm
Data: 2023

ÍNDICE

EXPEDIENTE

APRESENTAÇÃO
Ademir Luiz da Silva / Celina de Almeida Manso / Milena D'Ayala Valva / Maíra Teixeira Pereira / Pedro Henrique Máximo Pereira / Wilton de Araújo Medeiros

O DOSSIÊ

SEÇÃO 1 - O SETOR CENTRAL
SECTION 1 - THE CENTRAL SECTOR

PEDRO LUDOVICO E GOIÂNIA: UMA ANÁLISE DO FILME *PEDRO FUNDAMENTAL (1992)* **002**
PEDRO LUDOVICO AND GOIÂNIA: AN ANALYSIS OF THE FILM PEDRO FUNDAMENTAL (1992)
Rildo Bento de Souza

DO BRASIL PARA GOIÁS: O BATISMO CULTURAL COMO UMA RETÓRICA DE INTEGRAÇÃO A MARCHA PARA O OESTE **018**
FOR GOIÂNIA TO BRASIL: THE CULTURAL BAPTISM AS A RETHORIC OF INTEGRATION
Eliezer Cardoso de Oliveira / Marcos Vinicius Alonso Pires

ENSAIO VISUAL - O RESTO É HISTÓRIA... UM ENSAIO VISUAL SOBRE OS OLHARES DE UM IMIGRANTE ARMÊNIO DURANTE A CRIAÇÃO DA CIDADE DE GOIÂNIA **040**
VISUAL ESSAY - THE REMAINING IS HISTORY... A VISUAL ESSAY ABOUT THE VIEWS OF AN ARMENIAN IMMIGRANT DURING THE CREATION OF THE CITY OF GOIÂNIA
Eliézer Bilemjian Ribeiro

OS CINEMAS NA PAISAGEM NOTURNA DO CENTRO DE GOIÂNIA **092**
CINEMAS IN THE NOCTURNAL LANDSCAPE OF THE DOWNTOWN OF GOIÂNIA
Havanio Silva Soares

A TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM DO CENTRO HISTÓRICO DE GOIÂNIA **116**
THE TRANSFORMATION OF THE LANDSCAPE IN THE HISTORIC CENTER OF GOIÂNIA
Deusa Maria Rodrigues Boaventura / Bruno Bomfim Moreno / Patrick Di Almeida Zechin

SEÇÃO 2 - O SETOR CAMPINAS
SECTION 2 - THE CAMPINAS SECTOR

A IMPORTÂNCIA DE CAMPININHA DAS FLORES NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO URBANO DE GOIÂNIA 142
THE IMPORTANCE OF CAMPININHA DAS FLORES IN THE CONSTRUCTION OF GOIÂNIA'S URBAN SPACE
Alexandre Ribeiro Gonçalves

A ARQUITETURA DÈCO NOS BAIRROS DE GOIÂNIA: O SETOR CAMPINAS 162
DÈCO ARCHITECTURE IN THE NEIGHBORHOODS OF GOIÂNIA: THE CAMPINAS SECTOR
Gustavo Neiva Coelho

SEÇÃO 3 - TOMBAMENTO E PATRIMÔNIO
SECTION 3 - LISTING AND HERITAGE

GOIÂNIA: PATRIMÔNIO E IMAGEM URBANA 178
GOIÂNIA: HERITAGE AND URBAN IMAGE
Adriana Mara Vaz de Oliveira

INVESTIGAÇÃO PRELIMINAR SOBRE A CONTRIBUIÇÃO DO LIVRO *IDENTIDADE ART DÉCO DE GOIÂNIA* PARA O PROCESSO DE TOMBAMENTO Nº 1.500-T-02 192
PRELIMINARY INVESTIGATION ON THE CONTRIBUTION OF THE ART DECO IDENTITY BOOK OF GOIÂNIA TO THE LISTING PROCESS Nº 1.500-T-02
Wilton de Araujo Medeiros

TOMBAMENTO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO NO CENTRO DE GOIÂNIA: QUESTÕES E EMBATES 208
LEGAL PROTECTION TO THE CULTURAL HERITAGE IN THE GOIÂNIA CITY CENTER: QUESTIONS AND CLASHES
Vitor de Souza Morais / Fernando Antonio Oliveira Mello / Fernanda Sagan Lopes Tomaz

REPRESENTAÇÃO GRÁFICA ARQUITETÔNICA DE EDIFÍCIOS HISTÓRICOS TOMBADOS EM GOIÂNIA 238
ARCHITECTURAL GRAPHIC REPRESENTATION OF HISTORICAL LISTED HERITAGE BUILDINGS IN GOIÂNIA
Mirian de Paula Rodrigues Belo / Denise Pacheco de Oliveira

DOSSIÊ DE TOMBAMENTO DO CONJUNTO ART DÉCO DE GOIÂNIA: LIMIAR ENTRE POLÍTICAS PÚBLICAS PATRIMONIAIS, O DESEJO DE MODERNIDADE E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA 260
DOSSIER OF ART DECO LISTED HERITAGE OF GOIÂNIA: THRESHOLD BETWEEN PATRIMONIAL PUBLIC POLICIES, THE DESIRE FOR MODERNITY AND IDENTITY CONSTRUCTION
Sandra Catharinne Pantaleão Resende / Paulo Afonso Tavares / Júlia Souza Abdallah Mynssen

ENSAIO VISUAL – MEMÓRIA EM CAMADAS 286
VISUAL ESSAY - LAYERED MEMORY
Laila Beatriz da Rocha Loddi

SEÇÃO 4 - A METRÓPOLE
SECTION 4 - THE METROPOLIS

AS TRANSFORMAÇÕES DO BOSQUE DOS BURITIS E A EXPANSÃO DA CIDADE DE GOIÂNIA 296
BOSQUE DOS BURITIS'S TRANSFORMATIONS AND THE EXPANSION OF GOIÂNIA
Ana Flávia Rêgo Mota

A RUÍNA DO MODERNO EM GOIÂNIA 320
THE RUIN OF MODERN IN GOIÂNIA: AN ANALYSIS FROM THE CELG BUILDING
Camilla Pompêo de Camargo e Silva / Marcelo de Mello / Milena d´Ayala Valva / Rangel Henrique Brandão Silva

ENSAIO VISUAL - FRAGMENTOS DO TEMPO: UMA EXPLORAÇÃO VISUAL DA RUÍNA 344
VISUAL ESSAY - FRAGMENTS OF TIME: A VISUAL EXPLORATION OF RUIN
Camilla Pompêo de Camargo e Silva / Daniel Dias Pimentel / José Renato de Castro e Silva / Milena d´Ayala Valva / Rangel Henrique Brandão Silva

LUTA POR MORADIA, INICIATIVA PRIVADA E ESTADO: CONTRADIÇÕES NO PROCESSO DE URBANIZAÇÃO DA REGIÃO NOROESTE DE GOIÂNIA 378
FIGHT FOR HOUSING, PRIVATE INITIATIVE AND STATE: CONTRADICTIONS IN THE URBANIZATION PROCESS OF THE NORTHWEST REGION OF GOIÂNIA
Daniela Braga Santos / Carolina Pescatori Candido da Silva

CURADORIA E EXPOGRAFIA NA OBRA DE TAI HSUAN-AN 400
CURATORIAL PRACTICE AND EXPOGRAPHY IN TAI HSUAN-AN'S ARTWORK
Nancy de Melo Batista / Vinícius Lopes da Silva Alves

AS CIDADES DAS RASGADURAS NO CHÃO: GOIÂNIA, A *ASTERISK CITY* 418
THE CITIES OF RIPS ON THE GROUND: GOIÂNIA, THE ASTERISK CITY
Pedro Henrique Máximo Pereira

SEÇÃO 5 - ENSAIOS DA GRADUAÇÃO
SECTION 5 - GRADUATION ESSAYS

ENSAIO VISUAL - A ARTE DO CENTRO HEROICO 440
VISUAL ESSAY - MARGINAL CENTER. HERO CENTER
Júlia Cirilo de Souza

CORPOS – UMA PERSPECTIVA ECOLÓGICA PARA A BACIA DO RIBEIRÃO ANICUNS 454
BODIES - AN ECOLOGICAL PERSPECTIVE FOR THE RIBEIRÃO ANICUNS BASIN
Raul Moura Campos

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ
GOIÂNIA

anos fundação da cidade

SEÇÃO 1

O SETOR CENTRAL

PEDRO LUDOVICO E GOIÂNIA: UMA ANÁLISE DO FILME *PEDRO FUNDAMENTAL* (1992)[i]

PEDRO LUDOVICO AND GOIÂNIA: AN ANALYSIS OF THE FILM PEDRO FUNDAMENTAL (1992)

https://doi.org/10.5281/zenodo.10731752
Envio: 07/11/2023 ◆ Aceite: 25/11/2023

Escultura de Pedro Ludovico Teixeira, Setor Central, Goiânia
Foto: Diadorim João Da Silva Viegas, 2023

Rildo Bento de Souza

Graduado, mestre e doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UFG. E-mail: rildo_bento@ufg.br

RESUMO: o objetivo deste ensaio é analisar a forma como o médico e político goiano Pedro Ludovico Teixeira (1891-1979) e a cidade de Goiânia são apresentados e representados no filme-documentário *Pedro fundamental*, média-metragem de 38 minutos, de 1992, dirigido e roteirizado por Px Silveira. Ademais, o diretor publicou um livro com o mesmo título do filme, que, para além da biografia de Pedro Ludovico, possui fotografias históricas, os principais acontecimentos que desenrolaram a narrativa do filme, notas de produção, fotografias dos bastidores e um depoimento do diretor sobre as motivações para o filme. A análise será realizada a partir desses dois documentos, o filme e o livro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Documentário; Goiânia; Pedro Ludovico; Goiás.

ABSTRACT: the aim of this essay is to analyze the way in which the doctor and politician Pedro Ludovico Teixeira (1891-1979) and the city of Goiânia are presented and represented in the documentary film Pedro Fundamental, a 38-minute medium-length film from 1992, directed and scripted by PX Silveira. Furthermore, the director published a book with the same title as the film, which, in addition to Pedro Ludovico's biography, contains historical photographs, the main events that unfolded the film's narrative, production notes, behind-the-scenes photographs and a statement from the director about the motivations for the film. The analysis will be carried out based on these two documents, the film and the book.

KEYWORDS: Cinema; Documentary; Goiânia; Pedro Ludovico; Goiás.

[1] José Mendonça Teles (1936-2018), bacharel em Direito, professor universitário, ficcionista, ensaísta, e poeta, autor de mais de 30 livros, foi membro da Academia Goiana de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, e da Academia Goianiense de Letras, dentre outras associações culturais.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Durante minha pesquisa para a tese de doutoramento, entre 2011 e 2014, que resultou no livro *As raízes profundas do jequitibá: o processo de construção mítica de Pedro Ludovico Teixeira* (SOUZA, 2021), me deparei com o filme-documentário do diretor e produtor cultural Px Silveira intitulado *Pedro fundamental* sobre o médico e político vilaboense Pedro Ludovico (1891-1979). Na análise que fiz na ocasião, o filme ocupou apenas duas páginas no capítulo que versava sobre a consagração da memória de Pedro Ludovico. Porém, percebia que o filme-documentário poderia render algum artigo ou ensaio futuramente.

Isso posto, o objetivo deste ensaio é discutir a forma como o médico e político goiano Pedro Ludovico Teixeira (1891-1979) e a cidade de Goiânia foram apresentados e representados no filme-documentário *Pedro Fundamental*, média-metragem de 38 minutos, de 1992, dirigido e roteirizado por Px Silveira. Ademais, o diretor publicou um livro com o mesmo título do filme, que, para além da biografia de Pedro Ludovico, enfeixa fotografias históricas, os principais acontecimentos que desenrolaram a narrativa do filme, notas de produção, fotografias dos bastidores e um depoimento do diretor sobre as motivações para o filme. O texto será construído a partir desses dois documentos: o filme e o livro. Para isso, o texto está estruturado em três partes: uma breve discussão sobre o uso de filmes por parte do historiador na primeira parte; a análise do livro na segunda parte; e, em seguida, na terceira, a análise do filme. Por fim, pretendo, com este ensaio, divulgar essa importante obra audiovisual goiana para que possa ser vista, revista e utilizada (apropriada) pelas professoras e professores como uma ferramenta pedagógica em sala de aula, principalmente no Ensino Fundamental e Médio.

Antes, porém, faz-se necessário biografar brevemente o personagem central tanto do filme-documentário quanto deste ensaio: Pedro Ludovico Teixeira, que dispõe de duas interessantes biografias – *A vida de Pedro Ludovico: fundação de Goiânia* (1ª edição de 1992; 2ª edição de 2004), de José Mendonça Teles[1]; e *Tu és Pedro: uma biografia de Pedro Ludovico Teixeira* (2016), de Hélio Rocha[2].

> Esses dois livros, com poucas alterações substanciais, percorreram o caminho trilhado pelo próprio Pedro Ludovico na sua autobiografia intitulada *Memórias* que foi publicada em 1973. Destaca-se que o objetivo das obras se destina ao público escolar, no primeiro caso, e ao grande público, no segundo. Pressuponho que, ao entregar tais obras, os autores procuraram reforçar a versão dos fatos de Pedro Ludovico ao mesmo tempo em que celebram e consagram a sua história e memória (Souza, 2020, p. 1).

[2] Hélio Rocha (1940-) é jornalista e escritor. Membro da Academia Goianiense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás.

Para além dessas duas biografias, há uma autobiografia intitulada *Memórias*, publicada em 1973. Ademais, Pedro Ludovico também figura em diversas obras acadêmicas e em relatos de memória. Dentre as dezenas de obras acadêmicas, destaco quatro: o livro de Maria Cristina Teixeira Machado (1990), *Pedro Ludovico: um tempo, um carisma, uma história*; a dissertação de mestrado de Rosei de Fátima Brito Netto Barreto (2001), *As estratégias da memória em Goiás: política cultural e a criação do Museu Pedro Ludovico*; a dissertação de Marilena Julimar Fernandes (2003), *Percursos de memórias: a trajetória política de Pedro Ludovico Teixeira*; e, por fim, a minha tese já citada no começo desta introdução (Souza, 2021). Dentre as obras de cunho memorialístico, também destaco quatro: *Os tempos da mudança*, de Jaime Câmara (1973); *Pedro Ludovico: a saga da construção de Goiânia no coração do Brasil*, organizada pelo então senador Íris Rezende (2001); *Tempos idos e vividos: minhas experiências*, autobiografia do ex-governador e filho de Pedro Ludovico, Mauro Borges (2002); e o interessante compilado de depoimentos intitulado *O velho cacique*, organizado por Luiz Alberto de Queiroz (2007).

Nascido em 1891, na então capital do estado, Cidade de Goiás, Pedro Ludovico transferiu-se, em 1910, para o Rio de Janeiro, visando estudar, inicialmente, engenharia. Porém, uma vez na então capital federal, decidiu se graduar em Medicina. Em 1916, após se formar, retornou ao seu estado natal. Após pequenos períodos em Bela Vista e Trindade, se estabeleceu em definitivo em Rio Verde, localizada no sudoeste de Goiás, em 1917. No ano seguinte, casou-se com Gercina Borges Teixeira, filha do coronel e senador estadual Antônio Martins Borges, adversário da família Caiado, que então comandava a política no estado. Até 1930, Pedro Ludovico dedicou-se à medicina e ao jornalismo, escrevendo para jornais combatendo seus adversários políticos com as bênçãos do sogro.

Embora tenha sido o mais votado entre os candidatos da oposição nas eleições de 1930, Pedro Ludovico não conseguiu se eleger deputado federal. Em outubro, com a vitória da Aliança Liberal no episódio conhecido como Revolução de 30, e a ascensão de Getúlio Vargas ao Palácio do Catete, Pedro Ludovico, um dos líderes da revolução no estado, foi nomeado interventor, o equivalente ao cargo de governador. Permaneceu de 1930 a 1945, alternando-se como Interventor e governador, na chefia do executivo estadual. Nesse período, pôde realizar e consolidar o seu principal projeto político, a construção de uma nova capital para o estado, Goiânia. Com os trabalhos de construção iniciados em 1933, dois anos depois foi criado o município, que se tornou, finalmente, a capital em 1937.

[3] "O AI-5 foi o instrumento de uma revolução dentro da revolução ou de uma contrarrevolução dentro da contrarrevolução. Ao contrário dos Atos anteriores, não tinha prazo de vigência. O presidente da República voltou a ter poderes para fechar provisoriamente o Congresso, o que a Constituição de 1967 não autorizava. Restabeleciam-se os poderes presidenciais para cassar mandatos e suspender direitos políticos, assim como para demitir ou aposentar servidores públicos. A partir do AI-5, o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e de expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo. Um dos muitos aspectos trágicos do AI5 constituiu no fato de que ele reforçou a tese dos grupos de luta armada, cujas ações se multiplicaram a partir de 1969. O regime parecia incapaz de ceder a pressões sociais e de se reformar, seguindo cada vez mais o curso de uma ditadura brutal" (Fausto, 2010, p. 265).

Pedro Ludovico também foi senador (1945-1950), governador (1951-1954) e novamente senador eleito em 1954 e reeleito em 1962, permanecendo no cargo até 1968, quando, por meio do Ato Institucional nº 5 (AI-5)[3], teve os seus direitos políticos cassados pela ditadura militar (1964-1985). Durante o período de ostracismo político, lançou a sua autobiografia em 1973, ficou viúvo em 1976 e morreu, em 16 de agosto de 1979, devido a problemas cardíacos.

A HISTÓRIA NO CINEMA

No livro *A análise do filme*, Jacques Aumont e Michel Marie afirmam que "não existe um método universal para analisar filmes", uma vez que "um filme é interminável, pois seja qual for o grau e precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo analisável" (Aumont; Marie, 2013, p. 39). Embora o livro apresente várias formas de analisar um filme, como um texto, como narrativa, como imagem e som e, até mesmo, a partir de questões da psicanálise, é sempre um desafio para o historiador se enveredar nessa seara.

Nessa perspectiva, Marcos Napolitano destrinchou a relação entre o historiador e as fontes audiovisuais no capítulo "A História depois do papel", na coletânea organizada por Carla Bassanezi Pinsky *Fontes Históricas*, procurando "perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos" (Napolitano, 2008, p. 236). Ademais, o autor salientou que existem:

> (...) três possibilidades básicas de relação entre história e cinema: O cinema *na* História; a história *no* cinema e a História *do* cinema. Cada uma das três abordagens implica uma delimitação específica: O cinema *na* História é o cinema visto como fonte primária para investigação historiográfica; a história *no* cinema é o cinema abordado como produtor de 'discurso histórico' e como 'intérprete do passado'; e, finalmente, a História *do* cinema enfatiza o estudo dos 'avanços técnicos', da linguagem cinematográfica e condições sociais de produção e recepção de filmes (Napolitano, 2008, p. 240-241).

Nesse sentido, a obra audiovisual *Pedro fundamental* é uma "história *no* cinema", ou seja, ele produz um "discurso histórico" e se propõe a interpretar o passado a partir da perspectiva das memórias do próprio Pedro Ludovico, em uma entrevista concedida à Fundação Getúlio Vargas (FGV) poucos anos antes da sua morte. Com base nos estudos de Eduardo Morettin, Marcos Napolitano apontou quatro maneiras pelas quais a história se manifesta no cinema, das quais destaco duas que, pressuponho, melhor condizem com o filme em análise: "herança positivista: preocupação com a exatidão da reconstituição fílmica do passado ou com o registro mais fiel possível de eventos ocorridos"; e "criação de

uma narrativa histórica própria, que opera dentro do discurso histórico instituído, utilizando técnica de citação bibliográfica e documental, legitimada por pesquisadores" (Napolitano, 2008, p. 241).

O LIVRO DO FILME-DOCUMENTÁRIO

O filme-documentário *Pedro fundamental*,[4] de PX Silveira, de 1992, é um média-metragem, de 38 minutos de duração, rodado em 35 mm e 16 mm, que exigiu dois anos de pesquisa e produção. Para além do filme, foi produzido também um livro, com o mesmo título, de 90 páginas, que enfeixa, para além da biografia de Pedro Ludovico[5], as fotografias históricas, os principais acontecimentos que desenrolaram a narrativa do filme, notas de produção, fotografias dos bastidores e um depoimento do diretor sobre as motivações para o filme.

A capa do livro é muito interessante e mostra o resumo da vida de Pedro Ludovico, ao colocar uma fotografia do início da construção de Goiânia ao fundo e sua imagem à frente. Isso evidencia a relação entre Pedro Ludovico e a cidade construída "por seu esforço", como reiterou repetidas vezes ao longo da vida (Souza, 2021; Souza, 2021a). Em seu depoimento sobre o projeto, o diretor Px Silveira salientou que:

> Mas logo constatamos que seria-nos impossível falar sequer um pouco de Pedro sem falar de sua obra maior, artífice que foi do maior feito deste século em Goiás; a construção de sua nova capital, Goiânia. Nos vimos então envolvidos em uma pesquisa mais ampla, onde Pedro e Goiânia mesclavam-se, às vezes chegando a confundirem-se um com outro. Grato nos foi essa revelação. Por trás do homem que julgávamos de uma visão maior e à frente do seu tempo, surgiu-nos uma cidade inteira, testemunhando a força de seu ideal e a certeza de tê-lo feito realidade (Silveira, 1992, p. 83).

Isso justifica a foto da capa. O foco do filme não era somente Pedro Ludovico, mas falar de Pedro Ludovico a partir de sua obra, Goiânia. Nessa perspectiva, o complemento da capa é a epígrafe que usa a frase que o próprio Pedro Ludovico quis que fosse colocado em sua lápide: "Um homem que fez tudo pelo progresso do Estado de Goiás construindo Goiânia".

> No jogo das representações, o seu epitáfio reforçou a forma como Pedro Ludovico gostaria de ser lembrado. Nela está inserido todo o discurso do seu processo de constituição mítica. Pedro Ludovico se coloca como um *homem*, que ganha ares de coragem, virilidade, *que fez de tudo*, que chegou a ser preso por lutar por seus ideais, e que estava pronto como revolucionário quando teve início a *Revolução* de 1930; *progresso de Goiás construindo Goiânia*, novamente o discurso de que Goiás só conseguiu progredir graças à transferência da capital. Ao escolher seu epitáfio, pressuponho que Pedro Ludovico se projetou na história do

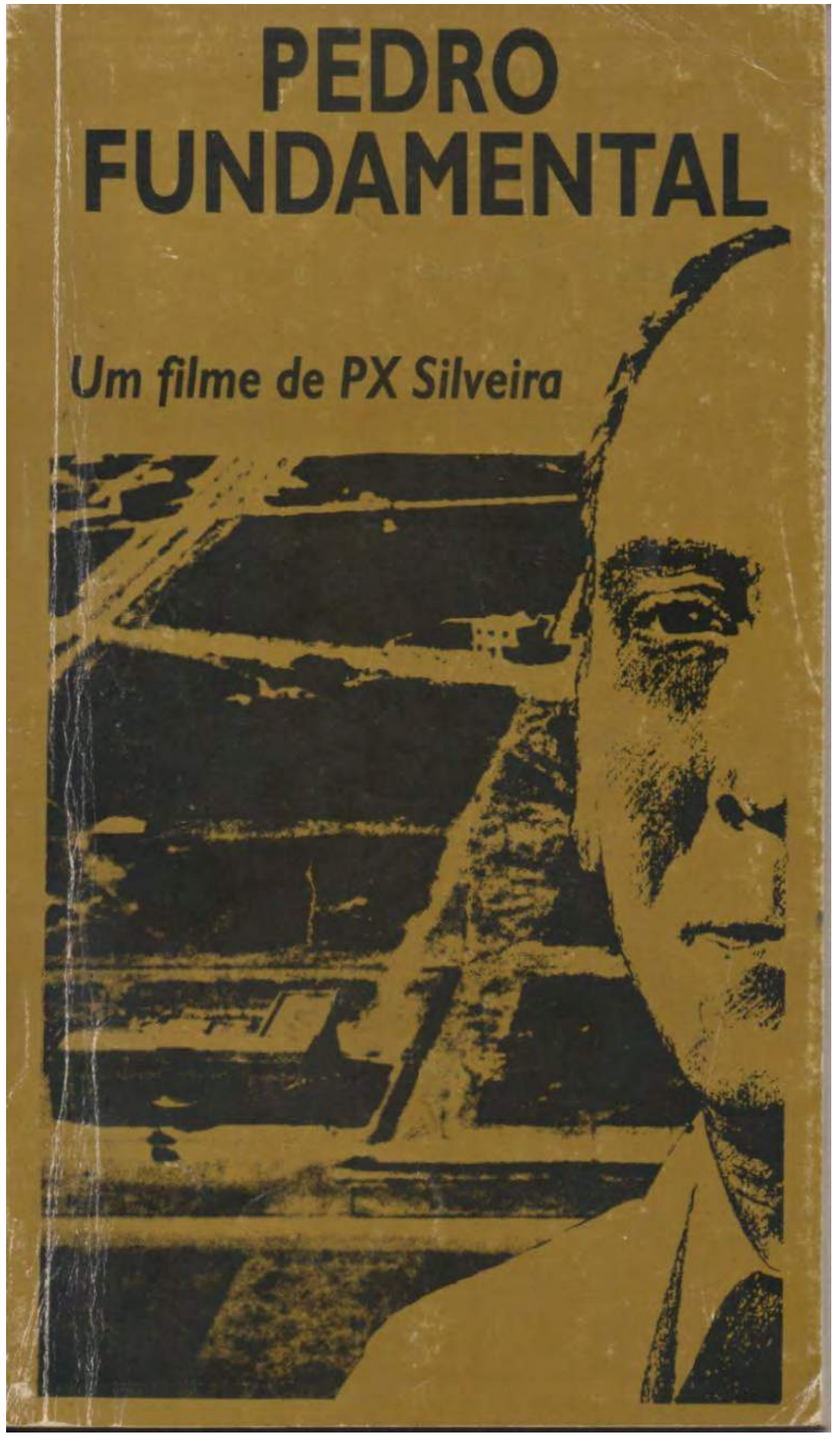


Figura 1: Capa do livro *Pedro Fundamental*. Fonte: acervo do autor.

[4] Disponível em: http://vimeo.com/67012482.

[5] A biografia de Pedro Ludovico, escrita por Px Silveira, também foi publicada sob o título de "Pedro fundamental" no livro *Pedro Ludovico: a saga da construção de Goiânia no coração do Brasil*, organizado pelo então senador Íris Rezende, em 2001.

estado como aquele que a dividiu em antes de depois da sua existência (Souza, 2021, p. 285-286).

Figura 2: "Rua Nova Relação, nº 19. Casa onde nasceu Pedro Ludovico Teixeira" (Silveira, 1992, p. 21).

O livro continua com os créditos da produção e logo em seguida com uma pequena, mas densa, biografia de Pedro Ludovico escrita a partir de textos, depoimentos e pesquisa em arquivos. A partir de então, o livro intercala 88 imagens de arquivo ou da reconstrução histórica das cenas do filme. Essas fotos contemplam desde a casa onde Pedro Ludovico nasceu até os bastidores da produção. A título de curiosidade, ressalto a primeira fotografia do livro, que é justamente a casa onde supostamente Pedro Ludovico havia nascido.

Havia até mesmo uma plaquinha ao lado direito da porta que dizia: "Nesta casa nasceu Pedro Ludovico Teixeira. Estadista. Fundador de Goiânia. 1831-1980". O autor da placa não teve o cuidado nem de revisar o ano da morte de Pedro Ludovico, que morreu em 1979.

[6] A nova placa diz: "Aqui nasceu Pedro Ludovico Teixeira. Médico, político e fundador de Goiânia. 1831-1979".

> Entretanto, não somente a data da morte era equivocada como o próprio lugar onde a placa se encontrava também o era. No dia 28 de abril de 2018 corrigiu-se o erro: Pedro Ludovico não havia nascido na rua da Abadia e sim em uma casa espaçosa acima do Fórum, defronte à lateral da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Uma nova placa[6], então, foi confeccionada e fixada na fachada da casa (Souza, 2021, p. 345).

O roteirista e diretor, Px Silveira, afirmou que a ideia do filme surgiu em 1990 e demorou dois anos para que ele viesse a lume. Ao analisar esse processo, salientou que "experimentamos a sensação de que registramos as décadas fundamentais para o Estado de Goiás; as décadas de Pedro Ludovico" (Silveira, 1992, p. 83). Ademais, sobre a sua intencionalidade com o filme e opinião em relação ao personagem-título, o diretor escreveu:

> Pedro Ludovico foi sobretudo um vitorioso. Sua obra foi e continua sendo gênese de muitas outras. Um homem cuja vida teve consequências profundas no processo econômico, político e histórico de um Estado inteiro. Pelos seus atos vimos gerações sendo catapultadas avante no tempo. Ele quem acertou os ponteiros de Goiás com os de um Brasil de vocação moderna, que haveria depois de mirar em Goiânia para construir Brasília. Daí, muito naturalmente, o orgulho de termos feito este trabalho.
>
> Em 'Pedro Fundamental' reaprendemos a antiga lição de que é importante rememorar o passado, revolvendo-o e dele extraindo lições para o presente. Pois com Pedro Ludovico podemos calibrar o significado e a abrangência de palavras que hoje nos soam gastas, perdidas das essências que as originaram, sobretudo quando ouvidas no mundo da política.

Figura 3: Casa onde nasceu Pedro Ludovico. Fonte: Suzi Rodrigues, 2021.

> Ideal, probidade, altruísmo... são palavras que parecem esvaziadas e amareladas com o uso superficial que se lhes dá.
>
> Altruísmo, probidade, ideal... são palavras imprescindíveis para compreender Pedro Ludovico. Um homem que dando tudo de si mesmo e não esperando nada para si, fundiu-se em seu próprio feito, tornando-se o Homem-Ideal: um só movimento, uma só força, um só pensamento (Silveira, 1992, p. 84).

Nesse excerto, percebe-se a admiração do diretor em relação à figura de Pedro Ludovico e, principalmente, em relação ao seu maior legado, a construção de Goiânia, que teria inspirado a construção de Brasília. É nítido que isso faz jus até mesmo ao título do filme e do livro: *Pedro fundamental*, posto que faz uma analogia com *pedra fundamental*, que marca o início das grandes construções, cuja cerimônia também ocorreu em Goiânia, em 1933, antes do início das obras; e também nos faz pensar o título a partir do Pedro Ludovico, sendo *fundamental* para o estado, que possibilitou que gerações inteiras fossem "catapultadas avante no tempo", como se Pedro, ao criar Goiânia, tivesse o poder de interferir no tempo, acabando com um tempo de atraso, caminhando para um novo tempo que se mostrou, na visão de Px Silveira, vitorioso em todos os campos: o econômico, o político, o social, o cultural e o histórico.

Outrossim, os adjetivos usados pelo roteirista e diretor para descrever Pedro Ludovico em nada difere, por exemplo, dos empregados pelos colaboradores da *Revista Oeste* (1942-1944), que em 23 edições propagandeou Goiânia, Pedro Ludovico e o Estado Novo[7] com os mais retumbantes adjetivos[8]. Isso posto, no intervalo de 50 anos que separam a primeira edição da *Revista Oeste* e o filme de Px Silveira, a sólida personalidade pública de Pedro Ludovico, construída por si e pelos outros, reverbera, de alguma forma, até os dias atuais, como, por exemplo, nas polêmicas que envolveram a sua estátua equestre. "Nenhum outro monumento do estado gerou tanta repercussão e acalorados debates que perpassaram desde a concepção da estátua em si até mesmo o local ideal para a sua instalação" (Souza, 2023, p. 171).

Como ressaltado no longo excerto, o diretor projetou a imagem de que Pedro Ludovico doou tudo de si não esperando nada em troca, insinuando que o *herói* foi antes de tudo um *missionário abnegado* pronto a ajudar quem quer que fosse, e não um hábil político que sobreviveu por meio de fortes alianças e num contexto político bem específico. Porém, essa imagem heroica é apontada em outro trecho do livro: "Em mais de 80 anos de vida Pedro Ludovico trilhou o caminho do coletivo, tornando-se uma figura legendária por atos e gestos sempre atentos aos menos favorecidos, àqueles que acreditam que dias melhores virão" (Silveira, 1992, p. 90). Os elementos para a construção do herói em mito, ou no *homem-ideal*, como definiu o roteirista e diretor, estão presentes tanto no livro como em toda a narrativa audiovisual.

O FILME-DOCUMENTÁRIO[9]

O filme *Pedro fundamental* teve por objetivo construir uma narrativa da história de Pedro Ludovico Teixeira a partir de um depoimento que o próprio concedeu à FGV em 1976, na qual "em cerca de cinco horas, fala de si mesmo, da política e de fatos que viraram história" (Silveira, 1992, p. 89). Para ilustrar a narrativa, o diretor utilizou imagens de arquivo, fotografias do período e reconstituições cênicas dos principais eventos da vida do homenageado, sempre com um enfoque político em detrimento do pessoal.

Essa opção artística evidencia um traço da personalidade do próprio Pedro Ludovico que sempre buscou discrição na sua vida privada, já que em suas entrevistas e até mesmo em sua autobiografia intitulada *Memórias*, o lado público se sobrepõe ao pessoal. É uma autobiografia estritamente política e é esse o tom que o filme adota. Nesse sentido, não há, no filme, espaço para o contraditório, para os adversários, para aqueles que o conduziram a um fim de vida melancólico à sombra do ostracismo e sem poder exercer a política, posto que foi cassado em 1968, pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5).

Não obstante, essa forma de contar ou recontar a história de Pedro Ludovico no filme-documentário encontra eco naquilo que ressaltamos páginas atrás, quando citamos Marcos Napolitano e as formas pelas quais a história se manifesta no cinema. Ao trazer a voz de Pedro Ludovico como fio condutor da narrativa, o filme preocupa-se com uma maior fidelidade aos fatos referenciados. Não há preocupação em debater e nem confrontar a visão de mundo do personagem principal.

Com isso, o Pedro Ludovico que surge na tela é vibrante, que após uma breve apresentação de sua genealogia, compreendendo basicamente a sua formatura e seu casamento, aparece combatendo os temidos Caiados na Revolução de 1930 e conseguindo ocupar a Interventoria Federal no Estado. Uma vez no governo, Pedro Ludovico narrou o seu desejo de transferir a capital, utilizando o discurso médico para isso, mas insistindo que tais críticas eram antigas e remetiam ao tempo do Império. Devido à grandiosidade do projeto a que se propunha, em um dos estados mais pobres da Federação, em um período de

[7] Estado Novo (1937-1945), regime ditatorial civil liderado por Getúlio Vargas, "garantido pelas forças armadas, em que as manifestações políticas eram proibidas, o governo legislava por decreto, a censura controlava a imprensa, os cárceres se enchiam de inimigos do regime. (...) O Estado Novo não queria saber de povo nas ruas. Era um regime mais próximo do salazarismo português, que misturava repressão com paternalismo, sem buscar interferir exageradamente na vida privada das pessoas. Era um regime autoritário, não totalitário ao estilo do fascismo, do nazismo, ou do comunismo" (Carvalho, 2006, p. 109).

[8] "Durante toda a sua existência, a Revista Oeste cumpriu o seu papel de propagar a imagem de Pedro Ludovico e exaltar os seus feitos, bem como solidificar Goiânia como um marco histórico e definitivo para o progresso do Estado, que foi repercutido nos livros de memória e nos estudos historiográficos. Ademais, a intensa campanha promovendo Pedro Ludovico, sufocou o discurso oposicionista, e seu nome se consolidou nas décadas de 1940 e 1950. Em 1969, devido ao Ato Institucional nº 05, teve seu mandato de Senador cassado e seus direitos políticos suspensos por dez anos. Porém, quando chegou a conhecer o ostracismo, sua imagem já estava talhada com ares de herói. E a isso se deve a intensa propaganda que o glorificava, principalmente nas páginas de uma revista que nasceu para fazer literatura, mas no final acabou fazendo mais uma *hagiografia*" (Souza, 2018, p. 254-255).

[9] O texto deste tópico segue o percurso da análise feita em minha tese de doutoramento.

crise econômica (o mundo e, principalmente, o Brasil, vivia as consequências da Crise de 1929), Pedro Ludovico enfrentou desde insinuações de que era louco até ameaças de morte.

A edificação de Goiânia foi uma parte essencial da narrativa do filme. O roteiro contemplou desde a escolha do nome, a concepção arquitetônica e as dualidades da construção – que foi iniciada com empréstimo solicitado pelo estado. Não obstante, Pedro Ludovico salientou nesta parte: "Eu sou um homem que defendo as minhas ideias em qualquer terreno, em qualquer sentido". Há um enfoque na forma como Pedro Ludovico conseguiu realizar tal proeza com poucos recursos: exercendo uma fiscalização intensa sobre o dinheiro gasto, chegando até mesmo a contar as latas de gasolina, para ver se a quantidade consumida batia com o odômetro.

O filme ainda passeia pelos principais prédios da jovem capital, como o Grande Hotel, o Palácio do Governo e o Mercado Municipal. Ademais, fatos pitorescos como o primeiro avião, a primeira visita de um presidente da República em Goiás (Getúlio Vargas), em 1940, e o Batismo Cultural[10], em 1942, também foram mencionados. Em seu relato, por exemplo, Pedro Ludovico afirmou que após a inauguração da cidade, a nova capital "ainda precisava de muita coisa [...] muitas obras, e eu tinha que me dedicar a Goiânia pra vê-la terminada, de maneira que eu tive que olhar por esse lado", como se estivesse a justificar o longo período em que permaneceu no poder do estado, de 1930 a 1945, voltando em 1951.

Nessa perspectiva, ao enfocar a transformação que Goiânia passou no decorrer dos anos, de pequena cidadezinha à metrópole, o filme consagrou Pedro Ludovico, como se tudo só fosse possível por obra e graça dele, já que durante essa mudança ouve-se o personagem-título narrar:

> Quando eu vejo Goiânia, a parte alta da cidade, eu tenho uma bela impressão, eu tenho um grande prazer, porque eu vi um sonho meu transformado em realidade. Goiânia cresceu muito, eu mesmo não esperava que isso acontecesse, que Goiás era um Estado pobre, era igual a Piauí e Mato-Grosso em 1930. Então, eu tenho que ficar surpreso com esse crescimento, com esse progresso de Goiânia. De maneira que eu tenho um grande prazer em ver que o povo de Goiás concorreu muito para o crescimento de Goiânia.

Logo após ressaltar as transformações de Goiânia, o filme mostrou as fotografias da esposa, Gercina Borges, de seus filhos e de vários momentos da vida de Pedro Ludovico, no entanto, nunca em um ambiente privado. A sua cassação política, em 1968, ganhou destaque nos minutos finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme encerrou como começou: com a morte de Pedro Ludovico, ou melhor, com o seu cortejo fúnebre. Ao colocar a sua biografia política e seus principais feitos no meio de imagens do seu velório, que abre e fecha a obra, pressuponho que o diretor quis passar a ideia de que Goiânia – tratada como uma personagem – se enlutava com a morte do seu criador. O cortejo foi acompanhado por milhares de pessoas – a pé, de carro, de moto ou de bicicleta –, o comércio fechou as portas para o féretro passar, alunos foram dispensados das aulas, os meios de comunicação engrandeciam o homem que partia e celebravam o mito que nascia. Tudo isso ao som do tango "La Cumparsita"...

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

BARRETO, Roseli de Fátima Brito Netto. **As estratégias da memória em Goiás**: Política Cultural e criação do Museu Pedro Ludovico. (Dissertação, Mestrado em História). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2001.

BORGES, Mauro. **Tempos idos e vividos: minhas experiências**. Goiânia: Ed. do Autor, 2002.

CÂMARA, Jaime. **Os tempos da mudança**. Goiânia: Livraria Editora Cultura Goiana, 1973.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o Longo Caminho**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2010.

FERNANDES, Marilena Julimar. **Percursos de Memórias: A trajetória política de Pedro Ludovico Teixeira**. (Dissertação, Mestrado em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. **Pedro Ludovico: um tempo, um carisma, uma história**. Goiânia: Cegraf/UFG, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

QUEIROZ, Luiz Alberto de. (org.). **O velho cacique**. Goiânia: Ed. Kelps, 2007.

REZENDE, Íris (org.) **Pedro Ludovico**: a saga da construção de Goiânia no coração do Brasil. Brasília: Senado Federal, 2001.

ROCHA, Hélio. **Tu és Pedro**: uma biografia de Pedro Ludovico Teixeira. Goiânia: Kelps, 2016.

SILVEIRA, Px. **Pedro Fundamental**. Disponível em: http://vimeo.com/67012482. Acesso em: 25 mar. 2014.

SILVEIRA, Px. Pedro Fundamental. *In*: REZENDE, Íris (org.) **Pedro Ludovico: a saga da construção de Goiânia no coração do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 2001.

SILVEIRA, Px. **Pedro fundamental**. Um filme de PX Silveira. Goiânia: s/e, 1992.

SOUZA, Rildo Bento de Souza. Pelas páginas da Revista Oeste: poder e imprensa em Goiás (1942-1944). *In*: **Territórios e fronteiras**, v. 11, 2018.

[10] "O Batismo Cultural de Goiânia, capital do Estado de Goiás, ocorreu no dia 05 de julho de 1942 e marcou a inauguração da cidade sob o signo da cultura e da ciência. Na ocasião, a convite de Pedro Ludovico (1891-1979), então Interventor e fundador de Goiânia, intelectuais, artistas e cientistas reuniram-se na jovem capital promovendo uma extensa programação que incluía conferências, congressos, palestras, peças teatrais, desfiles e exposições. Neste dia, por exemplo, foi inaugurado o Teatro Goiânia" (Souza, 2018, p. 238).

SOUZA, Rildo Bento de Souza. Nas trilhas de uma autobiografia política: uma análise das biografias de Pedro Ludovico Teixeira. *In*: **OPSIS**, v. 21, 2020.

SOUZA, Rildo Bento de. **As raízes profundas do jequitibá: o processo de construção mítica de Pedro Ludovico Teixeira**. Goiânia: Editora Trilhas Urbanas, 2021.

SOUZA, Rildo Bento de. Anamnese, diagnóstico e terapêutica: o discurso médico na transferência da capital de Goiás. *In*: **História: Debates e Tendências**, v. 21, 2021a.

SOUZA, Rildo Bento de. Um monumento em conflito: a estátua equestre de Pedro Ludovico Teixeira em Goiânia. *In*: **Revista Mosaico**, v. 16, 2023.

TELES, José Mendonça. **A vida de Pedro Ludovico**. Fundação de Goiânia. 2ª edição. Goiânia: Kelps, 2004.

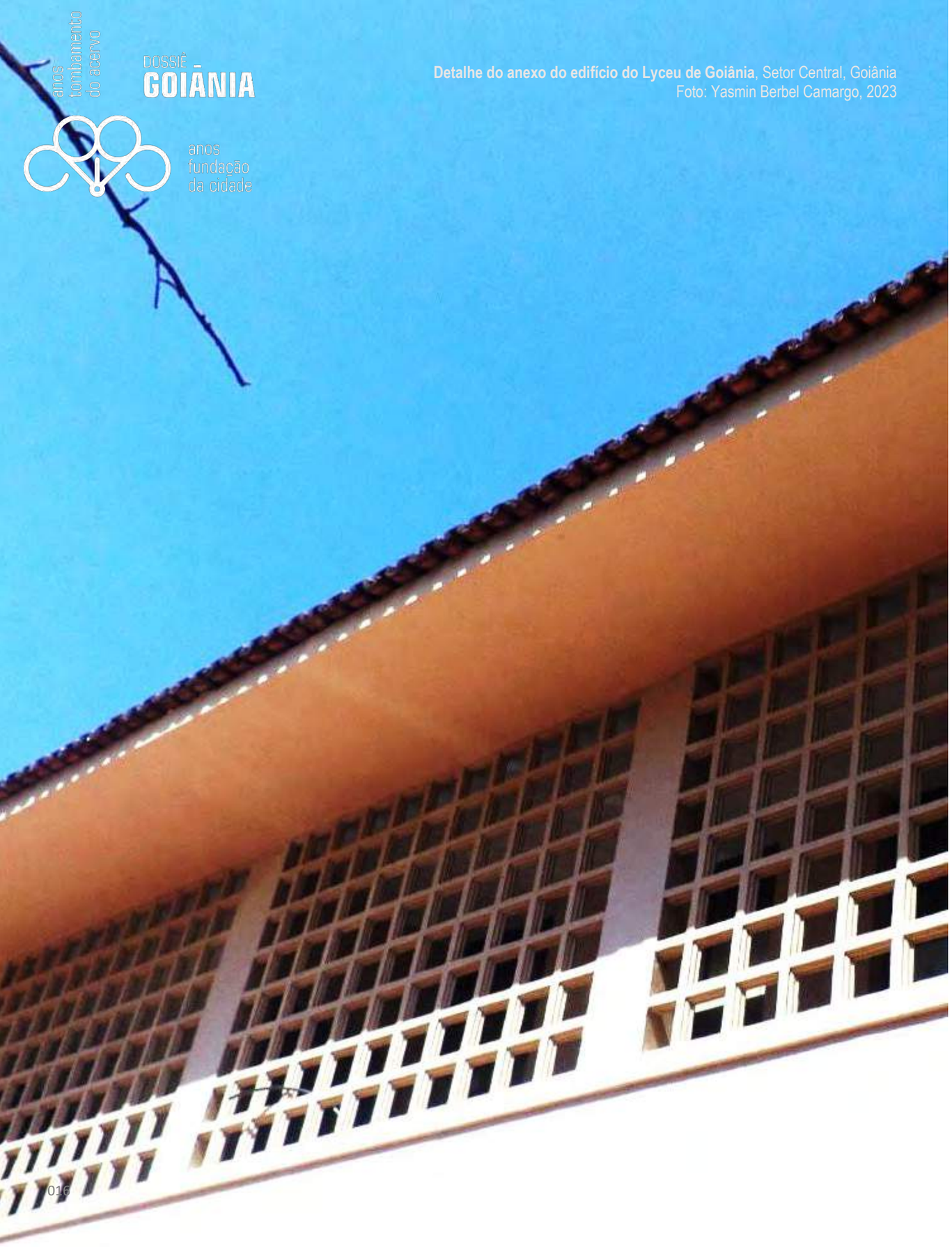
---

[i] Versão estendida de parte do quarto capítulo da tese de doutoramento intitulada *"A história não perdoa os fracos": o processo de construção mítica de Pedro Ludovico Teixeira*, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade



Detalhe do anexo do edifício do Lyceu de Goiânia, Setor Central, Goiânia
Foto: Yasmin Berbel Camargo, 2023

REVISTA NÓS
Cultura, Estética & Linguagens

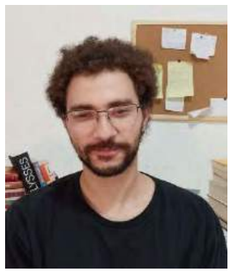
DO BRASIL PARA GOIÁS: O BATISMO CULTURAL COMO UMA RETÓRICA DE INTEGRAÇÃO À MARCHA PARA O OESTE

FOR GOIÂNIA TO BRASIL: THE CULTURAL BAPTISM AS A RETHORIC OF INTEGRATION

https://doi.org/10.5281/zenodo.10731862
Envio: 11/11/2023◆ Aceite: 21/12/2023

Eliezer Cardoso de Oliveira

Doutor em Sociologia pela UnB. Professor da UEG. E-mail: ezi2006@gmail.com



Marcos Vinicius Alonso Pires

Graduando em História pela UEG/Anápolis. Bolsista de iniciação científica pelo CNPq. Email: marcosvialonso@gmail.com

RESUMO: Nascida em meio a embates discursivos, o empreendimento inicial da construção da nova capital de Goiás, Goiânia (1933), mais que um mero fato, foi uma experiência de retórica. Nove anos depois, a efeméride que pretendia inaugurá-la, lançando "a capital ao mundo", não escapa desse embate. Este presente artigo pretende tratar do Batismo Cultural de Goiânia (1942) enquanto evento real oponível a representação. Sobretudo avaliar a imagem e percepção externa presente em notícias e matérias jornalísticas de outros estados do País. Nesse sentido o artigo trama agir criticamente, demonstrando como na verdade o evento, em dimensões reais, não muito extrapolou a estrita esfera regional, e, na verdade, foi um evento apropriado pela "Marcha para o Oeste", as forças políticas do IBGE e o modelo propagandista varguista.

PALAVRAS-CHAVE: Goiânia, Batismo Cultural, Efemérides, Marcha para o Oeste, Era Vargas.

ABSTRACT: Born amid discursive clashes, the initial undertaking of building the new capital of Goiás, Goiânia (1933), more than a mere fact, was an experience of rhetoric. Nine years later, the celebration that intended to inaugurate it, launching "the capital to the world", does not escape this clash. This present article intends to deal with the cultural baptism of Goiania (1942) as a real event that can be opposed to representation. The main aim is to evaluate the external image and perception, which served as an indicator for news and journalistic articles from other states in the country. In this sense, the article intends to act critically, demonstrating how the event, in real dimensions, did not go far beyond the strict regional sphere, and, in fact, was an event appropriated by the "March to the West", the political forces of IBGE and the propagandist model of the Vargas regime.

KEYWORDS: Goiânia, Cultural Baptism, Ephemerides, Running to the West, Vargas Era.

[1] Os *Anais* foram inicialmente publicados em 1969, sob a prefeitura (de Goiânia) de Íris Rezende. A obra foi reeditada pela prefeitura municipal em 1993 quando dos 60 anos da cidade.

INTRODUÇÃO

Com muita mágoa escreve o jornalista Pimenta Netto na apresentação dos *Anais sobre o Batismo Cultura*l[1], única obra testemunha que descreve os eventos da Inauguração de Goiânia: "sentia imensa e justa tristeza pelo esquecimento de outra data, *5 de julho*" (NETTO, 1993, p. 5). Outra data em relação ao 24 de outubro, dia do lançamento da Pedra Fundamental e que ficou oficializada como o aniversário da cidade. Algo que em sua opinião não parece justo, tampouco comparar-se a força real do evento que vivenciou. O dia em que, como escreve, a nova cidade "se projetou no cenário nacional", integrando o antigo mundo provinciano e "trazendo para conhecê-la os maiores expoentes da administração federal", "as mais representativas figuras da intelectualidade nacional", "delegados de todos os demais Estados da Federação" (p. 5).

Há um evidente e até natural exagero na adjetivação de Pimenta Netto quanto ao impacto do Batismo Cultural de Goiânia; todavia existe também alguma justificativa para o seu ressentimento. De fato, desconsiderar o impacto da efeméride na história de Goiânia equivaleria negar-se a sua materialidade, a seus feitos. Um deles, o C*ineteatro Goiânia*, construído para ser o palco principal dos eventos, se encontra em funcionamento até os dias de hoje sendo testemunha do esforço da administração de Pedro Ludovico para inauguração oficial da nova capital de Goiás. Como escreve Bosi: "as lembranças se apoiam nas pedras da cidade" (2004, p. 439), então, nesse sentido, realmente não seria "justo" esquecer o Batismo.

Mas há um problema. Quando publica o seu livro em 1969, nessas injuções que parecem tentar recuperar uma "glória perdida", Pimenta Netto demonstra um entendimento muito mecânico dos fatos históricos. Como se para permanência/existência de algo na história fosse apenas uma questão de "recolocá-lo". O que é equivocado na percepção da historiografia de hoje não só pois desconsidera que para isso haveria uma causa a ser elucidada, como também, numa perspectiva mais atualizada, conforme notáveis ensinamentos de Nietzsche (2017) e mais contemporaneamente Ricoeur (2007), o esquecimento também integraria parte do que seria história ou memória.

Nesse sentido, essa recusa em aceitar o suposto esquecimento do significado de 5 de julho é sinal de que, talvez, a força da data em/para Goiânia não fosse tal como se tentara apregoar. Nesse sentido, o presente artigo justamente visa debruçar-se. O esquecimento da efeméride na memória coletiva goiana, que é justificável, também se reproduziu na historiografia acadêmica, o que é por sua vez injustificável. Além do opúsculo de Pimenta Netto (1993), Ubirajara Galli (2022) lançou em 2007 o livro *A História do Batismo Cultural de Goiânia,* um estudo muito bem fundamentado em termos de fontes, mas que reproduz, em

Interessante notar que em 1993 Íris Rezende se encontrava como Governador do Estado. Foi esta última versão usada para o presente artigo.

linhas gerais, a perspectiva de Pimenta Netto[2]. Já na historiografia acadêmica, vê-se uma ausência de teses e artigos sobre a solenidade de inauguração de Goiânia. Aqui busca-se exatamente essa lacuna

Há, inequivocadamente, no ato solene de inauguração da cidade, uma perspectiva própria de culturalidade. Além dos marcos materiais e arquitetônicos, existe a perspectiva simbólica de um novo tempo intelectual. Sobretudo sintetizado na fundação da Revista Oeste, cujo lançamento foi uma das atividades essenciais do Batismo Cultural. A revista, que circulou até 1945, agregava intelectuais importantes como Bernardo Élis e Colemar Natal e Silva, e difundiu praticamente os mesmos ideais do evento inaugural.

Entretanto há um problema fundamental em sua representação. O Batismo foi retratado, no meio regional goiano, como um grande evento ovacionado por todo o Brasil. O prefeito de Goiânia, na época, Venerando de Freitas, adjetivou a solenidade como aquilo que apresentou Goiânia ao Brasil, já que contou com a "presença das mais lídimas e expressivas figuras do mundo político-cultural" (In TELES, 2012, p. 256). Não aparenta um exagero? O próprio conteúdo se mostra eunuco, uma vez que o prefeito não dá provas, além do argumento de autoridade, de tal magnitude. O que leva a pensar, sem muita reflexão, sobre a possibilidade oposta: a de fracasso. Mas esse também não é necessariamente o caminho

Afirmar que a Inauguração de Goiânia foi um fracasso é tanto injustificado. O termo fracasso é ruim, pois lhe precede um referencial comparativo: precisar-se-ia ter uma régua do que seria "sucesso". Por isso, a abordagem desse artigo não é meramente desconstrutiva e, assim, não opta pelo "fracasso", ou pelo "sucesso", como duas únicas alternativas ambivalentes de abordagem. Como solução, o que se pretende mostrar nas páginas a seguir é na verdade o que Batismo Cultural *não foi primariamente*: um evento de "apresentação de Goiânia ao Brasil", como retratado em sua crônica. Em realidade, *o Batismo Cultural serviu mais para integrar Goiânia e Goiás ao plano geopolítico do Estado de Novo de Vargas,* a *Marcha para o Oeste,* como também para apresentá-la, como propaganda deste plano, ao Brasil. O que se percebe, para além da discursividade, na força e influência no evento do recém fundado IBGE, órgão nascituro justamente desse esforço governamental. Isto implica então que tanto a lógica de um sucesso atrativo, usada retoricamente por aqueles que escreveram sobre o Batismo, como a negação de sua importância, são abordagens parciais e não apreendem o seu significado essencial. Porque o ponto problemático não está na definição de sua magnitude, mas sim na definição *do que foi*.

[2] Ubirajara Galli aceita a tese da grandeza do Batismo Cultural de Goiânia, considerando-o "a maior de todas as festas" (cap. 1), sendo que da qual participaram inúmeras personalidades de destaques (cap. 2).

Nesse intuito, para escapar ao máximo da discursividade regionalista, como princípio metodológico, foram utilizadas matérias e notícias sobre o Batismo Cultural de Goiânia em fontes jornalísticas publicadas em outros estados do País[3]. Fontes essas que, dentro desse propósito, não podem ser analisadas friamente. Além da contextualização crítica que cabe a todo historiador e em quase qualquer situação, o presente objeto necessita principalmente uma análise da retórica empregada nas notícias. Através deste dupla preocupação (com a origem das fontes e com sua estrutura narrativa), almeja-se escapar as opções simplistas de rotulação — tanto a afirmação *per si,* como a negação total. Mas dentro de uma perspectiva crítica, principalmente, não recair na mera reprodução das fontes — que exalta por si mesmo, sem reflexão.

O Batismo Cultural de 1942 pode parecer um evento deslocado e irrisório, e talvez o seja enquanto ato, entretanto sua representação desvela muita coisa. É preciso, então, dimensionar uma saída crítica possível da representação do evento, em sua esfera mais imediata que é da importância: afinal foi ou não o grande evento enunciado pelos seus signatários? E se não, como dimensionar o que foi, o que fracassou, o que pretendia?

O DISCURSO E A REPRESENTAÇÃO DO BATISMO

O batismo cultural de Goiânia aconteceu entre o dia 1º e 11 de julho de 1942. Encerrava o empreendimento provavelmente mais longo e penoso da construção de uma capital planejada. Belo Horizonte que nascerá de trama semelhante — advento de uma nova era política (a República) e a superação de uma capital velha e desfavorável — tinha levado apenas quatro anos, desde escolha do local e início da construção em 1893, até sua inauguração em 1897. A metade dos nove anos do empreendimento goiano, que, desde o lançamento da pedra fundamental em 24 de outubro de 1933, parecia andar em marcha ré.

Mas a dificuldade da jornada parece, na representação final, aumentar o peso da comemoração. Usando a terminologia de Hayden White (1995), pode-se dizer que a narrativa de Goiânia, como *mito fundador,* possui um enredo épico: sob o signo do herói, que muitas vezes se encontra na figura de Pedro Ludovico, consegue-se evitar a tragédia, e tudo dá certo no final. Com efeito, o Batismo, como o fim da jornada, tem um aspecto libertador. Houve dor, mas agora há festas.

Tal enredo heróico ganha mais potência ainda se analisado o contexto à época. A história de Goiás, depois do período do ciclo do ouro, áureo tanto literal como socio-politicamente, esteve presa em sua outra face: a decadência[4]. Goiânia

[3] Para a construção desse artigo foi usada a Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Os seguintes estados tinham jornais com notícias da efeméride: Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Maranhão, Piauí e Paraná.

[4] Sobre a historiografia decadentista, numa perspectiva resumida, ver o texto de Fernando Lobo Lemes (2015, p. 169-218).

representa assim a corda libertadora para Goiás sair do atraso secular. Nesse sentido escreve Venerando de Freitas Borges, primeiro prefeito da capital:

> É de Cícero este lapidar conceito: "a história é testemunha dos tempos e da verdade". Nela, com relevo, se inscreve Goiânia — testemunha que é dos tempos que transformaram a fisionomia sociopolítica-econômica do extenso território adormecido por mais de dois séculos, cujo centro de decisões permaneceu no marasmo total, na apatia sonolenta do conformismo e incapaz de sustentar o cetro de comando (FREITAS in TELES, 2012, p. 253).

A referência ao grande orador romano não é ocasional. Entre Roma e Goiânia há pouca coisa em comum, mas o arquétipo mítico que faz a primeira parece se reproduzir na segunda. O heroísmo, a bravura belicosa e o estranho republicanismo em conjunto, são componentes comuns que atrelariam os dois enredos. Pedro Ludovico é construído como um herói (SOUZA, 2015), usuário da força e coragem, o que remonta a uma tradição bem mais antiga que si próprio. Nesse sentido não seria dificultoso comparar, por exemplo, Rômulo, o famoso fundador de cidades do mundo antigo, com Pedro Ludovico, "o desbravador do Sertão".

Contudo, Dom Aquino Corrêa, na missa campal do 5 de julho, data oficial da inauguração, escolhe uma analogia mais próxima as tradições brasileiras:

> Estamos aqui, portanto, comemorando uma significativa e fulgida etapa dessa *Marcha para o Oeste* [grifo nosso] que encontrou um dos seus mais estrênuos vanguardeiro, na pessoa de do Interventor Pedro Ludovico [...]. Fazendo jus, nos fastos de nossa nobiliarquia histórica, ao honroso título de "terceiro anhanguera" (CORRÊA In NETTO, 1993, p. 35).

O "Terceiro anhanguera". Se é herói, D. Aquino o chama de bandeirante, uma forma especialmente conjuntural de se perceber o conceito. O curioso revival de digamos um *mito bandeirante*, junto da *Marcha para o Oeste* e ambos atrelados ao Batismo de Goiânia, é inclusive um paradoxo bastante interessante. Como demonstram Arrais e Sandes (2013), a historiografia do século XIX em Goiás, dentro da perspectiva decadentista, era marcada sobretudo por uma mágoa latente à administração colonial. Ela, a "metrópole", teria então "rapinado" a interior capitania aurífera, sem sequer desenvolver alguma infraestrutura decente. Essa visão anticolonialista não cessa na historiografia do começo do século XX, o que torna estranho o atrelamento entre o tempo do bandeirantismo e o tempo da Marcha para o Oeste, como o faz D. Aquino. Contudo, é facilmente explicável pelos interesses identitários dentro de um revisionismo proposto pela historiografia paulista do começo do século XX. No contexto do Batismo, a valorização simbólica dos bandeirantes acaba se

[5] A valorização do bandeirante foi um empreendimento comum de vários setores da intelectualidade paulista, destacando-se a atuação do Museu do Ipiranga, quando dirigido por Afonso de Taunay (1917- 1946) (ANHEZINI, 2018, p. 147-169).

mostrando um bom negócio tanto para as forças nacionais, com o projeto de *Marcha,* quanto para as regionais.

Essa conveniência, inclusive, é captada conscientemente pelo Governo Estadual e órgãos de impressa quando da organização da efeméride. É noticiado pelo *Correio de Uberlândia* (UMA HOMENAGEM [...], 1942, p. 3) que se pretendia homenagear, para a data, o sertanista Hermano Ribeiro, responsável pela "Bandeira Anhanguera". A Bandeira Anhanguera de 1937 é um interessante episódio pouco explorado pela historiografia. Tentando reproduzir os passos da Bandeira de Bartolomeu Bueno da Silva, o sertanista pretendia, saindo de São Paulo, chegar até a serra do roncador em Mato Grosso, mas ele acaba por morrer às margens do Araguaia e é enterrado em Leopoldina (GO) (MELLO, 2020). O plano do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda era de realizar o translado dos restos mortais de Leopoldina para enterrá-lo junto a pedra fundamental do Monumento aos Bandeirantes que seria feito em Goiânia. Nas fontes analisadas não foi possível concluir se isso de fato ocorreu, mas somente a proposta em si é bastante significativa do ponto de vista simbólico.

A própria construção do Monumento ao Bandeirante de Goiânia, em 1942, demonstra essa releitura positivada do bandeirantismo. A estátua, que representa Bartolomeu Bueno da Silva, foi convenientemente colocada no entrecruzamento das Avenidas Goiás e Anhanguera, com o olhar do bandeirante justamente voltado a *Oeste*: uma clara referência à política varguista. Vale ressaltar, também, que foi o monumento um presente dos estudantes da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco de São Paulo, Estado cuja intelectualidade muito contribuiu e na verdade tanto pariu essa revisão do que foram as bandeiras[5].

Mas se por um lado temos essa integração ao projeto, por outro, parece que nem todos receberam acriticamente o enredo épico de Goiânia. O Jornal do Brasil, por exemplo, mesmo noticiando o momento festivo do Batismo Cultural, destaca a penúria do Estado, que teria sido um óbice a quase impedir a finalização das obras da nova capital:

> Para os estudos preliminares e equacionamento do problema da construção de Goiânia foi mister [sic.] o recurso ao crédito interno. Coube então ao Sr. Nero de Macedo, entusiasta daquela iniciativa arrojada, mobilizar a primeira parcela do numerário destinada ao custeio das obras. Apelou apara o Presidente Vargas, e as arcas do Banco do Brasil se abriram pela concessão de crédito de 3.000 contos, isto em 10 de abril de 1933. Mas a execução de obras de envergadura era um desafio estonteante à indigência financeira do Tesouro do Grande Estado mediterrâneo, cuja receita, no exercício de 1930, atingiu, apenas, a 5.000 contos. Sem o auxílio decidido da União,

> Goiânia teria sido um lindo sonho do governo e do povo de Goyaz (GOIANIA, 1942, p. 10).

A expressão "Lindo sonho do governo e do povo", nesse contexto, não é nada lisonjeiro. Indica uma oposição clara entre a realização factual, à data do jornal, e o histórico de um estado paupérrimo, que, sozinho, provavelmente não alcançaria tal feito, findado em apenas um "sonho". Na data da inauguração da nova capital, 5 de julho, a reportagem diretamente minimiza o papel do Estado e valoriza o do Governo Federal.

O jornal *O imparcial* do Maranhão em sua cobertura do evento também se refere à dívida de Goiás, mas de forma bem mais comedida e talvez justa do que o jornal carioca.

> Esse pagamento da u'tima (sic) prestação foi feita, no dia 10 do corrente [abril de 1942], pelo dr. José Ludovico de Almeida, Diretor da Fazenda. [...] [Pedro Ludovico] Ao receber o Governo, logo após a Revolução de 30, Goiás rendia apenas a quantia de 4.500 contos. E hoje essa renda se eleva a mais de 26 mil contos e isso porque o Chefe do Executivo goiano tem se preocupado, bastante, em ativar o aproveitamento das forças criadoras da riqueza coletiva desta Unidade da Federação (GOIAZ NADA DEVE [...], 1942, p.10).

Essa reportagem por sua vez dá a Pedro Ludovico o mérito de conseguir um significativo avanço institucional e econômico no Estado, confluindo com o discurso do próprio Governo de Goiás[6]. De qualquer modo, a análise da construção de Goiânia é ainda feita de modo personalista. Ou seja, um recurso retórico comum, presente tanto na narrativa de um "heroísmo bandeirante", tanto na constatação de um considerável avanço institucional.

Esse personalismo, além de poder ser visto dentro uma perspectiva narrativa/historiográfica à época[7], é sintomático de um contexto: a revolução que instala um regime de exceção, especificamente, o Estado Novo de Vargas (1937-45). A revolução, em seu cerne, comporta normalmente uma alta carga figurativa: Napoleão, Lenin, Che, e nesse caso, desde 30, o próprio Vargas. Nesse sentido, a literatura jornalística dos anos 30 e 40 é sobretudo propagandista. Não esquecemos que, em 1942, o país se encontrava em regime ditatorial, estando vigente uma alta censura imposta por meio do Departamento de Impressa e Propaganda, uma instituição federal que tinha seus congêneres nos respectivos estados (GOMES, 2003).

A despeito das pequenas minucias já exploradas, o fundamental para a compreensão dos discursos sobre a Inauguração de Goiânia parece se encontrar justamente no Estado Novo de Vargas. As representações da dimensão e a importância do evento são relatadas de modo diferenciado, a depender do jornal. Mas há um ponto comum em todas as leituras do Batismo Cultural: a vinculação de Goiânia à Marcha para o Oeste.

Todos os jornais encontrados que noticiaram o Batismo de Goiânia, ou em seu prelúdio ou na data-chave, citaram de alguma forma o projeto a oeste, sempre atrelado ao

[6] A historiografia, em linhas gerais, concorda que a construção de Goiânia expandiu as fronteiras capitalistas para o interior do país, servindo como um impulso para o desenvolvimento do Estado (PALACIN, 1976; SILVA, 2001).

governo central. Alguns conceberam o evento apenas como fruto da iniciativa do Governo Central, enquanto outros, de forma mais autônoma, atribuíram ao Estado de Goiás o mérito de tal realização.

O jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, por exemplo, no dia 5 de julho, publica uma extensa entrevista com o Sr. Armando Augusto de Godoy, um dos urbanistas responsáveis pela escolha do local da nova capital (A INAUGURAÇÃO DE [...], 1942, p.9). Nesta matéria, o jornal traz um amplo retrospecto histórico da ideia mudancista, citando Miguel Lino de Morais e Couto Magalhães, figuras políticas que já no século XIX haviam pensando em uma nova capital. Esses pequenos detalhes históricos acabam tendo um importante significado retórico. A impressão do leitor, ao terminar de ler a reportagem, é de que a construção da nova cidade foi um prodígio estadual. Vargas e sua Marcha para Oeste aparecem apenas como plano de fundo.

Por outro lado, não é o que acontece em matéria para o jornal *O Dia,* de Curitiba. No dia 9 de maio de 1942 é publicada uma notícia com a sugestiva manchete "Goiânia e' a expressão maxima da marcha para o oeste". Apesar de citar os eventos que se realizariam em junho em julho daquele ano, o conteúdo de certa forma minimiza os eventos históricos locais e as ações de Pedro Ludovico, destacando Goiânia como consequência da Marcha para o Oeste, como é indicado no título (GOIÂNIA E' [...], 1942).

Essa ênfase na política de interiorização varguista destoa evidentemente da leitura do Batismo Cultural feita em Goiás. No próprio livro de Pimenta Netto (1993), a ideia de uma *Marcha para o Oeste* ou a conquista do *hinterland* brasileiro, entre outros lugares-comuns, estão presentes, mas é enfatizado que Goiânia surge antes do projeto varguista. É algo que parece tanto irrefletido de qualquer forma. Pois o grau de apropriação e penetração do projeto geopolítico governamental é de tal forma pujante, que abarca até a mesmo à autorrepresentação, se não até o próprio evento como coisa real.

Duas hipóteses interessantes surgem necessariamente da possível consequência dessa apropriação federal de um evento regional. A primeira é que seria difícil averiguar o tamanho e o alcance do Batismo uma vez que toda representação midiática fora contaminada por um projeto definido de propaganda da política federal. A segunda é que o evento, ao ser de fato apropriado pela Marcha para o Oeste, perde o seu potencial de memória: ao que não se batizava Goiânia, como iniciativa regional, mas um projeto político central. Duas ideias que serão melhor trabalhadas adiante.

O ALCANCE E A DIMENSÃO DO BATISMO CULTURAL DE GOIÂNIA

O véu das figuras de linguagem que cobrem a significância da efeméride pode obscurecer uma perspectiva crítica, mas há um aspecto objetivo para analisar a sua dimensão: a presença ou ausência de personalidades reconhecidas nacional ou internacionalmente.

De acordo com Venerando de Freitas Borges, o primeiro prefeito da capital e que esteve diretamente ligado à sua construção, o Batismo Cultural, à época, é o evento que "Condensa o testamento das mais altas expressões políticas e

[7] É importante ressaltar que, na década de 1940, já havia possibilidades teóricas de uma análise histórica menos focada nos indivíduos e mais focada nas estruturas e conjunturas, seja por meio do marxismo ocidental (ANDERSON, 1999), seja por meio da Escola dos Annales (REIS, 2000).

culturais. Que, de todos os quadrantes da pátria, fizeram questão de prestigiar o memorável evento" (FREITAS in NETTO, 1993, p. 8). Mas o que se verifica na prática, é que, para tal afirmação ter o mínimo de veracidade, seria preciso alargar em muito o conceito de "altas expressões políticas e culturais".

Getúlio Vargas, por exemplo, incontestavelmente a maior personalidade política nacional da época, que esteve em Goiânia em 1940, (OLIVEIRA, 1999, p. 131) não retornou em julho de 1942[8]. E o mais surpreendente: nenhum ministro de Estado ou interventores federais compareceram ao evento de inauguração. A desculpa dos "tempos de guerra", presente, mas de qualquer forma parcamente utilizada, explicaria a ausência de Eurico Gaspar Dutra, o Ministro da Guerra, mas não, por exemplo, por que a passagem do então Ministro da Agricultura, Apolônio Sales, aguardada e anunciada pelos jornais, sofre da "inesperada ausência do titular" (NETTO, 1993, p. 26).

E isso se refere a apenas uma camada das celebres ausências. O nome "Gilberto Freire"[9], por exemplo, consta como um dos palestrantes de um do minicurso programado paralelamente ao evento (NETTO, 1993, p. 15), mas, evidentemente, acabou por ser apenas mais uma das faltas da programação. O próprio presidente do IBGE, órgão que esteve diretamente relacionado à efeméride, José Carlos de Macedo Soares, não comparece, alegando problemas de saúde, uma das únicas grandes ausências justificadas por sinal.

É claro que havia certas dificuldades de transportes para um local longínquo como Goiás. Mas essas dificuldades que afetavam o deslocamento das pessoas comuns não se aplicavam aos políticos poderosos que dispunham de transporte aéreo para chegar a Goiânia. Nesse sentido, uma outra estratégia para analisar a dimensão do Batismo, seria o compará-lo com um outro evento que aconteceu em Goiânia num período de tempo não muito distante: o 1º Congresso Nacional de Intelectuais de 1954. Para o jornalista Francisco Barros (2018), o congresso foi um grande chamariz à intelectualidade latino-americana. Entre os nomes mais ilustres dos presentes, destacam-se os de Pablo Neruda e Jorge Amado, este último já aclamado nacionalmente com seu polêmico "Capitães de Areia" (1937). Além disso, o congresso organizado majoritariamente pela intelectualidade comunista nacional, contou com a participação de políticos, escritores, músicos e artistas do Paraguai, Costa-Rica e Uruguai.

O fato de o Congresso de Intelectuais contar com nomes bem mais expressivos do que o Batismo Cultural é ainda mais surpreendente ao notar que o primeiro se tratou de um evento organizado por um grupo político marginalizado no cenário nacional — o Partido Comunista Brasileiro— enquanto o segundo foi a inauguração de uma capital Estadual que contou inclusive com uma grande colaboração/propaganda Federal.

Essa comparação, simples a princípio, na verdade é bastante exemplar. De um lado temos um evento com muita retórica e discurso, exaltado por si mesmo, assentado nas instituições de Estado, mas que parece apequenar-se quando criticado, sem corresponder a expectativa, ou o espaço de memória que almeja. De outro temos um evento escamoteado, com um tom tanto marginalizado, que, entretanto, parece superar suas expectativas, mostrando-se de amplitude até internacional.

Apesar dessa suposta fragilidade do Batismo, não foi encontrado nenhum documento contemporâneo o criticando. A princípio não é de bom tom criticar um momento de congraçamento coletivo, como a inauguração de uma cidade, mesmo que esteja umbilicalmente ligada a interesses ideológicos claros e criticáveis. Contudo, mesmo se algum jornal quisesse criticar o Batismo Cultural, isso não seria possível no ambiente de autoritarismo e censura política do Estado Novo.

Mas em tempos de censura, o silêncio e a ausência são muitas vezes as reais possibilidades de percepção. Apesar de muitos jornais terem feito uma cobertura significativa do evento, poucos o dão a mesma entonação que os registros oficiais e regionais, como, por exemplo, o registro apologético de Pimenta Netto. Para além disso, o que se mostrou mais frutífero, inclusive, não se encontra no texto, mas em análises regionais e proto-estatísticas[10]: a incidência relativa e o teor das notícias no total de jornais de cada federação. Nesse rumo, temos algumas impressões interessantes a serem analisadas, que possibilitam uma perspectiva ainda mais concreta do que foi o Batismo.

O INTERESSE DOS JORNAIS BRASILEIROS NO BATISMO CULTURAL

Percebeu-se que, quanto mais próximos a Goiás, maior o interesse em noticiar a Inauguração de Goiânia. Os jornais de Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e Paraná, por exemplo, noticiam o evento com algumas ocasionais matérias longas e em posição de destaque. Por outro lado, estados mais distantes ao sul como

[8] Vargas a esse momento da história parece se encontrar indisponível devido a um acidente de carro sofrido nas comemorações do 1º de maio de 1942. O jornal *A noite* do Rio notícia tanto o acidente (1942, ed. 10855, 1ª página), quanto em 29 de junho, marginalmente, dá a entender que o Presidente ainda está se recuperando (In: *O colossal esforço de guerra dos estados Unidos* (manchete), ed. 10911, p. 11). O representante de Vargas em Goiânia foi o professor de Geografia e diretor do Colégio Pedro II, Fernando Antônio Raja Gabaglia (Galli, 2022, p. 79). De qualquer forma não é relatado que se esperava a sua presença. Parece improvável, também, como Dutra, no contexto de guerra mundial.

[9] Gilberto Freire, o autor de Casa Grande & Senzala, iria ministrar um curso em Goiânia. Ubirajara Galli (2022, p. 35) afirmou que "Gilberto Freire, grande nome, também não veio". Tampouco é algo encontrado nas notícias.

[10] Não se pretende fazer uma análise sumariamente estatística — o que quer dizer que não serão colhidos números e porcentagens de forma sistêmica. Apesar de interessante, seria muito limitada pelas dificuldades inerentes a fonte e a sua prospecção. O que a tornaria muito parcial. Lembra-se que para o presente artigo foi usada somente a Hemeroteca da Biblioteca Nacional, que apesar de vasta, tem lacunas. Na verdade, é mais provável que a grande maioria dos periódicos da época tenham se perdido por completo, e, não só isso, mesmo que fosse possível alcançar uma amostra significativa, outro problema crônico seria quanto à distribuição/alcance desses mesmos jornais. É uma perspectiva problemática de muitas maneiras.

Santa Catarina e Rio Grande do Sul, apesar de terem significativo acervo na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, pouco se interessaram e, especificamente no caso rio grandense, sequer é noticiado o fato. Na Bahia, à nordeste, ocorre o mesmo. Em Pernambuco, com um grande acervo também disponível na Biblioteca Nacional, veem-se apenas notícias marginais[11].

No Paraná, o periódico *O dia* de Curitiba, por exemplo, destaca na primeira página da segunda seção da edição de 19 de abril uma matéria do seguinte título: "Obra soberba da administração dr. Pedro Ludovico" (OBRA [...], 1942, p.9). Exalta sobretudo os feitos materiais de Goiânia: Cine-teatro, Rádio Clube, Palácio das Esmeraldas. Além dele, no Estado, os periódicos *Correio do Paraná* e *Diário da Tarde* noticiam com boa amplitude o evento.

O que se verifica ao oposto na cobertura do *Diário de Pernambuco*, que, para a edição de 5 de julho de 1942, reproduz apenas uma pequena nota, retransmitida do Rio, sobre o Batismo (GRANDES [...], 1942, p. 4). O mesmo acontece com o periódico *A Notícia* de Joinville, Santa Catarina, que cede espaço apenas para uma pequena notinha, reproduzida da Agência Nacional, na edição de 4 de julho (A INAUGURAÇÃO [...], 1942, p. 3).. Já os semanais *O Momento e A Alvorada* de Caxias, do Rio Grande do Sul, nem sequer noticiam o fato.

Mesmo com a limitação das fontes consultadas, percebe-se que a cobertura do evento se apresenta maior de acordo com a proximidade geográfica, o que parece ser natural: afinal o que acontece na vizinhança costuma ser mais atrativo do que acontece distante. Contudo, para além da simplicidade de uma explicação baseada na "proximidade regional", pode ser agregada uma outra explicação baseada na "proximidade cultural". Especificamente, o interesse seria maior dos estados agregados numa dita "Cultura do Oeste", que, como demonstra-se historicamente, pode ser também atrelada a uma dita "cultura paulista".

O conceito de região é arbitrário e precede um juízo de valor, um processo criterioso que alicerceia a limitação do espaço (BARROS, 2006). E, nesse sentido, as cinco macrorregiões definidas em 1969 pelo IBGE e usadas como referência desde então, talvez não abarquem por completo a realidade e proximidade cultural das federações, já o que guiou sua determinação, justa e deliberadamente, não foi uma perspectiva sociocultural. Mas outro tipo de regionalização, digamos mais informal porque não oficializada ou propagada didaticamente, explicaria com muito sucesso toda essa proximidade cultural que conflui com a proximidade espacial. Trata-se, especificamente, de utilizar a ideia de uma região que pode ser denominada como "Paulistânia".

[11] O Norte não tem um acervo significativo para o ano e data. É citado nos *Anais* as comissões de cada Estado: é um outro ponto de partida não muito explorado. É interessante observar que o "Norte" não existia como se concebe comumente hoje dentro das 5 macrorregiões. Além de ser anacrônico, afinal a divisão só fora criada pelo IBGE em 1969, muitos estados contemporâneos sequer existiam. Amapá, Roraima, e o que viria ser o atual Rondônia, só foram criados no final de 1943.

A "Paulistânia" é um conceito geográfico desenvolvido sobretudo pelos mesmos historiadores paulistas da primeira metade do século que buscavam reviver o bandeirismo[12]. Seu nome é sugestivo: na busca por uma identidade paulista, regozijaram-se na suposição de um passado dominador e glorioso, em que o bandeirismo paulista, através de seus heróis, conquista o interior do continente. Para além dessa discursividade excessivamente temporal, oriunda mais de um projeto político e com ares de dominação, existe certa verdade. Não no que diz respeito ao revisionismo histórico, o mito bandeirante glorificado, mas, sim, na existência de fato de uma zona de influência do processo histórico das bandeiras.

O que aproxima culturalmente, até hoje, cidades tão remotas como Ribeirão Preto (SP), Cascavel (PR), Porangatu (GO), Campo Grande (MS) e Cuiabá (MT), senão justamente essa gênese comum? Gênese e regionalização que melhor pode ser definida, em termos estéticos e nos dias de hoje, como o espaço tradicional da *cultura caipira.* Com sua carga de culpa e sangue, o bandeirismo é de fato o embrião da cultura caipira do Planalto Central. Essa culturalidade próxima, para além da imediata força de fronteira, seria uma primeira explicação do porquê de o Batismo de Goiânia ser mais noticiado nessa região. Imbricaria, também, toda a retórica realçada anteriormente: o translado dos restos mortais de Hermano Ribeiro, a evocação de Pedro Ludovico como o "terceiro anhanguera", a construção do monumento do Bandeirante.

O Rio de Janeiro, entretanto, é uma exceção, já que, apesar da relativa distância com a "cultura do Oeste", os jornais fluminenses fizeram uma ampla cobertura do Batismo Cultural. Eles publicaram entrevistas com Pedro Ludovico[13]; dedicaram páginas inteiras ao 5 de Julho e enviaram correspondentes a Goiânia. Mas nesse caso a explicação é simples: trata-se fundamentalmente de exaltar Vargas, por meio da Marcha para o Oeste. Isso é muito revelador. A hipótese que a proximidade regional com o Estado ou com uma cultura interiorana justificasse a cobertura é interessante a primeiro momento e explica muita coisa, mas ela requer complementação. A principal chave para se entender a amplitude da cobertura da Inauguração de Goiânia é, na verdade, a *proximidade com o projeto de Marcha para o Oeste*.

E aqui, percebe-se claramente essa dimensão na reprodução e representação externa da efeméride goiana. A construção de Goiânia foi apropriada pela retórica governamental da Marcha para o Oeste, e interessou, naturalmente, aqueles que mais se viam atores desse mesmo projeto. Afinal, eram homens de um determinado tempo, com ideias e seu horizonte de expectativa encerrado no mesmo.

[12] Geralmente se propõe que Alfredo Ellis Jr. tenha trabalhado o termo incialmente. Joaquim Ribeiro é outro autor paulista à época que se utiliza do conceito.

[13] De acordo com Venerando de Freitas Borges, em novembro de 1932 o interventor conversa com o *Diário da Noite* (RJ). (BORGES In TELES, 2012, p. 252).

O CONTEÚDO E A IMPORTÂNCIA DAS NOTÍCIAS SOBRE O BATISMO CULTURAL

Outro ponto interessante e que demonstra essa subjetivação interpretativa está na seletividade quanto ao que seria "o essencial do evento". O Batismo na verdade é um aglutinado complexo de eventos intricados. São quatro ao todo: o VIII Congresso Nacional de Educação, que ocorreu de 19 a 27 de junho, precedendo a semana de festas do evento em si; as exposições, que são duas: a nacional de educação, cartografia e estatística, e a regional de produtos econômicos, que começaria no dia 25 de junho e acabaria na primeira metade julho[14]; a Semana Ruralista, que aconteceu entre 27 de junho e 3 de julho; e as Assembleias dos Conselhos Nacionais de Geografia e Estatística, que duraram do dia 1º a 10 de Julho.

Todos estes eventos organizados pelo recém-nascido Instituto Brasileiro de Geografia e Estática, o IBGE, fundado em 1937. Eventos que como um todo formavam o conjunto do que seria o *Batismo*, e que, entretanto, também não o eram: a inauguração em si é feita em 5 de julho, em sessão solene no Cine Teatro, após Missa Campal, e que ocorria como ponto excepcional e centralizador de todos os outros cronogramas.

Essa complexidade interna é exemplar de como o evento fora recebido de forma diferente país afora. Pois percebe que, em sua integridade, raramente foi relatado. Talvez justamente o Batismo enquanto, digamos, "Goiânia", num entendimento que se trata da efeméride que funda uma capital, seja justamente o menos percebido exteriormente. O jornal *Correio Paulistano*[15]*,* por exemplo, no dia 20 de janeiro de 1942, publica, na sessão *Notícias do Interior,* a primeira notícia que se refere diretamente ao evento: "*O batismo cultural de Goiânia*". Seu conteúdo e tom entretanto é curioso:

> RIO, 19 (Da nossa sucursal — Via Vasp) — O presidente do I.B.G.E embaixador José Carlos de Macedo Soares, comunicou aos Ministros dos Estados, chefe dos governos regionais, presidentes de órgãos para-estaduais e autárquicos que aquela instituição, com o apoio do Governo de Goiaz e a colaboração de instituições culturais de maior prestígio, vem encaminhando as providências que lhe cabem no sentido de assegurar o exito [sic.] a todas as realizações e iniciativa que assinalarão o batismo cultural de Goiânia, a verificar-se em *junho* [grifo nosso] próximo. [...] (O BATISMO [...], 1942, p. 4).

Além do erro relativamente comum na amostra analisada, de noticiar a data em junho, o conteúdo da primeira notícia direta da efeméride regional é no mínimo

[14] Não se pode definir ao certo quando estas exposições foram encerradas. A exposição de produtos regionais provavelmente foi mais curta, afinal acabou também por abarcar encenações, representações da cultura regional "teatrais". Já a de cartografia crê-se que durou, acampada na escola politécnica, até o último toque festejos.

[15] O jornal *Correio Paulistano,* na década de 1940, pode ser considerado um jornal de médio a grande porte. Considera-se assim pelo número de páginas/ folhas que tem em uma edição. São de 8 a 12 folhas diárias. Um jornal diário, digamos, "menor" têm comumente apenas 4 folhas. Os

estranho se comparado as projeções ufanistas goianas. Não é Goiânia que se apresenta ao Brasil. É o presidente do IBGE que a "comunica" à nação. Isso porque entende-se que a pequena nota na verdade não noticia Goiânia. Esta já existe como cidade funcional a um relativo tempo, não há nada de muito novo em sua existência. Noticia-se antes as assembleias de geografia e estatística que povoariam aquela capital, isto sim um evento excepcional.

Se não basta esse exemplo, no mesmo jornal ocorre algo ainda mais peculiar. Antes dessa primeira nota, no dia 13 de janeiro, na sessão *Notas e comentários,* o *Correio Paulistano* publica a seguinte nota*:* "VIII congresso brasileiro de educação". A notícia como um todo não vale a pena aqui ser reproduzida, mas de forma intrigante acaba por não citar o termo *Batismo* (VIII CONGRESSO, 1942, p. 5). O que demonstra, mais uma vez que a essência do evento talvez não tivesse diretamente na cidade, mas sim nos aparatos satélites ao qual o 5 de julho foi ligado. O *Correio Paulistano* no ano de 1942 demonstra inclusive muito mais preocupação com as exposições e o congresso de educação do que exaltar o empreendimento do governo e de Pedro Ludovico.

Não é um caso isolado de qualquer forma. O diário *O imparcial* do Maranhão, também notícia mais o Congresso de Educação *em si* do que o Batismo. O Diário Oficial *O Estado de Mato Grosso* faz o mesmo. Na verdade, é uma tendência geral que se fortalece sobretudo na cobertura prévia do evento[16]. Um processo de "atomização" dos núcleos do evento e que desvaloriza o seu papel como efeméride comemorativa.

O Congresso de Educação é muito esclarecedor nesse sentido. Pimenta Netto, fazendo os *anais* do evento, utiliza apenas quatro páginas para elucidá-lo (NETTO, 1993, p. 27-31). Mas por que o Congresso geraria tanto interesse fora do Estado? Uma coisa que se verificou, pra além dos exemplos acima, é que como um todo, os periódicos anunciaram e até cobriram de forma significativa o Congresso. Claro, vale ressaltar que toda essa perspectiva dentro da região de interesse já enunciada primeiramente — os estados integrantes de uma cultura do oeste. Recorte esse que está diretamente ligado a possível explicação.

A pauta central do VIII Congresso de educação Brasileira foi a educação rural. No início da década de 40, uma das estratégias do Governo do Estado Novo para realizar o que nominou como Marcha para o Oeste foi o estabelecimento de colônias agrícolas (colônias de trabalho e cooperação econômica) no interior do país. A primeira foi em Goiás, em 1941, dirigida por Bernado Sayão e que corresponde ao atual munícipio de Ceres. Essa realidade agrária não é limitada apenas ao Estado de Goiás. Para além da preocupação econômica, uma outra

maiores têm até 20 ou mais, como o *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro. A periodicidade (semanal ou diário) e a o tamanho (quantidade de folhas) foram os critérios de definição aqui empregados. Isso entretanto não implica em "popularidade", que seria um outro critério mais subjetivo e difícil de definição.

[16] Os jornais do Rio, curiosamente, aparentam menor força desse "atomismo". Por outro lado, repercutem mais Vargas e seu projeto em Goiás, do que Goiás como meritória.

preocupação da Era Vargas (1930-1945) foi para com a educação: foram utilizadas novas perspectivas pedagógicas, estabeleceu-se uma política criação de escola técnicas, e, sobretudo, buscou-se a consolidação do ensino público (PALMA FILHO, 2010; BITTAR, 2012). Falar, então, de educação rural unia duas perspectivas muito caras as administrações em suas variadas esferas: a instrução civil pública e a preocupação com a economia agrária.

Isso considerando que, para além da centralidade temporal da questão, é uma necessidade urgente dos estados que compartilhavam de uma cultura interiorana. Justamente aqueles que mais noticiaram o Batismo por, como já elucidado, tratarem-se também de atores da Marcha para o Oeste. Ou seja, se a notícia do congresso interessou grande parte dos periódicos é por que o tema de educação rural era muito conveniente à realidade agrária que cada federação desta dita região da "cultura caipira" compartilhava. Se se exalta, por um lado, a cultura caipira, é como mito; na prática, o Estado Novo getulista era um meteoro modernizante que, antes do caipira de cócoras, preferiria a cinza das indústrias.

Portanto, até mesmo o que mais parece imutável no Batismo, bem dizer, seu conteúdo, foi percebido de diferentes formas por diferentes posições. Existe uma seletividade, mesmo que não proposital, de seu conteúdo. Desde janeiro de 1942, uma quantidade significativa de jornais de várias unidades da federação divulgou algum tipo de notícia sobre o Batismo Cultural de Goiânia, mas quase sempre uma nota parcial que recorta um aspecto especifico, e que assim pode ser subjetivado.

Resta então saber se nestas notícias o evento aparecia como algo importante, ou apenas como um evento trivial.

O caso já citado do *Correio Paulistano,* nesse sentido, é bem elucidativo. Entrelinhas, as sessões *Notícias do Interior* e *Notas e comentários* não são as mais importantes do jornal. Tampouco o conteúdo, apesar de enunciar o evento, não o exalta como algo de excepcional importância. O que se repete em outros periódicos, seja evidenciado pelo aparecimento da notícia em sessões marginais; seja evidenciado pelo espaço dado a estas. Inclusive, a grande maioria de notícias aqui citadas é apenas notas, que figuram com o mesmo destaque que casos criminais pequenos, notícias de menor importância regional e matérias diversas com o tema desde saúde a esporte.

A amostra aqui analisada talvez seja insuficiente para decretar fatalmente algo. *O Correio de Uberlândia*, por exemplo, faz uma cobertura muito significativa da efeméride goiana, com muitas matérias e páginas em destaque. Mas é um caso excepcional, explicado antes pelo entrelaçamento histórico entre a cidade e o Estado fronteiriço[17] e pela figura de *José Bittencourt*[18], o articulista que assina as principais matérias sobre evento e está fortemente ligado a política de Goiás. Desse modo, como se trata de uma exceção relativamente fácil de se explicar, ao oposto do que parece indicar, talvez justamente confirme a regra.

Nos demais casos, a publicação sobre a Inauguração de Goiânia não ocupa uma posição de destaque. O Batismo foi noticiado como algo corriqueiro, cuja excepcionalidade de se inaugurar uma nova cidade planejada não parece ter impressionado os editores. Mesmo sendo conectado a Marcha para o Oeste, não foi muito valorizado no ambiente da complexa realidade brasileira da década de 40.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Halbwachs (1990, P. 26), em sua obra *A memória Coletiva*, defende que "na verdade, nunca estamos sós". O que diz em tal aforismo, um tanto poético, é na verdade bastante significativo em termos analíticos. Como bom sociólogo durkheiniano, o seu objetivo é defender a memória enquanto fato social. Isso significa que, por não estarmos só, lembramos enquanto um grupo, uma *consciência coletiva.* E essa seria possivelmente a mais simples, direta e satisfatória explicação do que se trata a memória coletiva.

Mas a história confunde-se com a memória coletiva? Bem, depende muito do entendimento do que seria "história". Se se trata da história como disciplina acadêmica, praticada pela figura estranha do historiador profissional; não. Na verdade, "não é a história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória" (HALBWACHS, 1990, p.60). O sociólogo francês vê como distintas a História e a memória coletiva, mas há uma outra resposta possível.

Para se aproximar da memória, o conceito de história precisa ser analisado para além de sua construção acadêmica. Um alargamento que se adequaria a todo seu real contorno semântico — afinal, quando se fala de "história", cotidianamente, se refere a algo bem menos limitado e certo que uma História com aga maiúsculo. É o que faz por exemplo Caroline Bauer e Fernando Nicolazzi no ensaio *O Historiador e o Falsário*:

> Antes de uma disciplina científica e universitária, a história é uma narrativa sobre o tempo e sobre a experiência humana do tempo. Ela não é monopólio de uma categoria, tampouco necessita, *para existir enquanto narrativa*, do cumprimento dos protocolos disciplinares que regem a prática científica. Afinal, a história enquanto tal é atravessada por múltiplos discursos que vão desde a literatura até o jornalismo, passando por campos como o direito, a educação, a teologia, a filosofia e, por que não, o mundo dos falsários. (BAUER E NICOLLAZZI, 2016, p. 819)

[17] O triângulo mineiro, região que se insere a cidade e que abarca o espaço a oeste de Minas entre o Rio Paranaíba e Grande, pertencia até 1816 ao estado de Goiás, conforme alvará de 04 de abril de 1816.

[18] Sobre o Batismo: edição 856 de 29 de janeiro de 1942, "*Um nome do dia"* [Pedro Ludovico]; e edição 867 de 19 de fevereiro, com o título "*Goiania — Simbolo vivo da Marcha para o Oeste".*

José Luís Bittencourt era *advogado e político de formação goiana, que além de ter sido vereador por Goiânia, foi Deputado Estadual, Deputado Federal, Secretário da Educação no início do período militar, Vice-Governador de Irapuan da Costa Jr. durante o regime Geisel (1974-1979) e membro da Associação Goiânia de Imprensa.*

Nessa concepção não se restringe os aspectos epistemológicos da história visada como ciência, pensando-a, pelo oposto, a partir do seu impacto cultural e social, e sobretudo, da sua relativa autonomia existencial "*enquanto narrativa*", discurso. A sua função assim não é meramente determinar a "veracidade" de um acontecimento ou, como a outra opção, de simplesmente perpetuá-lo na memória. A experiência histórica é vista como um complexo campo de embates e experiências que não pode meramente ficar restrita aos aspectos científicos ou memorialísticos.

Essas considerações são úteis para a compreensão do Batismo Cultural de Goiânia. O presente artigo o buscou criticamente, dentro sim da disciplina acadêmica, como ciência, mas tal análise não esgotaria seu significado. Desconstruir os mitos entranhados na representação, demonstrar uma retórica intrínseca e uma nova possibilidade de análise *do que foi,* não anula o fato de que pôde constituir um elemento importante para a experiência — a memória — de Goiânia. Ou seja, a conclusão de que o evento foi uma iniciativa apropriada pela Marcha para o Oeste e pelo recém fundado IBGE é importante para a historiografia mas não interfere *por si só* na "história", no sentido amplo desenvolvido, do Batismo Cultural. Como o oposto: a memória não criticizada também não esgotaria a análise

A crítica, inclusive, seria nesse caso em especial, muito conveniente à perspectiva de memória. A memória coletiva é sobretudo uma memória popular. Ela se perpetua por meio de mitos, histórias, monumentos, anedotas, rituais etc. E um evento governamental, com chavões propagandistas em um regime de exceção, com mais retórica do que efetividade, não é muito fértil nesse aspecto. Nesse sentido, a crítica muito contribui, não no sentido causal, mas no sentido de uma reconciliação das ambiguidades que cerceiam a representação do evento.

Através disso pode-se explicar o porquê de Pimenta Netto (1993, p. 5) reclamar uma "tristeza pelo esquecimento de outra data". O 24 de Outubro, data que ficou oficializada como aniversário de Goiânia é sim uma iniciativa também governamental, que fundava artificialmente uma memória. Mas era, todavia, digamos que "algo de Goiás". A Pedra Fundamental lançada em 24 de outubro de 1933 é símbolo da ideia mudancista que penetrou por muitas décadas o Estado. Além do mais, a ela está agregada o peso simbólico de ser o dia da vitória da Revolução de 1930, que se fez também em perspectiva regional, e o peso político de ser um dia posterior ao aniversário de Pedro Ludovico Teixeira. É, pois, muita significação encerrada numa só data, e que implica, antes de tudo, algo de dentro para fora, do que algo de fora para dentro — de *Goiás para o Brasil*, do que do *Brasil para Goiás*.

O Batismo Cultural, por sua vez, tenta impor-se como a efeméride mais importante de Goiânia, mas não consegue pois Goiânia já existia há mais de nove anos. O que restou de saldo foi uma forma de encontro geográfico, ufanista, que falava antes do Governo Federal do que a própria região.

Talvez se visto por de trás das cortinas propagandistas, o Batismo possa ser compreendido como memória. Os *flamboyants* trazidos de longe para arborizar as ruas de Goiânia, preparando-a para a festa de inauguração; o imponente Cineteatro Goiânia; o vistoso Monumento ao Bandeirante; a Revista Oeste como aglutinadora de intelectuais importantes. Tudo isso foi a herança material e imaterial do Batismo Cultural e são potentes marcos de memória de Goiânia. Lembrado ou não, o Batismo Cultural deixou suas marcas na história da cidade e possibilita uma porta de entrada para os historiadores e demais curiosos a entender as injunções políticas, culturais e ideológicas de Goiânia e do Brasil na década de 1940.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

ANHEZINI, Karina**. Entre "rios da Dúvida" e contínuas entradas: a construção do tema das bandeiras por Afonso Taunay.** In: ROIZ, Diogo da Silva; ARAKAKI, Suzana; ZIMMERMANN, Tânia Regina. (Orgs**.). Os Bandeirantes e a Historiografia brasileira**: questões e debates contemporâneos. 1ed. Serra, ES: Milfontes, 2018. p. 147-169.

A INAUGURAÇÃO DE Goiânia. Dário de Notícias, Rio de Janeiro, ano 20, n. 6011, p. 9, 5 jul. 1942

A INAUGURAÇÃO oficial de Goiania. A notícia, Joinville, ano 21, n. 3809, p. 3, 4 jul. 1942.

BAUER, Caroline; NICOLAZZI, Fernando. **O Historiador e o Falsário**. Varia História, Belo Horizonte, vol. 32, n. 60, p. 807-835, set/dez 2016.

BARROS, José D'assunção**. História, espaço e tempo: interações necessárias**. Varia História, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 460–475, jan./dez. 2006.

BITTAR, Marisa**. História da Educação no Brasil: a escola pública no processo de democratização da sociedade**. Acta Scientiarum Education, v. 34, n. 2, ago. 2012. p. 157-168

BORGES, Venerando de Freitas. **Venerando de Freitas Borges (perfil)**. In TELES, José Mendonça (org.). **Memórias Goianienses. Goiânia**: Universidade Católica de Goiás, 1986. p. 247-258.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.

CORRÊA, D. Aquino. **Oração Gratulatória**. In NETTO, Pimenta. **Anais do Batismo Cultural de Goiânia**: 1942. Goiânia: Prefeitura de Goiânia, 1993. p. 33-36.

GALLI, Ubirajara. **História do Batismo Cultural de Goiânia.** Goiânia: Contato Comunicação, 2022.

GOIANIA E' a expressão maxima da marcha para o oeste. O dia, Curitiba (PR), ano 19, n. 5754, p. 7, 9 mai. 1942.

GOIANIA. Jornal do Brasil, Rio de janeiro, ano 51, n. 156, p. 25, 5 jul. 1942.

GOIAZ nada deve ao Banco do Brasil. O Imparcial, São Luiz do Maranhão, ano 17, p. 10, 30 abr. 1942.

GOMES, Ângela de Castro. **Propaganda Política, Construção do Tempo e Mito Vargas: Calendário de 1940**. In: ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2003, João Pessoa. Anais [...] João Pessoa: Simpósio Cultura e Política nas Américas, 2003. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177541_ff745cf5b3c7480395cd4f12368072ea.pdf

GRANDES solenidades serão realizadas. Diário de Pernambuco, Recife, ano 117, n. 155, p. 4, 5 jul. 1942.

LEMES, Fernando Lobo (Coord.). Para além das gerais. Dinâmica dos povos e instituições na América portuguesa Bahia, Goiás e Mato Grosso. Goiânia: PUC Go, 2015. p. 169-218.

NETTO, Pimenta**. Anais do Batismo Cultural de Goiânia: 1942**. Goiânia: Prefeitura de Goiânia, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich**. Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida.** Tradução de André Luís Mota Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017

OBRA soberba da administração dr. Pedro Ludovico. O dia, Curitiba (PR), ano 19, n. 5738, p. 9, 19 abr. 1942

O BATISMO cultural de Goiania. Correio Paulistano, São Paulo, ano 88, n. 26341, p. 4, 20 jan. 1942.

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

PALMA FILHO, J. C. **A Educação Brasileira no Período de 1930 a 1960**: A Era Vargas. Acervo digital Unesp, [s.l.], [s.v.], [s.n.], 19 p. mai. 2010. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/107.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales: A inovação em História**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Ana Lúcia. **A Revolução de 30 em Goiás**. Goiânia: Cânone Editorial, 2001.

SOUZA, Rildo Bento de. **"A História não perdoa os fracos": o processo de construção mítica de Pedro Ludovico Teixeira.** Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

UMA HOMENAGEM à memória do escritor patrício Hermano Ribeiro. Correio de Uberlândia, Uberlândia, ano V, n. 902, p. 3, 18 abr. 1942.

VIII CONGRESSO Brasileiro de Educação. Correio Paulistano, São Paulo, ano 88, n. 26355, p. 5, 13 jan. 1942.

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

O RESTO É HISTÓRIA... Um ensaio visual[1] sobre os olhares de um imigrante armênio durante a criação da Cidade de Goiânia.

THE REMAINING IS HISTORY... A visual essay about the views of an Armenian immigrant during the creation of the City of Goiânia.

https://doi.org/10.5281/zenodo.10731952
Envio: 05/11/2023◆ Aceite: 21/12/2023

Eliézer Bilemjian Ribeiro

Formado em Arquitetura e Urbanismo. Transita pelas áreas de arquitetura, desenho, artes visuais, fotografia, vídeo e poesia. Tendo começado sua carreira docente em 2003 vem trazendo do emaranhado de seu dia a dia a matéria prima para seus poemas, grafados de forma manuscrita com uma letra que só ele entende.

Já participou e organizou exposições e festivais de fotografia, vídeo e poemas e concursos culturais. Possui textos e poemas publicados em coletâneas. Publicou em 2015 o livro “Da Capa ao Fim”, vencedor do Concurso Vertentes 2013, pela Editora UFG e o livro "Reticências (...)" pela Editora MONDRU em 2024.

[1] Todas as imagens apresentadas neste ensaio são de autoria de Eduardo Bilemjian, exceto quando indicado na legenda da imagem.

Detalhe da fotografia de Eduardo Bilemjian com sua bicicleta em direção ao campo de aviação de Goiânia, fotografia de 1939. Autor desconhecido.

anos tombamento do acervo
DOSSIÊ GOIÂNIA
anos fundação da cidade

RESUMO: Eduardo Bilemjian, um armênio, cuja família fugiu do genocídio ocorrido no país em 1915 apende durante o período em que passou por Baalbek na Síria o ofício de fotógrafo e após ir para o Brasil, se estabelece em São Paulo onde se casa e posteriormente, ao saber da construção da nova capital do estado de Goiás se muda para lá, onde se torna o primeiro fotógrafo de Goiânia, fazendo os registros da cidade que se erguiam em meio a um cenário isolado no Centro Oeste do país.
Palavras-chave: Goiânia, Fotografia, Imigrante, Pioneiro

ABSTRACT: Eduardo Bilemjian, an armenian, whose family fled the genocide that occurred in the country in 1915, learn the job of photographer during the period he spent in Baalbek in Syria and after going to Brazil, settled in São Paulo where he got married and later, upon learning of the construction of the new capital of the state of Goiás, he moved there, where he became the first photographer of Goiânia, take pictures of the city an isolated setting in the Center West of the country.
Keywords: Goiânia, photography, Immigrant, Pioneer

O ano era 1907 (ou 1905, ninguém mais sabe ao certo, pode ter ocorrido uma mudança de datas para fugir de alistamentos obrigatórios à época), mas o certo é que foi na Armênia. Nasce Yerevant Bilemdjian, filho de Yenovk Bilemdjian e Mariam Dermendjian Bilemdjian. Os tempos eram um pouco mais violentos à época, e em 1915 avisada pelo filho de um governante local, como o pagamento de uma dívida de jogo, a família de Bilemdjian foge às pressas, à noite, em meio à neve, deixando tudo que tinham para trás, escapando do genocídio que ocorreria no país dias depois. Seguiram rumo ao Líbano de onde, alguns anos depois Yerevant partiria sozinho para Baalbek na Síria, levando uma mala de couro forrada que provavelmente tinha mais valor monetário que o conteúdo que guardava. Lá viria a aprender o ofício de fotógrafo, por volta de seus 16 anos, nos 6 meses em que a neve não cobria a cidade, indo se encontrar com a família nos 6 meses em que a neve cobria a cidade impedindo a visitação de turistas e impossibilitando seu trabalho.

Foto 01 – Eduardo Bilemjian adolescente em provável data anterior à sua ida para a cidade de Baalbek, na Síria. Sem data, autor desconhecido.

Neste período trabalhou acompanhando grupos de turistas e excursões, fazendo registros das visitas que rotineiramente ocorriam ao sítio arqueológico da antiga Acrópole de Baalbek, um complexo de templos romanos, afastado poucos quilômetros do conjunto residencial da cidade, onde tinha estabelecido seu atelier fotográfico “Photo Souvenir”.

Foto 02 – Vista panorâmica da cidade de Baalbek, na Síria. Ano provável entre 1921 e 1924.

Foto 03 – Atelier “Photo Souvenir” na cidade de Baalbek, na Síria. Ano provável entre 1922 e 1924.

Foto 04 – Visitantes das ruínas no entorno da cidade de Baalbek, na Síria. Neste período as fotografias foram assinadas como Y. Bilemdjian e /ou carimbadas com “Photo Souvenir”. Ano provável entre 1922 e 1924.

Foto 05 – Visitantes das ruínas no entorno da cidade de Baalbek, na Síria. Neste período as fotografias foram assinadas como Y. Bilemdjian e /ou carimbadas com “Photo Souvenir”. Ano provável entre 1922 e 1924.

Foto 06 – Fila de veículos para os acessos ao sítio arqueológico da antiga Acrópole de Baalbek, na Síria. Ano provável entre 1922 e 1924

Permaneceu em Baalbek até o ano de 1926, quando partiu rumo ao Brasil, destino buscado também por outros armênios, sobreviventes do massacre turco que, desalojados e sem pátria, se espalharam pelo mundo. Chegou então ao porto de Santos, não sabemos com que documentação, nem o percurso que fez, passando pela Europa de onde restaram alguns mapas, documentos, fotos e anotações, mas nada que indicasse com certeza seus trajetos neste período. Ao entrar no país, adota o nome de Eduardo para uma pronúncia mais prática de seu nome e o sobrenome perde a letra “d”, passando a assinar Eduardo Bilemjian.

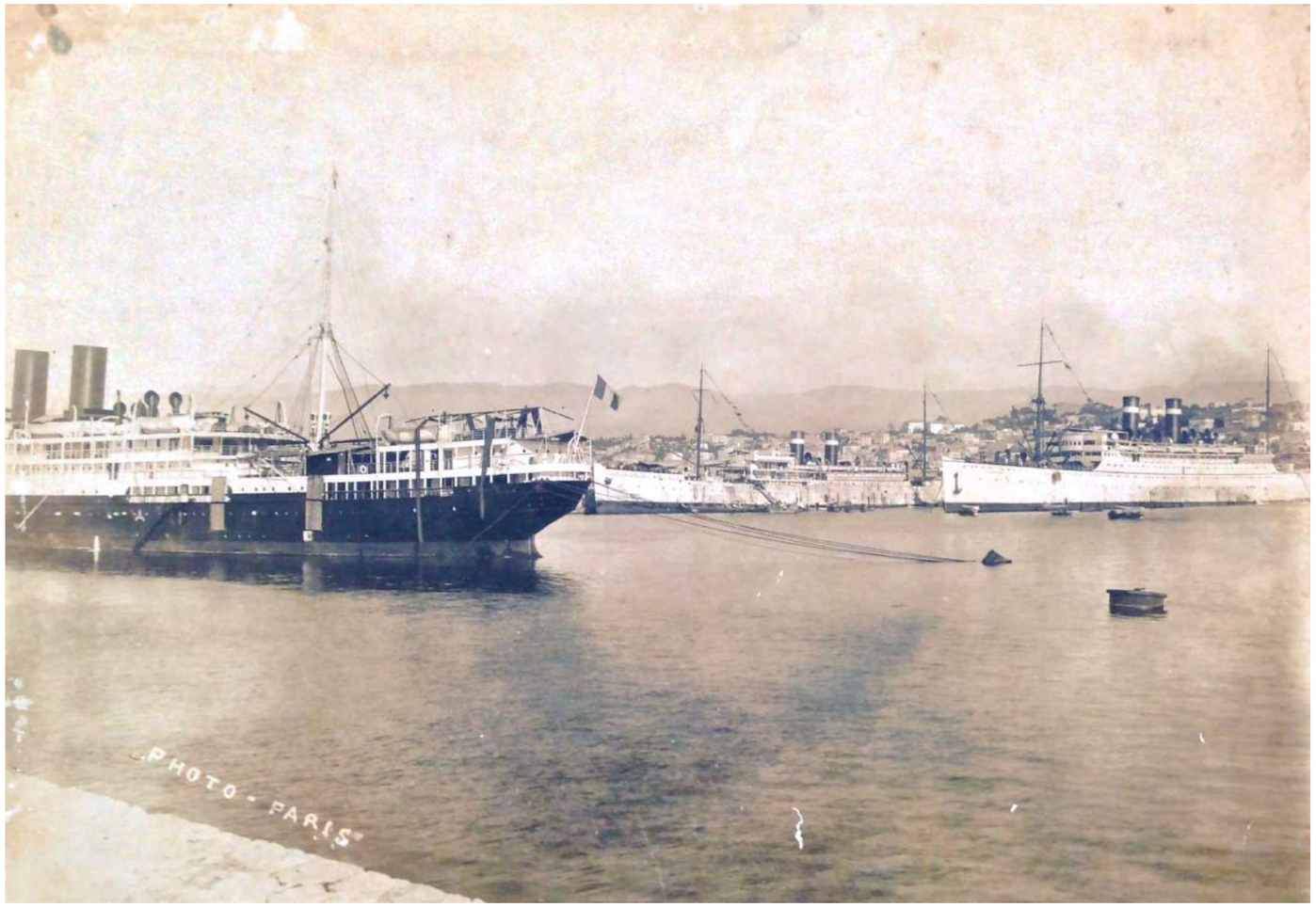


Foto 07 – Porto de Santos, fotografia já com a assinatura e carimbo do Atelier Photo Paris, de São Paulo, fotografia do ano de 1929.

Chegando na capital São Paulo se fixa como fotógrafo auxiliar em um estúdio especializado em retratos, tendo depois se tornado sócio de seu patrão e posteriormente montado seu próprio estúdio, o "Photo Paris", na Avenida São João. Durante este período em que esteve em São Paulo assiste a insatisfação dos paulistas, com a demora de Getúlio Vargas em devolver o país à ordem democrática, defender a instalação de uma constituinte, os atos públicos (pelo fim da intervenção federal nos Estados) tomam corpo e com o fim da revolução de 1932, tornam-se mais fortes e organizados e é em meio a este turbilhão político que, na Estação da Sé, Eduardo, à esta altura já casado com Liberta Bilemjian e com duas filhas, se depara com um cartaz anunciando a criação da nova capital do Estado de Goiás: Goiânia.

Numa época em que a capital paulista atingia a marca histórica de 1 milhão de habitantes e mais de 100 mil prédios, com os primeiros ônibus do transporte público começando a circular e os primeiros semáforos sendo instalados nas movimentadas esquinas, Eduardo coloca em mente que a ida para a nova capital que se estruturava no Centro-Oeste do país seria uma boa oportunidade de um futuro melhor, vende seus equipamentos de fotografia e parte com sua família, primeiro em direção a Buriti Alegre e posteriormente em direção à Goiânia num percurso que de São Paulo a Uberlândia se deu por trem e posteriormente por um caminhão fretado, cortando caminhos por estradas de fazendas, visto não haver rodovias pavimentadas que fizessem a ligação até a cidade de Campinas (atual bairro de Campinas) que servia de suporte urbano para o desenvolvimento da nova capital.

Foto 08 – Residência na avenida 24 de Outubro, onde Eduardo e sua família moraram em Campinas, logo ao chegar no ano de 1933 e onde seria instalada a primeira sede do atelier Goiânia Photo. O cenário encontrado destoava do sonho de uma nova metrópole que procuravam encontrar, fotografia do ano de 1936.

Desta forma Eduardo ruma para Goiânia, se torna um dos pioneiros na cidade, mas ao chegar em Campinas o ano era 1935 e o cenário era bem diferente do imaginado para se construir um futuro. A cidade era vazia, não existia quase nada. No entorno da Praça Joaquim Lúcio a cadeia e um Hotel, alguns metros abaixo, na praça da Matriz, a Igreja e um colégio. Na avenida 24 de Outubro, a principal via da cidade, o cenário era de terra vermelha e casas esparsas até a altura da Rua Jaraguá. Empregos não havia, o comércio era pouco, as dificuldades muitas, e sua esposa Liberta repetiria constantemente para os filhos e netos que antes de vir a Goiânia nunca havia visto uma barata, era nascida e criada em São Paulo, onde dispunha de conforto. Eduardo relataria, anos depois, que em conversa com Pedro Ludovico, governador à época, além de questionamentos sobre a Armênia e a segunda Guerra, este quis saber o que fazia em São Paulo e ao saber que era fotógrafo estabelecido com estúdio na Avenida São João ouviu que havia feito mal em vir a Goiânia, pois lá ganhava bem e deveria voltar, ocasião a qual disse a Pedro Ludovico o provérbio que ouvia de seu pai: “Montar no cavalo é um erro, descer dele, é um segundo erro”.

Foto 09 – Avenida 24 de Outubro, a casa branca à esquerda, na esquina com a rua Catalão é a primeira caa onde Eduardo e sua família moraram ao chegar em Campinas e onde seria instalada a primeira sede do atelier Goiânia Photo, fotografia do ano de 1938.

Foto 10 – Imagem da avenida Anhanguera passando por trabalhos manuais para nivelamento de pista, fotografia do ano de 1937.

Foto 11 – Imagem da avenida Anhanguera com vista de onde hoje está implantado o Lago das Rosas, fotografia do ano de 1937.

Após comprar uma câmera fotográfica, Eduardo volta ao seu antigo ofício, ao qual não pretendia retornar ao sair de São Paulo e começa a fazer fotografias. Seu primeiro trabalho foi para o delegado local, um cadáver descoberto no rio Anicuns, serviço no qual foi acompanhado por alguns soldados e pelo médico legista. Em seguida passou a fotografar para o Estado, a pedido de Pedro Ludovico, além de trabalhos para Joaquim Câmara Filho e os irmãos Coimbra Bueno, período em que fez os registros das principais construções que surgiam na nova capital.

Foto 12 – Modelo de envelope utilizado no Atelier Goiânia Foto para as encomendas de serviços de fotografia.

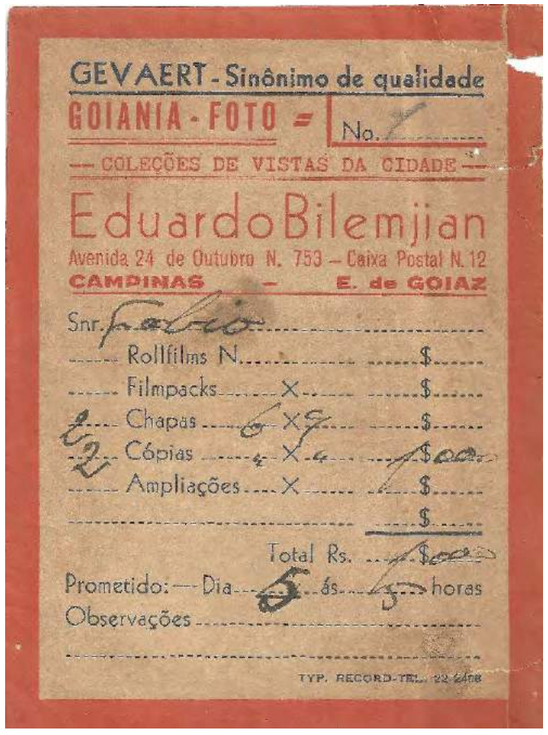


Foto 13 – Modelo de envelope utilizado no Atelier Goiânia Foto para as encomendas de serviços de fotografia.

Foto 14 - Eduardo Bilemjian trabalhando. Ano 1937. Autor desconhecido.

Nesta época estava fixado em Campinas, na Avenida 24 de outubro, onde estabeleceu sua primeira moradia, juntamente com o seu atelier fotográfico, onde além dos serviços prestados oferecia a venda de materiais fotográficos, odontológicos, cirúrgicos, ópticos e material de desenho, despachados de São Paulo para Campinas, em remessas que levavam pelo menos um mês entre as datas de compra e o recebimento dos produtos. Como tudo que se estabelecia à época para suporte na criação de Goiânia, a compra de produtos especializados e também a manutenção dos serviços e do comércio local, o trabalho como fotografo era um processo penoso. Dependia das necessidades quando da realização de eventos, visitas de autoridades de outros Estados e Cidades ou acompanhamentos do crescimento urbano e surgimento dos novos edifícios e foi neste último contexto que em vista à Pedro Ludovico, propôs a contratação pelo governo, de seus serviços, para a realização de um álbum fotográfico que registrasse o surgimento de Goiânia, o que segundo seu próprio relato permitiria, com este registro histórico, no futuro, ver Goiânia no início e no momento atual. Sua sugestão era que o governo arcasse com os custos do material conforme os valores de fatura, e por seus serviços de fotógrafo o quanto quisessem, mesmo se não pagassem nada se daria por satisfeito por deixar esta lembrança. O projeto não foi aceito por Pedro Ludovico, não havia verbas disponíveis e o pouco existente sempre estava comprometido com despesas já vencidas. Mesmo assim, Eduardo realizou as fotografias que havia proposto, às suas custas, as chamou de “Vistas de Goiânia” e passou a vender como uma série de fotografias em seu atelier. Posteriormente fez uma segunda série chamada “Vistas de Campinas” passando a vender as séries como coleções de “Vistas da Cidade”.

Foto 15 – Residência na avenida 24 de Outubro, onde Eduardo e sua família moraram em Campinas, logo ao chegar no ano de 1933 e onde seria instalada a primeira sede do atelier Goiânia Photo. O cenário encontrado destoava do sonho de uma nova metrópole que procuravam encontrar, fotografia do ano de 1936.

O percurso que se fazia, pela avenida 24 de outubro e posteriormente pela avenida Anhanguera era a ligação entre Goiânia e Campinas, uma via de terra, que cortava os quilômetros ainda desertos e áridos entre as duas cidades, os quais eram percorridos de bicicleta para a realização de serviços na capital. Bicicleta que, além de seu meio de locomoção também era sua vitrine de propaganda, que figurou em diversos registros também como assinatura nas fotografias.

Foto 16 – Imagem da avenida Anhanguera com o edifício do Grande Hotel sendo visível ao lado direito, fotografia de 1938.

Foto 17 – Imagem da avenida Anhanguera com a sede do Jóquei Clube de Goiânia ao lado esquerdo, à época ainda nomeado como Automóvel Clube de Goiás, fotografia de 1939.

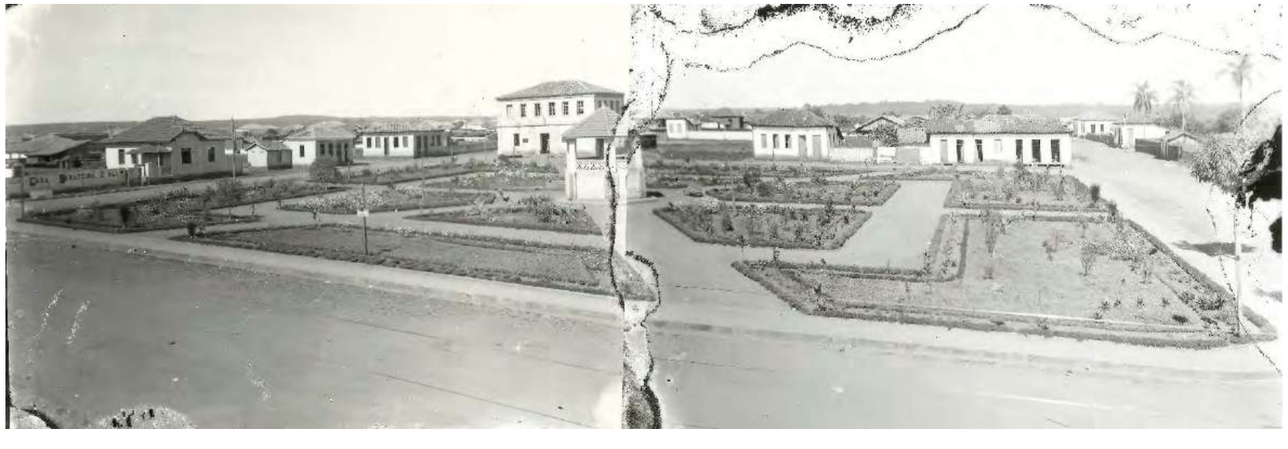


Foto 18 – Fotomontagem feita pelo autor com duas fotografias da Praça Joaquim Lúcio em Campinas, fotografias de 1939.

Foto 19 – Jardineiras que faziam o percurso Goiânia – Campinas com saída da Praça Joaquim Lúcio, 1939.

Nestas idas e vindas registrou o surgimento de importantes edifícios na nova capital e um ponto interessante a se observar é que ao mesmo tempo em que fazia os registros por encomenda do governo ou dos construtores de Goiânia que eram utilizados para propagandear a modernidade que se erguia no centro do país, também fazia os registros "não comerciais" da nova capital, mostrando a falta de infraestrutura, a desolação urbana com edifícios dispersos e em construção compondo um acervo não só de cunho histórico, mas também de grande apelo artístico.

Foto 20 – Eduardo Bilemjian com sua bicicleta em direção ao campo de aviação de Goiânia, fotografia de 1939. Autor desconhecido.

Foto 21 – Instalação de serviços de infraestrutura na Praça Cívica, fotografia de 1937.

Foto 22 – Vista do Palácio das Esmeraldas em construção, fotografia de 1936.

Foto 23 – Vista de fundos/lateral do Palácio das Esmeraldas. Esta fotografia faz parte das "não oficiais" de divulgação de Goiânia para o Governo, onde Eduardo Bilemjian retratou o entorno sem recortes onde os edifícios estavam implantados, fotografia de 1937.

Foto 24 – Fotografia em perspectiva da avenida Goiás (antigamente nomeada por avenida Dr. Pedro Ludovico) com vistas para o Grande Hotel em primeiro plano à esquerda na fotografia e o Palácio das Esmeraldas ao fundo, fotografia de 1937.

Foto 25 – Fotografia “não oficial” também em perspectiva da avenida Goiás com vistas para o Grande Hotel em primeiro plano à esquerda na fotografia e o Palácio das Esmeraldas ao fundo à direita, ao lado do Edifício do atual Centro Cultura Marieta Telles, fotografia de 1937.

Foto 26 – Abastecimento de água para o veículo de serviço de “irrigação de vias” para reduzir a poeira na nova capital, fotografia de 1939.

Fazem parte dos registros deste período a construção do Palácio das Esmeraldas, Grande Hotel, sede do Jóquei Clube, Edifício do Tribunal Regional Eleitoral (atual Tribunal Regional da Justiça Eleitoral), Edifício da Antiga Secretaria Geral (atual Centro Cultural Marieta Telles), Edifício da Delegacia fiscal (atual sede do IPHAN-GO), Edifício dos Correios e Telégrafos, Edifício do Ginásio do Estado (Liceu de Goiânia), residência de Pedro Ludovico, dentre outros. Também fez diversos registros de eventos e acontecimentos que marcaram o início da nova capital, entre eles a fotografia oficial da assinatura do Decreto Estadual n. 1816 que efetivou a mudança definitiva da capital do Estado de Goiás para a cidade de Goiânia.

Foto 27 – Edifício Sede da Justiça Federal no ato de assinatura do Decreto Estadual n. 1816 que efetivou a mudança definitiva da capital do Estado de Goiás para a cidade de Goiânia, fotografia de 1937.

Foto 28 – Fotografia produzida para a execução do busto de Pedro Ludovico, sem data.

Foto 29 – Fotografia produzida para a execução do busto de Pedro Ludovico, sem data.

Foto 30 – Fotografia produzida para a execução do busto de Pedro Ludovico, sem data.

Foto 31 – Busto de Pedro Ludovico no Palácio das Esmeraldas, fotografia de 1942.

Foto 32 – Fotografia oficial da assinatura do Decreto Estadual n. 1816 que efetivou a mudança definitiva da capital do Estado de Goiás para a cidade de Goiânia, fotografia de 1937.

Foto 33 – Fotografia "não oficial" da caneta utilizada na assinatura do Decreto Estadual n. 1816 que efetivou a mudança definitiva da capital do Estado de Goiás para a cidade de Goiânia, a improvisação corriqueira à época e a escassez de recursos adequados aparece estampada no prego utilizado como "suporte" para que a caixa da caneta permanecesse aberta para o registro, fotografia de 1937.

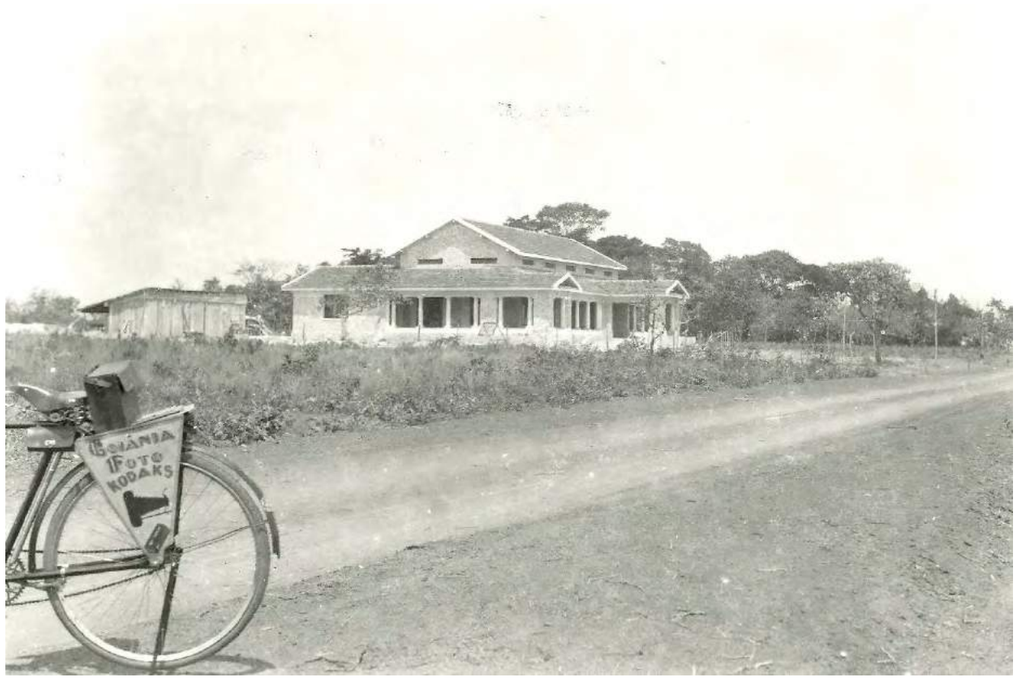


Foto 34 – Sede do Jóquei Clube de Goiânia na avenida Anhanguera, fotografia de 1939.

Foto 35 – Edifício do Tribunal Regional Eleitoral, fotografia de 1936.

Foto 36 – Edifício da Delegacia Fiscal (atual sede do IPHAN-GO, fotografia de 1936.

Foto 37 – Edifício original dos Correios e Telégrafos de Goiânia, foi demolido entre o final da década de 60 e início da década de 70 para dar lugar ao edifício atual, fotografia de 1936.

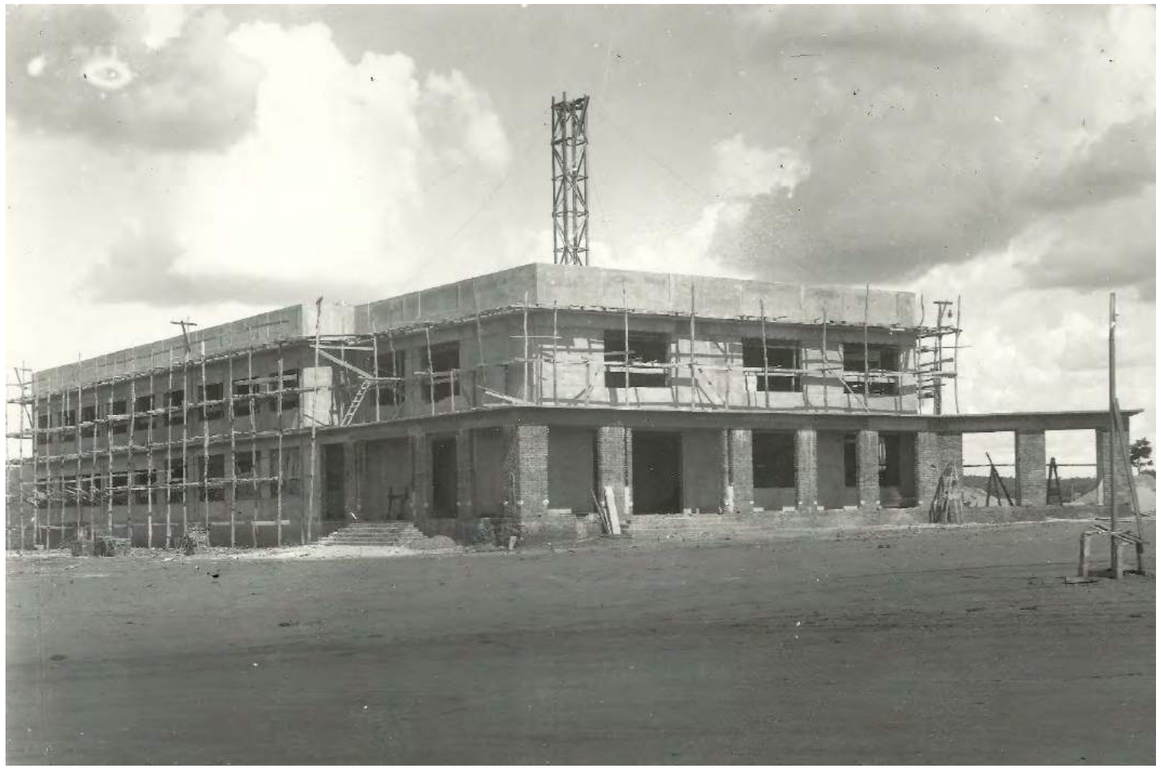


Foto 38 – Edifício da Secretaria Geral do Estado (Centro Cultural Marieta Telles), fotografia de 1935.

Foto 39 – Edifício da Secretaria Geral do Estado (Centro Cultural Marieta Telles) visto do alto do Palácio das Esmeraldas, ao fundo as primeiras ocupações residenciais próximas à Praça Cívica, fotografia de 1936.

Foto 40 – Vista do alto do Palácio das Esmeraldas, com a perspectiva formada pelas avenidas Tocantins, Goiás e Araguaia, fotografia de 1935.

Foto 41 – Edifício do Ginásio do Estado (atual Liceu de Goiânia), fotografia de 1940.

Foto 42 – Família de Eduardo Bilemjian posando no coreto da Praça Cívica. Ao fundo o relógio da avenida Goiás, fotografia provável de 1945.

Foto 43 – Eduardo Bilemjian apresentando a cidade a familiares, Cine Teatro Goiânia, fotografia provável de 1944.

Eduardo manteve seu espírito curioso e anos depois, já com uma família bem maior que na ocasião da mudança de São Paulo para Goiânia, desta vez somente à passeio, viajou até Brasília, queria ver de perto a nova Capital do País que surgia, também no Centro Oeste, mais uma vez, se erguia uma cidade onde antes não havia nada, em um trajeto demorado, com direito a um acidente rodoviário. Mas essa é uma outra história...

Foto 44 – Família de Eduardo Bilemjian em visita à construção de Brasília, fotografia de 1960.

Foto 45 – Família de Eduardo Bilemjian em visita à construção de Brasília, fotografia de 1960.

Foto 46 – Família de Eduardo Bilemjian em visita à construção de Brasília, fotografia de 1960.

REFERÊNCIAS

HORTA, S., (2002). Pioneiros da Fotografia em Goiânia. Goiânia: edição própria - MIS - Museu da Imagem e do Som.

TELES, J. M., (2005). Eu te vejo, Goiânia! - Painel Mem'ria Goianiense -. Goiânia: Editora Kelps.

TELES, J. M., org. (1986). Memórias Goianienses 1. Goiânia: Editora UCG / SUDECO.

SITE: Goiânia Foto. Goiânia Foto. Consultado em 2 de novembro de 2023.

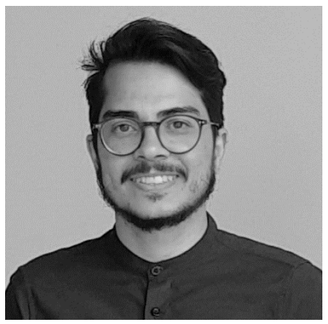
Outras fontes do ensaio são relatos verbais e histórias familiares contadas ao longo dos anos.

Teatro Goiânia, Setor Central, Goiânia.
Foto: Diadorim João Da Silva Viegas, 2023.

OS CINEMAS NA PAISAGEM NOTURNA DO CENTRO DE GOIÂNIA

CINEMAS IN THE NOCTURNAL LANDSCAPE OF THE DOWNTOWN OF GOIÂNIA

https://doi.org/10.5281/zenodo.10732012
Envio: 11/11/2023◆ Aceite: 16/12/2023



Havanio Silva Soares

Arquiteto Urbanista (PUC-GO), mestre em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UnB). Professor Adjunto do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário UniAraguaia. Participa do grupo de pesquisa TOPOS - Paisagem, Projeto e Planejamento - UnB/CNPq

RESUMO: O artigo aborda a relação entre os cinemas e a apropriação da noite na construção da paisagem noturna do Centro de Goiânia, utilizando a compreensão da história como uma narrativa de eventos. O trabalho se baseia em fotografias, mídia impressa e relatos memorialísticos para analisar a materialidade dos lugares e os significados da prática social noturna. A análise da paisagem noturna do Centro revelou um processo contínuo de alterações morfológicas e simbólicas decorrentes das apropriações sociais. A reconfiguração dos cinemas reflete mudanças sociais, destacando as contradições e a diversidade da sociedade em constante transformação que se manifesta na paisagem urbana no Centro da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem Noturna; Cinemas; Lazer; Goiânia; Centro.

ABSTRACT: The article examines the relationship between cinemas and the appropriation of the night in shaping the nocturnal landscape of downtown Goiânia, employing a historical understanding as a narrative of events. The study relies on photographs, print media, and memoirs to analyze the materiality of places and the meanings of nocturnal social practices. The analysis of the downtown nocturnal landscape reveals a continuous process of morphological and symbolic alterations stemming from social appropriations. The reconfiguration of cinemas reflects social changes, highlighting the contradictions and diversity of a society in constant transformation, manifested in the urban landscape of the downtown.

KEYWORDS: Nocturnal Landscape; Movie theaters; Leisure; Goiânia; Downtown.

1. INTRODUÇÃO

A partir da compreensão da história como uma narrativa de eventos (VEYNE, 2008), o artigo visa estabelecer uma correlação entre os cinemas e a apropriação da noite, a fim de tecer uma trama histórica na construção da paisagem noturna do Centro de Goiânia. Com base em fotografias, mídia impressa e livros de relatos memorialísticos, o trabalho propõe retomar a materialidade dos lugares para analisar os distintos significados dessa prática social noturna. Dessa forma, a paisagem pode ser considerada arquivo das lembranças pelos indivíduos que ali viveram ou presenciaram parte de sua história pessoal, permitindo estabelecer elos entre os arranjos socioespaciais.

Para a análise da paisagem, as imagens são um recurso que pode extrair reminiscências que nos conduzem ao tempo pretérito, pois as memórias estão relacionadas às imagens do presente, estreitando, assim, a relação entre passado e presente (BENJAMIN, 1985). As imagens possuem valor real sobre os testemunhos do ocorrido, bem como os documentos escritos, uma vez que não há neutralidade na produção de ambas as evidências. Na história dos acontecimentos, os documentos carregam consigo narrativas já conhecidas por seus pesquisadores. Contudo, as imagens oferecem características do passado que não podem ser alcançadas por outras fontes documentais (BURKE, 2017; CORRÊA, 2011).

A paisagem contém uma transversalidade de momentos históricos distintos. Esse caráter de palimpsesto no qual as camadas temporais se sobrepõem em um único registro (SANTOS, 2017). Nesse contexto, compreender a inserção e a contextualização dos cinemas no Centro de Goiânia implica percebê-los como parte indissociável dessa paisagem, que funciona como um meio de revisitar o passado por meio de seus aspectos simbólicos intrínsecos, mantendo viva a história e a cultura (CARVALHO, 2017; VEYNE, 2008). Os cinemas presentes nesse cenário não são apenas estruturas físicas, mas também narrativas que contribuem para a compreensão da identidade e da evolução da cidade ao longo do tempo.

Essa relação entre cinemas e paisagem adquire ainda mais profundidade quando consideramos a interconexão entre cinemas e a paisagem noturna. Essa simbiose entre este equipamento e o ambiente urbano remonta às pesquisas pioneiras das ciências sociais na década de 1970, quando estudiosos como Anne Cauquelin (1977) e Murray Melbin (1978) lançaram luz sobre a importância da paisagem noturna como objeto de estudo. Ao considerar o desenvolvimento da Arquitetura e do Urbanismo destaca-se a atenção dada às redes de infraestrutura urbana que permitem diferentes formas de apropriação do espaço das cidades por meio do convívio social, do lazer e do trabalho durante a noite, quando os cinemas desempenham um papel central. Essa dinâmica entre cinemas e a paisagem noturna não só enriquece a experiência urbana, mas também oferece uma perspectiva única sobre a vida e a história das cidades.

A presença dos cinemas na paisagem noturna, além de oferecer entretenimento, molda a maneira como experimentamos e percebemos as cidades após o anoitecer. A iluminação desses espaços contribui para a estética urbana e influencia a forma como nos apropriamos do ambiente noturno, promovendo interações sociais, lazer e trabalho. O desenvolvimento progressivo das cidades à noite está intrinsecamente ligado à evolução da tecnologia de iluminação e às mudanças nas práticas sociais regulamentadas. Assim, a relação entre cinemas e a paisagem noturna transcende meramente o aspecto do entretenimento, penetrando nas complexidades da vida urbana noturna, onde luz e sombra se entrelaçam para criar uma teia de experiências estéticas, sociais e culturais.

Nessa perspectiva, a eletricidade passa a ser chave primordial na construção da paisagem noturna, de forma que a noite de uma cidade é entendida como rompimento do dia em uma relação binária de práticas sociais distintas. A noite começa a ter seu caráter construído a partir de uma posição antagônica ao período diurno e, como consequência, carrega consigo representações negativas no imaginário social. A obscuridade e as incertezas pela impossibilidade de se ver na noite são associadas às diversas formas de inseguranças; e estes estigmas, por sua vez, são contrapostos à presença da luz artificial que rompe a escuridão (DIAS, 2010). Esse olhar sob as lentes das questões tecnológicas para a noite urbana traz consigo debates importantes sobre a história da urbanização e as diferentes formas da vida social urbana.

No entanto, uma visão unicamente tecnicista sobre a paisagem noturna, e consequentemente sobre os cinemas do Centro, tende a enfatizar análises do ponto de vista da morfologia urbana, enquanto minimiza a relação entre as diferentes possibilidades de apropriação social e do espaço edificado. Esse enfoque apenas em uma das partes esvazia o conceito de paisagem como um conjunto de aspectos simbólicos intrínsecos à sua construção, o que a permite ser mantenedora da história e da cultura de uma cidade.

No caso goianiense, em 1933, o arquiteto e urbanista Attílio Corrêa Lima elaborou o desenho que daria início ao projeto urbanístico de Goiânia. Posteriormente, com algumas modificações no traçado da Praça Cívica e do Setor Sul feitas pelo Engenheiro Urbanista Armando de Godoy, o plano iniciou sua implantação ainda na década de 1930. Paulatinamente, a nova capital foi tomando forma e a espacialização do desenho definido em projeto passou a se tornar palpável na paisagem. Apesar da fotografia (Figura 01) retratar uma vista superior, ou seja, uma visão que quase nenhum habitante pôde perceber normalmente, era nítida abundância de lotes não ocupados que ressaltavam o contraste entre as ruas e a vegetação rasteira do cerrado delimitando o espaço das quadras.

O grande eixo estruturado ao centro pela Avenida Goiás e os edifícios em construção, esparsos na paisagem, são facilmente percebidos do ponto de vista do pedestre, pois, como apontou Godoy (1942), a topografia de pouca declividade foi escolhida para não se opor ao traçado moderno, e proporcionou um panorama amplo da paisagem. Apesar de os avanços das construções na

Figura 01 – Vista aérea Av. Goiás, Praça Cívica, 1942.
Fonte: Antônio Pereira da Silva, MIS-GO

cidade terem acontecido de forma gradativa, o discurso de conquista do território por meio do ideário progressista tomou corpo. Passou a ser cristalizada a retórica discursiva de domínio da paisagem inóspita por meio do racionalismo cartesiano do projeto, assim como as publicações do Correio Oficial de 1935:

> Aos poucos, do nada, de entre a vegetação agreste, foram surgindo os colossais edifícios que, altaneiros e elegantes, hoje dominam aquela esmeraldina planície, numa demonstração cabal e rígida de quanto vale uma vontade definida e energia. A cidade se instaura. O sonho utópico de outrora transforma-se numa realidade titânica a despeito dos prosaicos e cabalísticos argumentos dos antimudancista (MONTEIRO, 1998, p. 314).

Como o Correio Oficial descreveu, a paisagem na publicação relacionou os “edifícios colossais” à paisagem urbana no intuito de enaltecer a perspectiva citadina, colocando-a como expressão da utopia. Porém, ocultava as dificuldades de implantação da infraestrutura urbana no Centro de Goiânia. Em contrapartida, o antigo município de Campinas, fundado em 1810, já detinha nas décadas de 1930 e 1940 uma maior consolidação do comércio, da moradia e dos órgãos de Estado, pois havia sido o local escolhido para dar suporte aos construtores e aos primeiros moradores da capital. Campinas assumiu um caráter de centro para a região, detendo mais importância para a vida urbana dos residentes do que o espaço da própria capital nos anos iniciais de sua implementação (MANSO, 2001).

Figura 02 – Cine Campinas, década de 1950.

Fonte: Página Goiânia Antiga.

Consequentemente, o primeiro cinema construído em terras goianienses foi o Cine Campinas (Figura 02), em 1936, na Avenida 24 de Outubro (LEÃO; BENFICA, 1995). Assim, o conjunto de estabelecimentos voltados para a prática do lazer nas décadas iniciais fez o povoado assumir para si o papel de abrigar a vida urbana da cidade, sendo referência dos pontos de encontro, lazer e divertimento para os moradores da época, enquanto ao Centro coube ser mantenedor do trabalho e das obras que estavam sendo erguidas.

A noite urbana, sob a perspectiva do lazer social, permitiu-nos observar de que maneira os documentos urbanísticos elaborados para o projeto de Goiânia trouxeram indiretamente a construção da noite no Setor Central. O *zoning* fez parte da estratégia de organização e separação dos usos na cidade moderna. Essa forma de ordenamento das práticas sociais considerou o lazer como atividade legítima de existência dentro do zoneamento. Essa definição de quais práticas sociais foram abarcadas pelo plano urbanístico e onde elas precisavam ser alocadas reverberou na estruturação de lugares de lazer, como os cinemas, que fortaleceram a configuração de uma paisagem noturna.

Na cidade moderna as práticas de lazer eram consideradas formas legítimas para construção de uma paisagem urbana. Assim, podemos compreender que a introdução de estabelecimentos como confeitarias, cafés, teatros e cinemas estava associada à época como mais saudável, para evitar o surgimento de estabelecimentos que existiam em outras cidades como:

> As antigas tabernas, produzindo um código específico de comportamento público que se disseminou, mais tarde, por estratos mais amplos. O que vemos, juntamente com esses novos estabelecimentos, é a domesticação do espaço de beber, pois eles não estavam conectados aos signos do atraso e da imoralidade (COSTA, 2004, p. 37).

O cinema esteve relacionado a uma forma moderna de lazer, pois sua produção se estruturou a partir das inovações tecnológicas, assim como o advento da eletricidade. Por estar ligado à disponibilidade do tempo livre, esteve mais associado a uma prática predominantemente noturna. Durante a noite essa sociabilidade demonstrou seu maior potencial, quando as telas que exibem os filmes conseguiram atingir seu maior público. Essa atividade contribuiu para estimular os laços sociais em meio à *urbs* e conduziu novas formas de convívio, tanto entre os solteiros, os casais, os amigos e os familiares. Esse lazer urbano convidava os cidadãos à quebra do isolamento em suas casas, para compartilhar o encontro na cidade com o coletivo (GWIAZDZINSKI, 2005).

A destinação de espaços no Centro de Goiânia voltados ao lazer estava sobrescrita no plano a partir da consideração do entretenimento como forma de valorização das práticas culturais por meio da diversão. O decreto n° 2.148 do zoneamento central, aprovado em 7 de agosto de 1937, delimitou as zonas comerciais e de diversões do Setor Central (Figura 03).

No plano urbanístico foi reservado o trecho da Av. Anhanguera, compreendido entre a Av. Goiás e Av. Tocantins:

> Em adiantamento a nosso ofício n. 280, de 22 de julho p.p., com o qual submetemos a presada atenção de V. Excia. A parte do Plano de Urbanização de Goiânia, referente às Zonas Comercial e de Diversões do Setor Central, voltamos a ocupar sua atenção, para sugerir-lhe que se digne lavrar o necessário decreto, cuja minuta, em duas vias,

Figura 03 – Zona comercial e diversões (em destaque).

Fonte: ALVARES, 1942. Editado pelo autor, 2021.

> submetemos, com este, à apreciação de V. Excia., sobre o mesmo assunto (ALVARES, 1942, p. 34).

Esse mesmo decreto definiu quais lotes estavam destinados a receber os estabelecimentos voltados à prática de lazer. Essas questões de cunho legislativo já denotavam a preocupação de um desenvolvimento de atividades de entretenimento por parte de agentes promotores da cidade, apontando para uma intencionalidade em promover tais práticas socais no bairro. O aparecimento de um espaço público noturno por meio da celebração social se tornou uma estratégia para a construção de uma cidade urbanizada e alinhada com comportamentos citadinos para seus habitantes. Nesse sentido, como Góis (2015) sugeriu, esses lugares de lazer puderam ser delimitados a partir de seu *status* legal, que os conferiu uma posição legítima dentro da cidade, por intermédio dos lugares públicos e privados. As vias, ao mesmo tempo em que abrigam o espaço destinado às atividades de trabalho, costuram também espaços como os cinemas de rua como responsáveis por abrigar o divertimento noturno, sendo reconhecidos pelo poder público, como uma forma legítima de lazer social.

Nesse sentido, ao retomarmos o contexto em que a capital foi projetada, veremos que a iluminação urbana já era um tema debatido pelos projetistas, diferente de outras cidades em que a eletricidade pública surgiu após a implantação da cidade, como no povoado de Campinas. Assim, no cenário goianiense, é essencial compreender a noite não apenas como resultado do advento de uma infraestrutura, ou seja, originada a partir do surgimento da energia elétrica, mas, sim como uma componente planejada, como parte de um pensar e de uma intencionalidade por parte de seus agentes.

Ao nos referirmos à noite goianiense, a iluminação pública se destacou como elemento proeminente da narrativa noturna. Contudo, não devemos reduzir essa paisagem apenas a uma consequência da implementação de uma infraestrutura urbana. Este recurso tecnológico detém sua importância para a construção dessa paisagem, mas dentro em um contexto histórico maior. Desse modo, devemos nos atentar para a concepção moderna na qual está pautada a criação da cidade.

2. A SOCIABILIDADE NOTURNA E OS CINEMAS

As ruas iluminadas, no momento em que as fachadas estão brilhantes na paisagem, foram uma espécie de incentivo para que as pessoas deixassem suas casas para saírem à noite. Retomamos a visão da eletricidade não apenas como um aparato técnico na *urbs*, mas também como forma de reconfiguração das formas de apropriação social. As luzes na cidade marcaram a paisagem como uma maneira de simbolizar a fonte da diversão, sinalizando que a jornada de trabalho havia sido encerrada e chegava a hora de relaxar, exceto, claro, para os trabalhadores dos estabelecimentos noturnos, que encontravam na noite sua fonte de renda (NASAW, 1993).

Figura 04 – Cine Teatro Goiânia.
Fonte: MPL/MIS|GO, década de 1940.

De forma gradual, a noite goianiense se tornou menos dependente de Campinas e passou a se incorporar à paisagem do Centro. Dentro do decreto de n° 2.148, que definiu a Zona de Diversões, também se estabeleceu a quadra 69 da Av. Tocantins com a Av. Anhanguera como responsável por abrigar o teatro municipal da cidade. Posteriormente batizado, em 1942, de Cine Teatro Goiânia, o edifício em *art déco*, projetado pelo engenheiro e arquiteto Jorge Félix de Souza, comportou além de acomodações para as atividades de cinema e teatro, ambientes para abrigar bar e café.

Considerado pelos habitantes da época como uma construção desproporcional em relação ao número de habitantes da cidade, o Cine Teatro foi concebido com uma capacidade de 1.250 pessoas, inserindo-se em uma previsão para a expansão da vida noturna por meio do lazer. O edifício foi projetado para acomodar os residentes de uma cidade em crescimento. Neste sentido, ele foi elaborado para atender às futuras demandas das práticas cotidianas ligadas ao lazer.

Em uma das fotografias tiradas na década de 1940 (Figura 04), ficou demonstrado um público considerável para a capacidade do edifício. Um dos períodos mais frequentados do Cine Goiânia era a sessão das 18h30 de domingo. Após o filme, as pessoas se dirigiam para a Avenida Anhanguera para a prática do *footing*, a rua dava lugar à paquera e aos encontros de casais que se

estendiam até, aproximadamente, às 22 horas (SANTANA; BONETTI; MACÊDO, 2007).

Essa sociabilidade noturna do cinema estabeleceu uma relação com a outra prática, a do ir e vir no passeio público. Esta interação entre as duas atividades foi percebida pelo jornalista Lourival Batista Pereira. Conhecido como LBP, ele fez sucesso na década de 1950 com sua coluna social chamada Flash, no jornal O Popular. Em uma de suas colunas ele apelidou essa interação social entre o cinema e o *footing* como sessão perfumada, pois os homens se apresentavam de "ternos de casimira ou tropical inglês, ou ternos de linho irlandês, opção para os dias mais quentes. As mulheres punham seus melhores vestidos ou conjuntos. [...] como se estivessem preparando para também para um desfile" (ROCHA, 2003, p. 129).

Com os seus melhores trajes e perfumes, os frequentadores se preparavam para um filme e logo após já estariam prontos para o flerte na noite. Esta interação social que não se delimita apenas ao interior do Cine Teatro passou a ocupar as ruas de seus arredores, comprovando como essa Zona de Diversão foi uma forma de abertura do espaço público para a noite. O edifício elaborado pela iniciativa pública também previu as apresentações de peças teatrais, concertos, dentre outras atividades ligadas ao teatro. Assim, sua estrutura física possuía espaços mais elaborados que um cinema tradicional. Apesar do Cine Teatro Goiânia ter mais notoriedade no meio urbano por sua importância simbólica para a cidade, ele não foi o primeiro cinema a ser implementado no Centro. Este foi o Cine Popular, posteriormente batizado de Cine Santa Maria:

> O Liceu estava em polvorosa na cinzenta manhã de outubro de 1939. Os alunos que moravam no Botafogo haviam trazido a auspiciosa notícia de que, finalmente no próximo sábado, seria inaugurado o Cine Popular, ali na Rua 24, entre a Avenida Anhangüera e a Rua 4. Era mais uma iniciativa do velho Alípio Ferreira, um português empreendedor que resolveu apostar no futuro da jovem capital e não se conformava em ter que se deslocar até Campinas para ver Buck Jones ou Ken Maynard dizimando hordas de chineses no faroeste ou para extasiar-se contemplando e ouvindo a bela Janet Mac Donald em dueto com Nelson Eddy nos primeiros musicais da Metro Goldwin Mayer (LEÃO; BENFICA, 1995).

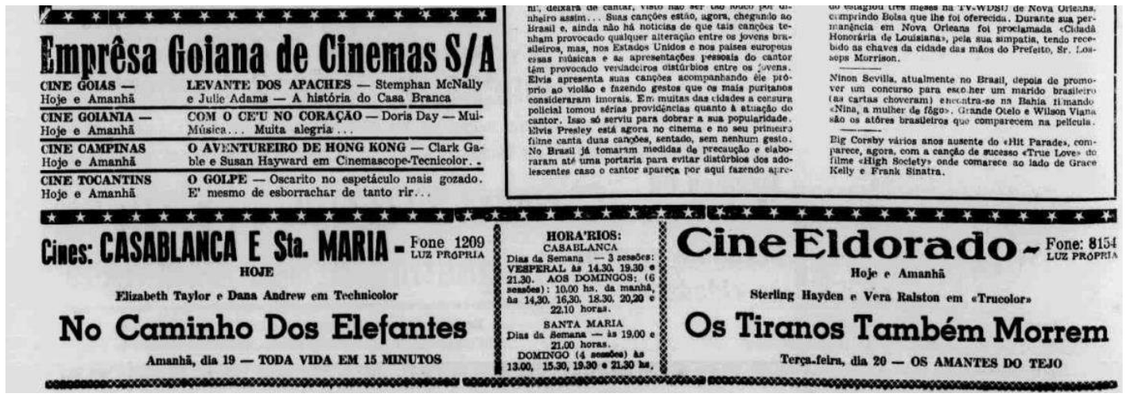
Essa opção cultura para a cidade se mostrou de forma pontual na década de 1940, e esteve mais presente em Campinas. Nos anos 1950, essa prática social se tornou mais promissora em decorrência da melhoria da infraestrutura da cidade e do surgimento de novos empreendimentos que colaboraram para a sedimentação da vida social mais urbana no Centro (SILVA, 2019). O Cine Goiaz (Figura 05), situado na Av. Anhanguera, diferente do Cine Santa Maria que se localizava em um edifício mais simplório do ponto de vista estético e aparato tecnológico, trouxe em sua fachada linhas arquitetônicas do *art déco*, que remetia a uma maior elegância em um conjunto urbano. Os cartazes expostos na calçada anunciavam o filme "Canção da Rússia", de 1944, como forma de convidar os transeuntes a assistirem à exibição. O letreiro luminoso na vertical

Figura 05 – Cine Goiaz. Década de 1940.

Fonte: Autor Desconhecido. Goiânia – GO. Acervo MUZA/MIS|GO.

acendia durante a noite para marcar a presença do cinema na paisagem da cidade.

A empresa Goiana de Cinemas S/A foi responsável pela administração dos cines Goiânia, Goiaz e Campinas. Já o Cine Santa Maria havia sido regimentado pela empresa Teatral Paulista (LEÃO; BENFICA, 1995). Os veículos de imprensa também subsidiaram espaços voltados para a divulgação dos cinemas e dos filmes exibidos como forma de privilegiar as práticas mais modernas de lazer. Os jornais anunciavam para o público qual era a programação prevista durante a semana; esses encartes jornalísticos continham também a expressão "Luz própria" (Figura 06), indicação de que o cinema era provido de um gerador de energia e que, deste modo, o divertimento não seria interrompido pela queda no fornecimento energético. Essa chamada presente nos jornais retomava a precariedade da eletricidade urbana ainda na década de 1950.


Emprêsa Goiana de Cinemas S/A

CINE GOIAS — Hoje e Amanhã	LEVANTE DOS APACHES — Stemphan McNally e Julie Adams — A história do Casa Branca
CINE GOIANIA — Hoje e Amanhã	COM O CEU NO CORAÇÃO — Doris Day — Mui-Música... Muita alegria...
CINE CAMPINAS Hoje e Amanhã	O AVENTUREIRO DE HONG KONG — Clark Gable e Susan Hayward em Cinemascope-Tecnicolor.
CINE TOCANTINS Hoje e Amanhã	O GOLPE — Oscarito no espetáculo mais gozado. E' mesmo de esborrachar de tanto rir...

Cines: CASABLANCA E Sta. MARIA - Fone 1209 LUZ PRÓPRIA
HOJE
Elizabeth Taylor e Dana Andrew em Technicolor
No Caminho Dos Elefantes
Amanhã, dia 19 — TODA VIDA EM 15 MINUTOS

HORA'RIOS:
CASABLANCA
Dias da Semana — 3 sessões: VESPERAL às 14.30, 19.30 e 21.30. AOS DOMINGOS: (6 sessões): 10.00 hs. da manhã, às 14,30, 16,30, 18.30, 20,20 e 22.10 horas.
SANTA MARIA
Dias da Semana — às 19.00 e 21.00 horas.
DOMINGO (4 sessões) às 13.00, 15.30, 19.30 e 21.30 hs.

Cine Eldorado - Fone: 8154 LUZ PRÓPRIA
Hoje e Amanhã
Sterling Hayden e Vera Ralston em «Trucolor»
Os Tiranos Também Morrem
Terça-feira, dia 20 — OS AMANTES DO TEJO

Figura 06 – Anúncio de cinemas – 1956.

Fonte: Jornal de Notícias – acervo Hemeroteca Digital Brasileira.

Com o crescimento da cidade, os cinemas passaram a ser requisitados como uma forma de lazer. Com a expansão urbana, mesma empresa gestora do Cine Santa Maria anunciou a criação de um novo cinema, o Cine Casablanca, em 1954, na Rua 8. Esta opção cultural passou a ser incorporada pelos goianienses, tornando-se parte de suas práticas sociais. Assim como a Sessão Perfumada, presente no Cine Teatro Goiânia, de onde os jovens saíam para praticar o *footing* e flertar após o término do filme, o Cine Casablanca se tornou um ponto de encontro na Rua 8, estimulando locais voltados ao entretenimento noturno, como o Lanche Americano e a lanchonete Acapulco (ROCHA, 2003). Os frequentadores saíam das sessões e iam até esses *points*, como contou a Sr.ª. Marietta Telles, "[...], o Lanche Americano com banquinhos e uma parede espelhada, absoluta novidade entre nós. Ele ficava na Rua 8, Centro. Era um ponto de atração da juventude" (GOIÂNIA, 1985, p. 312). Diferentemente dos jovens dos anos 1940 que não haviam nascido em Goiânia, os habitantes como a Sr.ª Marietta Telles, já estavam inseridos em um contexto urbano em que a sociabilidade noturna detinha maior diversidade.

Os cinemas, por exigirem um aparato técnico mais sofisticado para época, tinham custos mais altos de manutenção. Como forma de minimizar os gastos de produção das exibições, os filmes não possuíam muitas cópias para reprodução. Uma estratégia adotada pelas companhias de cinema foi a aquisição de um exemplar de cada película que compartilhavam com os outros cines da mesma rede. Essa dinâmica era realizada para diminuir o intervalo de apresentação de um filme entre uma filial e outra. Isso foi relatado pelo projetista, Sr. Braz dos Santos:

> Eu pegava os filmes lá no Cine Casablanca, levava para o Cine Santa Maria depois que já tinha iniciado o filme. [...] Simultâneo no meu tempo era assim, você pegava a bicicleta, com uma borracha amarrada na garupa, amarrava a lata do filme ali, e descia do Cine Casablanca até chegar no Cine Santa Maria. O percurso era a Rua 3 [...] ia lá e pegava a primeira parte do filme e devolvia. Até acabar a sessão de cinema. Tinha filme que tinham dez latas, ia e voltava, dava vinte viagens. Nós estávamos passando um filme [...] amarrei ele na garupa da bicicleta e a catraca enguiçou, ela empinou comigo e cai por cima do guidom, a lata desamarrou e eu saí correndo atrás dessa lata (BRAZ DOS SANTOS, NOSSA HISTÓRIA DARIA UM FILME, 2014).

O registro do Jornal de Notícias, de 1957 (Figura 07), respaldou a veracidade do relato do Sr. Braz dos Santos. Os Cines Casablanca e Sta. Maria programaram a exibição do mesmo filme "Rio Fantasma" com um intervalo de trinta minutos entre as sessões noturnas. Dentro desse prazo, era necessário preparar uma parte do filme, embalá-lo e garantir sua chegada em segurança à outra unidade do cinema, a fim de assegurar a continuidade da transmissão do filme e evitar interrupções.

Esse improviso, bem como as dificuldades relatadas pelo Sr. Braz para que os cinemas se adaptassem a uma vida moderna, vão se esvaindo com o crescimento demográfico e a diversificação cultural em Goiânia, e tornaram-se

Cine Casablanca
— Hoje e amanhã — FONE: 12-09
Eliana, Trio Irakitan, Angela Maria e João Dias
RIO FANTASIA
Dias 18 e 19 — PENSÃO DE D. ESTELA

Cine Sta. Maria
Hoje, amanhã e 3.a feira CINEMA POPULAR
Eliana, Trio Irakitan, Angela Maria e João Dias
RIO FANTASIA
Dias 19 e 20 — PENSÃO DE D. ESTELA

Cine Eldorado
Dias 16, 17, 18 e 19 FONE: 81-54
Victor Mature e Janet Leigh
A MORTE ESPREITA NA FLORESTA
Dias 20 e 21 — NATAL BRANCO

HORA'RIOS: — Casablanca: Dias da Semana — 3 sessões: Vesperal às 14,30, 19,30 e 21,30. Aos Domingos: (6 sessões): 10,00 hs. da manhã, às 14,30 16,30, 18,30 20,30 e 22,10 horas. Santa Maria: — Dias da Semana — às 19,00 e 21,00 horas. Domingo (4 sessões) às 13,00, 15,30, 19,30 e 21,30 hs.

Figura 07 – Anúncio de cinemas – 1957.
Fonte: http://memoria.bn.br/pdf/843687/per843687_1957_00167.pdf

ascendentes da década de 1960 até início dos anos 1980 (OLIVEIRA, 1999). Com a construção de Brasília, em 1957, as redes de conexão com Goiânia se estabeleceram de forma duradoura, os transportes de massa na cidade, as ruas cheias e uma intensidade no contato com a tecnologia passaram a fazer parte do cotidiano goianiense. O isolamento da capital em relação às demais regiões foi rompido, e influências externas, provenientes do Rio de Janeiro, de São Paulo e até mesmo do exterior, passaram a ser mais frequentes no interior do país (PEIXOTO; FERRANTE, 2013).

O aparecimento de novos cinemas nas ruas do Centro foi um dos reflexos nessa configuração física da cidade, refletindo a necessidade de adaptação às outras formas de comportamentos dos cidadãos. Novos empreendimentos surgiram, como o Cine Astor, na década de 1960, inaugurado na Rua 9. Mas foi na década de 1970 que apareceram com mais intensidade outros estabelecimentos, como o Cine Frida, no térreo de um edifício na Av. Goiás; o Hotel Presidente, que abrigou o cinema com o mesmo nome e esteve situado em frente ao Jóquei Clube, na Av. Anhanguera; o Cine Goiânia Ouro, localizado na Rua 3; e o Cine Capri, na Av. Tocantins esquina com Av. Anhanguera, como demonstrado na fotografia (Figura 08), que além do cinema, apontou uma paisagem com os

Figura 08 – Cine Capri – Av. Anhanguera c/ Av. Tocantins - década 1970.
Fonte: Leiloeiro oficial.

edifícios em altura e uma infraestrutura urbana mais sólida, demonstrando que esse lazer cultural estava associado a uma maior consolidação do bairro.

Com a ampliação de estabelecimentos voltados para as exibições cinematográficas, os festivais de cinema gradualmente passaram a ser introduzidos, sendo o primeiro deles realizado em 1966, com a I Bienal Centro do Cinema Brasileiro, sediada pelo Cine Teatro Goiânia. Outras iniciativas desse perfil de evento foram realizadas no Cine Capri, por intermédio de alunos e professores da Universidade Federal de Goiás em 1974, com o objetivo de inserir filmes artísticos, menos comuns às telas de cinemas comerciais. Essas programações culturais resistiram até 1978; a empresa exibidora fez uma mostra similar nos Cines Presidente, Casablanca e Astor, porém a repercussão foi menor, diferente dos primeiros eventos (LEÃO; BENFICA, 1995).

Apesar das dificuldades de infraestrutura, principalmente no âmbito da energia elétrica, houve um crescimento no número de bares e restaurantes. Isso permitiu maior diversificação dos usos e maior pluralidade de público, deixando de se limitar apenas às elites econômicas e políticas. À medida que as décadas de 1960 e 1970 se aproximam, boates e casas noturnas ganham mais adeptos em decorrência de uma transformação cultural. No entanto, o seu surgimento ainda estava nas proximidades das principais avenidas, criando uma espécie de corredor do lazer.

A sociabilidade noturna no Centro, estava estruturada nas ações de consumo como bares, restaurantes e lanchonetes, passou também a se relacionar com as atividades voltada para o lazer cultural, como os cinemas. Esta última se tornou uma ponte importante para compreender as transformações da paisagem noturna ao longo dos anos. Os cinemas estiveram presentes desde os anos iniciais da fundação da capital, a exemplo do Cine Teatro Goiânia, seja para cumprir um papel de respaldar a construção da nova capital com um aparato mais moderno e linhas arquitetônicas arrojadas para época, ou como forma mais democratizante da cultura para o acesso popular na figura do Cine Santa Maria.

3. OS CINEMAS NA RECONFIGURAÇÃO DA PAISAGEM

No decorrer das décadas de 1960 e 1970, outros estabelecimentos, como bares e restaurantes, surgiram principalmente ao longo da Avenida Anhanguera e da Rua 6, diversificando a apropriação desse espaço por pessoas que não residiam exclusivamente no bairro. Contudo, a referência do Centro como principal reduto da população de alto poder aquisitivo ainda permaneceu, assim como as construções de edifícios imponentes para a época, concentrando os principais pontos de encontro político, socioeconômico e cultural da cidade, o que perdurou até o final da década de 1970.

A paisagem moderna projetada para a Goiânia passou a ter rupturas mais expressivas, sobretudo a partir dos anos 1980. Nesse período, os interesses do capital imobiliário passaram a se concentrar em outras localidades, principalmente nos setores Oeste, Bueno e Aeroporto. Assim, a paisagem edificada do Centro tradicional começou a ser vista como obsoleta perante à

Figura 09– Rua do Lazer – 1978.
Fonte: Página Goiânia Antiga.

população da classe econômica mais elevada. Essa percepção no imaginário social se deu gradativamente no decorrer dos anos seguintes. Todos esses períodos históricos que marcam as transformações do Centro têm implicações na conformação de sua paisagem e na memória coletiva sobre o bairro.

A paisagem noturna do Centro passou a se abrir para um público maior e mais diverso com o número crescente de bares e restaurantes, com novos estilos de lazer mais associados à juventude, como por exemplo, as casas noturnas. Todavia, não houve uma estagnação nas dinâmicas urbanas do Centro, o que implicou na contínua transformação da cidade, pois:

> O espaço é a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais. Mas a contradição principal é entre a sociedade e espaço, entre um presente invasor e ubíquo que nunca se realiza completamente, e um presente localizado, que também é passado objetivado nas formas sociais e nas formas geográficas encontradas (SANTOS, 2017, p. 601).

A crescente atividade cinematográfica acompanhou o desenvolvimento do bairro, chegando aos anos 1970 com uma pluralidade maior de estabelecimentos, e se fixou culturalmente como uma forma de lazer do cotidiano. A Rua do Lazer (Figura 09), na Rua 8, foi além de ser um simples espaço de entretenimento. Durante parte dos anos 1980, esse trecho possuiu um repertório de lojas comerciais que incorporavam elementos do *art noveau* nos mobiliários urbanos, harmonizando-os com as fachadas ornamentadas por

letreiros em néon e pinturas metalizadas. Essa fusão de estilos conferiu à rua um ar futurístico para atrair os jovens da época que frequentavam o Cine Casablanca e os arredores das quadras. Esse mesmo recurso em transformar a passagem de pedestres em uma galeria aberta foi utilizado no Cine Ouro e no Cine Capri, atraindo as lojas mais badaladas do período, consequentemente, associadas às práticas de diversão joviais (PRUDENTE; MENDONÇA, 2008).

Contudo, a dinâmica da economia e as mudanças no comportamento social nas duas décadas seguintes, fizeram com que essa sociabilidade, mais frequente durante a noite, gradualmente diminuísse sua intensidade. Uma das formas de adaptação dos cinemas foi sua introdução nos shoppings centers, que também detinham a presença de lojas comerciais comuns nas galerias. Em 1978, após uma reestruturação, o Cine Teatro Goiânia passou a se chamar apenas Teatro Goiânia, tendo suprimida sua função de cinema. Nas décadas seguintes, final dos anos 1980 e início dos 1990, foram desativados cinemas como o Cine Goiaz, o Cine Frida e o Cine Presidente.

Uma estratégia recorrente nos anos 1990 entre os estabelecimentos, para evitar seu fechamento em definitivo, foi arregimentar um novo público para suas salas. O Cine Santa Maria, a partir de 1994, passou a exibir em sua programação conteúdos eróticos voltados para pessoas maiores de 18 anos, assim como o Cine Astor e o Cine Casablanca, como mostram os cartazes (Figura 10) expostos na Rua do Lazer. Posteriormente, o Cine Casablanca, assim como o Cine Capri (Figura 11), transformaram seu uso e passaram a abrigar igrejas neopentecostais.

Figura 10 – Cine Casablanca – Rua do Lazer 1992.

Fonte: Revista Oasis, n°107 – Página Goiânia Antiga.

Figura 11 – Antigo Cine Capri.

Fonte: VAZ, 2002, p. 16.

Podemos compreender o cinema como um espaço que ao longo de sua história foi sendo modificado pela sociedade. Assim, por meio do entendimento de Santos (2017), conseguimos nos referir às transformações dos cines no Centro como uma mudança na realidade social, em que a sociedade impõe novos valores sobre os espaços físicos já existentes. Nesse sentido, a metamorfose nos usos dos cinemas foi reflexo de uma mudança comportamental da coletividade, sendo essas transformações dos espaços uma consequência em atender novas necessidades de uma cidade que se modificou constantemente.

Como forma de retomar o cinema enquanto atividade cultural, em 1989, o Governo Estadual transformou o edifício histórico do antigo Fórum, na Praça Cívica, para abrigar o Cine Cultura. Também na contramão do fechamento dos cinemas de rua, o Cine Ritz foi inaugurado em 1991, na Rua 8 — entre a Av. Anhanguera e a Rua 4 —, nos moldes dos estabelecimentos que estavam sendo inaugurados nos shoppings. Porém, esses dois últimos perfis de cinema passaram a ser exceção, pois além dos cines que foram convertidos em exclusivamente pornôs nos anos 1990, surgiram outros dois cinemas voltados especificamente para conteúdo adulto, como Cine Mix, na Rua 8 próximo à Rua 2, e o Cine Apollo, na Av. Anhanguera que, como aponta o registro (Figura 12), possuía uma fachada arquitetônica mais simplória quando comparado com os cinemas das décadas anteriores. Além dos filmes, o local abrigou também apresentações de shows eróticos, demonstrando que esses novos estabelecimentos haviam conquistado a paisagem urbana do centro em prol de atender uma demanda do público. Assim, podemos entender que a materialidade desses espaços "possui um aspecto comunicativo, informações para os usuários, os quais podem decifrar atividades, formas de comportamento e características do público a partir da observação do aspecto formal dos lugares" (GÓIS, 2015, p. 73).

Figura 12 – Cine Apollo – 2002.

Fonte: VAZ, 2002, p. 16.

Ao retomarmos o conjunto de imagens deste tópico, podemos apreender que a sociedade foi responsável por atribuir conteúdo e significado às formas morfológicas da paisagem, que no decorrer do tempo adquiriram novas funções e foram modificadas. Os frequentadores do Centro agiram sobre o espaço por meio de uma realidade social, estes objetos da ação social foram dotados de uma presença humana e, ao mesmo tempo qualificados por ela (SANTOS, 2017). Assim, compreender os cinemas na paisagem noturna do Centro, também se constituiu pelo caráter imaterial decorrente das apropriações dadas pelos frequentadores da noite, que foram depositadas nas lembranças e memórias dos que ali viveram essas experiências.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da paisagem noturna do Centro trouxe-nos como resposta uma construção de cunho morfológico que diz respeito às transformações físicas em conjunto com aspectos simbólicos decorrentes das apropriações sociais. Essa espacialidade da sociabilidade noturna conduziu ao entendimento da paisagem por meio das práticas cotidianas que são construídas por meio da relação entre os viventes e o Centro Pioneiro. Nesse sentido, por meio do mapeamento (Figuras 13 e 14) foi possível identificar que a Av. Anhanguera foi um importante eixo estruturador dos cinemas como forma de sociabilidade noturna do Centro.

Nessa dialética entre o mundo do habitante e a cidade edificada, a paisagem noturna do Centro transformou-se de forma constante. A noite passou a se abrir para um público ampliado e mais heterogêneo, como uma forma mais democrática de acesso ao lazer para uma maior parte da população. Essa diversidade noturna estava associada às transformações sociais, culturais e no modo de vida dos habitantes resultando em novos estilos de entretenimento mais associados à juventude, como por exemplo, as casas noturnas. No entanto, as dinâmicas urbanas do Centro não sofreram estagnação. Isso implicou na

Figura 13– Cinemas no Centro da cidade.

Fonte: Autor.

Estabelecimento	Localização	Década/Ano	Identificação
Cine Popular – Cine Santa Maria	Rua 24	1939	1
Cine Teatro Goiânia	Av. Anhanguera com Av. Tocantins	1942	2
Cine Goiaz	Av. Anhanguera	Década 1940	-
Cine Casablanca	Rua 8	1954	3
Cine Astor	Rua 9	Década 1960	4
Cine Presidente	Av. Anhanguera com Rua 30	Década 1970	5
Cine Capri	Av. Anhanguera com Av. Tocantins	Década 1970	6
Cine Frida	Av. Goiás	1975	7
Cine Goiânia Ouro	Rua 3	Década 1970	8
Cine Cultura	Praça Cívica	1987	9
Cine Ritz	Rua 8	1991	10
Cine Mix	Rua 8	1994	11
Cine Apollo	Av. Anhanguera	Década 1990	12

Figura 14– Cinemas no Centro da cidade.

Fonte: Autor, 2021.

contínua transformação da cidade, uma vez que espaço estabeleceu a relação entre elementos sociais e morfológicos.

Os cinemas de rua, presentes desde a concepção da capital, foram mais uma das camadas sobrepostas na noite urbana; e em seus anos iniciais dialogavam com a prática do *footing*, sendo posteriormente desfrutados pela juventude, que se relacionava nos bares e lanchonetes da cidade. O devir noturno se irradiou pelas ruas adjacentes à avenida, costurando novos pontos de encontro para a mocidade goianiense. Esse novo elemento de diversão permitiu o destaque da Rua 8, principalmente nos anos 1970, o que desencadeou na conversão da via como uma Rua do Lazer. Ao passo em que a cultura e o ritmo de vida se transformaram na cidade, novos pontos de encontro foram sendo construídos fora do Setor Central, e o bairro, no decorrer das décadas de 1980 e 1990, se adaptou às suas formas de sociabilidade e apropriação noturna.

Ao reconhecermos a metamorfose dos cinemas no centro da cidade, percebemos que eles foram um reflexo das transformações da paisagem noturna. O cinema como uma forma moderna de lazer cultural coletivo, que esteve inserido no plano de construção para a capital, modificou sua função para abrigar práticas de cunho privado. Os cines se adaptaram aos novos contextos, exibindo desde filmes eróticos até a conversão para a celebração de cultos religiosos, em uma espécie de incorporação de símbolos antagônicos. Essa transformação no uso conduziu uma parcela da população a associar essa mudança a uma desvirtuação.

Apesar desses estabelecimentos também terem uma funcionalidade diurna, a movimentação é menor, o que dá a impressão de que estão camuflados na paisagem por meio de um comércio mais ativo em seus arredores durante o dia, permitindo que à noite eles se destaquem na movimentação e na circulação de pessoas. Tais divergências apontam para uma paisagem noturna menos homogênea, refletindo as contradições de uma sociedade em constante mudança. Os frequentadores do Centro agiram sobre o espaço por meio de uma realidade social, estes objetos da ação da sociedade foram dotados de uma presença humana e, em conjunto, foram qualificados por ela.

REFERÊNCIAS

ALVARES, Geraldo Teixeira. **A luta na epopeia de Goiânia: uma obra da engenharia nacional.** In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (Ed.). Goiânia. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1942.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: BENJAMIN, W. (Ed.). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Trad. Sérgio P. R. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica.** Tradução: Vera Maria X. S. São Paulo: UNESP, 2017.

CARVALHO, José Luiz de. **Denis Cosgrove e o desenvolvimento da perspectiva simbólica e iconográfica da paisagem.** Geograficiade. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.p.[87-97].

CAUQUELIN, Anne. **La Ville, la nuit**. París:Presses Universitaires de France, 1977.

COSTA, Gerson de Castro. **Goiânia, a metrópole do Oeste**. São Paulo: Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1947.

COSTA, Gláucia D**. Vida Noturna e Cultura Urbana em Florianópolis**. Dissertação de mestrado. Ilha de Santa Catarina: UFSC, 2004.

CORRÊA, Lobato Corrêa. **Denis Cosgrove – A paisagem e as imagens.** Espaço e Cultura. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. p. [7/21].

DIAS, Karina Silva. **Entre Visão e Invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]**. Programa de Pós-Graduação em Artes: Brasília, 2010.

GODOY, Armando Augusto de**. A futura capital de Goiaz**. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (Ed.). Goiânia. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1942.p.35-40.

GOIÂNIA. **Prefeitura Municipal***. Memória cultural: ensaios da história de um povo. Brasília: Editora Gráfica Ipiranga, 1985.*

GÓIS, Marcos Paulo Ferreira de. **Paisagens Noturnas Cariocas: Formas e Práticas da Noite na Cidade do Rio de Janeiro.** Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

GWIAZDZINSKI, Luc. **La nuit, dernière frontière de la ville.** Paris: Edição de L'aube. 2005.

LIMA, Attílio Corrêa. **Plano Diretor da Cidade**. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (Ed.). Goiânia. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1942.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira.; MACHADO, Laís Aparecida. (Orgs.). **Formas e tempos da cidade.** Goiânia: Editora UCG, 2007.

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. **Goiás no século do cinema.** Goiânia: Kelps, 1995. Acessado em 10 de fevereiro de 2021. http://www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/doc_download/31-historia-do-cinema-em-goias

MANSO, Celina Fernandes Almeida. **Goiânia: Uma concepção urbana, moderna e contemporânea um certo olhar.** Goiânia: Edição do Autor, 2001.

MELBIN, Murray. **Night as Frontier**. In: American Sociological Review, v. 43, n. 1, p. 3-22, fev., 1978.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. **Como nasceu Goiânia.** São Paulo: Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1998.

NASAW, David. **Going Out: the rise and fall of public amusements**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. **Imagens e mudança cultural em Goiânia**. Dissertação de Mestrado.Goiânia: UFG,1999.

PEIXOTO, Elane Ribeiro; FERRANTE, Isabela Paiva Gomes. **Goiânia, a cidade genérica: estudo dos shopping centers**. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 1–15, 2013.

PRUDENTE, Renata Ferreira dos Santos; MENDONÇA, Míriam da Costa Manso Moreira de. **Cidade – Vida e moda antes do shopping.** Salvador: IV ENECULT, 2008.

ROCHA, Hélio. **Sete Décadas de Goiânia**. Goiânia: Contato Comunicação, 2003.

SANTOS, Braz dos. (Depoimento) **Nossa história daria um filme – Centro**, TV UFG, 2014. Acessado em 05 de fevereiro de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=qBvCI-OQodA

SANTOS, Milton - **A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção.** 4.ed. São Paulo: Editora USP, 2017.

SILVA, Karinne Machado. **Camadas do tempo: Representações geográficas nas fotografias e cartões postais da cidade de Goiânia – (1933 - 1970).** Dissertação (Mestrado). Uberlândia: UFU, 2019.

VAZ, Maria Diva Coelho. **Transformação do centro de Goiânia: renovação ou reestruturação?** Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2002.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história.** Tradução: A. B. e M. A. K. 4ª ed., Brasília: Editora UNB, 2008.

anos tombamento do acervo

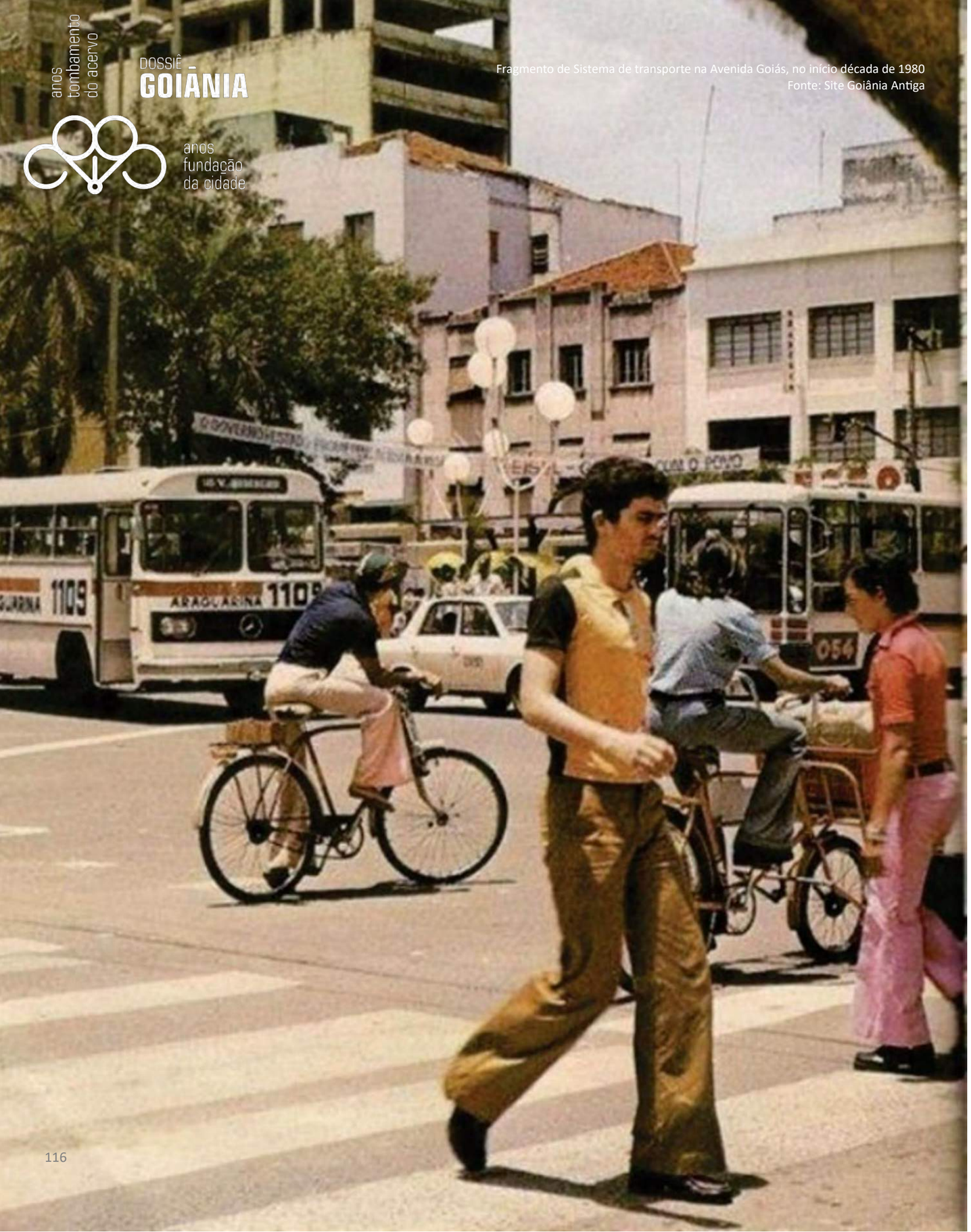
DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade



Fragmento de Sistema de transporte na Avenida Goiás, no início década de 1980
Fonte: Site Goiânia Antiga

REVISTA NÓS Cultura, Estética & Linguagens

A TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM DO CENTRO HISTÓRICO DE GOIÂNIA

THE TRANSFORMATION OF THE LANDSCAPE IN THE HISTORIC CENTER OF GOIÂNIA

https://doi.org/10.5281/zenodo.10732053
Envio: 12/11/2023 ◆ Aceite: 16/12/2023

DEUSA MARIA RODRIGUES BOAVENTURA
Doutora em Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás). Trabalha com pesquisa em Arquitetura e História das Cidades. deusa.boaventura@UEG.br

BRUNO BOMFIM MORENO
Doutor em Geografia pela Universidade Federal de Dourados (UFGD). Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG). bruno.moreno@ueg.br

PATRICK DI ALMEIDA ZECHIN
Doutor em Arquitetura e urbanismo pela Universidade de Brasília (UnB). Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Trabalha com pesquisas relacionadas à lógica social do espaço. patrick.zechin@ueg.br

Resumo - A paisagem é uma categoria de análise da geografia. Seu estudo auxilia a compreensão das transformações dos espaços produzidos por diversos agentes, e relacionados à economia, à cultura e às características físicas dos lugares. Paisagem urbana é o resultado da interação entre o meio físico, os grupos sociais que o habitam e o espaço construído. Com esse entendimento, o artigo visa apresentar a lógica da transformação da paisagem do Centro Histórico de Goiânia, que vem sendo modificado ao longo dos anos, e, portanto, se caracteriza por ser um palimpsesto, um acumulador de formas, de usos e de significados. Nos últimos anos, ações do mercado imobiliário vêm impactando o seu patrimônio e a sua paisagem, marcando-os com importantes substituições de suas tradicionais estruturas, seguindo a lógica do "sempre novo" e promovendo novas ocupações. A pesquisa foi organizada em etapas: revisão bibliográfica e levantamentos documental e fotográfico, que contribuíram para a obtenção de dados sobre o bairro.
Palavras-chave: Paisagem. Transformações. Espaço. Centro histórico. Goiânia-GO.

Abstract - Landscape is a category of analysis in geography. Its study helps us to understand the transformations of spaces produced by various agents and related to the economy, culture and physical characteristics of places. Urban landscape is the result of the interaction between the physical environment, the social groups that inhabit it and the built space. With this understanding, the article aims to present the logic of the transformation of the landscape of the Historic Center of Goiânia, which has been modified over the Years and, therefore, is characterized by being a palimpsest, an accumulator of forms, uses and meanings. In recent years, actions by the real estate market have had an impact on its heritage and landscape, marking them out with remarkable replacement of its traditional structures, following the logic of "always new" and promoting new occupations. The research was organized in stages: a bibliographical review and documentary and photographicwhich contributed to obtaining data on the neighborhood.
Keywords: Landscape. Transformations. Space. Historic Center of Goiânia-Goiás-Brazil

1. INTRODUÇÃO

O Centro Histórico é o coração do sistema urbano como um todo, por abrigar os primeiros equipamentos e também por ser o primeiro cartão de visita de uma cidade. Como espaço pioneiro, pode ser compreendido como o lugar do passado, da história e das transformações socioespaciais de uma cidade. Via de regra, os centros fundacionais das cidades guardam as memórias das diversas camadas históricas que se sobrepuseram ao longo do tempo. No caso de Goiânia, esse local vem apresentando importantes transformações em sua paisagem construída, fato que pode ser notado no desenho de seus edifícios, na representatividade de seus marcos referenciais e nos delineamentos de seus traçados. Por ser o espaço fundacional da cidade, o Centro Histórico caracteriza-se como um palimpsesto, um acumulador de tempos, de formas, de usos e de significados.

As transformações de maiores impactos no Centro Histórico de Goiânia podem ser observadas nas suas mais recentes intervenções. Mas estas, para além de adotarem a lógica da substituição e da preferência pelo novo, ainda mantiveram as estruturas do passado. As paisagens dos centros históricos, portanto, podem ser consideradas complexas, reveladoras das dinâmicas dos lugares e da sucessão de diferentes ações sociais, políticas e econômicas no espaço urbano. Nesse sentido, para entender a paisagem do Centro Histórico da capital goiana, serão considerados os aspectos físicos do seu espaço construído, os imbricados processos de suas formações urbanas e arquitetônicas, as diferentes temporalidades do lugar e a sua historicidade.

A paisagem do Centro Histórico de Goiânia começou a se constituir nos anos de sua fundação, quando o lugar escolhido para a construção da nova capital goiana se caracterizava pelo predomínio da vegetação típica do Cerrado e por um amplo horizonte. Para atender aos anseios do então interventor da capital, Pedro Ludovico Teixeira, o arquiteto Atílio Correa Lima propôs um moderno desenho, nos moldes da então recente linguagem do urbanismo europeu. Assim, a paisagem constitutiva dessa cidade planejada possuía, por um lado, marcas de um novo lugar, o que revelava o desejo de progresso e modernidade, e por outro, os resquícios de seus traços rurais. A tradição e a modernidade amalgamavam-se assim na paisagem da capital planejada.

Nos anos 1950, essa paisagem inicial da capital implantada, onde predominava o verde, contou com as suas primeiras modificações, decorrentes do aumento populacional. O Centro passou a abrigar novos usos e edificações, tornando-se uma região mais adensada. Nas décadas de 1970 e 1980, com o contínuo crescimento da população, observou-se um significativo processo de verticalização, a exemplo do ocorrido na Avenida Goiás, uma das quatro principais vias do Centro. Registrava-se, desse modo, um novo momento na construção de sua paisagem. Próximo ao ano 2000, essa paisagem contou com intervenções urbanas pontuais, que trouxeram marcas que, ao mesmo tempo, romperam ou mantiveram o seu perfil anterior.

A pesquisa perquiriu os registros do tempo, materializados na paisagem do Centro Histórico, que foram compreendidos a partir de estudos exploratórios. Esse processo metodológico abarcou análises do espaço, execução de mapas, leitura de reportagens da época, documentos antigos e interpretação de fotografias. O conjunto do material permitiu a revelação das rupturas e das continuidades espaciais e temporais da paisagem da cidade.

A pesquisa exploratória foi dividida em duas etapas: a primeira dedicou-se ao levantamento de bibliografias que tratam dos conceitos de paisagem e de centros históricos; a segunda voltou-se às pesquisas documental, cartográfica e fotográfica. Com esta, obteve-se um material que permitiu recuperar as balizas iniciais da fundação de Goiânia (1930/1940), passando pelos momentos de importantes alterações que marcaram a paisagem da cidade. No que diz respeito à análise dos elementos físicos do Centro Histórico em questão, considerou-se especialmente o tecido urbano, que engloba a rede de vias, os espaços públicos, os parcelamentos fundiários e as edificações (Panerai, 2014). Para estas estruturas adotou-se mapas de cheios e vazios que mostraram a ocupação recente e a permanência ou não do traçado inicial do bairro. Por fim, para os edifícios, utilizaram-se também fotografias para identificar, por meio de estudos comparativos, as transformações sofridas pela paisagem.

2. POR UM ENTENDIMENTO DO CONCEITO DE PAISAGEM

Dada a importância que a paisagem assume neste artigo, em especial a urbana, é necessário construir alguns balizamentos acerca de seu conceito, que, assim como outros, é polissêmico e tem sido apropriado por diversas áreas do conhecimento. O que se propõe nesta seção, portanto, é uma breve abordagem do conteúdo evocado por esse conceito, que se desdobra nos procedimentos metodológicos escolhidos para tratar de uma dada realidade – o Centro Histórico de Goiânia.

Historicamente não existe um consenso sobre o conceito de paisagem, o que torna complexo o seu estudo. O pesquisador Schier (2003), por exemplo, no artigo intitulado "Trajetórias do conceito de paisagem na Geografia", aponta que essa discussão vem buscando a compreensão e a conciliação das relações sociais e naturais desde o século XIX, apresentando ao longo do tempo significativos dissensos. No campo dessa disciplina, o supracitado autor comenta: "[...] a interpretação do que é uma paisagem diverge dentro das múltiplas abordagens [...]. Observa-se que existem certas tendências 'nacionais' mostrando que o entendimento do conceito depende, e muito, das influências culturais e discursivas entre os geógrafos" (Schier, 2003, p. 80).

Exemplos dessa aproximação, com certas tendências "nacionais", podem ser encontrados em várias vertentes da disciplina. Shier (2003) cita que, na geografia alemã, o conceito de paisagem é introduzido como uma categoria científica, enquanto na francesa, sob a influência de Paul Vidal de La Blache e Jean Rochefort, os estudiosos a entendem como a relação entre o homem e o seu espaço físico. Na trajetória desses estudos – prossegue o autor –, também

pode ser destacada a revolução quantitativa iniciada nos anos 1940 nos Estados Unidos, quando se substituiu o termo "landscape" pela ideia de região, sendo esta composta por variáveis abstratas retiradas da paisagem pela ação humana. Por fim, os estudos americanos definiram a paisagem como um sistema ecológico. "Com este modo de pensar, introduzia-se um entendimento sistêmico das unidades geográficas, que também faz parte da Nova Geografia" (Schier, 2003, p 84).

Ainda em seus estudos, Schier (2003) afirma que muitos dos conceitos sobre paisagem estão relacionados a determinadas abordagens filosóficas. Inicialmente, um desses conceitos esteve atrelado ao positivismo da escola alemã, ou seja, com uma noção mais estática e ligada aos fatos geográficos agrupados em unidades espaciais. Em contraponto, a escola francesa conferiu à paisagem um caráter mais processual e dinâmico. Em comum, ambas as escolas consideram a paisagem como uma face material do mundo, na qual são impressas as atividades humanas (Schier, 2003).

Como exemplos de outras abordagens, apresentam-se a neopositivista, que adotou o termo região, procurando dar enfoque ao processo de abstração da realidade física, e a marxista materialista, que, conforme Schier (2003), pouco se interessa pela geograficidade da paisagem, definindo-a como um produto territorial da ação entre o capital e o trabalho.

Atualmente, o conceito de paisagem tem merecido mais cuidado, sendo considerada como resultado de uma avaliação ambiental e estética que também leva em conta a cultura das pessoas que a percebem e a constroem. A paisagem é, portanto, o resultado direto da atividade humana sobre o meio ambiente, o que a torna um produto cultural (Schier, 2003).

O sensorial, nesse sentido, também ganha importância, haja vista que

> [...] a paisagem não é apenas a configuração espacial – forma, materialidade, sistema de objetos –, mas também inclui o domínio da percepção espacial, aí influindo tanto os aspectos objetivos exteriores e interiores a quem observa a paisagem, quanto os aspectos subjetivos – culturais, simbólicos – de quem a produz e de quem a vivência (Queiroga, 2012, p. 211).

Essa ideia é reforçada por Santos (2018, p. 38), para quem a paisagem "[...] não é um dado da empiria, mas a condição do sujeito de perceber o mundo pelo viés de suas formas, cores, distribuição, e, portanto, o processo pelo qual o sujeito é capaz de transformar o sensório em sensório pensado". Nessa perspectiva, ampliam-se as possibilidades para a leitura do mundo, considerando que o sensorial não se restringe à visão. Para o autor, ainda no que se refere à dimensão da aparência, a paisagem é a percepção das formas, o olhar, o olfato, a audição, o tato e o gosto; é também a construção nomenclatural, o sentido da descrição e a busca primária de significação. No que tange à paisagem urbana, especificamente, acrescenta-se a dimensão do cotidiano, da vida de seus habitantes, resultado da interação entre o meio físico, os grupos sociais que o habitam e o espaço construído (Alves, 2011).

Para Carlos (2004), a construção da paisagem urbana envolve ainda uma luta surda por investimentos públicos – ou por uma legislação urbanística favorável –, com o intuito de agregar valor à terra. Mas, ao fim e ao cabo, a autora afirma que tal movimento produz um espaço urbano que pode ser apreendido em sua concretude, resultado do acúmulo dos diversos tempos. E a paisagem, como manifestação do urbano, revela uma dimensão básica e necessária da produção do espaço construído, ou seja, de uma forma (Carlos, 2004).

O espaço construído – que abarca as novas e as velhas formas (e suas refuncionalizações) – é também objeto de análise deste artigo, uma vez que a cidade passa a ser apreendida por suas construções, que estão incrustradas na paisagem e, consequentemente, fixadas em um determinado tempo histórico. É a partir do espaço construído que se pode avaliar a diversidade dos usos do solo, os tipos de ocupação, o gabarito das edificações, enfim, as características que lhe são conferidas. No entanto, o que imprime conteúdo às formas e lhes dão sentido são as relações sociais; portanto, é a vida que anima o espaço construído. Há, nesse sentido, um compromisso da abordagem da paisagem de se guiar pela relação entre forma e conteúdo, entre aparência e essência e entre o que é estático e o que está em movimento.

A paisagem assim compreendida abarca não só a dimensão formal do urbano, pois vai além da aparência, assumindo a cidade como o resultado de um processo de diversas ações e como um fenômeno histórico e cultural. Acrescentem-se ainda alguns níveis de complexidade quando se tem o centro das cidades como objeto de estudo, em razão do acúmulo de formas, usos e significados, em decorrência da ação temporal. Assim, para entendê-lo é preciso descortinar as suas diversas camadas, alcançar os tempos mais pretéritos, identificar o que se oculta sob a superfície do espaço, compreender o discurso do escondido e dos significados que ela comporta. Nessa direção, Pesavento (2008, p. 9) pontua que "[...] o procedimento é sempre o da busca, da decifração, da revelação; da recusa à literalidade do mundo e do resgate dos possíveis sentidos, tendo sempre a alteridade daquilo que vem do passado".

3. A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM DO CENTRO DE GOIÂNIA

Em 1938, a capital do estado de Goiás é transferida de Goiás para Goiânia, no contexto da política expansionista da Marcha para o Oeste do governo Getúlio Vargas, a capital goianiense foi a primeira a ser planejada no século XX e teve Atílio Correia Lima como o arquiteto responsável. Para tanto, ele adotou em seu projeto uma concepção que apresenta claras influências do urbanismo moderno europeu, cujo desenho se organiza segundo uma configuração de malha urbana radial, com centros e eixos que estruturam a Praça Cívica e as monumentais avenidas Goiás, Araguaia e Tocantins (Figuras 1 e 2).

Figura 1: O esquema radial proposto por Atílio Correia Lima, 1950
Fonte: Fotografia do acervo digital do IBGE (2020)

Figura 2: Vista aérea do Centro de Goiânia, 1950
Fonte: Fotografia do acervo digital do IBGE (2020).

De 1930 até aproximadamente 1950, o desenho que definiu as bases iniciais da intervenção do homem sob a natureza é o que mostra a Figura 3 a seguir.

Figura 3: Vista aérea do Centro de Goiânia na década de 1940
Fonte: Fotografia do acervo da Segplan/GO. (2020)

Essa foi a paisagem que revelou os primeiros signos de uma modernidade prometida, marcada por ser um lugar em franca construção e pelo surgimento das arquiteturas déco e de estilos pitorescos. Novos usos e hábitos sociais também foram criados, tais como os passeios que os moradores realizavam ao longo da Avenida Goiás e os encontros sociais elitizados no Teatro Goiânia, Grande Hotel, Jóquei Clube e Café Central (Figura 4).

Figura 4: Café Central, localizado na Avenida Goiás
Fonte: Boaventura (2014).

Figura 5: Avenida Goiás, na década de 1940
Fonte: Fotografia do acervo digital do IBGE (2020)

Vale lembrar, todavia, que embora indicasse um novo tempo, com grandes inovações, tal panorama não mascarava os hábitos de uma população vinda do interior do estado e com hábitos e atitudes rurais e pacatas.

> Na própria Rua 20, que deveria ser modelo não só do tipo de construção, mas também de conduta social, visto que lá se instalaram os funcionários públicos mais próximos do governador, permaneceram muitos hábitos praticados em comunidades interioranas e predominantemente rurais (Lima Filho; Machado, 2007, p. 148).

Para além das diversas dinâmicas sociais, a paisagem inicial de Goiânia revela também o desenho escolhido no plano de Atílio Correia Lima. Respeitando o relevo com pouca inclinação, a malha urbana ortogonal e a criação de lugares destinados aos usos, estruturou-se um sistema de eixos e espaços que atravessaram a linha do tempo histórico da cidade. Registram-se assim a sua permanência, continuidade e longa duração, que são, para Panerai (2014), as principais propriedades dos espaços públicos.

Foi, portanto, conforme essa organização espacial que a paisagem inicial da cidade, rarefeita e de pouca densidade, se formou (Figura 5).

Goiânia contava apenas com poucos edifícios e marcos espaciais, delineados predominantemente por uma natureza que emoldurava o amplo horizonte do

Figura 6: Avenida Goiás, na década de 1940
Fonte: Fotografia do acevo da Segplan/GO (2020)

Figura 7: Praça Cívica, na década de 1940
Fonte: Fotografia do acervo da Segplan/GO (2020).

Cerrado, formando a imagem de um típico espaço de uma nova cidade que se estabeleceu no sertão (Figuras 6 e 7).

Nesse cenário, sobressaíam os conjuntos de edifícios que se ergueram isoladamente, como aponta Pires (2009): o Palácio do Governo (1934), o Grande Hotel (1934), a Secretaria da Segurança Pública e Serviços (1934), a Chefatura e Prisão Pública da Superintendência de Obras e Ateliê (1934), as residências dos trabalhadores (1934/1936), a Assembleia Legislativa (1936), a residência do interventor (1934/1936), o Tribunal Regional Eleitoral (1934/1937), o Cine Teatro Goiânia (1937/1938), o edifício do Departamento de Imprensa e Propaganda (hoje, Museu Zoroastro Artiaga) e a Estação Ferroviária (1951/1954).

Posteriormente aos anos 1950, Goiânia cresceu exponencialmente, dadas as movimentações migratórias suscitadas pela construção de Brasília, pela chegada da estrada de ferro e pela abertura da BR-153. A cidade expandiu-se tanto econômica quanto demograficamente. As transformações ocorridas no bojo do processo de urbanização da região mudaram a cidade e, consequentemente, a paisagem urbana. Esses foram os anos em que o Centro Histórico contou mais efetivamente com modificações em seu espaço, provenientes do aumento populacional, assinalando assim rupturas com a paisagem anterior (Figuras 8 e 9).

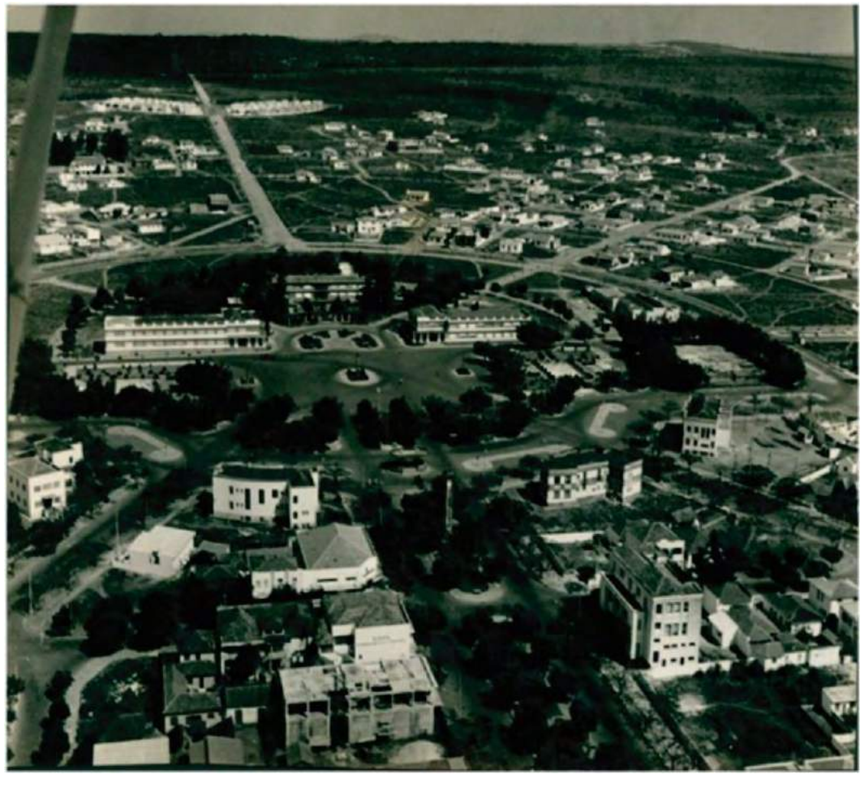


Figura 8: Vista aérea do início dos anos 1940/1950
Fonte: Fotografia do acervo digital do IBGE (2020)

Figura 9: Avenida Goiás, final de 1950/ 1960
Fonte: Fotografia do acervo da Segplan/GO (2020)

No livro *Goiânia: metrópole não planejada*, Moyses (2004) caracteriza esse momento como o do abandono do plano original e da perda do controle do poder público sobre o parcelamento do solo, ficando o destino da cidade nas mãos da iniciativa privada. Todavia, foi mais precisamente a partir de 1960 que o processo de "urbanização" de Goiânia, sob a lógica do descontrole da expansão e da especulação imobiliária, se consolidou. Gonçalves (2002) afirma ser o descompasso entre o crescimento real e o planejado um processo de "desplanejamento" dessa cidade planejada. Como consequência, tem-se uma rápida expansão, também conduzida pela especulação imobiliária.

Em 1966, a população de Goiânia chegou a 154 mil habitantes, segundo dados do IBGE (2020), número bem mais elevado do que a previsão inicialmente calculada, que considerava 50 mil pessoas. Em relação ao centro da capital, são claros os sinais desse impacto, observáveis na paisagem que já apresentava as primeiras rupturas com a horizontalidade anterior, conforme pôde ser visto na Figura 9. O adensamento construtivo das quadras, as mudanças da altura de alguns edifícios e a arquitetura de traços modernistas vão construindo um novo desenho para a paisagem do lugar.

Somam-se a esse quadro, mas dessa feita já nos anos 1970, os primeiros deslocamentos da elite goiana para os setores lindeiros Oeste e Sul, justificados, sob a ótica da criação de localizações, pela redução da qualidade espacial do que hoje é o Centro Histórico. Com essas mudanças, o bairro começou a mostrar não só os desgastes naturais do tempo, mas também o surgimento de edifícios de maior altura, a alternância do uso social dos lugares, como a substituição do *footing* da Avenida Goiás pela instalação da Feira Hippie (Figuras 10, 11 e 12).

Figura 10: Avenida Goiás, na década de 1960
Fonte: Fotografia do acervo da Segplan/GO (2020).

Figura 11: Praça Cívica e a verticalização na Av. Goiás (década de 1970)
Fonte: Fotografia do acervo da Segplan/GO (2020).

Figura 12: Feira Hippie ocupando a Av. Goiás na década de 1980
Fonte: Site Goiânia Antiga.

Na década de 1980, houve a fuga do comércio de produtos mais refinados para outras localidades da cidade, bem como a substituição das tradicionais salas de cinemas por outras que se estabeleceram no Shopping Flamboyant, localizado no setor Jardim Goiás (Vaz, 2002) identifica nesse momento uma "mudança no conteúdo", caracterizada pelo abandono do Centro Histórico pelas elites locais, o que contribuiu para o seu processo embrionário de popularização.

Ainda sobre as décadas de 1970 e 1980, o estudo de Oliveira *et al.* (2014) aponta o Plano Diretor (1967-1979) do arquiteto e urbanista Jorge Wilheim como um indutor da incidência de forças especulativas no Centro. Conforme os autores, o Plano Diretor provocou, inclusive, um número considerável de demolições de casas tradicionais, que foram substituídas por altos edifícios residenciais e comerciais, o que deixa clara a influência dos interesses econômicos no processo de produção do espaço e, consequentemente, de alteração da paisagem.

Para Carlos (2004), esse fato modifica as referências identitárias dos habitantes do lugar, alterando-se as relações que mantinham com ele. Reforçando esse processo de transformação, pode ser apontada a Lei n.º 5.019/1975, proposta que se apoiou em estudos realizados pelo arquiteto e urbanista paranaense Jaime Lerner[1], que resultou na alteração de vias, zoneamento e usos do solo (Goiânia, 1975). Esses são alguns dos aspectos políticos do processo transformador. Nessa mesma época, o sistema de transporte público da cidade passou a conectar a área central à periférica, o que gerou não só um maior fluxo diário de pessoas, como também ajudou no incremento do comércio de rua, efetivando assim o processo de popularização do Centro Histórico de Goiânia e, consequentemente, a alteração de sua paisagem (Figura 13).

Na década de 1990, a cidade continuou em seu pleno crescimento, configurando- se como Região Metropolitana em 1999, por força da Lei Complementar n.º 27/1999 (Goiás, 1999). Essa nova condição gerou consequências ainda mais severas, que não só levaram ao desaparecimento das relações de escalas estabelecidas originalmente, como à substituição de usos de determinados espaços públicos e a significativa redução das proporções das áreas verdes previstas no plano de Atílio. Essa foi também a década do agravamento dos problemas urbanos, semelhantes aos de outros grandes centros do Brasil. Assim, infraestruturas envelhecidas, maiores densidades e comércio informal de ambulantes passaram a ser importantes destaques de uma nova paisagem.

Além da contínua verticalização da paisagem, com antigos sobrados cedendo lugar a novas torres, o Centro Histórico passou pela intensificação do comércio formal e informal. Mas se por um lado esse novo uso foi responsável pelo desgaste da imagem do Centro Histórico de Goiânia perante a elite, por outro, ele garantiu a movimentação de pessoas ao longo do dia nas avenidas Anhanguera, Araguaia, Tocantins e Goiás, mostrando assim uma importante dinâmica social de ocupação. À noite, tais dinâmicas de ocupação ficavam a

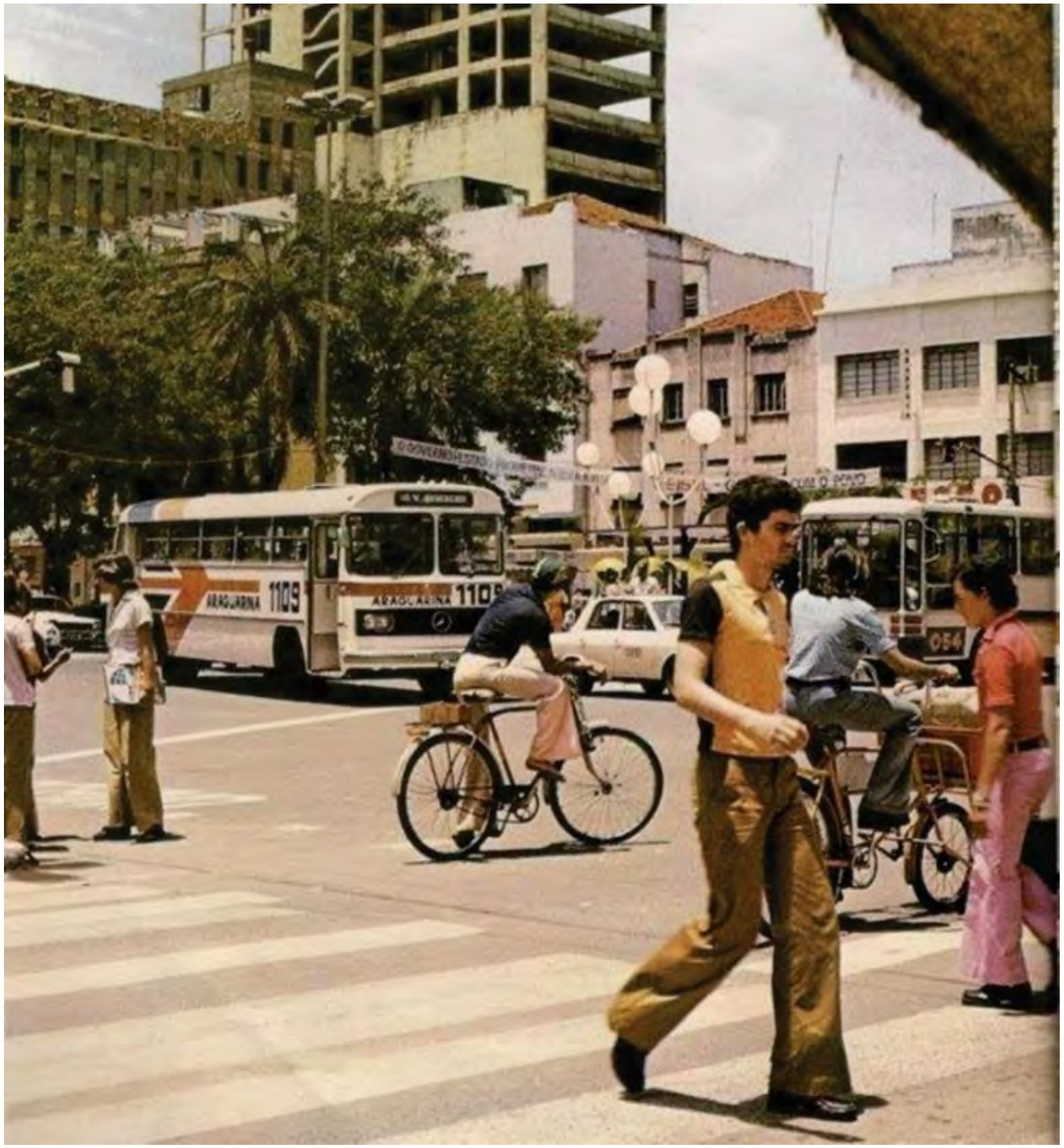


Figura 13: Sistema de transporte na Avenida Goiás, no início década de 1980
Fonte: Site Goiânia Antiga

[1] A esse respeito, ver Ribeiro (2004).

cargo de escolas e de bares que ocupavam as calçadas das ruas 3, 8 e 9. Junto com tais mudanças, os tradicionais bailes da elite no Jóquei Clube foram substituídos por outros costumes: exibição de filmes pornográficos nos cinemas; shows de *strip-tease* em boates; e realização de bingos (Vaz, 2002).

Esse processo de transformações e de um certo abandono culminou nos anos 1990, situação que motivou diversas discussões acerca de uma necessária requalificação que buscasse a recuperação dos espaços públicos do Centro Histórico. É o que se pode observar nas seguintes notícias veiculadas na imprensa local: "Cidade quer autonomia para resgatar o seu plano" (*O Popular*, 15/08/1994); "Um novo visual para Goiânia" (*Diário da Manhã*, 7/02/1995); "Lento Caminho da Revitalização" (*O Popular*, 14/07/1996); "Revitalização: O Centro pede socorro" (*Diário da Manhã*, 14/01/ 1997).

As ações requalificadoras dos anos 2000 foram vistas então como instrumentos de uma possível e adequada recuperação de um Centro Histórico já marcado por vazios urbanos e uma grande ocupação de lotes destinados a estacionamentos. Mas em que pese a relevância social desses debates, o próprio Plano Diretor dessa época restringiu-se a reforçar a importância histórica do lugar, sem levar em consideração os seus novos usos e potencialidades (Vaz, 2002).

A despeito das considerações críticas sobre essas ações, o processo de requalificações iniciado nos anos 2000 foi o responsável por uma nova transformação da paisagem do Centro Histórico de uma Goiânia já consolidada como metrópole. Para tanto, em 2002 criou-se o Grupo Executivo de Revitalização do Centro, o Gecentro[2], que procurava implementar intervenções pautadas nas orientações da Agenda 21[3]. Dentre as áreas escolhidas para receber as intervenções, encontravam-se as praças Eurico Viana, Joaquim Rufino e Santos Dumont (Praça do Avião), o Mercado Aberto da Avenida Paranaíba (Figura 14) e a Avenida Goiás. Mas, os trabalhos foram efetivamente realizados à época da gestão do então prefeito Pedro Wilson (2001-2004), (Arantes, 2015).

Além dessas ações mais diretas, pensou-se também em uma operação urbana consorciada na cidade, cujo plano piloto seria a região central, e foram idealizadas ainda as Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS), cuja intencionalidade seria estimular a habitação de interesse social em áreas subutilizadas ou inutilizadas do Centro (Arantes, 2015).

Para dar continuidade às ações intervencionistas do Gecentro, criaram-se os projetos Cara Limpa, que buscava a valorização dos edifícios históricos, e o Estação Cultura, que visava recuperar e criar um centro de formação cultural na Estação Ferroviária de Goiânia. Também houve a restauração do Grande Hotel e a requalificação da Praça Tamandaré. Complementando essas propostas,

[2] Conforme o Decreto Municipal nº 2434, de 09 de dezembro de 2002, "o Grupo Executivo de Revitalização do Centro Histórico de Goiânia – GECENTRO, com a finalidade de estudar, propor e coordenador a operacionalização da atuação das ações do setor público voltadas para a recuperação dos espaços centrais da Cidade" (Goiânia, 2002).

Figura 14: Estrutura do Mercado Aberto que ocupa o canteiro central da Av. Paranaíba
Fonte: Luciana Barcelos (2023)

[3] A Agenda 21 faz referência a uma agenda para o século XXI em que há a preocupação com o chamado desenvolvimento sustentável, considerando os problemas de diversas ordens que afetam o globo terrestre. É um documento em que pelo menos 178 países são signatários, cuja assinatura se deu na Rio92

foram ainda objeto de intervenção o sistema viário das avenidas 85, Marginal Botafogo e Leste-Oeste (Arantes, 2025).

Do conjunto de alterações propostas pelo Gecentro para o Centro Histórico, destacam-se as do Mercado Aberto da Paranaíba, da Avenida Goiás e da Vila Cultural Cora Coralina, todas realizadas em 2003. As demais intervenções foram frutos de iniciativas do projeto Goiânia 21: a requalificação da Praça Cívica em 2015 (Figura 15 e 16) e a construção do Centro de Excelência do Esporte em 2016 (Figura 17). Especificamente, a partir da Figura 15 é possível observar que antes da requalificação a Praça Cívica era utilizada como estacionamento, condição que corroborava para o discurso de perda da qualidade do ambiental do centro histórico, haja vista que o lugar passou a ser ocupado, majoritariamente, por carros e não por pessoas.

[4]

Figura 15: Praça Cívica antes das intervenções de requalificação (2012)
Fonte: Grupo Quatro

Figura 16: Praça Cívica após as intervenções de requalificação (2022)
Fonte: Governo do Estado de Goiás[4]

[4] Disponível em https://sagresonline.com.br/wp-content/uploads/2022/04/praca_civica.jpg. Acesso em outubro de 2023.

Figura 17: Centro de Excelência do Esporte em 2023
Fonte: Luciana Barcelos (2023)

Tais intervenções pontuais no Centro Histórico integram a mais recente camada adicionada à paisagem de Goiânia e marcam uma nova ruptura em relação à paisagem preexistente. Merece atenção o fato de as construções propostas para o Mercado Aberto da Avenida Paranaíba (2003) e para o Centro de Excelência do Esporte (2016) terem desconsiderado a escala das edificações circundantes e as relações com o entorno e o espaço público. São sobreposições que se destacam por grandes impactos e contrastes típicos das metrópoles. Carlos (2008, p. 60) mostra que esses contrastes "[...] vão desde o tipo de utilização que se faz da cidade à diferença entre as mesmas utilizações".

O estudo sobre a construção da paisagem não estará concluído sem que se considerem as diferentes formas de apropriações no interior da parcela e dos lotes edificados. Neles, as edificações podem estar no alinhamento do lote ou recuadas, serem geminadas ou isoladas, altas ou baixas, tendo sempre a rua como referência. São essas características que permitem entender as massas adensadas e os vazios. Essas apropriações podem ser observadas no mapa de cheios de vazios (Figura 18), que permite visualizar as diferentes formas de ocupação.

Figura 18: Mapa de cheios e vazios em 2014
Fonte: Boaventura (2014).

Figura 19: Mapas de usos do Centro de Goiânia em 2014
Fonte: Boaventura (2014).

No caso do Centro Histórico de Goiânia, nota-se que as ocupações estão voltadas para avenidas e ruas de comércio, ocupando quase que completamente os lotes (Figura 19), incluindo aí os recuos frontais e laterais.

Nas ruas adjacentes, as ocupações obedecem aos recuos. Nesses casos, os lotes e a legislação foram os elementos garantidores da permanência do desenho inicial. Por outro lado, com a vertical ização e o crescente aumento da quantidade de carros e do volume comercial, os pátios internos às quadras passaram a ser insuficientes para a demanda das atividades comerciais, provocando assim a deturpação dos usos estabelecidos pelo plano original. Como exemplo, cita-se a quadra 38, que foi ilegalmente edificada (Figura 20).

Outras formas de ocupação também podem ser encontradas no Centro, por exemplo, no Beco da Codorna (Figura 21), onde existe um espaço de convívio ligado à promoção de atividades culturais e artísticas (Grande; Boaventura, 2015). Mesmo diante das parcelas de terrenos, que, como assevera Panerai

Figura 20: Mapas de uso do solo da quadra 38 no plano de Atílio Correia Lima (à esquerda) e no ano de 2014 (à direita).
Fonte: Boaventura (2014).

Figura 21: Beco da Codorna, um dos cartões postais da capital goiana
Fonte: Luciana Barcelos (2023).

(2014), são as que mantêm a forma do desenho tradicional, no caso do Centro de Goiânia e em virtude de seu crescimento e da adoção de novos usos, houve alterações significativas no padrão de ocupação previsto no plano de Atílio Correia Lima, e que afetaram, portanto, a sua paisagem (Figura 22).

Cabe destacar, neste momento, o papel dos vazios urbanos, que foram os maiores responsáveis pelas mudanças no Centro Histórico. Para essa análise, sai-se, então, do campo tradicional de determinada tradição dos estudos urbanos e adentra-se em outra mais afeita ao campo epistemológico da cidade como arquitetura. Nesse sentido, a paisagem apresenta-se também como uma sucessão de cheios e vazios relacionados de maneiras e em graus variados (Hillier; Hanson, 1989). No Centro de Goiânia, os vazios em conexão, articulados com um espaço mais densificado, influenciaram dinâmicas sociais ligadas à capacidade – maior ou menor – do movimento de indivíduos, grupos, classes etc. Em alguns deles, como no Beco da Codorna, ocorreu algo extremamente

Figura 22: Paisagem do centro histórico de Goiânia marcada pelas mudanças
Fonte: Acervo dos autores (2023)

valioso, que é a possibilidade do encontro. E quando as pessoas se encontram, a verdadeira ebulição citadina tem lugar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Centro Histórico de Goiânia, desde a sua fundação até os dias atuais, passa por intensa e constante modificação de sua paisagem, influenciada por razões políticas, econômicas e sociais. O levantamento histórico dessas alterações permite observar as mudanças dos usos, da ocupação do solo, da massa vegetativa, do traçado viário e dos espaços públicos no decorrer do lapso de tempo estudado.

No que concerne ao campo político, a cidade nasceu para atender ao projeto modernizador de internalização do país no período varguista. Dessa pretensão, surgiu a proposta de Atílio para a implantação de uma nova capital, planejada segundo os referencias urbanísticos europeus. Na década de 1950, em razão do crescimento populacional e impulsionado pelas construções de Brasília e de eixos viários, o Centro passou por um processo de adensamento, seguidos de afrouxamento, na década seguinte, das diretrizes urbanas.

Nos anos 1970, para atender ao crescimento populacional acumulado nas décadas anteriores, o poder público municipal editou a Lei n.º 5.019/ 1975, para dar rumo a organização da cidade. Ainda assim e apesar dos esforços a situação de agravou. Depois de anos de desprestígio do centro de Goiânia, somente nos anos 2000 iniciaram-se os debates sobre os problemas do bairro, apontando-se para a necessidade da sua requalificação.

Na esfera econômica, nos anos subsequentes ao *boom* populacional da década de 1950, o Centro Histórico sofreu o impacto da especulação imobiliária, que acabou por romper com sua tradicional horizontalidade. Aproveitando os afrouxamentos das leis e dos limites de gabarito, o investimento privado passou a ter controle sobre o espaço, alterando-o indiscriminadamente, segundo os interesses do capital. Assim, quadras passaram a ser adensadas e ocupadas por edifícios verticalizados, e os antigos sobrados deram lugar às novas torres. O desenrolar dessa opção política resultou, a partir da década de 1980, na mudança dos antigos residentes para as novas centralidades que então se consolidavam. Assim, ao Centro Histórico restou a predominância do uso comercial, financeiro e administrativo.

Por fim, no âmbito social, observa-se a inicial ocupação de um Centro Histórico criado por um projeto modernizador para uma população elitista e de tradição rural. Entre as décadas de 1950 a 1980, o lugar foi foco das principais organizações urbana e social, com bailes no Jóquei Clube. encontros no Café Central e a prática de *footing* na Avenida Goiás. Nas décadas seguintes, quando os tradicionais residentes abandonaram o Centro, as atividades culturais e de lazer migraram para outras localidades, restando àquele as ações comerciais e administrativas durante o dia, e aos usos tidos como marginalizados durante a noite.

O rápido crescimento da cidade e as mudanças de moradores e de usos ajudaram, portanto, a mudar o perfil da paisagem do Centro Histórico de Goiânia. Hoje ele apresenta marcas do passado, com intervenções responsáveis por rupturas espaciais. Os equipamentos urbanos e os edifícios espelham a imagem de um novo tempo, que também está marcado pelo movimento contínuo. A paisagem do Centro Histórico da capital goiana, portanto, é fruto dessa dinâmica. É o resultado e a consequência das transformações geradas pelas diversas ações humanas – sejam elas históricas, sejam políticas e econômicas –, que são orientadas para a construção da cidade. Mas não apenas isso; essa dinâmica também expressa, tal como nas demais metrópoles brasileiras, um cenário assinalado pela desigualdade social, pelo descuido, por uma vida cada vez mais acelerada e uma rotina diária vinculada ao horário comercial, permitindo que os períodos noturnos sejam mais esvaziados e inseguros.

Por fim, cabe esclarecer que, ainda que este artigo se concentre no bairro central de Goiânia, esta é uma primeira aproximação ao objeto. Assinale-se que esse esforço precisa ter continuidade, para que se estabeleçam relações mais complexas entre as diversas paisagens de Goiânia, tal como aponta Villaça (1998).

5. REFERÊNCIAS

ALVES, Lidiane. Representações das transformações espaciais. Breves considerações sobre a paisagem urbana. **Para onde?** Revista eletrônica, v. 4, n. 1, agosto de 2011.

ARANTES, Germana Farias de. **Intervenções Urbanas:** rumo à cidade neoliberal. Curitiba: Editora APPRIS, 2015.

BOAVENTURA, Carolina Rodrigues. **Encontro e Memória**: o Centro de Goiânia e o Jóquei Clube. 2014. Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo (TCC). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo (FAU/USP). São Paulo, 2014.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O espaço urbano**: novos escritos sobra a cidade. São Paulo: Contexto, 2004.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **(Re)produção do espaço urbano.** São Paulo: EDUSP, 2008.

GOIÂNIA. Lei n.º 5.019, de 8 de outubro de 1975. Altera Dispositivo da Lei n.º 4.523, de 31 de dezembro de 1.971, que aprova o Plano de Desenvolvimento Integradode Goiânia. Disponível em https://cm- goiania.jusbrasil.com.br/legislacao/594116/lei-5019-75/ Acesso em: maio 2019.

GOIÂNIA. Decreto nº 2434, de 09 de dezembro de 2002. Cria Grupo Executivo para Revitalização do Centro de Goiânia e dá outras providências. Disponível em https://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/2002/decreto24342002.pdf. Acesso em: abril 2023.

GOIÁS. (Estado). **Lei Complementar n.º 27, de 30 de dezembro de 1999**. Cria a Região Metropolitana de Goiânia, autoriza o Poder Executivo a instituir o Conselho de Desenvolvimento da Região Metropolitana de Goiânia, a Secretaria Executiva e a constituir o Fundo de Desenvolvimento Metropolitano de Goiânia e dá outras providências correlatas. Disponível em: http://www.gabinetecivil.go.gov.br/pagina_leis.php?id=7066 / Acesso em: maio 2019.

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. **Goiânia:** uma modernidade possível. Brasília: Ministério da Integração Regional/ Goiânia: UFG, 2002.

GRANDE, Ivan Oliveira de; BOAVENTURA, Deusa Maria Rodrigues. Goiânia: usos e transformações no espaço da Praça Cívica e Avenida Goiás. **PerCursos**. Florianópolis, v.16, n.30, p.74-98, jan./abr. 2015.

HILLIER, Bill; HANSON, Julienne. **The social logic of space**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Anuário Estatístico do Brasil** –1966. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1966.pdf/ Acesso em: maio 2020.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; MACHADO, Laís Aparecida. **Formas e tempos da cidade.** Goiânia: Cânone Editorial/ Editora PUC-Goiás.

MOYSES, Aristides. **Goiânia:** metrópole não planejada. Goiânia: Editora da UCG, 2004.

OLIVEIRA, Simone Borges Camargo e FROTA, José Artur D'Aló. Arquitetura moderna na paisagem cultural de Goiânia: Identidade e Preservação. Belo Horizonte: **3º Colóquio Ibero-Americano, paisagem cultural, patrimônio e projeto: desafios e perspectivas**. 15 a 17 de set., 2014.

PANERAI, Philippe. **Análise urbana**. Brasília: Editora da UnB, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jathay. História, memória e centralidade urbana. **Revista Mosaico**. Goiânia, v. 1, n. 1, jan./jun. 2008.

PIRES, Jacira Rosa. **Goiânia**: cidade pré-moderna do cerrado, 1922/1938. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2009.

QUEIROGA, Eugênio Fernandes. **Dimensões públicas do espaço contemporâneo**: resistências e transformações de territórios, paisagens e lugares urbanos brasileiros. 2012. Tese (Livre Docência). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SCHIER, Raul Alfredo. Trajetórias do conceito de paisagem na Geografia. **RAEGA** - O Espaço Geográfico em Análise. [s. l.], v. 7, p. 79-85, dez. 2003. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/3353/ Acesso em: 27 set. 2023.

RIBEIRO, Maria Eliana Jubé. **Goiânia**: os planos, a cidade e o sistema de áreasverdes.1. ed. Goiânia: Ed. UCG, 2004.

SANTOS, Douglas. As leituras geográficas sobre paisagem. *In*: RIBEIRO, Mara Aline; MORETTI, Edvaldo Cesar (org.). **Olhares Geográficos Sobre Paisagem e Natureza**. Tupã, SP: ANAP, 2018. p. 35-50.

VAZ, Maria Diva Araújo Coelho. **Transformação no Centro de Goiânia**: Renovação ou reestruturação? 2002. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2002.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel/ FAPESP: Lincoln Institute, 1998.

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ
GOIÂNIA

anos fundação da cidade

SEÇÃO 2

O SETOR CAMPINAS

A IMPORTÂNCIA DE CAMPININHA DAS FLORES NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO URBANO DE GOIÂNIA

THE IMPORTANCE OF CAMPININHA DAS FLORES IN THE CONSTRUCTION OF GOIÂNIA'S URBAN SPACE

https://doi.org/10.5281/zenodo.10732837
Envio: 05/12/2023◆ Aceite: 18/12/2023

Detalhe do Teatro Goiânia, Setor Central, Goiânia
Foto: Diadorim João Da Silva Viegas, 2023

Alexandre Ribeiro Gonçalves

Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás, arquiteto formado pela PUC-GO, professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e diretor do curso de Arquitetura e Urbanismo Universidade Evangélica de Goiás. alexrgon@gmail.com

RESUMO: A política centralizadora de Pedro Ludovico exerceu grande influência na formação do espaço urbano de Goiânia, até a queda do Estado Novo. Nesse período, a cidade foi construída com o maior cuidado e atenção por um governo que não mediu esforços em associar a imagem da nova capital à modernidade. A modernidade possível que planejou a cidade foi o paradigma das incertezas, das oposições e dos desafios. Nessa perspectiva, a importância do Setor Campinas, a "Campininha das Flores", é muitas vezes relegado a segundo plano. A antiga cidade representou um marco inicial na construção de Goiânia, servindo como berço físico para o seu surgimento. É ao mesmo tempo história e memória dos primeiros acontecimentos. Ao mesmo tempo em que serviu de suporte para o crescimento da nova capital, talvez seja o melhor exemplo desta tentativa de adesão à modernidade que caracterizou a década de 1930.
PALAVRAS-CHAVE: Setor Campinas, Campininha das Flores, história urbana, Goiânia, memória urbana.

ABSTRACT: Pedro Ludovico's centralizing policy had a major influence on the formation of Goiânia's urban space until the fall of the Estado Novo. During this period, the city was built with the utmost care and attention by a government that spared no effort in associating the image of the new capital with modernity. The possible modernity that planned the city was the paradigm of uncertainties, oppositions and challenges. From this perspective, the importance of the Campinas Sector, the "Campininha das Flores", is often relegated to the background. The old town represented an initial milestone in the construction of Goiânia, serving as the physical cradle for its emergence. It is both history and memory of the first events. At the same time as it served as a support for the growth of the new capital, it is perhaps the best example of this attempt to embrace the modernity that characterized the 1930s.
KEYWORDS: Campinas, Campininha das Flores, urban history, Goiânia, urban memory.

A formação do espaço urbano de Goiânia

A política centralizadora de Pedro Ludovico Teixeira exerceu grande influência na formação do espaço urbano de Goiânia, até a queda do Estado Novo. Nesse período, a cidade cresceu sob o amparo direto do Estado. Foi construída com o maior cuidado e atenção possíveis por um governo que não mediu esforços em associar a imagem da cidade à modernidade. Na verdade, Goiânia foi a melhor estratégia encontrada pelo Interventor Federal para manter-se à frente do poder e, ao mesmo tempo, vincular-se aos ideais da Marcha para o Oeste. Natural, assim, que dedicasse a melhor das energias na sua construção. Goiânia representou o símbolo da mudança do poder, verdadeiro ícone de uma nova era, já que se colocava em oposição à imagem de atraso comumente atribuída a Goiás nessa época.

Necessário, portanto, que a sua construção se apoiasse nos princípios do urbanismo moderno e que fosse projetada por um nome de prestígio. O Plano de Urbanização de Goiânia, que sintetizou as ideias de Attílio Corrêa Lima e da equipe de técnicos da Construtora Coimbra Bueno e da Superintendência Geral de Obras, foi resultado desta circunstância. A modernidade possível que planejou a cidade foi o paradigma das incertezas, das oposições e dos desafios. Os primeiros edifícios construídos tentaram materializar estes anseios, ao assumirem determinadas tipologias onde se podem perceber influências de diversas modernidades.

Nessa perspectiva, a importância do povoado de Campinas, também conhecido como *Campininha das Flores*, é muitas vezes relegada a segundo plano no contexto da história urbana de Goiânia. A antiga cidade, que veio a se transformar em bairro da nova capital, o Setor Campinas, representou um marco inicial na construção de Goiânia, servindo como berço físico para o seu surgimento. É ao mesmo tempo história e memória dos primeiros acontecimentos. Simboliza o registro vivo do tempo, das mudanças e transformações, das construções que foram se justapondo, criando e recriando o tecido urbano.

Ao mesmo tempo em que serviu de suporte para o crescimento da nova capital, foi influenciada pela sua modernidade possível, inserindo-se em uma nova conjuntura temporal. É neste sentido que nos interessa analisá-la, percebendo como se transformou, adequando-se a Goiânia através de um novo surto de urbanização e da remodelação da aparência dos seus edifícios. Campinas talvez seja o melhor exemplo desta tentativa de adesão à modernidade que caracterizou a década de 1930.

Campininha das Flores

A partir dos conceitos de Bresciani (1999), podemos afirmar que existem superpostas várias Campinas em uma só. Existe o povoado do início do século XIX, como também existe a cidade do final do século XIX e início do século XX, que absorveu as transformações de modernidade trazidas pelos trilhos da estrada de ferro e pelos padres redentoristas, além da cidade do final da década

de 1930 e início dos anos 40, que foi se adequando e se transformando junto com o surgimento de Goiânia.

A cidade surgiu a partir dos viajantes que cruzavam a região na primeira metade do século XIX, nas idas e vindas a outras partes do estado, ou ainda na perseguição incansável das minas de ouro, que desde o século XVII permeavam o imaginário do Eldorado nos sertões de Goiás. Sobre a data de sua fundação, uma das fontes mais seguras1 é o relato de Henrique Silva, publicado primeiramente na *Revista Brasil Illustrado*, em 1887, e depois na revista *A informação Goyana,* do qual era o diretor, em 1926. Segundo Silva, Campinas nasceu às margens do Córrego Cascavel em 1810, fundada por Joaquim Gomes da Silva Gerais (A INFORMAÇÃO GOYANA, 1926, p. 81).

Em 1824, o povoado era habitado por apenas onze casas e uma capela dedicada à Nossa Senhora da Conceição, erguida pelo fundador do povoado (CAMPOS, 1985, p. 16). Sua localização era estratégica, ligando, por meio da estrada, aquela região de terras férteis à antiga capital e servindo de parada obrigatória a todos os viajantes que vinham de Minas em direção à cidade de Goiás. Foi elevada à condição de capela curada em 1836 e à de freguesia em 18382, o que na verdade só veio a se efetivar em 1845 (CAMPOS, 1985, p. 17). Passou a se chamar Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Campinas, ou ainda, *Campininha das Flores,* como era mais conhecida entre a população.

Relatos de 1894 demonstram haver apenas "30 casas pobres e mal construídas e a igreja, completamente descuidada" (CAMPOS, 1985, p. 17). Mas o povoado não deixou de crescer, apesar destas opiniões nada otimistas. No final de 1894, os padres redentoristas chegaram à região, oriundos do Sul da Alemanha3, dando início a uma fase de maiores transformações no povoado. Em 1907, Campinas tornou-se vila, separando-se de Bela Vista, e em 1914 foi elevada à condição de cidade. Os padres redentoristas fixaram residência além da margem do Cascavel, construindo em 1895 um convento e uma capela onde hoje se localiza a Vila São José (NEY, 1975, p. 13). Recorrendo a Itaney Campos, encontramos o relato do padre João Ribeiro, enumerando os benefícios trazidos com a chegada dos religiosos:

> 1) A casa dos padres que era parada obrigatória a todos aqueles que demandavam à capital ou o sul do Estado; 2) Construíram a nova Matriz, uma das mais majestosas do estado em 1900 e 2º cemitério; 3) Instalaram a primeira usina elétrica em Campininhas em 1921; 4) Editaram o primeiro jornal, também em 1921; 5) Promoveram a fundação do colégio Santa Clara pelas Irmãs Franciscanas alemãs (1922); 6) Introduziram a primeira motocicleta em Campinas (1922) e possivelmente em Goiás; 7) Instalaram o primeiro telefone do Estado entre Campinas e Trindade (1924) a 100 réis a telefonada; 8) Introduziram a segunda bicicleta em Campininhas; 9) Instalaram o primeiro relógio de torre de Igreja. (CAMPOS, 1985, p. 30)

[1] Algumas fontes preferem o ano de 1816 como data para a fundação do povoado de Campinas. Entretanto, a maioria dos historiadores concorda que 1810 é a data mais provável.
[2] O Decreto 27, da Assembleia Legislativa, de 18 de agosto de 1838, elevou "a Capella Curada de N. S. da Conceição de Campinas à Freguesia de natureza collativa". Arquivo Histórico do Estado, Caixa Arquivo Campinas.
[3] O maior motivo da vinda dos religiosos alemães foi a necessidade de a Igreja Católica organizar e dirigir a festa popular e a romaria em louvor à Santíssima Trindade. O local, denominado "Barro Preto", foi elevado à condição de distrito subordinado a Campinas em 1909 e emancipado em 1920. Trindade ficou com as terras mais férteis que Campinas possuía.

Na década de 1920, as mudanças começaram a se processar no ritmo e na velocidade que o trem e o automóvel introduziram na região. Para se chegar à capital do Estado, vindo de Minas, necessariamente se passava por Campinas. A partir de 1921, o trecho entre Roncador4 e Itaberaí começou a contar com uma linha da Auto Viação Goiana, ligando Santa Cruz, Bela Vista, Campinas e Inhumas a Itaberaí.

Até então, todos as construções da cidade eram erguidas em técnica rudimentar, feitas de taipa ou adobe. Em 1920, Licardino de Oliveira Ney construiu o primeiro edifício em alvenaria da cidade, o que foi considerado uma verdadeira inovação tecnológica. Era uma residência localizada num local ermo e afastado, onde "só havia campo e ponto de pouso para os tropeiros que ali pousavam, conduzindo cargas para a velha capital". Foi nesse lugar que o próprio Licardino, então prefeito da cidade, construiu a Praça Joaquim Lúcio no início da década de 1930 (NEY, 1975, p. 21).

Oliveira Ney era genro do coronel Joaquim Lúcio, uma espécie de patriarca e dono de fazendas na região. De espírito empreendedor, introduziu na cidade a primeira bicicleta, o primeiro telefone à manivela e a primeira máquina de escrever, entre 1912 e 1914. Elegeu-se intendente de Campinas em 1921, exercendo o cargo até 1923. Em 1926, montou o primeiro posto de gasolina, da firma *Standard Oil Company of Brazil*, e em 1928 trouxe o telégrafo para a cidade. Foi nomeado prefeito do município por Pedro Ludovico em 1931, permanecendo no cargo até a sua extinção em 1935. Durante sua administração, Campinas passou por um surto de urbanização. A escolha do município para sediar a futura capital do Estado5, o espírito empreendedor do prefeito e a introdução de certos ares da modernidade conferiram à cidade um progresso jamais visto, tomando um novo impulso.

A pacata cidadezinha considerada "o lugar mais insignificante do sul de Goiás"6, finalmente passava para a história. As predições que diziam ser "localidade de próspero futuro"7 acabaram por concretizar-se. A Lei 327, de 2 de agosto de 1935, criou o município de Goiânia, transformando a velha "Campininha" em

[4] Roncador era a última estação da ferrovia. A partir daí, os viajantes tinham de fazer o percurso por estrada de terra.
[5] Com o Decreto 3.359, de 19 de maio de 1933, Pedro Ludovico oficializou a escolha de Campinas e determinou o sítio onde deveria ser construída a nova capital. Além de Campinas, os municípios de Bonfim (atual Silvânia), Pires do Rio e Ubatam pleitearam o mesmo direito.
[6] Relato do viajante Oscar Leal, de julho de 1890 (CAMPOS, 1985, p. 18).
[7] Idem, p. 18.

bairro da nova capital. No seu relatório de 10 de janeiro de 1935, Attílio Corrêa Lima apontava esta onda de progresso por que passava a antiga cidade:

> Campinas, pela sua proximidade do local escolhido, viu dentro do perímetro urbano, em poucos meses, duplicar o número de casas! Fato extraordinário, em vista de ter sido nulo o aumento das construções nessa cidade em período anterior, de 50 anos. São dignos de nota também os serviços de obras públicas urbanas, como sejam meios-fios, coretos, jardins, etc., dantes inteiramente desconhecidos. Esta cidade que vegetava com sua vida rudimentar em torno da Igreja, no período anterior à idéia da mudança da capital, atualmente, com a intensificação do tráfego para Leopoldo de Bulhões, ponta da linha de estrada de ferro, desenvolve-se vertiginosamente, criando um imenso tentáculo que busca atingir a cidade em construção. E a distância que as separa, de apenas cinco quilômetros, em breve será vencida. (MONTEIRO, 1938, p. 137)

Tal verificação de Attílio também pode ser constatada na palestra que Venerando de Freitas Borges, então prefeito de Goiânia, proferiu na Sociedade *Amigos de Alberto Tôrres*, no Rio de Janeiro:

> [...] Campinas de cinco anos atrás era um amontoado de casas ribeirinhas com população diminuta, sem iniciativa própria, sem fábricas, sem indústria e sem economia. [...].
>
> Podemos afirmar que a antiga Prefeitura de Campinas expedia 1 alvará de licença para construir de dois em dois anos. Atualmente, a Prefeitura expede, em média, 10 por dia. Alvarás para a abertura de casas comerciais, 1 por ano. Atualmente, a Prefeitura expede 8 por dia. (BORGES, 1942, p. 62-63)

No mesmo local em que construiu o primeiro edifício em alvenaria, Oliveira Ney ergueu o Campinas Hotel e mais tarde o *Edifício Oliveira Ney*, com três pavimentos, todos na praça Joaquim Lúcio. Várias outras obras foram levadas a termo durante o tempo em que foi prefeito8, como atesta seu próprio relato:

> Praça Joaquim Lúcio, inclusive o coreto, onde a banda do "Chico O" fazia retreta aos domingos. Grupo Escolar Pedro Ludovico – Depois Henrique Silva, Cadeia Pública, situada na Praça Cel. Joaquim Lúcio, onde se localiza hoje um prédio da Prefeitura Municipal de Goiânia. Avenida 24 de Outubro. Quando iniciei a construção, apareceram vários palpites, muitos queriam que a avenida fosse aberta na largura da Rua Couto Magalhães; conhecendo várias cidades importantes do País, achei necessário torná-la bastante ampla. Tanto assim, por que existia uma casa de uma velha, a Av. 24 de Outubro não é mais larga ainda, porque a prefeitura não tinha condições financeiras para pagar as desapropriações. Na época, tive diversas discussões até com parentes, mas no fim, foi aberta como eu desejava. (NEY, 1975, p. 58)

[8] Oliveira Ney foi vice-prefeito de Goiânia entre 1959 e 1961, tendo substituído o prefeito Jayme Câmara algumas vezes (SABINO JR., 1980, p. 143-144).

Com a transferência definitiva da capital para Goiânia em 1937, as transformações tornaram-se ainda mais sensíveis. A Avenida 24 de Outubro passou a configurar-se como a principal via e artéria de ligação com a nova capital. Era a mais importante avenida de Campinas. Ao mesmo tempo, caracterizava-se como um grande canteiro de obras, necessitando de infraestrutura. Ainda não existiam calçadas nem meio-fio. Os postes de energia elétrica e iluminação apareciam em um dos lados e no meio da pista. Ao longo da avenida, surgiam toscas edificações, verdadeiros casarões com telhados coloniais de quatro águas e telha francesa. Eram os primeiros estabelecimentos comerciais, postos de gasolina e residências. Até o final da década de 1930, esta configuração não sofreu maiores transformações, a não ser por alguns edifícios que começaram a imprimir um certo ar *déco* às fachadas.

A prefeitura de Goiânia e o próprio governo estadual, com orçamentos sempre exíguos, limitaram-se apenas a fazer o serviço de "encascalhamento" da pista de rolamento e a arborização da 24 de Outubro e da Praça Joaquim Lúcio, no início dos anos 40. A abertura da Avenida Amazonas se deu na administração do prefeito Venerando de Freitas Borges. Era a continuação natural da Avenida Anhanguera, a principal avenida projetada por Attílio Correia Lima para Goiânia no sentido leste-oeste, e que serviu de eixo de ligação entre Goiânia e Trindade, sendo que, posteriormente, a Avenida Amazonas também passou a ser chamada de Avenida Anhanguera. O "abaulamento" da sua pista data de 1938. Nessa época, as suas poucas edificações não se diferenciavam das construídas na 24 de Outubro.

Avenida 24 de outubro no final da década de 1930, provavelmente em 1939. Fonte: *Secretaria Municipal de Planejamento.*

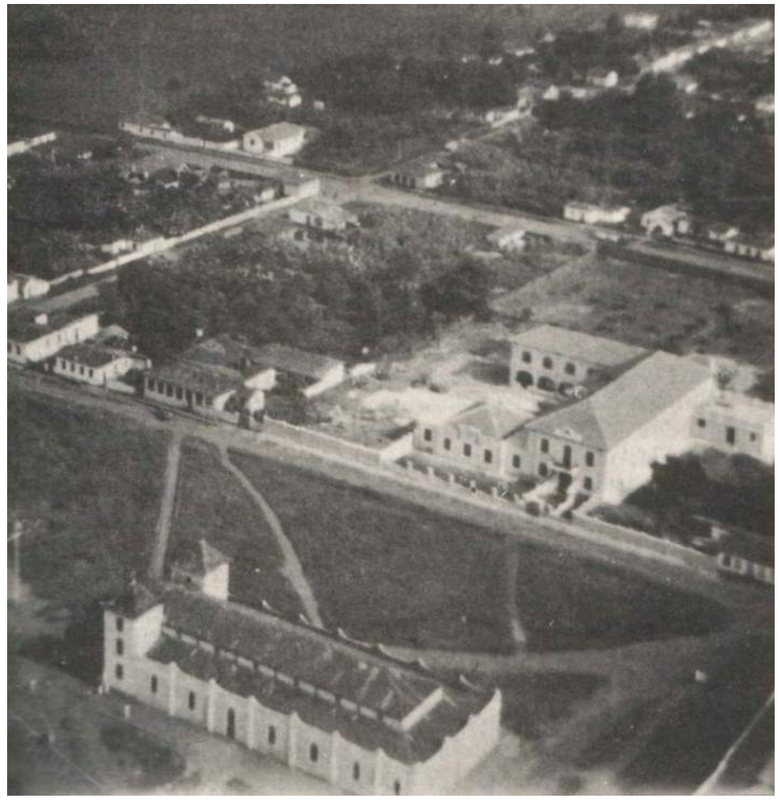
Ao lado: Avenida Amazonas (atual Avenida Anhanguera) em 1938. Fonte: *IBGE.*

Abaixo: Avenida 24 de Outubro e Praça Joaquim Lúcio em meados da década de 1930. Fonte: *IBGE.*

Algumas das primeiras repartições públicas do Estado abrigaram-se em Campinas, enquanto os edifícios da Praça Cívica, especialmente o da Secretaria Geral, estavam em construção. Em dezembro de 1935, a Diretoria Geral de Segurança Pública foi transferida para o primeiro andar do prédio da cadeia, na Praça Joaquim Lúcio. A Diretoria de Administração mudou-se para um edifício ao lado, em janeiro de 1936, e a Diretoria Geral do Serviço Sanitário ocupou um outro, na Praça da Matriz (MONTEIRO, 1938, p. 336, 342 e 344).

Até essa época, o ponto de maior importância de Campinas era exatamente a praça em frente à igreja matriz, com o seu relógio no frontão, tendo em frente o Colégio Santa Clara e ao lado o convento, onde atualmente funciona a Escola de Música Gustavo Ritter. Era ali que aconteciam os principais eventos e solenidades. A primeira igreja construída no local data do início do século XIX e nada mais era do que uma pequena capela. Desde 1857, os padres locais solicitavam ao governo da província um auxílio para a construção da *Matriz da Paróquia de Campinas*, conforme documentação de janeiro de 18589. Apesar de

[9] Arquivo Histórico do Estado, caixa "Campinas" n. 01.



Antiga Igreja da Matriz em 1936. Ao lado, o convento dos padres redentoristas, atual Instituto Gustav Ritter. Fonte: *Secretaria Municipal de Planejamento.*

tal solicitação, foram os padres redentoristas que derrubaram a antiga capela e construíram uma igreja maior, a Matriz de Campinas, provavelmente no final do século XIX, haja vista que existem notícias de sua existência já em 190010 (CAMPOS, 1985, p. 30).

Ao longo da década de 1930, o ponto de maior importância da antiga cidade deslocou-se da Praça da Matriz para a Praça Joaquim Lúcio. Foi lá que a vida social do bairro se intensificou. Era o local onde as pessoas se encontravam e onde eram realizadas as manifestações públicas. O *Correio Oficial* de 14 de abril de 1936, por exemplo, fez menção ao primeiro "cinema falado" de Goiânia, que ia ser "inaugurado, dentro de poucos dias" em Campinas, numa iniciativa de Belarmino Cruvinel, que trouxe de São Paulo o primeiro gerador de energia do bairro. O cinema localizava-se na Praça Joaquim Lúcio, o qual, através de um concurso público, amplamente divulgado pelo *Correio Oficial,* passou a se chamar *Cine Teatro Campinas*.

Além do cinema, a praça abrigava a cadeia pública, o jardim público, a residência do ex-prefeito Licardino de Oliveira Ney e o Palace Hotel. No local onde hoje se encontra o Hospital Santa Lúcia havia em 1937 a Agência Singer. Esse terreno, de

[10] Essa igreja foi demolida para dar lugar à atual Igreja Matriz, construída no mesmo local, só que no sentido ortogonal à anterior, voltada para oeste, vislumbrando o pequeno vale do Córrego Cascavel.

propriedade de Oliveira Ney, foi vendido posteriormente, a preço irrisório, para o grupo de médicos recém formados que montou o hospital (NEY, 1975). O jornal *O Popular* de 12 de maio de 1938 relatou o surgimento de uma vida cultural até então desconhecida na região:

> Um dos logradouros mais aprazíveis de Goiânia é, sem dúvida alguma, a praça Joaquim Lúcio, no bairro de Campinas. O bem cuidado jardim que se delineia em seu centro, além de emprestar-lhe um lindo e agradável aspecto, faz dessa praça um ponto predileto, procurado pela nossa sociedade.
>
> Nela vai ter a avenida 24 de Outubro, a mais ampla e movimentada do bairro. Ali levanta-se ainda o Cine Teatro Campinas, que se impõe pela grandeza de suas linhas arquitetônicas.
>
> Há, contudo, qualquer cousa contrastando com a beleza do lugar, pondo uma nota dissoante e anti-estética no conjunto harmônico. São diversos prédios, de estilo antiquando e que uma Capital, construída dentro das exigências urbanísticas, não comporta e não tolera.
>
> Tais prédios acabam de ser condenados pela Prefeitura Municipal, que já determinou as primeiras demolições.
>
> Entre os prédios a serem demolidos figura o Hotel Pouso Alto, antigo Hotel Duarte. Dentro de poucos mêses estará a praça Joaquim Lúcio completamente remodelada. (O POPULAR, 1938)

A remodelação da praça já havia sido noticiada em 1937 pelo *Correio Oficial* de 21 de abril, que chamou a atenção para a contratação de Benedito Zupelli[11] para realizar o passeio do Jardim Público e da Avenida 24 de Outubro, num total de 6.000 metros quadrados. Mas, ao que tudo indica, tal reforma não terminou antes de 1939, conforme informação da Folha *de Goiaz* de 26 de novembro:

> De há dias, o Jardim Público da Praça Joaquim Lúcio, em Campinas, está sendo reconstruído, demolidos o antigo coreto e os velhos canteiros.
>
> A prefeitura Municipal mete mãos a uma obra de vulto, tal seja a de dotar o elegante bairro de um logradouro digno de sua população. (FOLHA DE GOIAZ, 1939)

O antigo coreto foi construído no início da década de 1930, por Licardino de Oliveira Ney, quando da abertura da praça. Tratava-se de um pequeno coreto com planta hexagonal e cobertura de telha de barro francesa, organizado em dois pavimentos. Na reformulação do Jardim Público, surgiu um novo coreto com planta octogonal, de marcada influência *déco,* além de um relógio no centro, substituindo o antigo relógio da igreja matriz, nesta época já demolida. Na década de 1960, o coreto também foi demolido, ficando em seu lugar apenas uma fonte e um espelho d'água.

[11] Segundo a revista Goiânia 70. n. 1, Benedito Zupelli é natural de Ribeirão Preto, São Paulo, nascendo em 6 de janeiro de 1900 e vindo a falecer em janeiro de 1957, em Goiânia. Foi construtor e fabricante de mosaicos. Também foi um dos fundadores do Goiânia Esporte Clube, em 1938, juntamente com arquiteto José Amaral Neddermeyer, dentre outros.

No início de 1943, a prefeitura de Goiânia continuava reformulando a praça. Alguns dos seus primeiros edifícios foram demolidos. A cadeia pública, que em muito se assemelhava a uma Casa de Câmara e Cadeia, foi um deles. No local, a prefeitura construiu um novo edifício, vinculado à nova linguagem formal *déco*. Um posto avançado de arrecadação municipal da prefeitura de Goiânia passou a funcionar no prédio recém construído. Era a tentativa de imprimir em Campinas um aspecto de aparente progresso e modernidade, sob a influência direta de Goiânia. A Folha *de Goiaz* de 28 de março de 1943 trouxe mais informações a respeito:

> O povo de Campinas, que há pouco recebeu da administração municipal a reconstrução do jardim público da Praça Joaquim Lúcio, que conta hoje com nosso único relógio oficial, foi mimoseado com um excelente presente de ano-novo, traduzido pela demolição do antigo edifício da cadeia pública, chavasco e antigo, que era o pior detalhe arquitetônico daquela praça. [...].
>
> Aproveitando a parte posterior do lote que dá para a avenida Baía, o prefeito mandou levantar um prédio apropriado, com as instalações mais modernas possíveis, o qual oferece todos os fatores de conforto e segurança, não só aos serventuários da polícia, como também aos detentos. (FOLHA DE GOIAZ, 1943)

Coreto na Praça Joaquim Lúcio no final da década de 1930. Fonte: *Secretaria Municipal de Planejamento.*

Praça Joaquim Lúcio no início da década de 1940. Ao fundo o edifício da cadeia pública em dois pavimentos. Fonte: *Secretaria Municipal de Planejamento.*

Praça Joaquim Lúcio na década de 1960. Fonte: *Secretaria Municipal de Planejamento.*

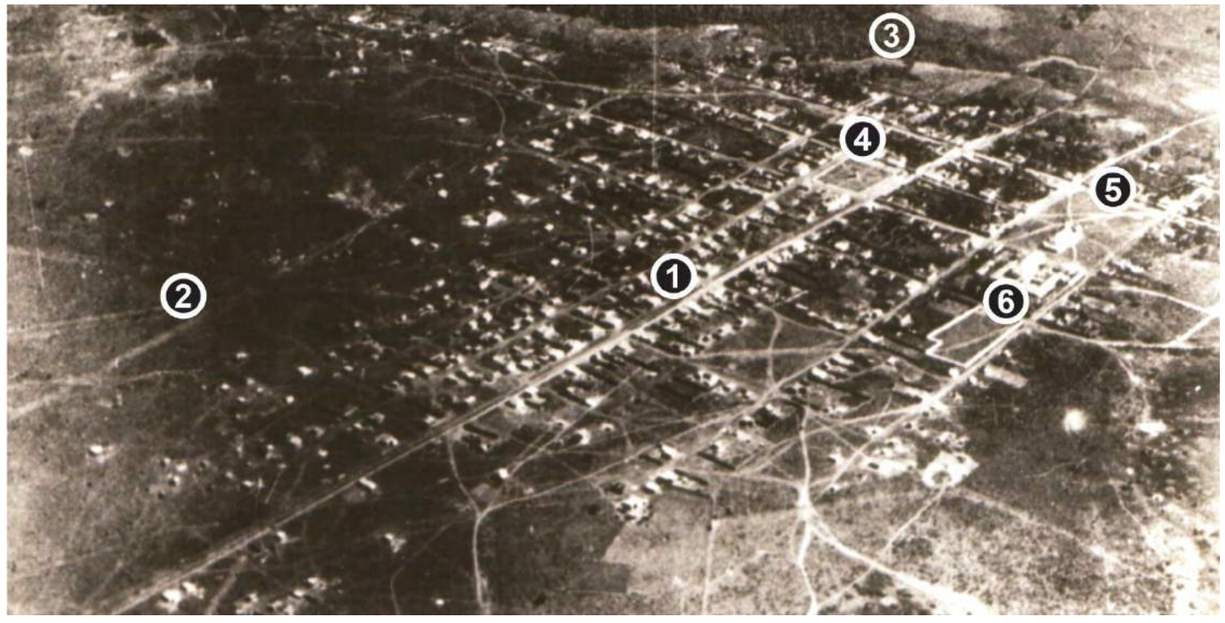
Demolição da cadeia pública na Praça Joaquim Lúcio em 1943. Fonte: *IBGE.*

Construção de um novo edifício no local da antiga cadeia pública na Praça Joaquim Lúcio. Fonte: *IBGE.*

À medida que Goiânia se tornava uma realidade, a circulação de pessoas entre a capital e Campinas intensificava-se. O transporte era feito pelas "jardineiras" e o ponto final do percurso situava-se na Praça Joaquim Lúcio. Em 8 de junho de 1939, a Folha *de Goiaz* noticiou a instalação de uma linha ligando Campinas a Goiânia, de propriedade do Sr. Fernando Ribas. Nos anos 40, a antiga cidade era o bairro mais adensado da nova capital. Por muito tempo, a Avenida 24 de Outubro foi o principal eixo viário e limite do bairro, assim como o Córrego Cascavel, com suas matas ciliares no final da 24 de Outubro, configurando-se como um dos poucos lugares de lazer de Campinas. Ao Leste, no final da Rua José Hermano, havia o cemitério, onde hoje existe a Praça João Rita Dias. Ao Sul, o limite era a Avenida Amazonas, praticamente desabitada na década de 1940. Com a chegada dos anos 50, esta conformação urbana começou a se modificar e Campinas se interligou paulatinamente a Goiânia.

O impulso de modernização que a construção de Goiânia trouxe já havia sido prenunciado pela chegada da ferrovia a Goiás. A fixação dos padres redentoristas também contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento de uma nova mentalidade cultural, acompanhada da chegada de jornais e revistas, do telégrafo, do telefone e principalmente do cinema. Evidentemente, estas inovações alcançaram também o campo da arquitetura. Os edifícios construídos em Campinas até então eram muito simples, lembrando as cidades coloniais, quase todos vinculados à tecnologia disponível. A antiga cidade incorporou rapidamente toda a atmosfera psicológica da construção de Goiânia, a começar pelos edifícios construídos entre o final dos anos 30 e os anos 40, como o Cine Teatro Campinas, o Palace Hotel e o novo coreto, na Praça Joaquim Lúcio, além da ampliação do Colégio Santa Clara na Praça da Matriz.

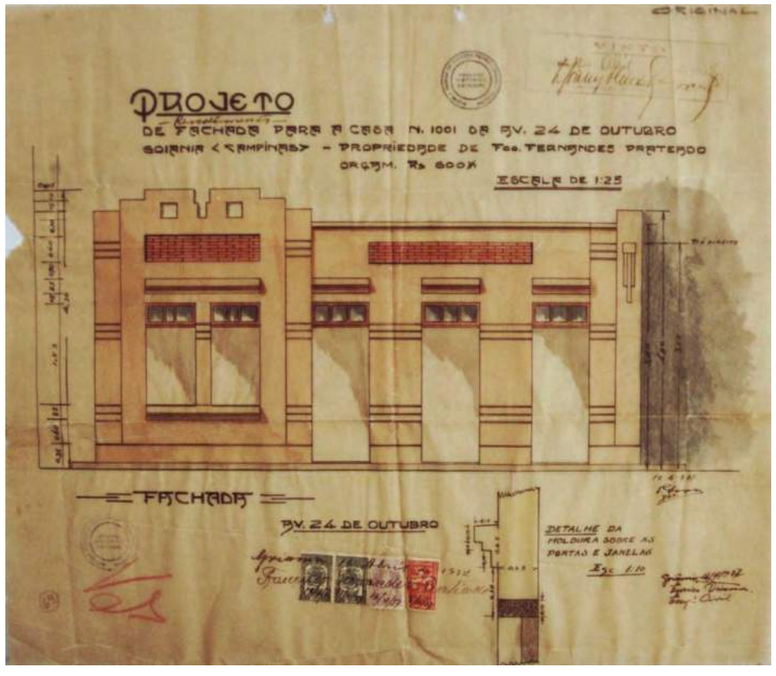
Vista aérea de Campinas, provavelmente no final da década de 1930. A Avenida 24 de Outubro **(1)** é a principal via da antiga cidade. Do lado esquerdo a Avenida Amazonas **(2)** (atual Avenida Anhanguera) é o limite natural, assim como o Córrego Cascavel ao fundo **(3)**. É possível identificar a Praça Joaquim Lúcio **(4)**, a Praça da Matriz **(5)** e o cemitério atrás do Colégio Santa Clara **(6)**. Fonte: *Secretaria Municipal de Planejamento.*



Nesse sentido, cabe ressaltar que a ampliação do Colégio Santa Clara recebeu toda a influência da construção de Goiânia12. O primeiro andar do colégio foi concluído entre 1932 e 1934. O segundo andar, entre 1940 e 1941. Finalmente, o terceiro andar foi construído entre 1960 e 1965, juntamente com uma reforma na fachada frontal, conferindo-lhe um aspecto déco semelhante aos prédios do centro da capital.

Atuação de engenheiros, arquitetos e desenhistas

Os engenheiros Geraldo Rodrigues dos Santos[13] e Eurico Viana[14], além do arquiteto José Neddermeyer[15], foram os profissionais que mais projetaram no bairro nesse período. Como era de se esperar, a tipologia dos edifícios assemelhava-se aos da capital. A diferença estava na maior riqueza de detalhes construtivos das obras de Goiânia. A grande maioria dessas construções trazia uma modernidade da aparência, um certo tipo de fachadismo, haja vista que o processo construtivo pouco se alterou em função dos novos arranjos formais da fachada. Quando possuíam mais de um pavimento, eram construídas em alvenaria estrutural e laje de concreto armado. Mas geralmente eram

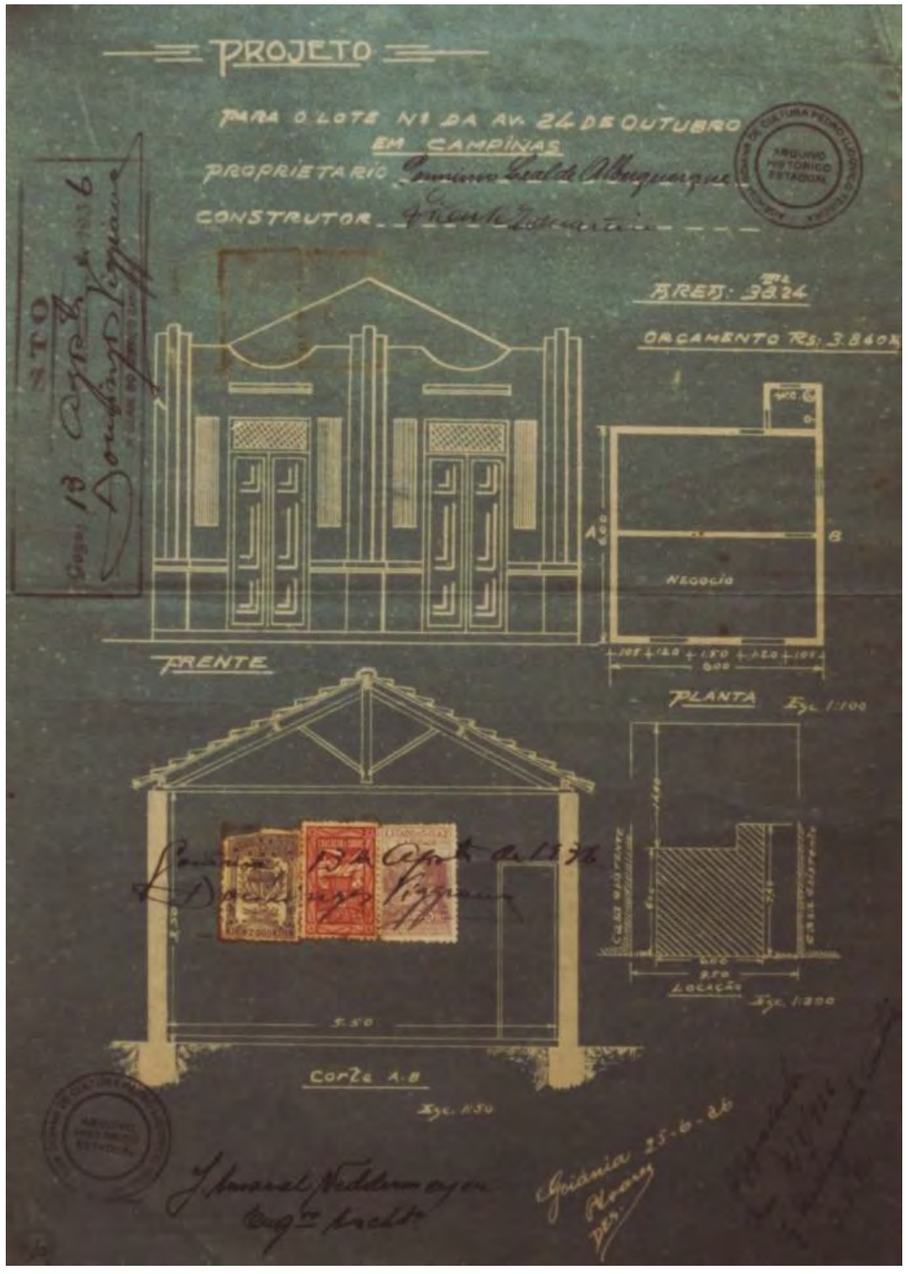


Edifício comercial para o Sr. Permínio Leal de Albuquerque, na Avenida 24 de Outubro. Projeto de José Neddermeyer, 1936. Fonte: *Arquivo Histórico Estadual.*

[12] Em outubro de 1921, chegaram a Campinas, vindas da Alemanha, as primeiras religiosas da Ordem Franciscana que vieram colaborar com os padres redentoristas. Em janeiro de 1922, inauguraram o Colégio Santa Clara, em frente à Praça da Matriz, numa casa adquirida por seis contos de réis, junto ao município. Pouco tempo depois, compraram outra residência, ao lado da primeira, aumentando o colégio. Estas construções nada mais eram do que típicos casarões coloniais (CAMPOS, 1985, p. 31-32).

[13] O engenheiro Geraldo Rodrigues dos Santos formou-se em Minas Gerais, chegando a Goiânia em junho de 1936, a convite do prefeito Venerando de Freitas Borges. Trabalhou no governo de Pedro Ludovico por algum tempo, como chefe da seção de obras, e foi secretário de Viação e Obras Públicas no governo Mauro Borges. Projetou inúmeras residências, postos de gasolina e edifícios

Modificação de fachada para a Casa nº 1001, na Avenida 24 de Outubro, pertencente ao Sr. Francisco Fernandes Praterdo. Projeto de Eurico Vianna, 1937. Fonte: *Arquivo Histórico Estadual.*



comerciais, principalmente em Campinas. Foi responsável pela construção da usina do Jaó e pela reforma na Praça Joaquim Lúcio, no final dos anos 40.

[14] O engenheiro Eurico Viana nasceu em Coimbra (MG) em 1894. A convite de Pedro Ludovico, foi trabalhar em Rio Verde. Em 1934, já estava em Goiânia para fiscalizar os serviços técnicos das obras da capital. Nas décadas de 1930 e 1940, fez vários projetos residenciais e comerciais em Goiânia e Campinas. Foi responsável pela construção do Automóvel Club (onde hoje é o Jóquei Clube), Teatro Goiânia, Lago das Rosas, além do relógio e do coreto na Avenida Goiás. Foi prefeito de Goiânia entre 1947 e 1951.

[15] O arquiteto José Amaral Neddermeyer nasceu em 1894, em São Paulo. Formou-se em 1918, no curso de Arquitetura da Escola de Engenharia do Mackenzie. Chegou a Goiânia em 1936 como

construções de um só pavimento em alvenaria estrutural sem laje e telhado de quatro águas com telha de barro, ocultado por platibanda.

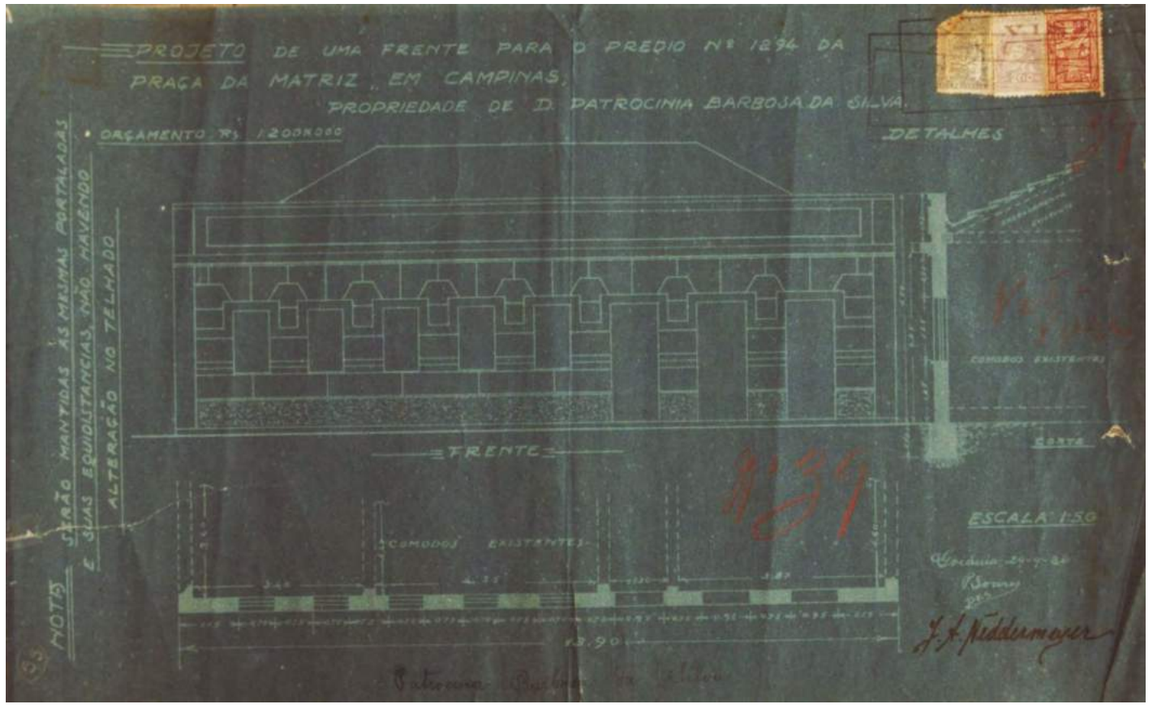
Aos poucos, os novos prédios comerciais da Avenida 24 de Outubro mudaram a aparência do local. A grande maioria dessas obras foi destruída ou completamente descaracterizada. Eram edifícios que dispunham de platibandas e de elementos decorativos na fachada, feitos com frisos e detalhes de argamassa, como, por exemplo, o edifício projetado por Eurico Viana, em 1937, para o Sr. Francisco Fernandes Praterdo, na 24 de Outubro nº 1.001; ou ainda a "Casa de negócios para o Sr. Permínio Leal de Albuquerque", projetada em 1936 por Neddermeyer, e um outro projeto na 24 de Outubro esquina com a Rua Jaraguá, para o mesmo Permínio Leal de Albuquerque, em 1937, feito por Geraldo Rodrigues dos Santos[16].

Em muitos casos, nas ruas adjacentes à 24 de Outubro, era comum encontrar um tipo de edifício misto: residência e comércio. Geralmente o comércio ocupava a frente do lote com a abertura de algumas portas comerciais e numa das laterais um pequeno alpendre marcava a entrada da residência, como é possível perceber no edifício projetado por Geraldo Rodrigues dos Santos na Avenida Bahia com a Santa Luzia, para o Sr. Arlindo Ignácio Ferreira, ou em outro, projetado pelo mesmo engenheiro, na Rua São Paulo com a Ipameri, para o Sr. Romão Ferreira Barbosa, em 1937. O telhado de quatro águas de telha de barro tipo francesa era praticamente escondido pela platibanda, o que conferia certa unidade ao conjunto, além dos detalhes e frisos na argamassa. Na verdade, a platibanda foi bastante utilizada nos edifícios comerciais, por se tratar de uma norma do Código de Obras provisório, regulamentado pela Portaria 67.

As residências de Campinas eram na sua esmagadora maioria construções térreas. O alpendre foi largamente utilizado, caracterizando a entrada das casas. Além de servir de proteção para o visitante, o alpendre era resquício da casa de fazenda do século XIX. O telhado de quatro águas muitas vezes foi disfarçado pelo emprego de frontão ou platibanda, assim como nos edifícios comerciais. O programa da casa era muito simples. Constituía-se geralmente de alpendre, sala de visita, sala de jantar, dois ou três dormitórios, cozinha e banheiro, que eram quase sempre muito próximos, com o objetivo de racionalizar a parte hidráulica.

Alguns projetos destacavam-se pela singularidade do programa, como é o caso de um posto de gasolina projetado em 1937 por Geraldo Rodrigues dos Santos para o Sr. Felipe Alexandre, na Avenida 24 de Outubro em frente à Praça Joaquim Lúcio. Mesmo quando se tratava de um programa pequeno, o tratamento da fachada revelava o gosto decorativo. O projeto de uma "Garage para vehículos", na Rua Jaraguá, projetado por Geraldo Rodrigues dos Santos para o Sr. Carlos Marques, é um típico exemplo. Em muitos outros casos, o projeto resumia-se à reforma da fachada. Um dos melhores exemplos foi o projeto de Neddermeyer de uma "frente para o prédio nº 1294 da Praça da

responsável pelas obras da Construtora Lar Nacional. Um ano depois, já trabalhava nas obras de Goiânia, como chefe de arquitetura na Superintendência Geral de Obras.



Reforma na fachada do edifício nº 1294, na Praça da Matriz. Projeto de José Neddermeyer, 1936. Fonte: *Arquivo Histórico Estadual.*

Matriz", em 1936, de propriedade de Patrocínia Barbosa da Silva, onde o arquiteto especificou: "serão mantidas as mesmas portaladas e suas equidistância, não havendo alteração no telhado".

Uma história urbana de Goiânia, que tente compreender a construção do espaço urbano da cidade, abarca, necessariamente, uma construção da memória urbana. Mesmo sendo pequena a distância temporal que nos separa do objeto de estudo, as dificuldades de tal empreendimento são inerentes a uma cultura que privilegia o novo, destruindo hoje o que se construiu ontem, desvalorizando o passado, a começar pela precariedade em que se encontram muitos arquivos, dificultando a obtenção da documentação necessária para a pesquisa.

Sendo uma modernização de periferia, possui seu próprio sentido de coerência, em que tradição e ruptura, razão e ambiguidade, compõem a síntese de tentativa de qualquer explicação. Goiânia pode ser entendida como fruto de um projeto de adesão à modernidade. A modernização possível é a expressão que melhor caracteriza essa época, fruto de um pensamento intelectual sintonizado com os grandes centros do país e ao mesmo tempo consciente da realidade vivida na fronteira.

[16] Todas essas plantas encontram-se no Arquivo Histórico do Estado.

Os projetos de modernização na *Campininha da Flores* durante as de 1930 e 1940 configuram os limites da modernidade urbana a ser alcançada, uma modernidade possível, enfim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Venerando de Freitas. "Goiânia". In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Goiânia.* Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1942.

BRESCIANI, Maria Stella. "Imagens de São Paulo: estética e cidadania". In: FERREIRA, Antônio Celso; LUCA, Tânia Regina de; IOKOI, Zilda Grícoli. *Encontros com a história: percursos históricos e historiográficos de São Paulo.* São Paulo: Editora UNESP/FAPESP/ANPUH/SP, 1999.

CAMPOS, Itaney Francisco. *Notícias históricas do bairro de Campinas.* Goiânia: Prefeitura de Goiânia, Assessoria Especial de Cultura, 1985.

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *Goiânia: uma modernidade possível.* Brasília: Ministério da Integração Nacional / Universidade Federal de Goiás, 2002.

MENEZES, Amaury. *Da caverna ao museu: dicionário das artes plásticas em Goiás.* Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

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

NEY, Licardino de Oliveira. *Um lutador.* Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1975.

SABINO JÚNIOR, Oscar. *Goiânia global.* Goiânia: Oriente, 1980.

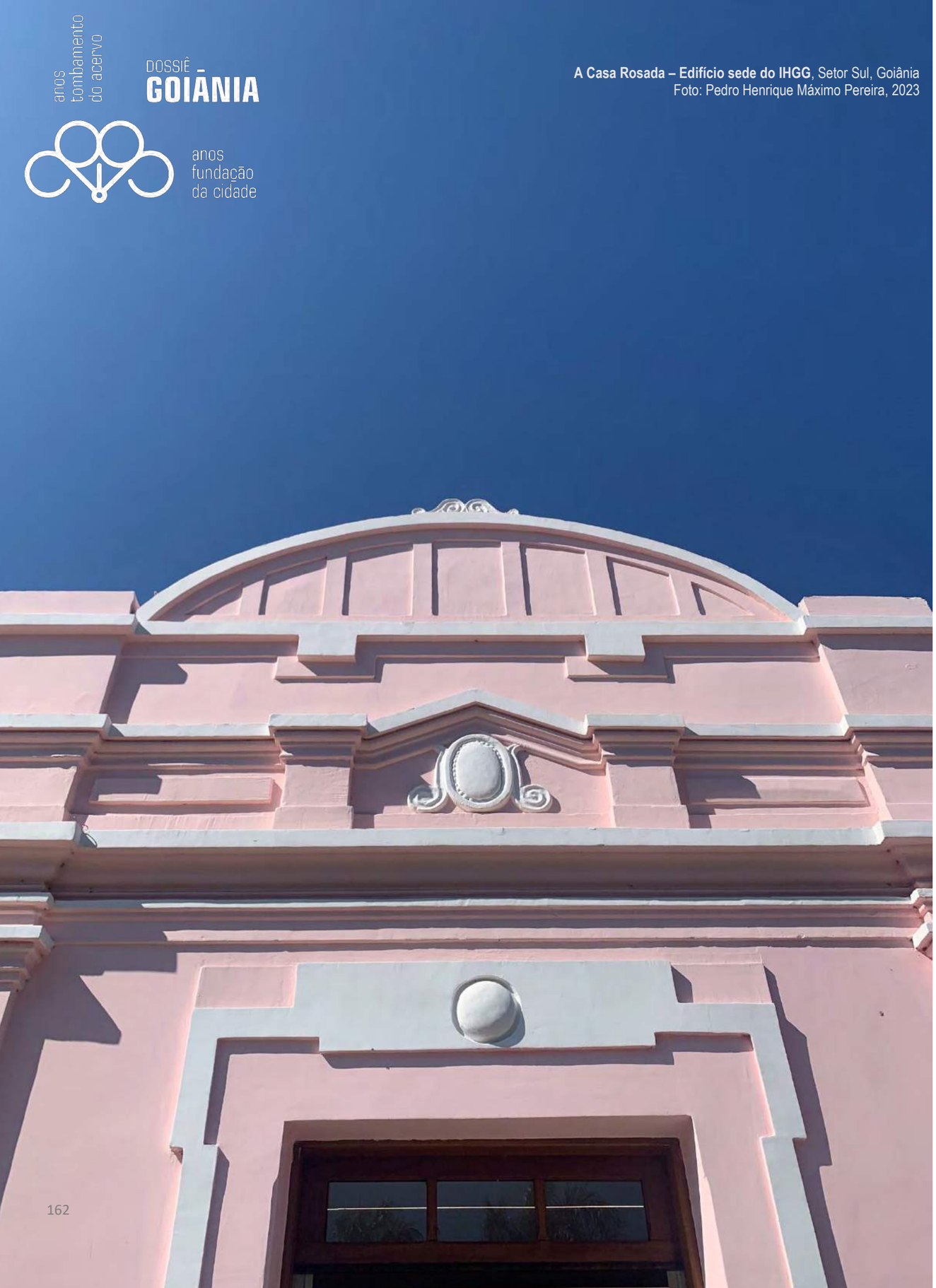
REVISTA Goiânia 70. Arquivo Estadual de Goiás, 1970, p.11.

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ
GOIÂNIA

anos fundação da cidade

A Casa Rosada – Edifício sede do IHGG, Setor Sul, Goiânia
Foto: Pedro Henrique Máximo Pereira, 2023



REVISTA NÓS
Cultura, Estética & Linguagens

A ARQUITETURA DÈCO NOS BAIRROS DE GOIÂNIA: O SETOR CAMPINAS

DÈCO ARCHITECTURE IN THE NEIGHBORHOODS OF GOIÂNIA: THE CAMPINAS SECTOR

https://doi.org/10.5281/zenodo.10732858
Envio: 06/12/2023 ◆ Aceite: 17/12/2023

Gustavo Neiva Coelho

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (1980) e mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás (1997). É professor adjunto da Universidade Católica de Goiás desde 1986.

RESUMO: A década de 1930 promoveu fortes transformações na arquitetura goiana, primeiro com a chegada da ferrovia e depois com a fundação da nova capital. Para o povoado de Campinas, foi um momento de crescimento e mudanças, provocando uma nova forma de ver o seu espaço construído e buscando uma aproximação com a modernidade que a nova capital – implantada em terras do seu município – trazia para o Estado. Novas construções e principalmente reformas de fachadas mostravam o interesse da população em relação a esse progresso e modernidade.
Palavras chaves: arquitetura, história dos bairros, art dèco

ABSTRACT: The 1930s promoted strong transformations in the architecture of Goiás, first with the arrival of the railway and then with the founding of the new capital. For the small town of Campinas, it was a time of growth and changes, provoking a new way of seeing its built space and seeking an approximation with the modernity that the new capital – located on land belonging to its municipality – brought to the State. New constructions and mainly facade renovations showed the population's interest in this progress and modernity.
Key words: architecture, neighborhood history, art dèco

INTRODUÇÃO

> A questão relevante ao se tratar de arquitetura *art dèco* é que esta realmente deixou uma presença marcante e identificável nas edificações, sendo um acontecimento de considerável valor estético que influenciou a sociedade da época. Seu alcance foi nítido tanto no campo da arquitetura dita oficial, quanto nas edificações informais. (OLIVEIRA E DIAS, 1997, p. 186).

A construção de Goiânia no município do antigo povoado de Campinas traz para o Centro-Oeste do país, em princípios da década de 1930, um impulso modernizador ainda não visto pela população do estado em nenhum momento de sua história.

A chegada dos trilhos da estrada de ferro já havia provocado, nas primeiras décadas do novo século, mudanças no comportamento, no processo de desenvolvimento cultural e na forma de estruturação da arquitetura em cidades como Catalão e Ipameri, primeiros núcleos a se beneficiarem desse meio de transporte na região sudeste do estado.

Figura 1 Edifício da antiga Prefeitura da cidade de Ipameri, resultado do primeiro concurso de projetos realizados em Goiás. Fonte: arquivo do instituto Romão Edreira na cidade de Ipameri-GO.

Com a rede ferroviária, instalam-se ali, pequenas indústrias ligadas principalmente à produção de couro e charque, passando essas cidades a exportar industrializados os produtos que anteriormente eram elaborados fora com a venda do gado em pé e produtos agrícolas *in natura*. É também com a ferrovia que chegam o cinema e a possibilidade de acesso a revistas e jornais, antes desconhecidos de grande parte da população. Através desses meios de comunicação e divulgação de ideias consideradas modernas, surgem novas influências na política, na estética urbana e na arquitetura dessa região, agora mais próxima de centros como Rio de Janeiro, São Paulo, do que da própria capital do estado, a setecentista Cidade de Goiás.

A região da estrada de ferro se moderniza com muito mais intensidade que o restante do estado. A arquitetura eclética ali se estabelece com um caráter mais organizacional em oposição ao fachadismo e à contextualização acanhada

presentes na capital. Com a implantação de Goiânia, é esse grupo de cidades, já acrescido de outras como Pires do Rio e Anápolis, que vai melhor se adaptar ao desenvolvimento de uma arquitetura moderna com as características do *Art Dèco*, que passa a ser a representação da modernidade implantada juntamente com a nova capital.

Figura 02 - Ginásio de Esportes na cidade de Pires do Rio. Fonte: arquivo do autor

A MODERNIZAÇÃO ARQUITETÔNICA DA NOVA CAPITAL

Se a modernização arquitetônica chega para uma série de cidades goianas através da modernidade representada pelos trilhos da rede ferroviária, para Campinas o marco é a implantação, dentro dos limites do seu município, de uma cidade inteiramente planejada e construída dentro dos conceitos mais avançados de representação do progresso e do avanço tecnológico.

Entretanto, se os edifícios representativos da arquitetura oficial e da comercial implantados no núcleo central da cidade se instalam com as características do *Art Dèco*, os primeiros edifícios residenciais elaborados na nova capital, tanto aqueles destinados a abrigar os primeiros escalões do governo quanto os conjuntos habitacionais para os trabalhadores, na Rua 4 e Bairro Popular, hoje incorporado ao Setor Central, são desprovidos de qualquer característica que possa leva-los a uma associação com os movimentos desenvolvidos pela arquitetura brasileira até então. São construções marcadas por volumes pesados, utilizando cobertura em telha francesa com forte inclinação e um

[1] Apesar de algumas informações darem como certa a participação do escritório Coimbra Bueno na construção da residência do Interventor, não foi, até o momento, apresentado nenhum documento que comprove tal afirmação.

pequeno e acanhado alpendre elaborado com a única finalidade de proteger a porta principal do edifício contra as intempéries.

Por outro lado, algumas famílias com poder aquisitivo mais elevado, passam a construir suas residências com características mais elaboradas do *Art Dèco*, principalmente no Setor Central, próximo ao centro de poder da Praça Cívica, mais especificamente nas ruas 16, 25, 26 e Av. Tocantins. Infelizmente a grande maioria dessas residências já desapareceu, restando um único exemplar, utilizado hoje como museu, que é a residência do fundador Pedro Ludovico Teixeira, projetada e executada pela equipe do escritório de Coimbra Bueno[1], ainda na década de 1930. Utilizando um interessante jogo de volumes, com associação de linhas retas e curvas, esse edifício possui como destaque o terraço curvo, com vista para as ruas 25 e 26, além de detalhes vazados, à imitação de escotilhas, em seu parapeito.

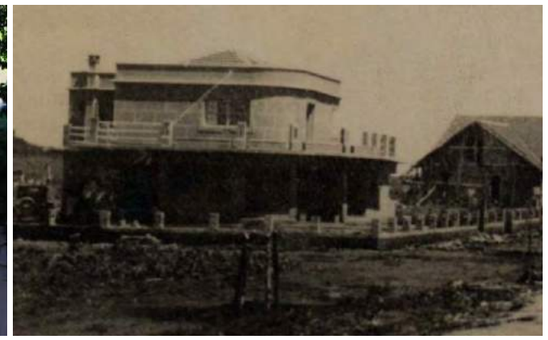


Figura 04 - Residência de Pedro Ludovico. Fonte: arquivo do autor

Figura 04 - Residência Dèco na Av. Tocantins. Fonte: arquivo IBGE

Se nas residências para funcionários o alpendre era apenas um elemento simples e de pequeno valor estético, nas construções *Dèco*, passa a ser incorporado ao programa do edifício, chegando a servir, nas casas de esquina, como na que existiu na Av. Tocantins com Rua 2, e na do Interventor Pedro Ludovico Teixeira, como apoio a um terraço, geralmente em curva, dando vista para as duas vias de circulação. O jardim, inicialmente de pequenas proporções, ganha agora maior destaque, passando a ser visto como um espaço intermediário entre o público e o privado.

Aqui, é bom observar que, de acordo com a legislação definida para a nova cidade, o jardim passa a ser um elemento fundamental. Segundo Bueno (1938, p. 463), nas zonas residenciais as casas são obrigatoriamente em centros de jardins.

As plantas mais elaboradas já atendem preocupações com distribuição e setorização dos espaços, e os materiais de acabamento podem inclusive ser considerados como de certa sofisticação.

É bom observar ainda que o uso do desenho de característica *Dèco* traz a possibilidade de uma considerável ampliação do potencial urbanístico com que

o edifício se apresenta. O emprego de fachadas arredondadas, principalmente nas esquinas, associadas aos recuos que começam a se apresentar como uma constante, e a utilização de coberturas planas, escondidas atrás de platibandas decoradas, contribuem consideravelmente para o destaque do edifício dentro do conjunto urbano. A horizontalidade do espaço urbano, conseguida através do gabarito para as novas construções, aumenta tanto a fluidez visual quanto a permeabilidade dos quarteirões (LEJEUNE, 1977, p. 20), o que vai ser amplamente utilizado no plano inicial de Goiânia.

Apesar de não existir uma organização interna própria de características modernas, com integração de espaços e vãos e com uso do concreto armado, como acontece em edifícios oficiais, como é o caso do Museu Zoroastro Artiaga, ou ainda em sedes de instituições como a Sociedade Goiana de Pecuária, as fachadas se apresentam perfeitamente integradas, não só às características próprias do estilo, como também entre si, formando um conjunto marcante, rico em detalhes, em que platibandas e marquises se tornam os principais suportes para os elementos decorativos.

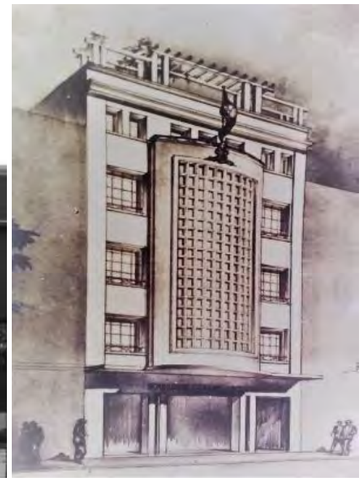


Figura 05 – Museu Zoroastro Artiaga. Fonte: arquivo do autor

Figura 06 – Sede da SGPA. Fonte: arquivo SGPA

Nesse tipo de edifício, os exemplares que melhor representam as características *Dèco* são aqueles implantados em terrenos de esquina, onde os estilemas próprios do modelo arquitetônico são melhor explorados. Um elemento de fundamental importância nessas edificações do ângulo formado pela esquina, como acesso principal, ou mesmo de loja comercial que, associada às portas situadas nas paredes voltadas para as ruas (e não mais para o ângulo da esquina), provoca uma forte sensação de permeabilidade do espaço, além de uma luminosidade ímpar no interior do edifício. Apesar das alterações ocorridas em praticamente todo o centro da cidade, é possível ainda observar a forma como os edifícios estão implantados nas esquinas, onde uma grande maioria apresenta ainda elementos decorativos originais em suas fachadas e a utilização da quebra do ângulo da esquina para implantação do acesso principal.

Por outro lado, era na arquitetura oficial, nos edifícios públicos que deveriam estar impressos os signos do poder emergente do Estado Novo. Era na elaboração desses edifícios que deveria estar representada a força do poder, através da sinuosidade de determinadas linhas, do jogo de volumes e de uma imponência que, mesmo não sendo monumental em suas dimensões, o era em sua caracterização.

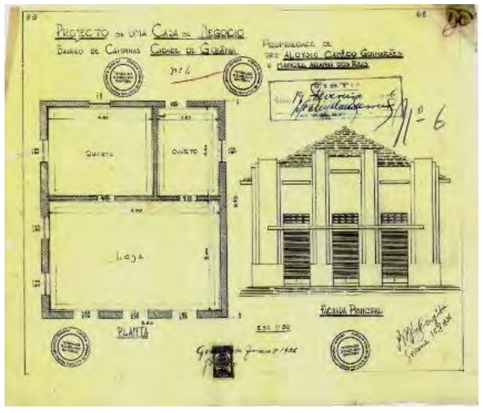
De um modo geral, a situação econômica do Estado não permitiu a construção de edifícios com um grau mais elevado de elaboração. Coube então aos seus arquitetos a responsabilidade de criar, com poucos recursos, uma arquitetura que representasse o poder não pela ostentação e monumentalidade, mas por um estilo próprio, que ao mesmo tempo não se contrapusesse ao ideal revolucionário nacional. Com base nisso é que GODOY, (2018, p. 61) afirma em seu relatório que

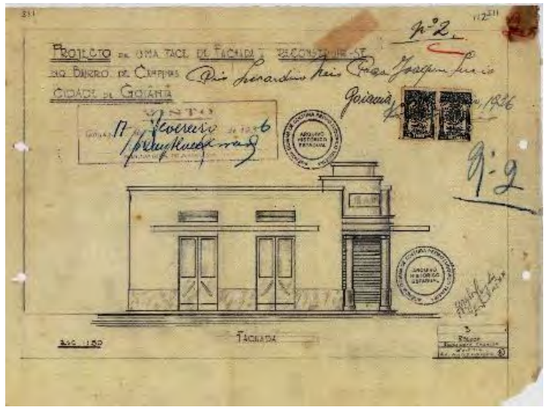
> Um edifício público não precisa ser construído com materiais caros para se impor à admiração geral do ponto de vista estético. A beleza de uma construção está na relação das suas diferentes partes e na distribuição de seus volumes (...). Os edifícios públicos da futura capital podem perfeitamente corresponder a seus fins, inclusive os de ordem estética, concorrendo, portanto, para aformoseá-la, sem que, entretanto, a sua construção absorva elevadas somas, desde que sejam bem projetadas e não haja a preocupação de se realizar a obra de luxo.

A REPERCUSSÃO DOS SÍMBOLOS DO ART DÈCO NO BAIRRO DE CAMPINAS

Da mesma forma como pode ser observado em outros centros, tanto brasileiros quanto latino-americanos, também a arquitetura implantada nos bairros de Goiânia, durante as décadas de 1930 e 1940, e elaborada a partir da apropriação de determinados estilemas arquitetônicos pela população, apresenta uma infinidade de elementos próprios da composição *Dèco*. Decorrentes de um conceito de modernidade que se constitui como novidade para grande parte da população goiana, os elementos característicos do *Art Dèco* passam a significar, também nos setores periféricos da nova capital, um ideal de mudança, prosperidade e avanço tecnológico, que, de certa forma, valorizam os imóveis onde tais elementos se fazem presentes, além de rotular de progressista o seu proprietário.

A apropriação de tais elementos na arquitetura dos subúrbios brasileiros nesse período é vista por OLIVEIRA e DIAS (1977, p. 184) como uma forma de a população recém-chegada aos grandes centros demarcar seu espaço junto ao núcleo urbano, através da construção de sua habitação com um padrão construtivo que simbolizasse seu objetivo de prosperidade e ascensão social. Essa apropriação poderia significar também, na visão desses novos habitantes, a possibilidade de não-exclusão, tendo em vista sua identificação imediata com os conceitos estéticos do núcleo já estabelecido e com sua população original.





Figuras 07 e 08 - Projetos Déco para Campinas. Fonte: Arquivo Histórico Estadual

No caso goiano, a apropriação não acontece de maneira diferente da ocorrida nas grandes capitais brasileiras, ou mesmo, como já se viu, em grande parte dos centros populacionais latino-americanos.

Por existir muito antes da implantação de Goiânia e por ser o bairro de maior ocupação demográfica, Campinas se destaca dos demais setores, não só em decorrência da instalação da maior parte dos novos moradores, que ali chegaram, atraídos pelas possibilidades oferecidas pela capital, mas principalmente pela maneira como sua população original se apropriou da modernidade característica dos edifícios implantados na nova cidade, buscando uma identificação imediata com o núcleo central. Tanto as novas construções quanto as reformas realizadas em antigos edifícios residenciais e comerciais passam a apresentar tais características. Um exemplo marcante dessa forma de interferência é o edifício da antiga cadeia de Campinas, que foi utilizada durante vários anos como biblioteca pública e hoje sedia um órgão arrecadador da Prefeitura.

Figuras 09 e 10 - Antiga Cadeia de Campinas antes e depois da reforma na década de 1930. Fonte: arquivo do IBGE

Esse edifício, construído com as características da arquitetura tradicional, apresenta nos dias atuais todo um conjunto de elementos, como platibanda, jogo de volumes e acesso pela esquina, decorrentes das modificações realizadas provavelmente na década de 1940, quando é evidente a influência da arquitetura em desenvolvimento no centro da nova capital. Esses elementos podem ainda ser observados não só em um considerável número de residências,

mas também em uma das etapas de ampliação do Colégio Santa Clara, situado na praça da Matriz, e mesmo nas fachadas dos edifícios comerciais das avenidas 24 de Outubro e Anhanguera, principais eixos de circulação e comércio do setor.

Também a implantação de edifícios, que de certa forma se destacam na paisagem, vai contribuir para divulgar o novo modelo arquitetônico. Edifícios como os dos cines Avenida, Campinas, e Eldorado, determinam áreas de influências

> Em que orbitam as assimilações feitas pela população em relação aos elementos presentes nesses exemplares. A distribuição de edificações *art dèco*, sejam simples moradias ou edifícios de dois ou três pavimentos, acontece quase que sistematicamente próxima a estes ícones, rareando quanto mais afastadas destes. (OLIVEIRA e DIAS, 1977, p. 186)

Campinas passa ainda a sediar edificações de representação institucional, reforçando os conceitos de modernidade pretendidos pela população. A Estação Ferroviária, edifício utilizado atualmente pela Polícia Militar, inovou não só na arquitetura campineira do período, mas também trouxe novos conceitos e referências no que se relaciona à arquitetura ferroviária implantada no estado até então. Apresentando um programa de extrema simplicidade, dentro de uma distribuição e organização arquitetônica diferenciadas, esse edifício acompanha as tendências modernizantes das linhas desenvolvidas no edifício principal da Rede, situado na parte Norte da nova capital. Como elementos inovadores, apresenta a platibanda acompanhando a inclinação do telhado que, em associação com a laje recortada que complementa a marquise da plataforma de embarque, cria uma sensação de volume e dinamismo únicos; o balcão do bar, por sua vez, reproduz as curvas da laje recortada reproduzida no piso.

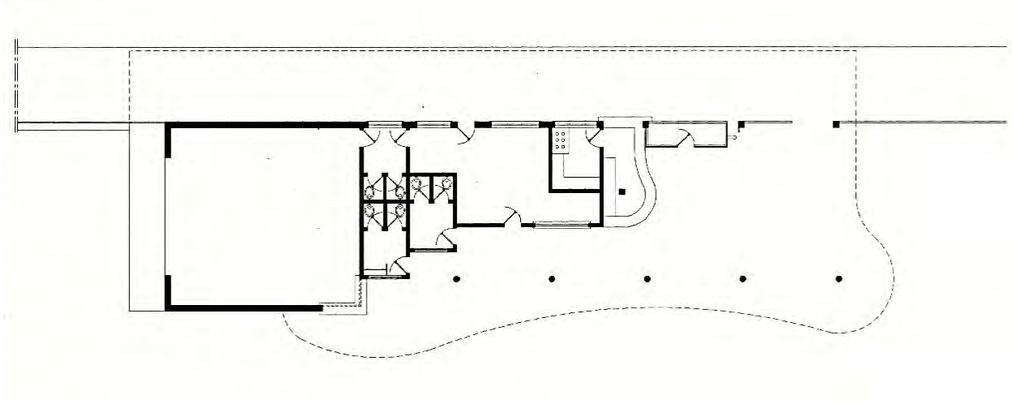


Figura 11 - Estação Ferroviária de Campinas. Fonte: desenho do autor

O edifício dos Correios e Telégrafos, implantado na Avenida Anhanguera, é outro que, dentro de um padrão já reconhecido em todo o estado, inova ao revelar tendências a uma composição cubista, abrindo mão do equilíbrio característico da arquitetura *Dèco*. Reproduzindo um modelo amplamente divulgado em praticamente todo o território nacional, esse projeto apresenta um jogo de

Figura 13 - Agência dos Correios em Campinas. Fonte: arquivo do autor

volumes e transparência, com ampla área envidraçada em sua fachada principal, pé direito duplo no salão de atendimento e uma escada de acesso ao apartamento do agente, situada em um volume externo, utilizado como elemento de composição volumétrica.

É interessante observar nas imediações desses edifícios as implantações não só de novas construções, mas também de um grande número de pequenos projetos de reformas feitas exclusivamente nas fachadas de construções mais antigas, com a utilização de elementos decorativos próprios do Dèco. Tais projetos, elaborados tanto por profissionais diplomados quanto por mestres de obras, estão hoje documentados através de desenhos registrados e aprovados pelos órgãos públicos competentes, estando resguardados no Arquivo Histórico do Estado.

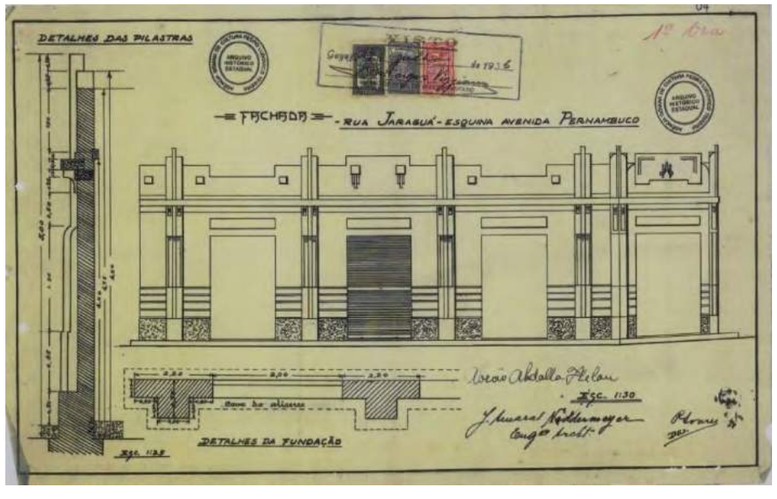


Figura 12 - Projeto de reforma de fachada elaborado por José A. Neddermeyer. Fonte: Arquivo Histórico Estadual)

Grande parte dos edifícios comerciais já existentes no setor, como farmácias, lojas de tecidos, oficinas mecânicas e mesmo açougues, tiveram, no decorrer da década de 1930, suas fachadas alteradas, com o objetivo de uma adaptação aos conceitos de modernidade em implantação na capital. E isso é possível ser constatado a partir do grande número de projetos de fachadas encontrados nos arquivos, tanto da prefeitura quanto do estado. Alguns desses projetos podem ter sido elaborados por desenhistas ou mesmo por mestres de obras, dada a falta de registros de autoria. Outros foram produzidos em grandes escritórios – os registros assim o confirmam – com projetos assinados pelos mesmos profissionais responsáveis pelos principais edifícios do centro de Goiânia, como é o caso dos irmãos Coimbra Bueno, do engenheiro Eurico Viana e do arquiteto José Amaral Neddermeyer, entre outros.

No caso desses edifícios comerciais, onde apenas a fachada é objeto de preocupação para o projeto, há um aproveitamento total do restante da edificação, não se verificando qualquer alteração na organização da planta, mantendo intocadas a distribuição e a circulação interna, além dos acessos originais.

No geral, o que tais alterações apresentam está vinculado principalmente ao emprego de platibandas recortadas ou escalonadas e de elementos decorativos em ziguezague, evidentemente sem a exuberância e a riqueza de detalhes, como pode ser visto nas ruas centrais de Goiânia. O uso de portas de aço, de janelas articuladas, de marquises e do acesso pela esquina destacado em relação aos laterais são outros elementos muito utilizados.

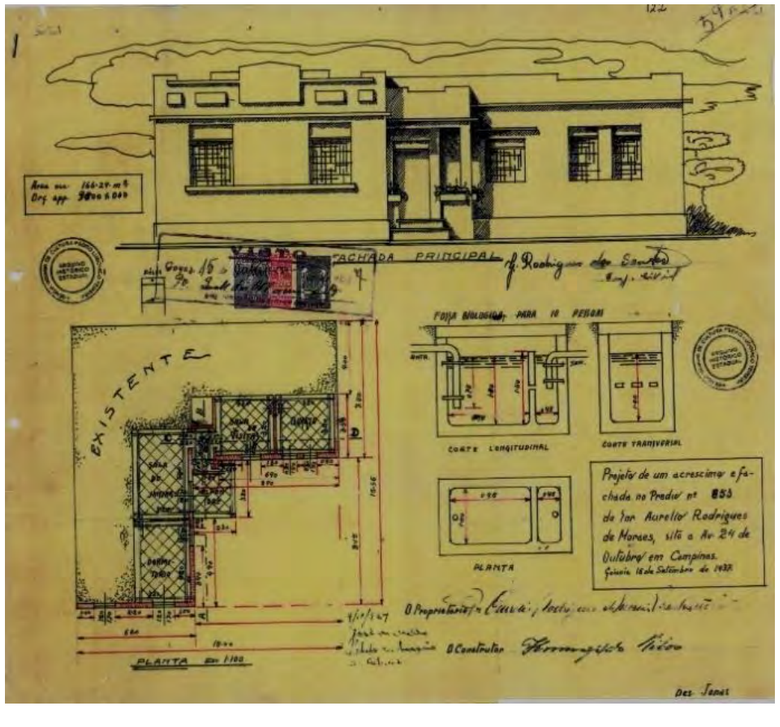


Figura 14 - Projeto de Geraldo Rodrigues para Aurélio Rodrigues de Moraes na Av. 24 de Outubro. Fonte: Arquivo Histórico Estadual

Muito comum é também o emprego de elementos em relevo aplicados nas platibandas, além de peças decorativas quebrando a rigidez das estruturas de sustentação das marquises.

Apesar de ser possível encontrar, como já foi visto, uma infinidade de profissionais atuando nesse setor, convém observar que a grande maioria dos projetos leva principalmente as assinaturas de José Amaral Neddermeyer e Geraldo Rodrigues de Sousa. Este último é o responsável pela maior parte dos novos edifícios residenciais projetados para os antigos moradores de Campinas e pelas inúmeras inovações. Vale observar o acréscimo elaborado para a residência de Aurélio Rodrigues de Moraes, na Av. 24 de Outubro, onde dois blocos perpendiculares se encontram em um volume criado a partir da implantação de um pequeno alpendre. Também a fachada, de uma horizontalidade marcante, acentuada ainda mais pelo uso de relevos e elementos decorativos com essa orientação, enquadra-se perfeitamente dentro dos padrões arquitetônicos que nesse momento marcavam toda a arquitetura da nova capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio dessa análise, é possível observar que, mesmo havendo uma apropriação de elementos construtivos por parte de segmentos da população, o que ocorre em Campinas, no geral, é a atuação de profissionais altamente gabaritados. Com seu conhecimento técnico, eles interferem nas modificações pretendidas pelos antigos moradores do setor, principalmente no que se refere aos edifícios comerciais, com o intuito de aproximá-los da melhor maneira possível da modernidade que caracteriza o núcleo central da cidade, mesmo que de forma mais modesta e sem a qualidade e o requinte de acabamento da nova capital.

A Vila Nova e o Setor dos Funcionários, talvez pelo período de implantação e pela classe socioeconômica da população que inicialmente os ocupou, são bairros que também apresentam elementos construtivos Dèco com características de apropriação. E aqui é bom observar que, apesar de serem encontrados nesses setores em grande número, esses elementos ficam restritos a detalhes de composição como platibanda, marquises (nos edifícios comerciais) e a outros elementos decorativos de menor destaque, geralmente associados a um padrão construtivo de caráter indefinido.

REFERÊNCIAS

COIMBRA BUENO, Abelardo. O plano e as obras de Goiânia. In: **Revista Municipal de Engenharia**. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras Públicas, v. V. n. 4, jul. 1938.

GODOY, Armando. Relatório apresentado ao Dr. Pedro Ludovico, interventor no Estado de Goiás, sobre a mudança da atual capital para Campinas. In: COELHO, Gustavo Neiva e VALVA, Milena d'Ayala. ***Goiânia*: a história em documentos**. Goiânia: editora Trilhas Urbanas, 2018.

LEJEUNE, Jean-François. Construindo a cidade do lazer na era da máquina. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMERICA LATINA**, 1º. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1997.

OLIVEIRA, Luciana L., DIAS, Paulo R. R. A presença do Art Dèco na arquitetura do subúrbio carioca. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMERICA LATINA, 1º** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1997.

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ
GOIÂNIA

anos fundação da cidade

SEÇÃO 3

TOMBAMENTO E PATRIMÔNIO

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ
GOIÂNIA

anos fundação da cidade

Palácio das Esmeraldas, Setor Central, Goiânia
Foto: Anna Sarah Soares Campelo, 2023

REVISTA Nós
Cultura, Estética & Linguagens

GOIÂNIA: PATRIMÔNIO E IMAGEM URBANA[i]

GOIÂNIA: HERITAGE AND URBAN IMAGE

https://doi.org/10.5281/zenodo.10732968
Envio: 06/11/2023 ◆ Aceite: 27/12/2023

Adriana Mara Vaz de Oliveira

Arquiteta, Mestre em História (UFG), Doutora em História (UNICAMP), Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás

Resumo: Em novembro de 2003, o acervo arquitetônico e urbanístico *art déco* de Goiânia foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esta ação coaduna-se à intenção global de integração a um rol de cidades que elegem seu patrimônio histórico e cultural como mote de mercantilização de sua imagem urbana. O dossiê do tombamento apostava no porvir e não na constatação verdadeira da ligação afetiva e identitária da população goianiense com este acervo. Ao longo do tempo, ações da gestão municipal tendem a reafirmar esta imagem, com pouca ênfase e sem resultados expressivos. A atitude consensual de determinar patrimônio arquitetônico-urbanístico do centro histórico da cidade como sua imagem esbarra na composição de múltiplos imaginários que não o reconhecem e ainda perseguem outros signos identitários.

Palavras-chave: Goiânia; Patrimônio; Acervo arquitetônico e urbanístico *art déco;* Imagem urbana.

Abstract: In November 2003, Goiânia's art deco architectural and urban collection was listed by the National Historical and Artistic Heritage Institute (IPHAN). This action is in line with the global intention of integrating a list of cities that choose their historical and cultural heritage as a basis for commodifying their urban image. The listing dossier focused on the future and not on the true observation of the affective and identity connection of the population of Goiânia with this collection. Over time, municipal management actions tend to reaffirm this image, with little emphasis and without significant results. The consensual attitude of determining the architectural-urban heritage of the city's historic center as its image comes up against the composition of multiple imaginaries that do not recognize it and still pursue other identity signs.

Keywords: Goiânia; Heritage; Art Deco architectural and urban planning collection; Urban image.

PATRIMÔNIO: A ARGUMENTAÇÃO

No dia 18 de novembro de 2003, por meio da portaria de número 507 publicada no Diário Oficial da União, o nomeado acervo arquitetônico e urbanístico *art déco* de Goiânia foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nesse tombamento incluem-se 22 edifícios e monumentos públicos e os traçados urbanos originais do centro de Goiânia e do núcleo pioneiro de Campinas. A partir de então, artefatos e relíquias que só diziam respeito aos goianienses, e aos goianos de modo geral, passam a integrar o campo de representação da nação brasileira. Desse modo, Goiânia e seu acervo integram-se a um discurso nacional em relação ao patrimônio que os submetem às normatizações e ações estabelecidas, assim como ao rol de cidades distintas por sua eleição, carreando-lhes uma valoração que ultrapassa aquelas já instituídas nos âmbitos estadual e municipal. Esta valoração direciona a cidade para o fortalecimento de uma imagem urbana apoiada na sua história.

Para a avaliação dessa eleição, avaliam-se as argumentações contidas no dossiê de tombamento. A primeira justificativa de integração do acervo goianiense ao reconhecimento e proteção do governo federal diz respeito à ampliação do conceito de patrimônio. Como conceito nômade (CHOAY, 2001), o patrimônio requalificou-se ao longo do tempo, agregando vários adjetivos como histórico, artístico, natural, genético e outros. Nesse caso, é o patrimônio cultural, estabelecido a partir da constituição de 1988, que possibilita a inserção de Goiânia como objeto de interesse ao IPHAN. O dossiê afirma:

> Em decorrência da ampliação do conceito de patrimônio e das suas áreas de interesse, torna-se impossível, no caso do patrimônio cultural, excluir questões mais contemporâneas, como a arquitetura moderna e mesmo cidades implantadas já em pleno decorrer do século XX, como Goiânia e Brasília, haja vista o fato de esta última haver sido, em 1987, reconhecida pela Unesco como patrimônio da humanidade. O reconhecimento da ampliação deste conceito leva a refletir e avaliar as ações adotadas até hoje e as necessidades de intervir no espaço urbano (MANSO, 2004, p.17).

Nota-se, na argumentação para fins de tombamento, a necessidade de afastar a possível preferência do corpo técnico do IPHAN por bens oriundos do período colonial brasileiro, característicos no período que se convencionou chamar a fase heróica do instituto, que ainda influenciava nas suas eleições, apesar de já distar quase meio século do seu fim. O acervo arquitetônico e urbanístico *art déco* de Goiânia, como bem cultural, exemplificaria a ampliação cronológica (século XX) e do domínio patrimonial (edificações e malha urbana). Percebe-se ainda que tal explicação não se aplicava ao traçado de Campinas, deixando a sua inserção sem fundamentação, a não ser pela sua certificada pré-existência.

A representatividade de tal acervo para institucionalização nacional baseia-se na defesa do seu “excepcional valor histórico e cultural no campo da arquitetura e do urbanismo” (MANSO, 2004, p.17), além de, para o âmbito local, vincular-se “às referências cultural e simbólica da história da cidade” (MANSO, 2004, p.18).

O registro na história da nação assegura-se pelo fato de que o plano urbanístico de Goiânia ocupa um lugar insubstituível na história do urbanismo brasileiro e o conjunto de edificações *art déco* tem o seu relevo na arquitetura do Brasil, afirma o dossiê. No campo do patrimônio cultural todas as ações e produtos humanos são importantes, o que torna os argumentos plausíveis, reafirmando-os, ainda que circunscritos à valoração histórica. Assinala-se que tal valoração histórica sobrepõe-se àquela cultural, por desmerecer as significações simbólicas do acervo e ao confirmar a história oficial.

Por outro lado, para aferir mais densidade a essa justificativa, asseverando-a ao âmbito do patrimônio cultural, o dossiê faz alusão aos vínculos culturais e simbólicos do acervo. Para tal, aponta a importância da "memória arquitetônica", como articuladora da identidade e da imagem da cidade. O documento argumenta que "uma cidade preservada, com testemunhos de diversos momentos históricos importantes para a cidade, tende a se afirmar como espaço urbano, aumentando a sua visibilidade, numa espécie de marca registrada." E continua: "a identidade de uma cidade e a visibilidade de suas características são justamente o que torna uma cidade [...] mais atrativa, mais presente no imaginário das pessoas." E conclui que "configurar a imagem de uma cidade é tarefa que não se realiza de forma rápida. [...]. Assim, uma preocupação primordial na definição da identidade de uma cidade deve ser a manutenção, em certa medida, de seu passado arquitetônico e urbanístico" (MANSO, 2004, p.23).

Nota-se que nas afirmações feitas há uma aposta no porvir e não na constatação verdadeira da ligação afetiva e identitária da população goianiense com seu lugar. Não há apresentação, nem averiguação desses vínculos. A identidade submete-se à materialidade, que constrói a imagem da cidade, diz o dossiê. Na verdade, memória e identidade, por um lado, e imagem, por outro, se tangenciam, e podem até se fundamentar mutuamente, mas não são indivisíveis, ao ponto que um só seja pensado frente ao outro.

Quando se fala em memória, pensa-se nos seus critérios constituidores – acontecimentos (pessoais e coletivos), personagens e lugares – como ensinou Pollak (1992). A citada memória arquitetônica seriam os lugares ou as pedras da cidade, como disse Halbwachs (1990). Esse quadro espacial interage com acontecimentos e pessoas resultando na memória, que é sempre seletiva e construída, social e individualmente. Por sua vez, a identidade para Pollak (1992) é constituída por três elementos essenciais – a unidade física (pertencimento), a continuidade dentro do tempo (no sentido físico, moral e psicológico) e o sentimento de coerência (a percepção e a unificação do todo). A memória proporciona o sentimento de coerência e de continuidade de um grupo ou de uma pessoa em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p.204). A memória assegura a identidade, pois é um dos seus elementos constituintes. Logo, a memória goianiense deveria ter como referência espacial o acervo tombado, que, por sua vez, certificaria a sua identidade. Como marco referencial identitário, se tornaria parte da imagem urbana de Goiânia.

Ante a argumentação do dossiê, torna-se visível o fato de que o centro histórico da cidade, aqui representado por seu acervo urbanístico e arquitetônico, não se configura até então como um lugar de memória, pois não é dotado de carga simbólica que o distingue e o diferencia. De fato, entende-se o seu potencial e busca-se, por meio do tombamento, apreendê-lo enquanto tal. A partir da patrimonialização, esse acervo ocuparia tal papel, ainda que na versão institucionalizada. O documento expõe:

> Goiânia, embora uma das mais jovens capitais do país e cidade planejada ressente-se da falta de uma memória própria, de uma herança histórica – enfim, do sentimento de continuidade na construção do habitat e das instituições urbanas. Ao propor a necessidade de sensibilização e de conhecimento da arquitetura de uma cidade e de sua história, estamos, por meio da valorização da memória histórica arquitetônica, justamente buscando maior integração do espaço urbano e seu habitante (MANSO, 2004, p. 25).

Mais uma vez a avaliação desconsidera a história e a memória produzidas nos setenta anos da cidade, apesar de reconhecer a relevância da materialidade na sua constituição. O fato de Goiânia ter sido inventada não minimiza o fato de ter sido, ao mesmo tempo, cultuada como sonho e evocada como marco de outro tempo para Goiás. Goiânia existiu bem antes de ser concretizada em avenidas, ruas e edifícios, produzindo um imaginário que carreava sentido ao espaço urbano. Pelo visto, é exatamente esse imaginário, que se apoiava nesse acervo, que o tombamento quer recuperar, pois o reconhece perdido. Mas por que foi perdido? Provavelmente, porque os goianienses não foram instruídos a compartilhar das mesmas referências de sentido, no processo de vivência do imaginário urbano coletivo (PESAVENTO, 2008, p.4). Diante disso, o dossiê propõe um projeto de educação patrimonial como forma de sensibilizar a população para esse acervo e sua história, corroborando a necessidade de criação dos vínculos da sociedade com essa concretude, devido à inexistência de memória que nela se apóia.

MONUMENTO, CIDADE MODERNA: O INÍCIO

O plano urbanístico inicial de Goiânia era uma imagem, não só por representar no papel a projeção de uma cidade, mas porque correspondia a assinatura do poder público, que também era personificado em um homem. Ao mesmo tempo, Goiânia nasceu para ser monumento, porque trazia em si a intenção de atuar sobre a memória dos goianos. Pedro Ludovico almejava deixar inscrita a sua ação no espaço e mandou construir a nova cidade. Talvez a sua intenção não fosse devidamente explícita, no sentido de provocar nas gerações futuras a memória afetiva daquele sonho consolidado, mas sempre intencionou ser lembrado. A partir dali o plano da cidade, partícipe da memória, invocaria a identidade de sua população, lembrando-a moderna, filha de um novo tempo. Para tal, erigiu-se a imagem da cidade moderna traduzida na sua matéria, ou seja, no plano urbanístico de Attílio Correa Lima e nos seus edifícios.

Naqueles primeiros tempos, a identidade da cidade compunha com a imagem propagandeada. Pelo menos para aqueles que se circunscreviam num mesmo tempo e espaço, além de administrar a mesma percepção do todo, tornando-o coerente. Deles emanava a imagem de cidade moderna, em que o imaginário produzido se apoiava explicitamente no espaço construído. A força política de Ludovico irmanava-se com a pista de aviões, as largas avenidas e os edifícios de concreto e tijolo, produzindo um imaginário que sustentava aquela imagem. Não foram poucas as referências sobre Goiânia encontradas na Revista Oeste, periódico notadamente ludoviquista, publicado de 1942 a 1944, como "cidade-pujança" ou "cidade-iniciativa" (REVISTA OESTE, 1983: 62). Afora aqueles engajados com o discurso da imagem consagrada, estavam os que edificavam outras imagens da cidade, pois produziam significados a partir da sua exclusão, como, por exemplo, os operários da construção da capital.

Se a imagem de cidade moderna perpassou as décadas e fixou-se nos discursos ideológico e acadêmico (OLIVEIRA, 2004), consolidando a efervescência da modernidade, o discurso literário se descolou dessa imagem e trouxe os registros ambíguos do cotidiano. Essa voz destoante apontava a força da tradição e as dificuldades geradas pela modernização. Nesse momento, registram-se outros imaginários da vida urbana, que conformaram outras imagens para a cidade. Desse modo, uma imagem não é capaz de expressar o âmbito da memória e, por conseguinte, da identidade.

A imagem é uma representação da cidade. Ao contrário do que aponta o dossiê, a imagem não é produto do imaginário, mas, mediados pelo pensamento cognitivo, um é a própria existência do outro (FERRARA, 2000). Segundo a mesma autora (2000, p.118), "a imagem tem apenas um e apenas um significado [...]. É um código urbano e impõe uma leitura e fruição que estão claramente inscritos na cidade enquanto espaço construído". Já o imaginário "corresponde à necessidade do homem de produzir conhecimento pela multiplicação dos significados, atribuir significados a significados. [...] o imaginário é um processo que acumula imagens e é estimulado ou desencadeado por um elemento construído ou não [...]." Assim, a imagem e o imaginário urbanos dão sentido e inteligibilidade ao espaço urbano, porque este é conformado por práticas e representações. Práticas que, por vezes, se desconectam das representações almejadas, gerando outras diversas.

CIDADE E PATRIMÔNIO: OS PERCURSOS

A imagem de cidade moderna sacralizou-se, confundiu-se com o desapego à matéria, e a memória ficou comprometida nas suas referências espaciais. Pouco restou da gênese da cidade: desapareceram casas, locais de encontro, e muito mais. Entretanto, em tempos de emergência da memória, impulsionada pela compressão espaço-tempo, em que há a necessidade de garantir a continuidade no tempo para proporcionar a extensão do espaço vivido (HUYSSEN, 2000), Goiânia volta-se para o seu passado e busca apreendê-lo como registro de sua história. Nascida como monumento, ou para ser lembrada, Goiânia não é mais o plano de Pedro e sim uma metrópole, mas o centro da cidade, local de sua

gênese, condensa os elementos referenciais para a sua construção como monumento histórico, agregando outros sentidos que não só o de pertencimento.

No bojo desses sentidos, encontra-se a mercantilização ou espetacularização da cidade, que percorre caminhos que somam iniciativas públicas e privadas. A partir da década de 1990, o poder público municipal desencadeou uma série de ações voltadas para o centro histórico com o intuito de recuperar a sua potencialidade diante da cidade, mas nada de consistente aconteceu. Entre intervenções pontuais e desarticuladas e projetos engavetados, o centro histórico chega ao século XXI com a indelével marca do espírito moderno da primeira metade do século anterior: o seu traçado urbanístico e poucos edifícios *art déco*.

Perante essa constatação, as administrações municipais mais recentes decidiram utilizar a cultura como veículo de requalificação urbana conduzindo um processo de patrimonialização desse conjunto arquitetônico-urbanístico e, simultaneamente, desencadear a construção da imagem da cidade pautada nesse patrimônio e, inevitavelmente, na história.

O plano diretor do município de 1992 já se preocupava com o centro histórico e, nas diretrizes para a sua implantação, propunha, entre outros, o Programa de Resgate e Preservação da Memória Histórico-cultural do Município, que

> [...] objetiva recuperar as marcas representativas da memória da cidade e dos aspectos culturais de sua população, visando a preservação dos simbolismos históricos, bem como o despertar de uma relação de identidade da sociedade goianiense com seus espaços urbanos (PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA, 1992, p.181).

Esse programa englobaria subprogramas tais como a reconstituição e preservação do traçado urbanístico original – referindo-se especificamente ao desenho urbano do setor Sul que, nesse caso está fora da área tombada –; a constituição de acervo histórico; a criação do sistema administrativo do patrimônio cultural; a revitalização das manifestações festivas; a constituição do museu histórico; a constituição do cadastro dos pioneiros; a constituição do cadastro de elementos históricos; o resgate de bens patrimoniais; o resgate da nomenclatura viária; a preservação do patrimônio histórico municipal de natureza material.

Pautadas nesse plano, várias ações pontuais, ou não, tiveram como objeto o centro de Goiânia como, por exemplo, o *Projeto Goiânia XXI – Operação Centro*, elaborado pela equipe técnica do Grupo Quatro S/C Ltda, coordenado pelo Instituto de Planejamento Municipal (IPLAN), entre 1997 e 1999. Esse plano propunha diversificadas ações de requalificação material e de incentivo à ocupação da região, impulsionados por um discurso de democratização daquele espaço.

Notadamente influenciados pelas intervenções na cidade espanhola de Barcelona e pelo projeto Rio Cidade, o plano elaborou um detalhado diagnóstico da região central e, posteriormente, elaborou propostas de intervenção. O projeto Goiânia XXI[1] propôs programas específicos para vinte e uma áreas do centro, lembrando que eram caracterizados por uma vontade de intenção urbanística merecedora de uma ampla discussão com a sociedade. Esse projeto limitou-se às discussões políticas e acadêmicas, não se transformando em feitos tangíveis, com exceção de ações pontuais ao longo do tempo, e um tanto descaracterizadas e não conformadas dentro do projeto maior, como a reforma da Praça Cívica ou Pedro Ludovico, a Vila Cultural (Cine Teatro Goiânia) e o Centro Olímpico (Estádio Olímpico e Centro de Excelência do Esporte).

No ano 2000, destaca-se o concurso público nacional de requalificação do centro de Goiânia e o início da organização do que seria posteriormente chamado de Grupo Executivo para Revitalização do Centro (GECENTRO), criado em 2002, ligado ao gabinete do prefeito municipal. Por meio desse grupo, viabilizam-se alguns projetos, como o Mercado Aberto, a revitalização da Avenida Goiás, o Projeto Cara Limpa, a Estação Cultura e o Centro de Referência e Memória no Grande Hotel. Todas essas ações atuaram em consonância com o processo de tombamento encabeçado pelo IPHAN, consagrando-o em 2003, como dito. Nota-se que algumas ações foram influenciadas pelo Projeto Goiânia XXI, ainda que o enfoque e a abordagem fossem diferentes.

O Plano Diretor de Goiânia 2008 mantém a intenção de investir no centro, já assumido como histórico, diferenciando-se daquele de 1992, por sua adequação aos discursos contemporâneos no âmbito do patrimônio. Nesse caso, é nítida a compreensão da interface entre gestão urbana e as ações acerca do patrimônio, seja ele cultural ou natural. As ações estão colocadas no título sobre estratégias de desenvolvimento urbano e, particularmente, o centro aparece na estratégia de ordenamento territorial, em que se prevê:

> [...] III – *Programa de Reabilitação e Requalificação do Centro*, que objetiva revigorar sua função de pólo regional de serviços administrativos, de serviços, de apoio à economia local e regional e de serviços sócio-culturais a toda comunidade, realçando seus valores simbólicos tradicionais, sociais e culturais, complementado pelas habitações e pela vigilância pública efetiva, que promovam a sustentação permanente da animação no centro; [...]
> V – *Programa de Resgate e Preservação da Memória Histórico-Cultural do Município*, que objetiva recuperar os marcos representativos da memória da cidade e dos aspectos culturais de sua população, visando a preservação dos simbolismos históricos, respeitando a evolução histórica dos direitos humanos e a pluralidade sócio cultural, bem como o despertar de uma relação de identidade da sociedade goianiense com seus espaços urbanos; [...]. (PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA, 2008, p.7).

Nas estratégias de sustentabilidade sócio-ambiental o plano prioriza as ações em torno do patrimônio cultural que considera "o conjunto de bens imóveis de valor significativo, edificações isoladas ou não, enquadradas como 'art déco', os parques urbanos e naturais, as praças, os sítios e paisagens, com simbolismo cultural, assim como manifestações e práticas culturais e tradições que conferem identidade a estes espaços" (PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA, 2008, p.8). Nota-se a compatibilização com as questões contemporâneas, na observância da abrangência do conceito de patrimônio cultural. Percebe-se a compreensão da impossibilidade de tratamento de uma única vertente do patrimônio e aposta na reflexão compartilhada.

O conjunto de estratégias relacionadas ao acervo arquitetônico é completado pelas estratégias de desenvolvimento sócio-cultural, em que se apontam ações no âmbito da cultura como:

> I – preservar e divulgar as substâncias e ambiências culturais e de promoção histórica, com vistas a recuperar os marcos representativos da memória da cidade e dos aspectos culturais de sua população, na perspectiva da preservação dos simbolismos históricos, bem como do despertar de uma relação de identidade da sociedade com seus espaços urbanos. [...]
> IV – preservar, apoiar, incentivar, valorizar e difundir as manifestações culturais no território do Município, representando as diversidades e assegurando o processo criativo constituído;
> V – estimular a preservação dos bens patrimoniais, materiais e imateriais, e articular com a sociedade, Estado e Município ações que contemplam a salvaguarda de sua diversidade; [...] (PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA, 2008, p.8).

Essas ações serão possíveis a partir de diretrizes que apostam na integração das políticas sociais com parcerias entre poder público e privado, na diversificação das atuações dos intercâmbios culturais com cursos de capacitação, qualificação e habilitação, no aumento do orçamento da pasta da cultura e "valorização, defesa e preservação dos bens patrimoniais do Município, articulando com estatais, setores privados e sociedade, ações que contemplam a salvaguarda do patrimônio material e imaterial" (PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA, 2008, p.8).

Estas intenções são mantidas na lei complementar de 04/03/2022 que formata o novo Plano Diretor de Goiânia, revisado e ainda não completamente sacramentado. Naquilo que se refere ao patrimônio cultural do munícipio, há

[1] Os projetos estruturantes eram: Avenida Goiás, Praça Pedro Ludovico, Praça dos Trabalhadores, Shopping Aberto, Centro de Serviços, Teleporto, Avenidas, Manzanas, Centro Olímpico, Parque Temático, Parque dos Buritis, Cine Teatro Goiânia, Sub-área Paranaíba, Sub-área Buritis, Sub-área Catedral, Sub-áreas Centro Olímpico e Botafogo, Patrimônio histórico, Arte para a Cidade, Projetos Normativos, Projeto de Incentivo Fiscal e Projeto Centro Vivo (INSTITUTO DE PLANEJAMENTO MUNICIPAL, 1998).

disposições claras sobre os bens tombados pela esfera federal, estadual e municipal, considerados na Área de Patrimônio Cultural (APAC):

> [...] para qual serão estabelecidas restrições e limitações urbanísticas ao uso e ocupação do solo, bem como incentivos à manutenção do bem tombado, mediante a aplicação de instrumentos urbanísticos, visando a correlação das funções urbanas com a preservação dos bens de patrimônio histórico e artístico tombados e suas áreas de entorno (PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA, 2022, p.62).

Neste caso, este artigo, da lei citada, orienta sobre preservação, reformas, demolições, entre outros, acerca dos bens eleitos, assim como de seus entornos. São indicações mais objetivas e suprimem as orientações anteriores de estímulo à promoção histórica, apontada no plano diretor de 2008.

Novamente, o Setor Central de Goiânia, juntamente com Setor Campinas, Setor Sul e outros, aparece inserido nas Áreas de Programas Especiais de Interesse Urbanístico que "compreendem trechos do tecido urbano sujeitos às ações de requalificação urbanística, objetivando a valorização de suas peculiaridades e de sua paisagem urbana, a dinamização da economia local e a reabilitação do meio ambiente, por meio da implantação de projetos públicos, privados ou de parcerias público-privadas [...]" (PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA, 2022, p.88).

Observa-se que a redação dos artigos destinados a questão patrimonial indica uma preocupação mais pragmática em que a proteção dos bens tombados não estão vinculados a ações mais amplas de sua valorização, enquanto representação social. Pelo contrário, a avaliação é a da submissão das ações de preservação às possibilidades de ação sobre o tecido urbano.

Desta forma, percebe-se que a legislação urbana vai pouco a pouco descolando do investimento no enaltecimento da imagem urbana vinculada à história ou ao seu centro tombado pelo Iphan, como acervo *art déco*. Talvez o incentivo não seja mais a história, a memória, mas algo que paira entre o fortalecimento de outro discurso do século XXI, que é o ambiental. Inúmeras são as páginas do novo plano diretor que cercam esse assunto (PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA, 2022).

PATRIMÔNIO: QUAL IMAGEM?

A imagem refletida desse patrimônio é escultórica, mas ainda não é referencial, nem mesmo pública (FERRARA, 2000). O tombamento na esfera federal faz vinte anos e o poder público ainda não consegue se articular com clareza diante das possibilidades que tal ação confere a região central. O dossiê reconhece o valor do acervo do centro, mas não questiona o seu descolamento da população. Afinal, o propósito não era problematizar e sim defender uma idéia. Ao defender tal idéia o documento assegura o papel da imagem, mas pouco aborda sobre o imaginário.

Assim, que imagem tem Goiânia? As imagens urbanas têm como referência primeira a cidade real, mas ampliam-se para a formação de substratos em que

se perpetuam crendices, ampliam-se preconceitos e articulam-se opiniões e conhecimentos acerca do lugar. Essas construções imagéticas alteram-se ao longo do tempo, movimentando-se do mito fundador às elaborações do presente. Para além da materialidade, que testemunha as diversas temporalidades, essas imagens são mantidas de várias formas: discursos e documentos oficiais, textos acadêmicos, livros escolares, meios de comunicação, relatos de antigos moradores, e muito mais.

A atitude consensual de determinar patrimônio arquitetônico-urbanístico do centro histórico da cidade como sua imagem esbarra na composição de múltiplos imaginários que não o reconhecem e ainda perseguem os signos da identidade rural, que perpetuam na sua memória. As praças floridas, os parques, e mesmo o monumento do bandeirante, que lembra um tempo perdido e não vivido, ainda perduram como imagens veiculadas da cidade. Entretanto, essas ações ocorreram no sentido de estimular a "adoção" do centro, apontando para a invenção (HOBSBAWM, 1993) da memória goianiense, apoiada nesse acervo. Memória frágil e fugidia, mas passível de invenção e trabalho, é o que propõe o dossiê. Depois de vinte anos, será possível?

REFERÊNCIAS

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade; Ed.UNESP, 2001.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2000, p.115-131.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* Tradução de Laurent Leon Shaffter. São Paulo: Vértice; Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina C. Cavalcante. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO DE PLANEJAMENTO MUNICIPAL. *Projeto Goiânia XXI – Operação Centro*. Goiânia: IPLAN, 1998.

MANSO, Celina Fernandes Almeida (Org.). *Goiânia art déco*: acervo arquitetônico e urbanístico – dossiê de tombamento. Goiânia: SEPLAN, 2004. 3 volumes.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cidade como bem cultural – Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano. In: MORI, Victor Hugo et al (Orgs.). *Patrimônio: atualizando ao debate.* São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006.

OLIVEIRA, Eliezer Cardoso de. As imagens de Goiânia na literatura mudancista. In: CHAUL, Nars Fayad, SILVA, Luis Sérgio Duarte da (Orgs.). *As cidades dos sonhos*. Goiânia: Ed.UFG, 2004, p.134-202.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, memória e centralidade urbana. *Revista Mosaico*, v.1, n.1, p.3-12, jan./jun., 2008. Disponível em: http://revistas.ucg.br/index.php/mosaico/issue/view/27/showToc. Acesso em outubro, 2008.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social, *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.200-212.

PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA – Instituto de Planejamento Municipal (IPLAN). *Plano de desenvolvimento integrado de Goiânia – 1992*. Volume 2.

PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA. *Plano Diretor de Goiânia 2008*. Goiânia: Diário Oficial do Município, 2008.

PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA. Lei Complementar nº349 de 04 de março de 2022.

Goiânia: Diário Oficial do Município, 2022.

Revista Oeste. Revista mensal. Edição fac-similar em comemoração ao cinqüentenário da Fundação de Goiânia. Goiânia: UCG/CEF, 1983. (1943)

---

[i] *Este artigo foi apresentado em Belo Horizonte, em 2010, no 1º Colóquio Ibero-Americano Paisagem Cultural, Projeto e Patrimônio, sob o título Artefatos e relíquias: cidade e patrimônio. Nesta versão, são feitas atualizações e modificações.*

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

INVESTIGAÇÃO PRELIMINAR SOBRE A CONTRIBUIÇÃO DO LIVRO *IDENTIDADE ART DÉCO DE GOIÂNIA* PARA O PROCESSO DE TOMBAMENTO Nº 1.500-T-02

PRELIMINARY INVESTIGATION ON THE CONTRIBUTION OF THE ART DECO IDENTITY BOOK OF GOIÂNIA TO THE LISTING PROCESS Nº 1.500-T-02

https://doi.org/10.5281/zenodo.10733067
Envio: 28/11/2023 ◆ Aceite: 16/12/2023

Torre do Relógio, Setor Central, Goiânia
Foto: Vitória Gomes, 2023

Wilton de Araujo Medeiros

Professor no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás (UEG), desde 2012 até o presente. Graduado em Arquitetura e Urbanismo, Mestre em Gestão do patrimônio Cultural, Doutor em História e Pós-doutorados em Geografia urbana e Arquitetura e Urbanismo.

RESUMO: Considerando a extensa contribuição do engenheiro Wolney Unes para a feitura do dossiê de tombamento do conjunto art déco de Goiânia, essa investigação preliminar focalizará apenas um aspecto inerente ao livro *Identidade art déco de Goiânia,* de sua autoria. Trata-se da peculiaridade que o livro possui, de assemelhar-se a um arquivo de elementos do art déco de Goiânia, e como isso contribuiu para o processo de patrimonialização, inclusive dispondo de contributos, para o que o conselheiro do IPHAN Paulo Bertran Wirth Chabub denominou de "efígie tutelar" em seu relatório favorável ao tombamento do patrimônio.
PALAVRAS CHAVE: art déco de Goiânia; arquivística; patrimonialização

ABSTRACT: Considering the extensive contribution of the engineer Wolney Unes to the preparation of the dossier of the heritage of the art deco complex of Goiânia, this preliminary investigation will focus only on an aspect inherent to the book Art Deco Identity of Goiânia, authored by him. This is the peculiarity that the book has, of resembling an archive of elements of art deco from Goiânia, and how this contributed to the patrimonialization process, including having contributions to what IPHAN counselor Paulo Bertran Wirth Chabub called a "tutelary effigy" in his report in favor of the heritage listing.
KEYWORDS: art deco of Goiânia; Archival; Patrimonialization

Introdução

Há pelo menos três maneiras de pesquisarmos sobre o processo de tombamento nº 1.500-T-02 / *Acervo arquitetônico e urbanístico Art Déco, no município de Goiânia, Estado de Goiás*. 1) Nas diversas publicações feitas em jornais, trabalhos acadêmicos, divulgações culturais de órgãos públicos e privados, inclusas, as duas publicações sistematizadas do dossiê de tombamento: Seplan, 2004 (Org. Celina F. A. Manso); Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010; 2) nos arquivos do CPROD/IPHAN; 3) nos arquivos da 14ª SR/IPHAN-Goiânia.

Uma pesquisa mais completa, seria a comparativa entre essas três maneiras de acessar os documentos sobre o referido processo de tombamento. Fazendo-se necessário, análises detidas acerca dessas três nuances, porque como todo "tecido documental", são nuances pelas quais procura-se definir, na própria tessitura que as compõem, unidades, conjuntos, séries, relações.

Por outro lado, seria necessário também, analisar as estratégias utilizadas, e o mérito de cada uma delas, para que o objetivo da equipe que organizou o dossiê, o tombamento, viesse a ser alcançado. Nesse trabalho, iremos abordar brevemente sobre a similitude que o livro *Identidade Art Déco de Goiânia* possui a um arquivo de imagens dos elementos art déco, e seus desdobramentos para que afinal o tombamento fosse efetivado, em dezembro de 2001.

Do Apenso nº 2, uma espécie de "arquivo subjacente"

Em geral, os autores que discutem e teorizam sobre organização e pesquisa em arquivos, identificam nestes, dinâmicas que lhes são próprias: unidades, conjuntos, séries, relações. Há também um certo sentido de ambivalência, na medida em que as suas classificações podem revelar relações entre o conhecido e o desconhecido.

São nuances, como diz Foucault (1995), que nem sempre são deterministas e positivas, como se fossem máquinas de produzir conhecimento. Muito pelo contrário, nesta ótica, os arquivos seriam determinados pelo "mal" de produzirem também desconhecimentos, apagamentos. Contudo, para Pomian (1992) a transformação do documento em monumento, findaria esta aporia epistemológica.

Derrida (2001) vai dizer que ao invés de plácida completude, os arquivos expõem desejos repetitivos de renúncia ao exercício de poder sobre os documentos. Seja poder sobre a sua detenção, retenção ou até mesmo interpretação. Se considerarmos a sua transformação em monumento também como um exercicio de poder, tal seria o poder de tornar o passado ainda mais invisível e desconhecido.

Se considerada legítima e aplicada a arquivos de monumentos tombados, essa intrigante abordagem não somente permaneceria íntegra, como reificada. Porque uma vez que o monumento tenha sido tombado, mesmo que tenha deixado somente vestígios fragmentários e lacunares, em sua forma de rejunte e recomposição, reintegra-se como "lugar de memória".

Serviço Público Federal
Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Certifico que o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, na sua 38ª reunião realizada em 11 de dezembro de 2002, decidiu por unanimidade, em conformidade com a sua competência determinada por legislação federal, recomendar o tombamento do **Acervo Arquitetônico e Urbanístico Art Déco de Goiânia**, no Estado de Goiás, a que se refere o Processo nº 1.500-T-02.

Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 2002.

CARLOS H. HECK
Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

ATA DA 38ª REUNIÃO DO CONSELHO CONSULTIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Às quatorze horas e trinta minutos do dia onze de dezembro de dois mil e dois, no Salão Portinari do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, reuniu-se o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural sob a presidência de Carlos Henrique Heck, Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Assinaram a lista de presença os Conselheiros Angela Gutierrez , Breno Bello de Almeida Neves, Ivete Alves do Sacramento, Luiz Phelipe de Carvalho Castro Andrés, Paulo Bertran Wirth Chaibub, Paulo Ormindo de Azevedo, Pedro Ignacio Schmitz, Synésio Scofano Fernandes – representantes da sociedade civil –, José Liberal de Castro – representante do Instituto de Arquitetos do Brasil –, Jorge Derenji – representante do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios –, Luiz Fernando Dias Duarte – representante do Museu Nacional – e Maria José Gualda de Oliveira – representante do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis. Ausentes, por motivo justificado, os Conselheiros Ana Wehling, Joaquim de Arruda Falcão Neto, Luiz Viana Queiroz, Marcos Castriote de Azambuja, Marcos Vinicios Vilaça, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Nestor Goulart Reis Filho, Paulo Roberto Chaves Fernandes, Raul Jean Louis Henry Júnior e Thomaz Jorge

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
COORDENAÇÃO GERAL DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO
ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN

PROCESSO DE TOMBAMENTO Nº 1.500-T-02 VOLUME 1

"ACERVO ARQUITETÔNICO E URBANÍSTICO ART DÉCO, NO MUNICÍPIO DE GOIÂNIA, ESTADO DE GOIÁS".

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO
Controle de Processos e Documentos - CPROD
Nº PROTOCOLO: 01450.001023/2000-91 DATA/HORA ABERTURA: 04/07/2000 - 12:13:06
INTERESSADO:
1 - DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO MATERIAL E FISCALIZAÇÃO - RIO DE JANEIRO - RJ
PROCEDÊNCIA:
DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO MATERIAL E FISCALIZAÇÃO - RIO DE JANEIRO - RJ
ASSUNTO/DESCRIÇÃO:
PROCESSO DE TOMBAMENTO 1500-T-02/Processo de Tombamento relativo ao Acervo Arquitetônico e Urbanístico Art Déco, no município de Goiânia, estado de Goiás.
O Processo de Tombamento 951-T-77 foi ANEXADO ao Processo de Tombamento 1500-T-02

Figuras 1: (a; b) livros mencionados no relatório do processo de tombamento nº 1.500-T-02 / *Acervo arquitetônico e urbanístico Art Déco, no município de Goiânia, Estado de Goiás*; (c) capa do dossiê de tombamento; (d) folder de exposição sobre o art déco de Goiânia, ocorrida m outubro de 2001; alguns documentos partes do acervo arquivístico, tais como: (e) certificação do tombamento; (f) Ata da 38º reunião do conselho consultivo do patrimônio cultural; (g) protocolo de recebimento do dossiê de tombamento do acervo arquitetônico e urbanístico art déco de Goiânia. Fonte: Arquivo Noronha Santos.

Essas considerações mínimas sobre arquivística, podem ser úteis para iniciar breves considerações sobre em que sentido deve-se delinear uma investigação preliminar, acerca dos Apensos que compõem o Processo de tombamento nº 1.500-T-02 - *Acervo arquitetônico e urbanístico Art Déco, no município de Goiânia, Estado de Goiás.*

Os Apensos[1] que compõem o referido processo, fazem parte do conjunto arquivístico sobre o art déco de Goiânia. Os quais sustentam documentalmente o seu tombamento, além do próprio dossiê de tombamento. Estão entre cerca de setenta documentos – dentre os quais constam o proprio dossiê, o Relatório final de Paulo Bertran Wirth Chaibub a Ata da 38ª reunião do Conselho consultivo do patrimônio cultural, além de dezenas de Ofícios internos e externos, documentando encaminhamentos e análises.

Uma análise mais pormenorizada, detalhada, desses documentos, podem certamente tornar mais evidentes as breves menções anteriormente feitas, de que arquivos, identificam características e dinâmicas que lhes são próprias. Contudo, com referência aos Apensos, o que consta sobre eles no Relatório final de Paulo Bertran Wirth Chaibub, retrata bem o modo como são tratados nos

[1] Apensos 1 – livro Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea – um certo olhar (MANSO, 2001); 2 – livro Identidade Art Déco de Goiânia (UNES, 2001); 3 – Embasamentos do Plano Urbanístico Original (CORDEIRO; QUEIROZ, 1990). Do Processo de tombamento nº 1.500-T-02, no qual constam o Volumes 1 – Dossiê "Goiânia memória Futura Memória (139 fls.); e 2 – Continuação do Volume 1, além de documentos de análise e comunicações internas e externas ao IPHAN.

demais documentos que compõem o conjunto documental.

> Transcorriam 70 anos das origens de Goiânia e ocorreu o necessário surto de uma busca de signos e raízes que é a forma mais definitiva da posse do espaço. A posse emotiva, morosa da sua paisagem urbana. (...) Este é o sentido mais subjacente ao tombamento destes marcos goianienses, muito bem embasado por diversos livros que acompanham este dossiê, principalmente os estudos dos arquitetos Celina Manso e Wolney Unes. (CHAIBUB, 2001, p. 13).

Observa-se que o relator ressalta o embasamento que esses dois Apensos proporcionaram, a fim de que o surto pela busca de signos e raízes não fosse inócua. No entender de Chaibub, o tombamento em processo, tratava na verdade, de um ato em favor de uma posse mais definitiva e subjacente do espaço e da paisagem.

Portanto, como observa o próprio relator, estes Apensos não constam no acervo documental do Processo de tombamento nº 1.500 -T como meras ilustrações, mas sim como embasamento, bases do subjacente. Seguindo esse raciocínio em seu relatório, mais adiante vai ressaltar um destaque, dentre essa busca por sígnos e raizes: o art déco.

O destaque que Chaibub dá ao art déco é tão marcante, que o denomina de "efígie tutelar de Goiânia":

> O ART-DÉCO, por mais que se rarefaça hoje, é a efígie tutelar de Goiânia, enquanto existir a Praça Cívica com o Palácio do Governo e seus edifícios administrativos, o conjunto urbanístico basal que hoje aqui apreciamos, a que se acrescem outros edifícios isolados de igual partido arquitetônico, ao todos vinte, todos pertencem a alguma esfera do governo.
>
> Haveremos de nos surpreender quando levantamentos mais amplos nos mostrarem a importância e a amplitude que o Art-Déco teve em todo o Brasil – e em todas as Américas – como um símbolo que unia a noção de modernidade ao mais profundo tradicionalismo nacionalista pan-americano. (CHAIBUB, 2001, p. 14).

O significado da palavra tutelar remete à ideia de defesa, proteção ou guarda de algo ou alguém sob sua responsabilidade. Nesse sentido, o Apenso de nº 2 se destacaria sobre o Apenso de nº 1. Isso ocorrendo, no interior mesmo das dinâmicas arquivísticas, onde as peças de um determinado acervo, enquanto tais, vão tornando-se dinâmicas, à medida em que são reposicionadas como monumentos.

Desse modo, no âmbito do processo de tombamento, o Apenso de nº 2 vai ser reposicionado ao status de "efígie tutelar". Assim, deixa de ser o que se

propunha, ou seja, uma identidade de Goiânia, para assumir conteúdo patrimonial. Tanto em seu conteúdo original – retórico e argumentativo discorrido no decorrer de todo o livro do engenheiro Wolney Unes – quanto em sua forma de documento pertencente a um acervo arquivístico.

Entretanto, se observarmos especificamente o conteúdo do livro *Identidade Art Déco de Goiânia,* iremos ver que uma boa parte de seu conteúdo irá se repetir no dossiê que fez parte do Processo de tombamento nº 1.500-T-02. Sobretudo porque, essencialmente, a estratégia imagética utilizada por Unes para evidenciar a "identidade" déco de Goiânia, será praticamente a mesma do conteúdo que compõe o referido dossiê.

Nesse sentido, a mudança de orientação que vai de "identidade déco" para "efígie tutelar", decorre precisamente do trabalho de patrimonialização. Este, inerentemente ao processo de tombamento, foi desenvolvido pela equipe técnica do IPHAN, que, a cada documento interno ou externo emitido, foi transmutando-o propriamente mais em arquivística, do que em mero volume a ser publicado.

Acerca do repertório imagético que compõe o seu livro, diz:

> Com relação às imagens que ilustram este trabalho, duas palavras devem ser ditas. Todas as fotografias atuais de Goiânia foram especialmente feitas para esta publicação, no período de 1995 a 1999. No decorrer desses anos, vários edifícios passaram por transformações: alguns foram reformados, outros modificados e infelizmente, muitos demolidos. Ao leitor, portanto, fica a advertência de que talvez o que encontre no local já não seja o que vai aqui retratado. (UNES, 2001, p. 11).

Essa advertência que Unes faz sobre as transformações que o centro de Goiânia sofreu, desde o período em que o seu livro foi concebido inicialmente – até o período em que passou a servir como uma das principais bases, para a escrita do dossiê de tombamento –, corresponde à similar de Chaibub (2001) em seu relatório: "por mais que se rarefaça hoje".

Conforme narra o autor, o acervo imagético que serviu de base para a formatação de seu livro, foi organizado durante um período de seis anos, portanto, bem antes de terem iniciado a compilação que deu corpo ao dossiê, em 2001. Nesse período, ocorreu essa "rarefação" ou desaparecimento do art déco na paisagem do centro de Goiânia.

Após o fim desse transcurso, em 2001 – ano em que o dossiê de tombamento foi organizado –, tanto o livro de Unes, quanto o seu acervo pessoal acabaram se tornando uma espécie de arquivo subjacente ao arquivo. E especialmente o acervo imagético servirá como enorme contributo. Assim, merece destaque, a maneira como o art déco foi enfatizado nas imagens que compõem o seu livro:

> A maior parte das fotografias foi tratada para melhor visualização dos edifícios. Com isso, eliminaram-se elementos tais como fiação, postes, árvores e mesmo pichação, sempre no interesse de apresentar o edifício livre de interferência externas, uma vez que é ele o principal objeto deste trabalho. (IDEM, p. 11-12).

Portanto, até assumir a forma de como o livro foi organizado, o acervo de fotografias passou por uma higienização. Nesse período, foram sendo eliminadas "interferências", sem as quais as características déco poderiam por fim parecer mais monumentais.

Unes menciona ter tido conhecimento do encontro *Art Déco no Rio de Janeiro,* ocorrido no ano de 1995, promovido pela Prefeitura Municipal, a qual publicou no mesmo ano, o catálogo denominado *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de janeiro.* Contudo, não menciona se o referido catálogo lhe serviu diretamente de inspiração para a escrita de seu livro.

Caso este formato de catálogo tenha lhe servido de referência – devido a ideia de conjunto do estilo art Déco na cidade como um todo –, podemos dizer que a maneira como secciona as partes ou elementos do conjunto edificado, para que posteriormente o leitor venha a reconstruir uma ideia de conjunto, atribuindo-lhe pregnância, é inédita. Porque diferentemente do catálogo que mostra apenas as fachadas art déco do Rio, no livro de Unes, o art déco é identificado por uma especie de catalogação de elementos e detalhamentos das partes para o todo.

Essa catalogação de elementos art déco, foi obtida a partir de 147 edificações identificadas como edifícios *art déco*, na região central de Goiânia, mais os edifícios *déco* de Campinas. Conforme o autor, correspondiam a cerca de 15% das edificações do centro, a maioria em boas condições. Por outro lado, referindo-se à cidade real, fora do catálogo, essas boas condições não significavam que fossem visualizadas. Sendo assim, observa que

Figuras 2: (a;b) Unes registra o desaparecimento de edificações em estilo art déco, no centro de Goiânia; (c) o autor monstrando que na realidade "cruel", a ideia de um conjunto paisagistico art déco seria praticamente impossível, devido a invisibilização de seus elementos, à época, por letreiros;: 180); (d) o autor identicia individualmente os 15 por centro de edificações art déco no centro de Goiânia. Fonte: (IDEM: 180, 181, 182 e 177).

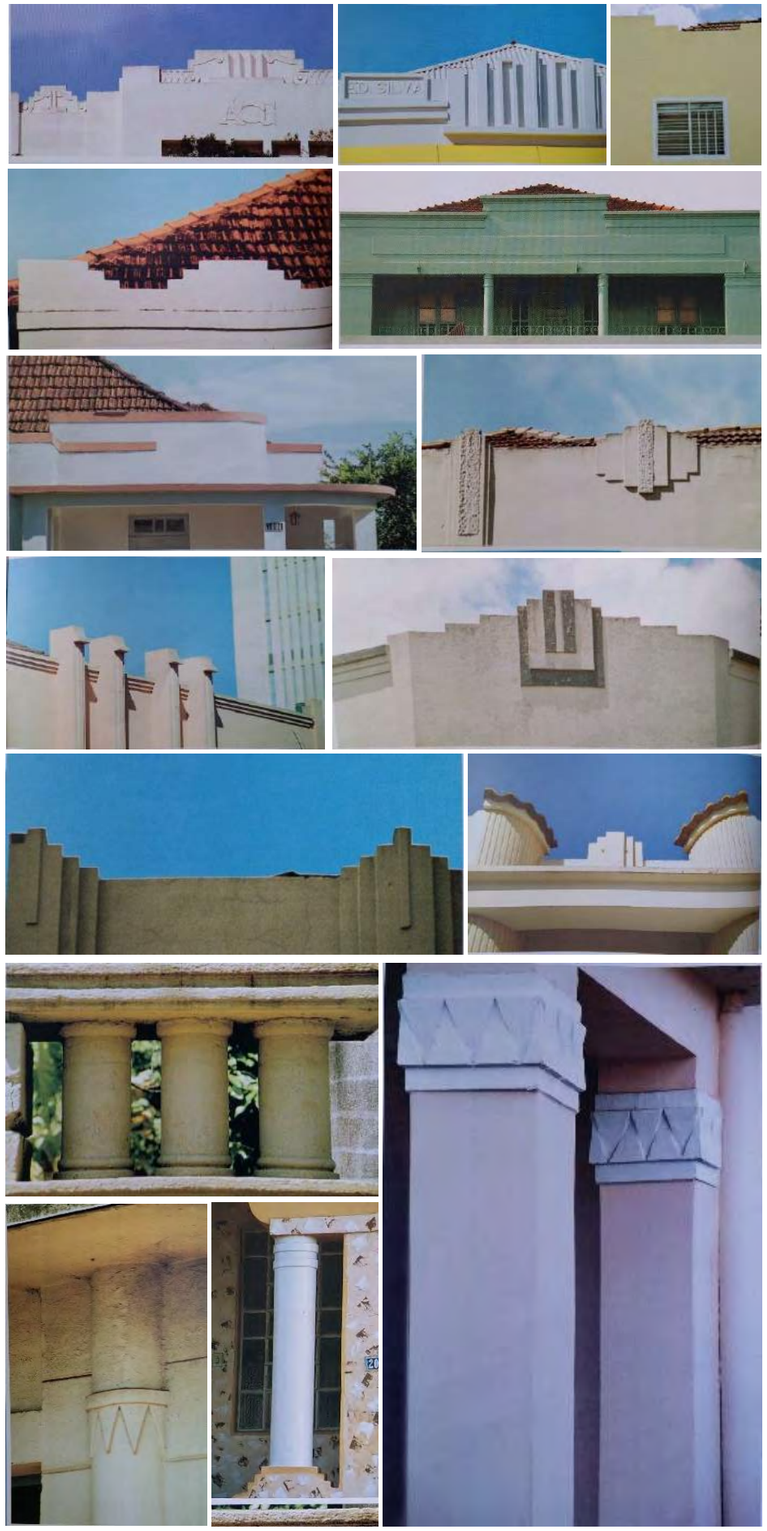
> a situação real é mais cruel, já que a arquitetura aqui apresentada segue praticamente invisível, exceto a um outro olhar mais curioso, que consegue enxergar em meio à confusão de elementos e à disparidade entre a escala delicada dos pequenos edifícios déco e os grandes volumes de seus vizinhos mais recentes. (IDEM, pág. 184).

Então, como se vê, Unes não utiliza a categoria "paisagem", ao procurar identificar o conjunto art déco de Goiânia. Ao contrário, ele vai expor a dificuldade de visualização destes elementos na paisagem. Já que, o conjunto edificado, seja por causa dos letreiros que cobrem as fachadas, ou de novos edificios não lhes favoreciam a visibilidade.

Foi provavelmente em decorrência disso, que Unes procurou uma outra maneira de atribuir uma ideia de conjunto ao art déco de Goiânia. Seccionando partes dos edificios, e, ordenando essas partes em conjuntos sistematizados por temas que perfazem o todo de um subconjunto temático. De modo a obter pregnancia positiva, similar ao efeito monumental. Pois, no ato da leitura somam-se a um todo, ainda que sua visibilidade decorra de suas disposições imagéticas, impressas no livro.

Figuras 3: (a, b,c, d, e) Detalhes em fachadas com logotipos e nomes de edifícios, em edifícios comerciais dispersos na malha urbana, porém agregando a mesma característica. Fonte: (IDEM: 126-129).

Ao dar sequência a um agrupamento de imagens originalmente dispostas sem qualquer explicação textual, o autor afirma à página 131: "nesta seção, prescindimos ainda de texto, por acreditar que os exemplos são explícitos e falam por si".



Figuras 4: (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, l) Detalhes em fachadas com platibandas e coroamentos. Edifícios comerciais e residenciais, dispersos na malha urbana, agregando a mesma característica formal. Fonte: (IDEM: 126-129).

Figuras 5: (a, b, c, d) Detalhes em fachadas com pilares e pilastras, cujos edifícios comerciais, residenciais, institucionais e equipamentos urbanos, encontram-se dispersos na malha urbana, aos serem justapostos no formato do livro, agregam o efeito de uma imagética monumental, esperada pelo autor. Fonte: (IDEM: 126-129).

Figuras 6: (a, b,c, d, e, f, g) Detalhes em portões, portas, janelas e muros, em edifícios residenciais, institucionais e equipamentos urbanos, variados e dispersos na malha urbana. Fonte: (IDEM: 146-151).

Figuras 7: (a, b,c, d, e) Frisos. Detalhes em fachadas de edifícios residenciais e institucionais. Fonte: (IDEM: 152-153).

Figuras 8: (a, b,c, d, e) Janelas em fachadas de edifícios residenciais e institucionais. Fonte: (IDEM: 154-159).

Figuras 9: (a, b, c, d, e) Portas e detalhes de portas em fachadas de edifícios residenciais e institucionais. Fonte: (IDEM: 160-163).

Figuras 10: (a, b, c, d, e) Linhas. Nesse conjunto de fotos, há detalhes de partes internas externas de edifício residencial, fachada de edifício eclesiástico e mobiliário urbano. Fonte: (IDEM: 164-167).

E assim, o autor foi formando a sua própria arquivística. Embora com isso, objetivasse apenas a formatação de conjuntos de imagens, visando efetuar pregnância do que considerava ser a "identidade déco" de Goiânia, no ato da leitura. Conforme dito anteriormente, ao ser inserido como Apenso nº 2 no arquivo referente ao processo de tombamento nº 1.500-T-02, tornou-se uma espécie de arquivo do arquivo, ou arquivo subjacente.

Dessa maneira, Unes em sua obra controi narrativas imagéticas, que, transpostas ao dossiê de tombamento, surtiram eficácia simbólica. Ou seja, além da eficácia de sua subsunção de arquivo em monumento – arquivística como estratégia de memória –, destaque-se que a obra de Unes possui também o gesto primário da tutela que remete ao tempo.

Como se verá em sequência, esses aspectos sobre a relação entre o estilo art déco e temporalidade foram ressaltados por Chaibub, que, de certa maneira delineia em seu relatório, de que modo foi estruturada a eficácia simbólica contida nesta arquivística.

Art déco – um estilo como garantidor de temporalidade

A eficácia simbólica que um conjunto imagético pode vir a ter, está relacionada ao fenômeno da intersubjetidade, e como esta pode resistir ao tempo. E, assim sendo remeter-se aos intersubjetivos da memória coletiva. Já que, tecida pelo fenômeno da intersubjetividade, a memória coletiva é feita de imagens que resistem ao tempo – desse modo integrando poeticamente, a consciência. (ROCHA; ECKERT, 2013).

Portanto, acondicionada em documentos e orientada de forma eficaz, a imagética pode vir a ser o suporte das formas representacionais do patrimônio. Tal como se este, em sua intersubjetividade, remetesse a experiências vividas pela comunidade urbana. Contribuindo como garantidora de que, o processo objetivo da escrita, coliga-se aos intersubjetivos da memória coletiva.

Foi com esse envoltório de experiência e memória urbana, que Chaibub iniciou a leitura de seu relatório. Sentenciando, sem requerer qualquer outro preâmbulo, que

> as vezes nos parece que os centroestinos vieram ao mundo para criar cidades. Longe da imagem de um Brasil Central rural, o que nos impulsiona na história são as cidades. No século XVIII, assim que uma região mostrava seu ouro, plantava-se um acampamento durável que logo recebia uma capela e tornava-se a referência, o ícone urbano da região. O urbano precede o rural e para o sempre depois fará sua mediação histórica. (CHAIBUB, 2001, p. 12).

Como essas são as palavras iniciais, podemos entender que Chaibub inicia o seu relatório arredando para bem longe a imagem de um Brasil Central rural. Ao mesmo tempo, estabelecendo a correlação entre história e cidade como impulsionadoras, uma da outra. Estabelece com isso, uma imagem precedente e mediadora da história: o urbano.

A eficácia simbólica desses símbolos, já trazidos para a tessitura da escrita, é a ressublimização do tempo. Ou seja, este que estava na esfera do sublime – de um futuro sublime – ou de um tempo perdido do passado, fora na escrita do relatório, estrategicamente disposto como início argumentativo. Assim, imagética, tempo e cidade, são arranjados de modo pragmático, de modo a estabelecer um "desde sempre".

> Se o núcleo citadino original é caótico, logo dão-lhe um plano de expansão em poligonos planejados, retificados, como por duas vezes aconteceu com Vila Boa de Goiás, em 1739 e em 178 1. Dessa forma surgiu como que uma introjeção compulsiva nos goianos rumo à geometria regular, seja na medição da data mineral, do talhão de roça ou da cormtela sertaneja. Conheci analfabetos que sabiam calcular com exatidão a alqueiragem de uma área ou a extensão de um caminho ou o peso de um objeto, desde que com os parâmetros coloniais de alqueires, arrobas e léguas. Século XX afora agrimensores que mediam novas glebas de colonização (sempre em alqueires), eram os mesmos que demarcavam as cidadezinhas surgentes a margem das estradas de terra. Haviam aprendido seu urbanismo elementar com o grande impacto inovador que representou a construção de Goiânia na década de 1930. (CHAIBUB, 2001, p. 12).

O relator argumenta, tendo até mesmo por base a sua experiência vivida, que há essa introjeção anti-caótica na intersubjetividade goiana, desde o surgimento da Vila Boa de Goiás, no século XVIII. A qual se configura em uma imagética formada por polígonos e demarcações, "compulsivos", ao que parece, "desde sempre", já que correlaciona-se inclusive com a construção de Goiânia, na década de 1930.

Porém, Chaibub observa que essa introjeção imagética alongada no tempo, não havia sido suficiente, para que o goianiense acordasse para essa questão da temporalidade, até então tratada de forma vaga:

> A mudança da capital esgarçara de súbito o tecido cultural goiano. Sob os rigores do Estado Novo surgiram dois Goiases. O novo goianiense, bolsa coletora da discutível modernidade predadora da Marcha para o Oeste e o antigo, representado por Goiás Velho, a bicentenária capital rebaixada com esse apelido a traste desprezível. E no entanto, nos tempos que correm, eleita Cidade Patrimônio Mundial - para certa complicação da crise de identidade bipolar que acomete a goianidade desde a fundação de Goiânia. Os goianienses agora, com suas justas razões e pesante importância, acordam para a grave questão de sua historicidade, até aqui tratada de forma vaga. (IDEM, p. 13).

Com essa contextualização histórica, o relator delineia o principal fio condutor de seu argumento, o que resultará em seu voto favorável ao tombamento do conjunto art déco de Goiânia. Porque se – conforme já havia dito anteriormente

– na memória coletiva centroestina o urbano precede ao rural, isso no âmbito da historiografia ainda estava sendo tratado de modo muito vago. Por isso o elogio aos Apensos, já que estes constituíam-se como elementos arquivísticos a ancorar uma posse mais definitiva e subjacente do espaço e da paisagem urbanos.

Porque essa posse só seria definitiva se o teor da memória coletiva fosse igualmente correspondente ao da historiografia. O que até então, a seu ver, isso ainda não havia ocorrido. Isto esclarece que, se por um lado o tombamento do conjunto art déco de Goiânia se deu pelos arranjos arquivísticos de seu dossiê, apensos e documentos que compõe o processo, por outro, a sua amplitude decorreu de sua construção historiográfica.

É assim que a alcunha "efígie tutelar" dada por Chaibub em seu voto, deve ser entendida. Porque, mais do que rearranjo arquivístico, se tratava, em sua completude, de garantia de temporalidade. É muito interessante ressaltar isso, porque mostra que, no caso do conjunto edificado de Goiânia, o processo de tombamento do estilo art déco, mais do que conduzir à inscrição no Livro de Tombo das Artes, tutelou uma busca por sígnos e raízes da temporalidade, direcionando com isso, também para a inscrição nos Livros de Tombo Histórico e Paisagem.

Como já dito anteriormente, é fato que a defesa de uma "identidade art déco" de Goiânia – constante no livro de Unes –, já havia sido eliminada do dossiê elaborado, permanecendo, portanto, apenas no conteúdo do Apenso nº 2. O que se ressalta, é que o arranjo imagético dos elementos déco do conjunto edificado de Goiânia – o qual em boa medida também se repetirá no volume oficial do dossiê – possibilitou tanto ao relator quanto aos demais votantes do conselho, o vislumbre da completude entre estética e temporalidade.

Conforme consta no relatório, essa profundidade correlativa entre o estilo art déco, e as noções de patrimônio e temporalidade, não estaria restrito apenas aos centroestinos, mas sua amplitude seria na escala do país, e até mesmo em todas as américas:

> Haveremos de nos surpreender quando levantamentos mais amplos nos mostrarem a importância e a amplitude que o Art-Déco teve em todo o Brasil – e em todas as Américas – como um símbolo que unia a noção de modernidade ao mais profundo tradicionalismo nacionalista pan- americano. (CHAIBUB, 2001, p. 14).

Nesse caso, o tombamento do conjunto edificado de Goiânia, seria um paradígma para a preservação do art déco, assim como foram por exemplo, no século passado, os edifícios modernistas projetados por Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

Considerações

Nesta investigação preliminar sobre a contribuição do livro *identidade art déco de goiânia* para o processo de tombamento nº 1.500-t-02, discorremos sobre a importância da arquivística para a consolidação do tombamento. Além disso, foi também mencionada a transformação dessa arquivística, em tutela de temporalidade. Resultando daí, a primazia que foi dada aos construtos históricos, para que o conjunto déco de Goiânia não fosse tombado apenas no Livro de Tombo das Artes. Mas também inscrito nos Livros de Tombo de História e Paisagem, cuja análise acerca da amplitude patrimonial, precisa ser melhor investigada, quanto à patrimonialização no Brasil.

Assim sendo, o livro de Unes foi muito importante para o processo de tombamento do conjunto edificado de Goiânia. Embora nesse processo tenha sido eliminado o argumento de uma "identidade déco", foi subjacente para que ocorresse no âmbito das dinâmicas patrimoniais, a sua transformação em "símbolos sedimentados da história". Como disse Chaibub (2001: 14), finalizando o seu relatório: "sua transformação em símbolos sedimentados da história, e razão do nosso parecer afirmativo".

Referências:

CHAIBUB, Paulo Bertran Wirth. *Relatório do conselheiro Paulo Bertran*. In Ata da 38ª Reunião do Conselho consultivo do patrimônio cultural. BRASIL; IPHAN. Arquivo Noronha Santos, 2001.

_____. Parecer terminativo – conselheiro Paulo Bertran, in *Goiânia art déco: acervo arquitetônico e urbanístico – dossiê de tombamento.* Organização de Celina Fernandes Almeida manso. Goiânia; Seplan, 2004. V. 1.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, M. Arqueologia do saber. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

HUYSSEN, A. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

POMIAN, K. Les archives: du Trésor des chartes au Caran. In: NORA, P. (Dir.). Les lieux de mémoire. III. Les France 3. de l'archive à l'emblème. France: Éditions Gallimard, 1992.

ROCHA, Ana L. C.; ECKERT, Cornelia. *Etnografia da Duração*: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas. Marcavisual, Porto Alegre, 2013.

UNES, Wolney. *Identidade Art Déco de Goiânia.* São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia, Ed. DA UFG, 2001.

_____ (Coord). Goiânia Art Déco – acervo arquitetônico e urbanístico: dossiê de tombamento. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010.

Arquivos consultados:

Arquivo Noronha Santos;
Arquivo da 14ª Regional do IPHAN em Goiânia.

Documentos consultados:

Ata da reunião 038 – Conselho consultivo do IPHAN
Certidão de tombamento Art Déco em Goiânia
Processo de tombamento nº 1500 T-02 – Volumes 01 / Dossiê de tombamento; Volume 02; demais documentações.

Museu Goiano Zoroastro Artiaga, Setor Central, Goiânia
Foto: Vitória Gomes, 2023

TOMBAMENTO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO NO CENTRO DE GOIÂNIA: QUESTÕES E EMBATES

LEGAL PROTECTION TO THE CULTURAL HERITAGE IN THE GOIÂNIA CITY CENTER: QUESTIONS AND CLASHES

https://doi.org/10.5281/zenodo.10733184
Envio: 15/11/2023 ◆ Aceite: 20/12/2023

Vitor de Souza Morais

Arquiteto. Mestre pelo Programa de Pós-graduação Projeto e Cidade da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG).

Fernando Antonio Oliveira Mello

Professor e pesquisador da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Doutor em Arquitetura e Urbanismo (UnB). Integrante do Programa de Pós-graduação Projeto e Cidade da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG).

Fernanda Sagan Lopes Tomaz

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Bolsista de Iniciação Científica.

RESUMO

Este artigo propõe um retorno ao processo de tombamento dos bens edificados no Setor Central de Goiânia. A cidade projetada na década de 1930 teve parte de seus bens tombados, em 2003, pelo IPHAN. A seleção desses bens parece basear-se na narrativa oficial elaborada à época de construção da cidade corroborando com apenas um lado do discurso político. Relação que evidencia, além da problemática de se eleger bens para consolidar uma única história, uma condição paradoxal que envolve os sentidos distintos do que é assumido como patrimônio pelo Estado. Como suporte metodológico utilizou-se da pesquisa bibliográfica e da análise documental a partir do Processo de Tombamento 1.500-T-02, do IPHAN, enquanto fonte primária. Estudo que permitiu verificar uma aparente ausência de interlocução entre as instâncias de proteção, assim como, a falta de ações efetivas que integrem os bens ao cotidiano urbano.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural Edificado; Tombamento; Setor Central; Goiânia.

ABSTRACT

This paper proposes a return to the process of legal protection to the cultural heritage in the Goiânia city center. The city designed in the 1930s had part of its assets listed in 2003 by Iphan. The selection of these assets seems to be based on the official narrative elaborated at the time of the city's construction, corroborating only one side of the political discourse. A relationship that highlights, in addition to the problem of choosing assets to consolidate a single history, a paradoxical condition that involves the different meanings of what is assumed as heritage by the State. As methodological support, bibliographical research and documentary analysis were used based on *Processo de Tombamento 1.500-T-02 (IPHAN)*, as a primary source. A study that allowed us to verify an apparent lack of dialogue between protection bodies, as well as the lack of effective actions that integrate assets into urban daily life.

Keywords: Built Cultural Heritage; Legal Protection ; Center City; Goiânia.

INTRODUÇÃO

O acervo urbano-arquitetônico goianiense já nasceu como símbolo de uma ruptura política, idealizado para propagar um novo ideal progressista. Aspecto que Yves Bruand ressalta, em 1981, quando foi publicada a primeira edição do emblemático livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil,* fruto da tese original em francês datada de 1971. Nessa obra, marco referencial para historiografia da arquitetura brasileira, Bruand (2003, p.346) apresenta a capital Goiânia como uma das três cidades novas que, ao lado de Belo Horizonte, é considerada uma nova capital regional. O autor ressalta que tais cidades foram “destinadas desde o início a tornarem-se sedes dos poderes políticos e administrativos, suplantando da noite para o dia as cidades históricas a quem esse papel havia sido confiado até então”.

As modernidades por trás da intenção e da materialização das três capitais logo se transformaram em heroicos feitos políticos que delegaram a essas cidades o título de patrimônio nacional. Ainda que medidas protetivas tenham sido chanceladas pelo município e pelo estado, a capital moderna de Goiás figurou com maior projeção no cenário do patrimônio cultural urbano brasileiro com seu tombamento na esfera federal, em 2003, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

É nesse ambiente, das políticas de preservação do patrimônio cultural edificado, que se ancora este artigo. Tendo o Setor Central de Goiânia como estudo de caso, retoma-se seu processo de tombamento pelo IPHAN com o objetivo de debater questões relacionadas à preservação dos bens culturais considerando dois momentos: o de seleção e proteção legal através do tombamento e o das políticas e ações planejadas para a conservação dos bens. O estudo assume o Processo de Tombamento, como representação dos valores reconhecidos pelo Estado e parte para sua análise considerando a condição do centro da cidade, 20 anos após seu tombamento em instância federal.

No caso brasileiro em específico, tem-se a preservação de bens culturais de maneira institucionalizada como fenômeno ainda recente quando comparado com demais países, sobretudo, os europeus. Nesse sentido, considera-se que as primeiras ações efetivas de preservação de monumentos culturais surgiram com a criação, em 1937, do primeiro órgão de proteção do patrimônio cultural brasileiro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que originou o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Mais do que órgãos regulatórios do patrimônio cultural, começava-se a estruturar um modelo ideológico centrado no Estado como agente responsável pela seleção do que seria representativo da cultura e da história nacional. Momento em que determinados monumentos e sítios históricos passam a ser tidos como bens e categorizados como patrimônio cultural do país. Esse panorama coloca em questão o surgimento das primeiras práticas e instituições preservacionistas, que na intenção de conservar e perenizar os símbolos

construídos, se dedicaram a promover seu reconhecimento através do que se oficializou como Tombamento.

No contexto das políticas patrimoniais, Castro e Tavares (2016, p.119-120) debatem sobre o fenômeno da patrimonialização, compreendendo-o como uma ferramenta utilizada, em grande medida, para concretizar a vontade política que, através de um jogo de interesses que suplanta as questões sociais.

Recai sobre essa problemática uma condição paradoxal: ao mesmo tempo em que se elege elementos que deveriam representar os vários sujeitos sociais, ou se cria mecanismos de exclusão desses sujeitos, ou nada se faz para haja uma maior interação entre eles. Esse paradoxo parece se manifestar a partir das ações a que se destinam a prática de preservação, que essencialmente prevê a conservação e manutenção do bem, mas que após os tombamentos, deixa de lado sua conservação material, o incentivo ao uso, os sujeitos sociais e comunidade a que esse bem se refere.

Paradoxo que parece condicionar o patrimônio tombado em Goiânia. Não obstante às ações protetivas já chanceladas pelo munícipio, pelo estado e pela federação, o que se percebe é uma região que parece estar à deriva, conduzida por múltiplos e diferentes interesses aparentemente alheios ao de preservação da historicidade contida em sua trama urbana. Nota-se que o tombamento por si, parece não ter estimulado a permanência e o reconhecimento dos valores intrínsecos à sua história que permanece apagada aos olhos da população e do cotidiano da cidade.

Transitar por essas questões, direcionou a percursos típicos da investigação qualitativa através da utilização das técnicas de pesquisa documental associada a consultas bibliográficas e à construção de panoramas históricos. Como base documental o Processo de Tombamento 1.500-T-02, constante no IPHAN/GO, foi uma das bases primárias para o estudo. Nesse documento pôde-se identificar questões prementes sobre o tombamento: técnicos envolvidos, motivação para a preservação dos monumentos, inventários realizados, propostas de gestão. Dados que permitiram reflexões sobre a patrimonialização em Goiânia e seus reais objetivos.

As análises e discussões tiveram o caráter crítico que buscou, em sua essência, ampliar a discussão sobre a prática patrimonial – o patrimônio para quem tomba e o patrimônio para quem vive a cidade.

CIDADES E ARQUITETURAS COMO PATRIMÔNIO: ALGUNS APONTAMENTOS

Problematizar a condição atual do Setor Central de Goiânia requer uma breve passagem pelas diferentes reflexões que buscaram compreender e atuar sobre o patrimônio cultural edificado.

Quando falamos em patrimônio representado pelas cidades e suas edificações propomos um recorte que se relaciona diretamente com a criação e manipulação dos espaços ao longo da existência humana. Carsalade (2014), em

sua abordagem guiada pela fenomenologia, considera que vivemos num intervalo entre a terra e o céu e que continuamente transformamos esse espaço a partir de saberes, crenças e práticas características de tempos e de lugares específicos.

Em síntese, construímos lugares que materializam relações entre coisas e contextos dando-lhes significados e revelando compreensões – ordens - de como a vida acontece no transcorrer do tempo. Tal reflexão, coloca em jogo o lastro histórico e a conexão que o espaço edificado cria entre passado, presente e futuro, como um contínuo, uma herança que cruza gerações para além de sua materialidade. Reconhecer lugares e formas de organização de modos de vida em tempos passados é o que nos coloca num tempo presente e nos permite ponderar sobre o futuro.

Para Carsalade (2014), o patrimônio edificado permite essa abertura, o encontro dos tempos e a condensação de significados. Sua historicidade documenta e serve de testemunho do passado. Se por um lado a história comum de um povo cria vínculos temporais e de identidade, as ressignificações do fato histórico se fazem pela memória coletiva. A memória coletiva fala das histórias agora vista por filtros pessoais, vivências e de seus reflexos sobre uma determinada comunidade. Como lugar de encontro entre tempos distintos, diferentes formas de representação de nossa existência embutem no patrimônio edificado a função de rememorar, de repensar e de evitar o não apagamento de fatos passados. Para Nora (1993), os lugares de memória emanam através de sua materialidade a memória social apreendida pelos sentidos. Exercem a função de ativar memórias coletivas através de seus atributos simbólicos que, por sua vez, expressam identidades.

A vinculação do patrimônio edificado à sua historicidade como representação de um tempo traz imbricada sua dimensão artística e cultural. Carsalade (2014), considera a cultura como um sistema simbólico e valorativo do qual a arte é parte. A arte como registro de valores de uma época coloca-se como uma chave tanto para o entendimento cultural, quanto para modificá-lo. Nesse sentido, arte e cultura colocam-se como ordens simbólicas frutos da condição existencial de tentar compreender e representar o mundo e, como uma segunda natureza, interfere na maneira como percebemos e valoramos as coisas do mundo. Condição que se rebate na organização das cidades e de seus espaços.

Não obstante a uma compreensão recente e mais alargada do entendimento da história, da cultura e da arte, a história de um tempo já se confundiu com a de suas civilizações, transmitindo, sobretudo, as histórias do poder, das excelências e dos grandes feitos. Nesse mesmo horizonte, a arte também já foi confundida como exemplo superior de uma cultura e como representação de erudição definida por critérios de excelência. Tais formas de entendimento marcaram de modo decisivo a maneira como determinadas sociedades definem e preservam seus bens culturais.

Essas múltiplas camadas que se entrelaçam nos entendimentos acerca o patrimônio edificado, permitem perceber as mudanças e ampliações de seu significado ocorridos no decorrer do século XX: de patrimônio histórico e artístico para sua compreensão alargada como patrimônio cultural, que tende não só a abarcar as demais, mas ampliar seu espectro de reconhecimento.

Sant'Anna (2011, p.194) aponta que até meados do século XX, "apenas a arte e a história fundamentavam os valores atribuídos aos bens móveis e imóveis declarados *monumentos históricos*". Rufinoni (2013), chama a atenção para o fato de que durante o percurso do século XIX e XX houve um gradativo aprofundamento na compreensão sobre o que se deveria considerar no ambiente construído sob uma perspectiva da história e como dever-se-ia atuar nessa realidade.

Tais mudanças entraram na pauta de discussão sobre o que e como preservar a partir de apontamentos feitos ainda na década de 1920 pelo arquiteto, engenheiro e historiador da arte, Gustavo Giovannoni. Giovannoni, segundo Kühl (2013), traz como uma de suas principais contribuições a observação das relações cotidianas contidas no tecido urbano como como elemento fundamental para se definir a escala de proteção dos monumentos. Trata-se de compreender os bens edificados além de seu valor de excepcionalidade, como objetos isolados, mas como parte dos espaços e da vida urbana.

Ainda que apontamentos sobre a dimensão urbana tivessem sido feitos ainda nas primeiras décadas do século XX, somente em meados desse século, a partir do final da Segunda Guerra, sobretudo graças a mudanças estruturais em diferentes campos do saber, passou-se a reconhecer diferentes formas de arte e de construção, eruditas e populares, rurais e urbanas, antigas e mais recentes, como patrimônio, não somente histórico e artístico, mas tido como cultural. Dessa forma, a decisão de se tombar uma obra deveria considerar seu valor histórico e artístico, mas também cultural, memorial e identitário. Revisões que nortearão o debate sobre os bens tombados no Setor Central de Goiânia.

GOIÂNIA: O MODERNO COMO PATRIMÔNIO.

A história de Goiânia pode ser vista como uma trajetória marcada pelo desejo: do progresso, do moderno, do novo e do desenvolvimento econômico. Sua concepção e construção seguiram, em linhas gerais, os ideais progressistas preconizados pela política estadonovista. Fundada em 1933 para se tornar a nova capital do Estado de Goiás, teve como propósito trazer a modernidade e o desenvolvimento para a região sob justificativa de que a cidade de Goiás era insalubre e não suportaria o crescimento e desenvolvimento necessários. Pedro Ludovico Teixeira, principal figura responsável pela transferência da capital, nomeou Attilio Corrêa Lima para projetar Goiânia que, inspirado pela arquitetura e pelo urbanismo europeu, concebeu a ideia de uma nova cidade aos moldes franceses.

A proposta de desenho para a cidade tem como ponto nodal o novo centro político do Estado, a Praça Cívica, de onde partem três grandes avenidas - Goiás, Tocantins e Araguaia - pensadas tanto pela funcionalidade quanto pelos atributos estéticos, seguindo o modelo conhecido como *trivium*, *patte d'oie*ou pata de ganso. Composição principal e marcante do plano que estabelece uma relação de simetria ou de espelhamento, remetendo a certo formalismo que se expressa também através das grandes perspectivas e da monumentalidade.

Como linguagem para as primeiras edificações, o Art Déco remete a um dos ideais de modernidade da época, tendo como marco de referência a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas realizada em Paris, em 1925. Era um estilo recente adotado como identidade e referência para a arquitetura da nova capital de Goiás.

Muito do que foi pensado e construído a partir dos anos de 1930 parece já ter nascido com o status intencional de futuros monumentos. Não raro, ações de tombamento de obras tidas como exemplares modernos se tornaram cada vez mais frequentes, principalmente após o tombamento da Igreja e São Francisco de Assis, na Pampulha em Belo Horizonte, que ocorrera quando o edifício estava ainda na fase final de construção, em 1947.

Os acervos modernos ganharam cada vez mais lugar e valor na cultura da patrimonialização, sendo quase automaticamente chancelados como patrimônio após sua construção. Condição que pode ser um reflexo da grande influência que os arquitetos ligados ao Movimento Moderno exerciam dentro do IPHAN durante o governo Vargas.

Para Nascimento (2016), o entendimento do patrimônio moderno se confunde com a própria trajetória do Movimento Moderno no Brasil por conta dos vínculos políticos entre artistas, arquitetos e governo federal desde os tempos do Estado Novo. Desse entrelaçamento, podemos ver certo protagonismo no valor de seleção, a partir da década de 1970, dos critérios artísticos em relação aos históricos. Logicamente, para que as obras modernas fossem tombadas o distanciamento cronológico não poderia ser taxativo e sim o apuro enquanto estilo e excepcionalidade.

É possível perceber que o olhar preservacionista antes focado em edificações e cidades do período colonial, passa a dividir espaço, a partir dos anos de 1980, com a memória do moderno brasileiro tido como excepcional, monumental, icônico e como exaltação de grandes nomes ligados ao feito heroico de mudar a fisionomia das cidades e da arquitetura no Brasil. Algo que parece ter se tornado quase um fetiche no reconhecimento do patrimônio cultural no país.

Goiânia foi pensada, construída e tombada nesse contexto e num relativo curto espaço de tempo. Já nos anos de 1960, o governo do estado de Goiás, Otávio Lage de Siqueira, diante da eminente necessidade de se discutir e preservar seu acervo cultural sancionou a Lei 6.750 de 10 de novembro de 1967, que criou o Conselho Estadual de Cultura (CEC). (Figura 01)

Figura 01 - Fluxo do processo de tombamento estadual. Fonte: MORAIS, 2023, p. 69.

Formado por doze membros, todos nomeados pelo chefe do poder executivo no estadual, o CEC contava com seis subseções, distribuídas em Câmaras e Comissões, dentre as quais estava a Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico com as atribuições:

> a) Formular a política cultural estadual no limite de suas atribuições; b) articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, bem como com as universidades, escolas e instituições culturais, de modo a assegurar a coordenação e a execução dos programas culturais; [...] d) cooperar para a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional e estadual; [...]
>
> k) estimular a criação de Conselhos Municipais de Cultura e propor convênios com esses órgãos, visando ao levantamento das necessidades regionais e locais e ao desenvolvimento e integração da cultura no País e no Estado (GOIÁS, 1967, p.02).

As primeiras ações destinadas a um reconhecimento oficial do acervo construído da capital tiveram início através de uma proposta de tombamento, idealizada pelo historiador e escritor José Mendonça Teles. Teles, a partir da Lei 8.915 de 13 de outubro de 1980, justificou o pedido pelo valor que o Setor Central representa no processo de construção da cidade, além do risco de apagamento das histórias na memória local. A argumentação, assim como a defesa dessa proposição, foi entregue ao recém criado Conselho Estadual de Cultura, em 1981, resultando no tombamento de vinte e nove bens, a partir do Despacho 1.096 de 18 de outubro de 1982, chancelado pelo então Governador, Ary Ribeiro Valadão. De acordo com Oliveira (2015), a validade desse tombamento foi questionada por ter ocorrido em formato de despacho e não de decreto, como comumente ocorria em outras instâncias políticas.

Novos tombamentos ocorreram, através do Decreto 4.493 de 31 de agosto de 1998, assinados pelo governador Naphtali Alves de Souza, que considerou tanto construções já reconhecidas anteriormente pelo Despacho 1.096/82, como incluiu novas edificações no rol dos bens protegidos. Foram, ao todo, vinte e quatro bens tombados, sendo vinte e dois protegidos simultaneamente pelo

Despacho 1.096/82 e pelo Decreto 4.493/98 que incluiu construções os edifícios do Tribunal de Contas do Estado de Goiás e a Procuradoria Geral do Estado.

Para Oliveira (2015), teve início um trabalho de conscientização sobre o patrimônio na cidade, no qual o Art Déco foi referendado como símbolo pelo conjunto das obras existentes. Condição que induziu o governador Alcides Rodrigues Filho a tombar, através do decreto 6.915 de 08 de maio de 2009, o edifício da antiga Subestação Goiânia de Energia, também com a justificativa da existência de "elementos do chamado estilo moderno" constantes na edificação. (Quadro 01)

OBRAS	TOMBAMENTO	USO ORIGINAL	ESTILO
PRAÇA CÍVICA	DESPACHO 1096/82 E DECRETO 4943/98	PRAÇA	MODERNO
PALÁCIO DO GOVERNO			
SECRETARIA GERAL			
TRIBUNAL DE JUSTIÇA		ADMINISTRATIVO	
DELEGACIA FISCAL			
TRIBUNAL DE CONTAS			
TRE GOIÁS			
MUSEU ZOROASTRO ARTIAGA			
OBELISCOS [3]			
FONTES LUMINOSAS [2]			
CORETO			
GRANDE HOTEL		SOCIAL	ART DÉCO
TEATRO GOIÂNIA			
LAGO DAS ROSAS			
ESTAÇÃO FERROVIÁRIA			
RELÓGIO DA AVENIDA GOIÁS			
CASA PEDRO LUDOVICO		RESIDENCIAL	
CENTRO CULTURAL GUSTAV RITTER			
LICEU DE GOIÂNIA			
GRUPO ESCOLAR MODELO		ESCOLAR	
ESCOLA TÉCNICA FEDERAL DE GOIÂNIA			
IGREJA PADRES REDENTORISTAS		RELIGIOSO	COLONIAL
DELEGACIA DO TRABALHO (DEM.)	DESPACHO 1096/82	ADMINISTRATIVO	ART DÉCO
PRÉDIO JUSTIÇA FEDERAL			
FÓRUM E PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS			
IGREJA SAG. CORAÇÃO DE MARIA		RELIGIOSO	ART DÉCO
ATENEU DOM BOSCO		ESCOLAR	
CHEFATURA DE POLÍCIA	DECRETO 4943/98	ADMINISTRATIVO	ART DÉCO
ACADEMIA GOIANA DE LETRAS		RESIDENCIAL	
CENTRO CULTURAL MARTIN CERERÊ		SOCIAL	MODERNO
CAPELA NOSSA SRA DAS GRAÇAS		RELIGIOSO	NEOGÓTICO
CENTRO SOCIOCULTURAL CELG	DECRETO 6915/09	LAZER / SOCIAL	MODERNO

Quadro 01 - Construções tombadas pelo governo estadual entre 1982 e 2023. Fonte: MORAIS, 2023, p. 71.

Já na instância municipal, a questão da preservação do patrimônio edificado passou a integrar a pauta das políticas públicas no início dos anos de 1990. Através da Lei Orgânica Municipal Nº 01 de 12 de julho de 1990, definiu-se que o "Patrimônio Cultural do Município de Goiânia" seria constituído por "bens de natureza material e imaterial, tombados individualmente ou em conjunto, portadores de referência, à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade goianiense" (GOIÂNIA, 1990, p.81).

Posteriormente, foi realizada uma emenda que definiu a necessidade de destinação orçamentária para preservação do patrimônio Art Déco, assim como aplicação de subsídios e incentivos fiscais em prol da manutenção dos bens culturais: "Parágrafo único – Os recursos destinados à cultura serão democraticamente aplicados dentro de uma visão social abrangente, valorizando as manifestações autênticas da cultura popular, a par da revitalização da cultura erudita". (GOIÂNIA, 2004, p.95)

No ano seguinte, foi sancionada pelo prefeito Nion Albernaz, a Lei 6.962, de 21 de maio de 1991 que determinou a proteção de treze bens considerados de valor histórico e artístico que não poderiam ser submetidos a processos de descaracterização.

Assim como nos tombamentos na instância estadual, no âmbito municipal foram reconhecidos vinte e dois bens tombados por meio de decretos expedidos pelos prefeitos de cada época. O Decreto Municipal 2.109 de 13 de setembro de 1994, foi a última ação legal de tombamento, no contexto do município, incluindo áreas verdes. (Quadro 02, 03 e 04)

OBRAS	TOMBAMENTO	USO ORIGINAL	ESTILO
TÚMULO DA FAMÍLIA DE PEDRO LUDOVICO	LEI 6962/91	FUNERÁRIO	ART DÉCO
PALÁCIO DAS ESMERALDAS		ADMINISTRATIVO	
CORETO DA PRAÇA CÍVICA		LAZER / SOCIAL	
ANTIGA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA			
GRANDE HOTEL			
ESTÁTUA DE BARTOLOMEU BUENO			MODERNO
MONUMENTO ÀS TRÊS RAÇAS			
IGREJA CORAÇÃO DE MARIA		RELIGIOSO	ART DÉCO
CAPELA SÃO JOSÉ			
ANTIGO CONVENTO PADRES REDENTORISTAS			
CRUZEIRO DA PRAÇA GERMANO RORIZ			
FACHADA DA IGREJA CATEDRAL			ECLÉTICO
PALACE HOTEL EM CAMPINAS	LEI 7022/92	LAZER/SOCIAL	ART DÉCO

Quadro 02 - Relação dos primeiros bens edificados tombados pela Prefeitura de Goiânia entre 1991 e 1992. Fonte: MORAIS, 2023, p. 73.

OBRAS	TOMBAMENTO	USO ORIGINAL	ESTILO
TEATRO INACABADO	DECRETO 2201/94	LAZER / SOCIAL	MODERNO
CENTRO TREINAMENTO GOIÁS	DECRETO 1135/97		
CENTRO CULTURAL MARTIN CERERE	DECRETO 1136/97		
CASA DE CULTURA DR. ALTAMIRO	DECRETO 1866/99	RESIDENCIAL	ART DÉCO
CASA PROF. VENERANDO FREITAS	DECRETO 2289/99		
CEMITÉRIO SANTANA	DECRETO 1879/00	FUNERÁRIO	
AUTOMÓVEL CLUBE DE GOIÁS	DECRETO 158/00	SOCIAL	
MERCADO POPULAR MUNICIPAL (RUA 74)	DECRETO 1901/08		
SOBRADO DO IBGE	DECRETO 3434/01	RESIDENCIAL	ECLÉTICO
HIPODROMO UBIRAJARA RAMOS CAIADO	DECRETO 2769/08	SOCIAL	
ESTAÇÃO METEOROLÓGICA DE GOIÂNIA	DECRETO 3081/08	ADMINISTRATIVO	ART DÉCO
TERMINAL DO PRIMEIRO AERODROMO DE GOIÂNIA	DECRETO 2966/08	USO PÚBLICO	VERNACULAR
SOBRADO DA FACULDADE DE MEDICINA UFG	DECRETO 886/10	ESCOLAR	
PAINEIS DE DJ. OLIVEIRA - RESTAURANTE UFG	DECRETO 887/10		MODERNO

Quadro 03 - Relação dos bens edificados tombados pela Prefeitura de Goiânia entre 1994 e 2010. Fonte: MORAIS, 2023, p. 74.

OBRAS	TOMBAMENTO	USO ORIGINAL	ESTILO
BOSQUE BOTAFOGO	DECRETO 2109/94	LAZER NATURAL	NÃO APLICÁVEL
JARDIM BOTANICO			
CABECEIRA CORREGO AREIÃO			
BOSQUE DOS BURITIS			
PARQUE ZOOLOGICO			
ÁRVORE CENTENÁRIA MOREIRA (DERRUBADA)	LEI 8616/08		
MONTE DO MENDANHA	LEI 9419/14		
GAMELEIRA	LEI 9566/15		

Quadro 04 - Relação dos primeiros bens edificados tombados pela Prefeitura de Goiânia entre 1990 e 2023. Fonte: MORAIS, 2023, p. 75.

Cabe ressaltar que a Lei nº 7.164 de 14 de dezembro de 1992 trouxe uma retificação à Lei Orgânica Municipal de 1990, estabelecendo que os objetos de "denominação genérica de bens culturais, ficam sob especial proteção do Poder

Público Municipal". Quanto aos critérios para sua seleção, determina que abarque bens móveis e imóveis que sejam de "interesse público por sua vinculação com fatos memoráveis da história do Município, do Estado de Goiás, do País", ou mesmo pelos valores "artístico, bibliográfico, arqueológico ou etnográfico".

Na esfera municipal, a responsabilidade pelos pareceres das ações de tombamento e seu registro nos respectivos livros de Tombo ficou a cargo do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo. O Conselho é formado por dez membros integrantes da Secretaria Municipal de Cultura e Secretaria Municipal do Meio Ambiente, estando os demais sujeitos à indicação pelo prefeito que pode nomear cidadãos comuns ou que detenham notório saber sobre a história da capital, da arte ou do meio ambiente.

Com a instituição do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental, o processo de preservação dos bens culturais na cidade adquiriu maiores especificidades, atribuindo o tombamento como ferramenta de proteção, bem como, a necessidade de uma equipe técnica para garantir a manutenção de suas características e o direito de propriedade do Município sobre tais bens. (Figura 02)

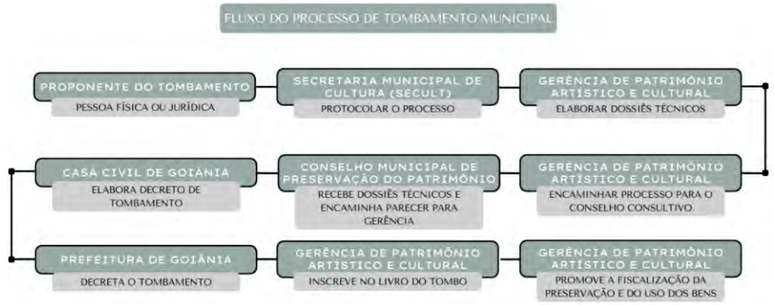


Figura 02: Fluxo do processo de tombamento municipal. Fonte: MORAIS, 2023, p. 73.

A partir dos vários tombamentos, o poder municipal estabeleceu em suas diretrizes de planejamento ações e políticas de preservação. A Lei Complementar Nº 31 de 29 de dezembro de 1994 define o Setor Central como parte da Zona de Revitalização Funcional e Zona de Revitalização Histórica:

> § 1º Zonas de Revitalização Funcional são áreas urbanas, sobre as quais devem incidir ações de renovação urbana visando resgatar o seu caráter de polo econômico regional, assim como de patrimônio histórico, através da aplicação do instrumento Operação Urbana. § 2º Zonas de Revitalização Histórica são áreas urbanas sobre as quais devem ser executados projetos de resgate do seu caráter histórico, mediante a restauração de sua morfologia e volumetria tradicionais e a fixação da população residente, bem como atividades compatíveis. § 3º Zonas de Revitalização Cultural são áreas urbanas onde serão adotadas medidas visando a dinamização do seu respectivo caráter de difusão educacional e cultural. § 4º Zonas de Revitalização Urbanística são áreas urbanas onde serão implementadas medidas que concorram para a preservação, revalorização do seu patrimônio urbanístico e resgate do seu caráter residencial. (GOIÂNIA, 1994, s/p).

Nos anos subsequentes, novas leis foram instituídas, com o intuito de contribuir para a preservação e incentivar a ocupação do centro histórico de Goiânia. Todo esse aparato legal, tanto estadual quanto municipal, esboça algumas imprecisões que são caras ao entendimento do patrimônio. Os critérios municipais e estaduais parecem balizar-se por valores já questionados que se baseiam numa seleção pautada apenas na excepcionalidade. Princípio que permanecerá, ainda, no tombamento em instância federal.

O TOMBAMENTO PELO IPHAN

Abordar o patrimônio em sua instância legal requer, para o caso de Goiânia, uma passagem mais detalhada pelo Processo de Tombamento que chancelou a proteção dos monumentos em nível nacional, no ano de 2003.

A análise documental, de certo modo, encaminha para uma desconstrução sucedida por uma reconstrução do objeto para que possam ser observados aspectos ideológicos, relações e influências contidas no documento. Não se trata apenas de acessar seu conteúdo, mas de transitar pelas circunstâncias que levaram a sua produção, os atores envolvidos e sua própria função. Logo, deve-se buscar compreender o contexto ampliado em que foi gerado e enveredar por suas destinações antes de aprofundar no conteúdo.

Cellard (2008), propõe para a análise documental cinco dimensões preliminares a serem consideradas: contexto, autores, autenticidade e confiabilidade, natureza, conceitos chave e lógica do texto. Essa base não deve ser encarada como um sistema fechado, mas como um encaminhamento inicial que possibilite balizar e sequenciar o procedimento de investigação no sentido de sugerir encaminhamentos sobre como e o que buscar num documento, seja ele qual for.

O contexto, refere-se à conjuntura política, econômica, social e cultural que resultou na produção do documento, compreendendo o cenário como um todo, até o momento de análise, em que se filtra apenas as informações essenciais. A identificação dos autores envolvidos permite compreender a ênfase dada a alguns elementos, bem como o grupo social ao qual está vinculado. A autenticidade e confiabilidade refere-se tanto à qualidade quanto à originalidade do documento. A natureza do texto recai sobre o tipo de escrita, mais técnica e formal ou mais livre e subjetiva. Já a lógica diz respeito à significação de determinados termos dentro de um campo específico e está relacionado à destinação do material. (CELLARD, 2008)

A partir dessas cincos dimensões, a interpretação dos documentos constantes no Processo de Tombamento federal foi organizada em três partes. A primeira diz respeito à uma contextualização geral - o tombamento enquanto processo.

Na segunda, buscou-se compreender a estrutura e corpus organizacional do processo - o tombamento enquanto documento. Como terceira parte está a interpretação dos elementos elencados como essenciais para a valoração e reconhecimento do patrimônio déco na cidade - o tombamento como preservação.

O TOMBAMENTO ENQUANTO PROCESSO

O intento da preservação do centro pioneiro de Goiânia, agora levado à esfera federal, foi condicionado, em parte, pelo descaso e precariedade em que se encontravam alguns dos edifícios e espaços públicos. Pesa, também, a crescente desocupação do Setor Central e sua rápida obsolescência. Usos e apropriações que antes garantiam a vitalidade do bairro foram, aos poucos, se extinguindo, como no caso da Estação Ferroviária, ou se transformando, como o Grande Hotel, o Teatro Goiânia e a Avenida Goiás. Condição que contribuiu, dentre outras questões, para o distanciamento cada vez maior da sociedade local em relação ao núcleo histórico pioneiro. As perceptíveis demolições e descaracterizações de antigos casarões acarretam em mudanças nas ambiências das principais vias e vielas do centro da cidade. Demonstram, de certa forma, que as ações protetivas empreitadas anteriormente pelo estado e pelo município não obtiveram o êxito pretendido.

No curto prazo de menos de três meses foi encaminhada ao IPHAN a proposta de tornar patrimônio nacional o acervo arquitetônico Déco (Figura 03). No dia 11 de dezembro de 2002, na sala do Conselho Consultivo do IPHAN, Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, foi aprovada a proposta. Ocasião em que se ressaltou a qualidade da documentação que acompanhava o pedido, produzida ao longo de cerca de 18 meses, por diversas instituições e pessoas ligadas à estuados relacionados ao patrimônio cultural, tendo à frente a 14º Superintendência Regional do IPHAN, sediada em Goiânia.

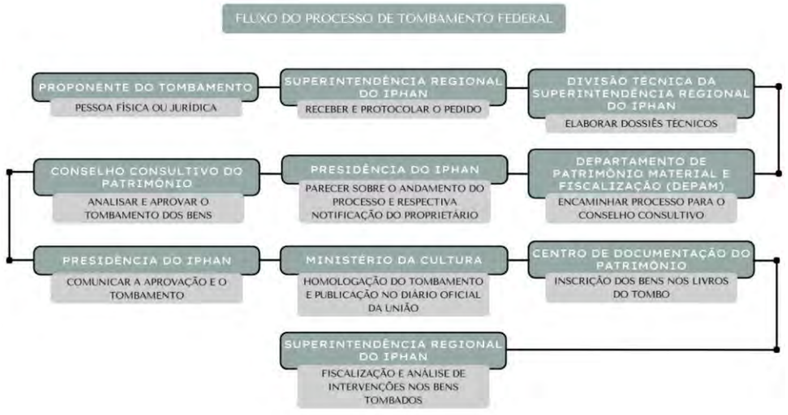


Figura 03: Fluxo esquemático do processo de tombamento federal. Fonte: MORAIS, 2023, p. 80.

O processo tem início, justamente, no ano de 2000 quando a 14º Superintendência Regional do IPHAN foi transferida para Goiânia, sob coordenação da historiadora Salma Saddi. Diante de um cenário nada animador, uma das primeiras ações oriundas dessa mudança foi a organização de uma equipe de especialistas, inicialmente denominado “Goiânia: Memória Futura Memória”, para realizar um inventário do acervo de bens de excepcional valor histórico e artístico existente na cidade, sob coordenação de Saddi. Os trabalhos envolveram técnicos de diferentes áreas, como arquitetura, história, sociologia, arte, engenharia, com a incumbência de discutir os encaminhamentos possíveis para a proteção dos bens levantados.

Várias instituições, entre públicas e privadas, foram envolvidas no processo, dentre elas: o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (UFG), o Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET), Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL), Secretaria Municipal de Planejamento, Secretaria Municipal de Educação, Secretaria Municipal de Cultura e de Turismo, Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Ambiental de Goiânia, Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia (CREA), Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) e a Universidade Católica de Goiás (UCG). Ainda integravam o grupo, alguns membros voluntários da sociedade civil. (UNES, 2022; SANTANA, 2023)

De acordo com o historiador e professor Wolney Unes, que teve uma participação ativa junto à coordenação da 14ª SR do IPHAN sendo responsável pela catalogação preliminar das construções Déco foi relatado que:

> No meio da discussão, teve muita... teve muita... teve alguma divulgação, então as pessoas vinham até o Iphan. Aí eu lembro que foi um rapaz lá, eu não cheguei a encontrar com ele aí chegando lá, tinha uma mala, daquele material assim, é, uma espécie de baquelite, um plástico, uma mala rígida, você batia e ela fazia “toc-toc” em uma mistura de papel, com resina e plástico, alguma coisa assim. E estava essa mala lá, com uma cartinha dele dizendo que o pai dele era de Uberaba, era mestre de obra e quando viu a notícia de que ia ser construída Goiânia ele gostou daquilo, fez a mala, era jovem, veio pra cá procurar emprego e, ele chegou aqui e era um acampamento só. Então, nós achamos bonita aquela história, então usamos, acondicionamos todo o material nessa maleta e mandamos pro Rio dentro dessa maleta, todo o material. Foram as miniaturas, foi o livro azul61, o material e etc. (UNES, 2022, informação verbal).

Com a definição de que se trataria de um trabalho voluntário, Unes (2022) descreve que o grupo antes composto por cerca de trinta pessoas foi reduzido a quase metade. A equipe foi subdividida em três grupos, cada qual com atribuições distintas: coleta e organização das fontes documentais; realização de visitas e entrevistas; levantamento técnico que ficou a cargo do então diretor e estudantes da antiga escola técnica.

Em dezembro de 2001, após nove meses de pesquisas e levantamentos, foi realizada uma exposição para promover o trabalho. Isso associado à comemoração do aniversário de 64 anos do IPHAN, de um ano da nova superintendência em Goiás e do lançamento do livro de Unes. Para o evento o grupo buscou em antiquários, móveis e ornamentos Déco. Foram produzidos panfletos, cartões postais, miniaturas das construções e broches para distribuição numa tentativa de divulgação e de conscientização a respeito da importância do trabalho para as histórias e memórias da cidade.

Contudo, não havia ainda sido selecionadas as edificações que fariam parte da listagem de bens para os quais se pleitearia o tombamento. O trabalho encontrava-se num estágio de levantamento geral que englobava edifícios de domínio público, colégios particulares, edifícios administrativos e residências. A escolha das obras que integrariam o acervo, de acordo com o historiador, perece ter acontecido por eliminação, considerando-se não apenas os valores históricos e artísticos das construções, mas todas as implicações legais e descontentamentos que geraria o tombamento:

> Quando a gente tinha feito visita a edifícios privados a gente esbarrava em dificuldades, as pessoas tem medo do tombamento ne, é quase um folclore. As pessoas... Eu me lembro do Santa Clara, conversando com as freiras aí uma delas lá, uma madre "sim, mas qual é o benefício que a gente vai ter?" [...] E aí então eles não quiseram participar. Ateneu Dom Bosco também não quis participar, alguns proprietários de imóveis mais emblemáticos também, não institucionais. Também me lembro da mulher lá atrás do Umuarama, a casa de fachada muito bonita, é... na segunda visita chegamos lá, a copa que tinha uma decoração muito interessante, pinturas embarradas assim com pinturas modernistas, não me lembro direito. Chegamos lá e estava tudo pintado já. [...] Ficaram com medo e destruíram. Muito triste isso né? E isso aconteceu de novo agora, uns três, quatro anos atrás. [...] Bom, aí a gente voltava para discutir né, no grupo e aí chegamos em uma estratégia muito interessante né. A lei de tombamento diz que você inicia o processo fazendo o pedido e aí o proprietário tem que ser ouvido e ele pode concordar ou não. Se ele não concordar, vai para uma discussão e tal. No caso de edifícios públicos, não tem o que concordar né. Ai né, nós tomamos uma decisão muito triste né, mas necessária. Nós fechamos então em edifícios públicos, foram vinte e dois edifícios (UNES, 2022, informação verbal).

Percebe-se que, embora a população tenha se manifestado em algum momento, muitos demonstravam receios em relação ao tombamento, sobretudo, de suas residências. No decorrer do ano de 2002, diante das dificuldades encontradas em relação aos proprietários de edifícios particulares, da intenção de agilizar o processo no sentido de se evitar embargos legais de todo o conjunto, deu-se preferência à proposição do tombamento apenas para edifícios de domínio público.

Da fundação da cidade até o período em que se iniciou o processo de tombamento na instância federal, o traçado urbano sofreu várias intervenções voltadas para a melhoria do tráfego e do transporte público. A Avenida Goiás teve seu canteiro central remodelado para criação de um corredor de ônibus. O mesmo ocorreu na Avenida Anhanguera onde tal elemento foi eliminado para a construção de um corredor de ônibus. Algumas das peculiares vielas de serviços tiveram, também, o desenho original modificado por construções indevidas que obstruíram um de seus acessos. Diante dessas descaracterizações, o traçado do Setor Central passou a ser considerado como um "elemento a ser tombado" (UNES, 2022). Entrou em discussão o tombamento de um perímetro que abarcasse a integridade da ambiência – traçado e edificações. Assim, foi constituído o acervo a ser tombado composto pelo traçado viário e por vinte e dois bens edificados, sendo dois deles incluídos no final do processo.

Para formalizar a solicitação junto ao IPHAN foi estruturado um "Dossiê de Estudo" que continha um memorial com justificativa, ressaltando a importância do Setor Central para a história da cidade, do traçado e da arquitetura Art Déco adotada como estilo para as construções pioneiras. Faz parte do documento o mapeamento dos demais bens culturais já tombados pelo estado e pelo município. Esse primeiro Dossiê de Estudo originou o "Dossiê de Tombamento", composto por três volumes: Volume I: Identificação; Volume II: Perímetros e levantamentos técnicos; Volume III: Iconografia.

O TOMBAMENTO ENQUANTO DOCUMENTO

Além do Dossiê, faz parte do Processo de Tombamento 1.500-T02 todo um corpus documental composto por pareceres, atas de reuniões, ofícios, memorandos, dentre outros. Em formato digital, está organizada em duas partes – Dossiê de Estudo Técnico e Autos Jurídicos. Nele estão arquivados os registros de avaliações feitas em cima da solicitação de tombamento protocolada, em 2002, pela 14ª SR do IPHAN Goiás. (Figura 04)

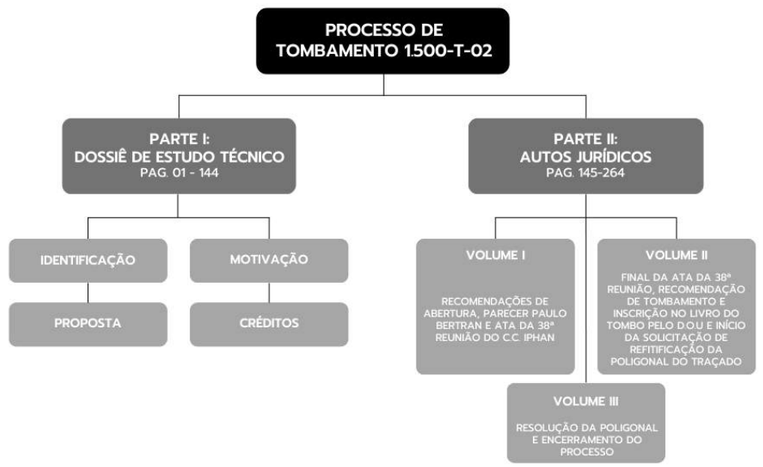


Figura 04 - Organização do Processo de Tombamento do IPHAN. Fonte: MORAIS, 2022, p.88.

A parte dos Autos Jurídicos compreende o processo administrativo constituído por documentos jurídicos de todo o trânsito da documentação no IPHAN, acrescido de atas de reunião, recomendações e solicitações de retificação. O conjunto foi dividido em três volumes processuais, onde constam a Ata da 38ª reunião do Conselho Consultivo, referente à aprovação do tombamento e materiais complementares que foram anexados posteriormente. A última adequação e inserção data de 2008, seguindo ajustes realizados pelo próprio IPHAN.

A estrutura segue uma organização linear, como um passo-a-passo definido por sua tramitação, com destaque para a etapa de reconhecimento e recomendação da chancela de bem cultural nacional atribuída no final de 2002 e efetivada como decreto legal em 2003.

Outro ponto importante a ser ressaltado é que o processo foi coordenado por uma regional do IPHAN, tendo como destinação o mesmo órgão. No período de avaliação do pedido de tombamento, o Conselho era composto pelo presidente do IPHAN, conselheiros, representantes da sociedade civil, do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), do Museu Nacional e do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA).

Ao que parece, toda a tomada de decisões durante o processo, da seleção à aprovação, foi conduzida por um corpo técnico sem o envolvimento representativo da comunidade local. Característica essa que, apesar dos avanços relacionado às políticas patrimoniais a partir da década de 1970, parece manter a tradição da prática seletiva em que o Estado e um grupo restrito de técnicos determina o que deve receber proteção legal e, consequentemente, ser assumido como patrimônio.

A parte denominada Dossiê de Estudo Técnico apresenta a proposta de tombamento com uma apresentação do acervo. A delimitação do conjunto urbano-arquitetônico da capital foi reforçada com trechos do parecer técnico, em que a Procuradoria do IPHAN ressaltou suas características:

> [...] se entende que a motivação para o tombamento está voltada aos valores histórico, artístico e paisagístico dos bens descritos nos autos, vindo a ser inscrito nos Livros de Tombo Histórico, de Tombo das Belas Artes e de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, denominando-se "Acervo Arquitetônico e Urbanístico Art Déco de Goiânia" (IPHAN, PROCESSO 1.500-T-2002, p.165).

Organizado em quatro tópicos principais, enfatiza a história da cidade, em textos e mapas, a fim de delimitar e justificar a relevância das construções e do planejamento urbano. Parte onde é feita uma apologia aos valores do patrimônio, destacando a importância de se pensar nas construções modernas como constituintes de uma história em construção. A motivação para o tombamento resgata, ainda, o processo de mudança da capital no estado de Goiás.

Como levantamento técnico consta no material um mapa geral com identificação de todos os bens selecionados e as fichas de inventário que seguem uma padronização: Identificação do bem (nome); Localização; Denominação e uso (uso original, atual ou alterações a que tenha sido submetido); Propriedade (posse); Histórico (período de construção e inauguração); Descrição (características arquitetônicas ou urbanas dos espaços ou construções); Entidade de Preservação (instituições públicas que reconheceram anteriormente o referido bem como patrimônio, seja em instância estadual ou municipal); Representação Gráfica (plantas de voo com escala gráfica); Área de Tombamento (delimitação gráfica e textual do objeto isolado, dos elementos excluídos – quando necessário – e das áreas com restrições de ocupação e ambientação). Algumas informações, como autoria do projeto, período de obra e intervenções posteriores estão presentes apenas em algumas fichas.

Na fundamentação técnico-teórica que sustenta o pedido de tombamento são ressaltados valores como memória, história e arte para justificar a ação. Há menções sobre o aparente esquecimento das edificações pioneiras, aspecto que endossa a solicitação, bem como, demonstra a necessidade de um incentivo a novas ações para promovera inserção desses bens no cotidiano urbano. O documento reforça a importante preocupação com o não congelamento da região central que deve tentar promover a coexistência dos tempos, tendo o passado representado pela materialidade de seus edifícios adaptados, porém, às necessidades da cidade e da vida contemporânea.

Sobre as práticas de planejamento e de gestão dos bens, há uma breve explanação sobre a função do tombamento e das ações de preservação que precisam ser implementadas na cidade para manutenção de sua história. Considerando o plano original de Goiânia são descritas as características da volumetria e da ocupação dos espaços tidas como essenciais para a conservação da integralidade visual dos bens selecionados. A proposta de controle sobre o entorno imediato para se preservar a ambiência dos bens considera três níveis: a do objeto tombado; da subárea com restrição de ocupação e da subárea de ambientação.

O documento é encerrado com a listagem tanto dos técnicos envolvidos nas etapas de pesquisa, catalogação, produção, curadoria da documentação e do Dossiê de Estudo, quanto dos membros do Iphan que validaram e coordenaram a empreitada. Com destaques para a 14ª SR – IPHAN GO, a coordenadora Salma Saddi e sua equipe, bem como aqueles que estiveram diretamente envolvidos no processo, como Wolney Unes, na parte de redação e catalogação, Celina Manso, contratada para Diagramação do material, Luiz César Fleury de Oliveira no levantamento técnico e produção da digitalização das construções, dentre outros colaboradores que contribuíram na produção.

O TOMBAMENTO ENQUANTO PRESERVAÇÃO

As ideias por trás das defesas e justificativas constantes no Processo de Tombamento demonstram a construção de uma narrativa que parece corroborar

algumas das indicações das cartas internacionais de preservação, sobretudo, da Carta de Veneza, de 1964. De fato, tal documento influenciou em contexto global o alargamento acerca da compreensão de patrimônio cultural, da preservação para além da excepcionalidade e do isolamento de um bem tombado, como também, das orientações sobre as práticas de intervenção e restauro.

No caso dos documentos envolvendo o tombamento em Goiânia há a indicação da chancela dos bens selecionados como uma forma de proteção sem, contudo, recair no equívoco da ideia de congelamento, muito presente ainda nas cidades e conjuntos protegidos do período colonial. Nesse sentido, propõe considerar não apenas os edifícios isolados, mas também sua área de influência entendida como parte da ambiência original.

Entretanto, para que tal indicação se efetivasse seria necessário estabelecer diretrizes para intervenções nesse entorno ou área de influência. Como tais diretrizes extrapolariam os limites do campo de atuação do tombamento, entrando na instância do planejamento urbano para a cidade, não são descritas ou referenciadas no presente documento, o que, por sua vez, esboça uma das fragilidades do tombamento no Brasil. Para que as prescrições legais se efetivassem precisaria que as leis e a fiscalização que regulamentam o uso do solo no município estivessem estreitamente alinhadas com as indicações dos órgãos de tombamento. Não obstante, as instâncias operam de forma independente e com certa autonomia político-administrativa, acarretando em ações segmentadas e desarticuladas.

Além disso, apesar da fundamentação teórica trazer aspectos relacionados à subjetividade por trás da construção das memórias coletivas, a seleção parece ter primado por valores técnicos e artísticos. Ainda são exaltadas as características excepcionais de cada espaço ou construção nas fichas cadastrais. Embora intencionasse mostrar a importância histórica da arquitetura pioneira, parece recair na primazia do valor histórico e artístico ao eleger os representantes ideais e vultuosos da história oficial e do estilo Déco.

> Os edifícios públicos mais importantes – que poderiam mesmo ser chamados de monumentais, no contexto da incipiente capital – acabaram por fazer escola. O estilo preferencial adotado por nove entre dez edifícios particulares no centro da cidade seguia essa tendência ditada pela moda estabelecida nos centros de poder, e ainda hoje, constitui maioria em algumas áreas do centro de Goiânia e Campinas. [...] a população apoderou-se rapidamente dos elementos da fachada art déco. Um exemplo disso é o que ocorreu no hoje bairro de Campinas. Ali, além dos edifícios do Colégio Santa Clara na Praça da Matriz, do Palace Hotel e do antigo Fórum na Praça Coronel Joaquim Lúcio, recentemente reformados, podem-se contar inúmeros exemplares com elementos art déco, modestos, humildes, quase toscos. (PROCESSO DE TOMBAMENTO, 1.500-T-02, 2002, p.11-12).

Manso (2001), Unes (2001) e Caixeta et al (2019), destacam que muitas construções comerciais e residenciais também apresentavam características Déco. Não tão elaboradas e em posição de destaque, mas que buscavam de alguma maneira adequar-se à paisagem pretendida para a capital. No levantamento apresentado na documentação de tombamento foram identificadas 147 edificações Déco. Ainda assim, mesmo reconhecendo a existência de outras construções que reproduziram os atributos dos edifícios públicos, a seleção permaneceu restrita ao excepcional, como vinha sendo feito em outros tombamentos de obras modernas pelo país desde a fundação do antigo SPHAN, em 1937. Em certa medida, a defesa para o tombamento parece utilizar e validar a mesma narrativa elaborada durante a criação da capital: o ideal progressista da Era Vargas.

A percepção de que a cidade nascia para ser um monumento, dotada do valor da excepcionalidade seja, talvez, a tônica do discurso patrimonialista na época, construído para endossar os grandes feitos novidadeiros assinados por grandes nomes da arquitetura e do urbanismo no século XX e, claramente, eterniza-los como símbolos da história nacional. Esses, contudo, eram selecionados de acordo com a narrativa que se pretendia criar, destacando ora algumas arquiteturas, como o colonial e o barroco, evitando outras, como o eclético, e construindo a partir do modernismo a utopia progressista que se pretendia alcançar no país.

A nova capital goiana desponta então com nessa dualidade, de um contexto ainda ancorado em referências e práticas culturais tradicionais às quais foram sobrepostas, alheias ao contexto, as novidades exógenas. Uma confluência de expectativas, desejo e diferentes histórias. Esse argumento apresenta-se como motivo central do aceite da proposta de tombamento. A exaltação do valor histórico e artístico considera o avanço nas construções, nas técnicas, nos materiais construtivos e na forma de ocupação, através dos quais buscava-se por inserir o país na imagem de desenvolvimento global, novamente a espelho do contexto europeu.

O Art Déco, conhecido por estilo moderno, já era bastante expressivo no Brasil. A diferença de Goiânia estava, segundo a documentação, pelo conjunto de edifícios construídos pelo governo que pretendia indicar um modo e uma linguagem para a ocupação da região central da cidade. A composição do acervo contempla o “Conjunto da Praça Cívica”, composto pelo Coreto(1940), Fontes Luminosas (1936), Obeliscos com luminárias (período de construção não encontrado), Fórum e Tribunal de Justiça (1936-1942), Residência de Pedro Ludovico Teixeira (1936-1940), Departamento Estadual de Informação (período de construção não encontrado), Palácio do Governo (1933-1938), Delegacia Fiscal (1936-1937), Chefatura de Polícia (1937), Subsecretaria Geral (1933-1936), Torre do relógio (1940-1942) e o Tribunal Regional Eleitoral (1934-1937). Apesar de nem todos os bens estarem locados no perímetro da Praça, estão em seu entorno imediato, sendo a residência de Pedro Ludovico a mais distante. O segundo grupo foi classificado como “Bens Isolados”, composto pelo Lyceu de

Goiânia (1936-1937), Grande Hotel (1933-1937), Teatro Goiânia (1942), Escola Técnica (1942), Estação Ferroviária (1951-1954), Trampolim e Mureta do Lago das Rosas (1940-1942). O segundo grupo "Núcleo Pioneiro de Campinas", conta com duas edificações, o Palace Hotel (1938-1939) e a Subprefeitura e Fórum de Campinas (1942-1943).

Tanto o desenho urbano quanto as novas construções referendaram a conquista política acima de qualquer história regional ou vínculo social. A ideia de apropriação do Déco como representação da cidade e do poder vieram do contraste com a arquitetura tradicional utilizada nos antigos centros históricos de cidades da região.

> O novo estilo propunha edifícios com quatro fachadas, isolados de seus vizinhos, formas geométricas, retas e curvas organizadas em cuidadoso contraste, emoldurando materiais até então desconhecidos: metais, neon, revestimentos. As antigas construções vernáculas, ao contrário, eram coladas umas às outras, com extensos e vistosos telhados que se uniam uns aos outros, ornatos sinuosos nas fachadas, grossas traves de madeira nas aberturas (PROCESSO DE TOMBAMENTO, 1.500-T-02, 2002, p. 119-120).

Essas particularidades, contudo, não eram percebidas ou valorizadas pela comunidade local. Unes (2022) descreve que no momento de sua pesquisa, constatou que as pessoas desconheciam o Art Déco, que ainda se tratava de algo distante da realidade goianiense, embora já estivesse materializado na base da construção da cidade.

> Ao propor o tombamento do acervo art déco goianiense, pretende-se, isso sim, chamar atenção para a única cidade fundada no país no ápice do movimento. Pretende-se aqui sim, ressaltar a importância de ter-se apropriado o poder público desse estilo como forma de criar uma imagem de renovação numa região esquecida pelo resto do país. Pretende-se com o tombamento nacional despertar o país para o enorme patrimônio artístico art déco que possui. Goiânia é apenas o ícone do estilo no país (PROCESSO DE TOMBAMENTO 1.500-T-02, 2002, p.159).

Embora se reconheça o Déco como manifestação contrária ao tradicionalismo, o mesmo é apontado como adaptativo e regional, podendo conter elementos que façam alusão a motivos regionais: "Enquanto num edifício de Miami Beach podem ser vistos flamingos coloridos em suas fachadas, entre flores e folhagens características dos pântanos de Everglades, os edifícios goianienses exibem orgulhosos sonoros nomes indígenas" (PROCESSO DE TOMBAMENTO, 1.500-T-02, 2002, p.120).

A perspectiva defendida no documento é a de que o Art Déco latino americano estaria além do modismo, como ocorrera na Europa e nos Estados Unidos, apesar da semelhança estética. Mas seguindo referências da Semana de Arte Moderna, de 1922, no que diz respeito a valorização da regionalidade e dos

elementos naturais. Os vitrais ornamentados, as figuras indígenas e os carros de boi evidenciam essa alusão aos elementos locais.

Em seu parecer favorável ao seguimento do processo de tombamento para votação no Conselho Consultivo do IPHAN, o Conselheiro Paulo Bertran relata:

> O art déco, por mais que se rarefaça hoje, é a efígie tutelar de Goiânia, enquanto existir a Praça Cívica com o Palácio do Governo e seus edifícios administrativos [...] Haveremos de nos surpreender quando levantamentos mais amplos nos mostrarem a importância e a amplitude que o art déco teve em todo o Brasil – e em todas as Américas – como um símbolo que unia a noção de modernidade ao mais profundo tradicionalismo nacionalista pan-americano. [...] Ora tornaram-se moda na Europa, mas o que ocorria nas américas desde fins do século XIX era o descobrimento das antigas civilizações dos maias, astecas e incas, algumas encobertas por florestas, culminando, em 1920, com a revelação da cidade perdida de Machu Pichu e no decorrer desse tempo, pela revelação das culturas Marajoara e Tapajônica na Amazônia brasileira. Na Europa, o art déco era modismo. Nas américas, identidade e por isso digno de melhor avaliação e alto respeito (PROCESSO DE TOMBAMENTO 1.500-T-02, 2002, p.181-182).

O discurso em tom ufanista esboça a primazia do Art Déco nos autos do processo em detrimento ao traçado viário. As menções sobre a preservação do desenho da cidade são pouco elucidativas, pois se referem a preservar "a ideia geradora do desenho da cidade" (PROCESSO DE TOMBAMENTO, 1.500-T-02, 2002). Muito da argumentação parte da defesa do idealizador, Attilio Corrêa Lima, que ressaltou aspectos funcionais como circulação, topografia e a setorização da cidade. Ainda que o tombamento do traçado urbano proteja a lógica compositiva do desenho viário, não resguarda a ambiência e as apropriações previstas para os espaços abertos, como as praças, avenidas, ruas e vielas.

Uma primeira questão recai sobre o que seria o tombamento do traçado sem estabelecer parâmetros que considerassem também a paisagem construída. O conceito de entorno e do que seria permitido alterar nesse entorno parecem vagos.

As discussões sobre o ambiente circundante e a arquitetura considerada "menor" entre os edifícios foram um crescente durante no século XX. Ruskin (2008) considera a paisagem que envolve o monumento indissociável do mesmo. Segundo o autor, esse entorno coopera para a ambientação e compreensão histórica da construção. Considera que as arquiteturas tidas como menores, como casas de pessoas que vivem naquele lugar, fazem parte do todo que engloba o monumento e, para além disso, carregam as memórias da população que habita o lugar, levando-se em conta o sentimento de pertencimento e as demais relações afetivas que foram geradas.

Dessa forma, Ruskin (2008) defende que o monumento não deve ser tratado como um bem isolado, mas sim uma construção que está inserida em um

contexto, em um ambiente e que todo esse conjunto influencia na compreensão total do monumento, assim como Gustavo Giovannoni também defensor da preservação da ambiência que envolve o monumento por considerar o todo edificado como um único monumento (KÜHL, 2013)

Ainda que o entendimento de um todo edificado venha sendo debatido desde o final dos anos de 1920, a narrativa construída no Dossiê de Estudo busca elencar as características marcantes que o conjunto da Praça Cívica e as demais obras isoladas expressam na capital goiana. A leitura de toda a documentação constante no processo não possibilitou compreender, de fato, os critérios que levaram à seleção dos bens exclusivamente de domínio público, senão sua por representação de modernidade e de poder pela linguagem de sua arquitetura. O que remete aos tipos de processo de tombamento que pretendem preservar somente pelos valores histórico e artístico de determinadas edificações. A seleção feita com esse teor pode, também, estar associada à uma prática em que somente um corpo técnico elege os bens a serem tombados, sem qualquer chamada para uma participação popular no processo.

A questão do patrimônio na atualidade agrega dimensões diversas e multiculturais, não mais se limitando à instância artística como excelência, mas a dinamicidade. Os valores que lhe são intrínsecos competem à história e a arte, contudo, as memórias, apropriações, reconhecimentos e simbolismos são construídos e reconstruídos cotidianamente pela comunidade que se relaciona com os bens culturais e que deveriam estar envolvidos em todo o processo, da seleção às decisões futuras, como relatado por Nascimento:

> Tradicionalmente, ele é escolhido por ação do Estado. É o Estado que, de alguma forma, vem determinando, por meio da proteção legal que aqui chamamos de tombamento, aquilo que vai ser descrito ou não como patrimônio, pelas práticas seletivas. Quanto mais democrático isso for, quanto mais gente estiver envolvida nessa seleção, maior a possibilidade de se ter um patrimônio apropriado, que as pessoas entendam como seu e não como uma coisa que vem imposta, de fora. (NASCIMENTO, 2018, s/p.)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se fala em preservação de patrimônio cultural edificado, depois de todas as indicações teóricas que foram gestadas, debatidas e revisadas no decorrer do século XX, é consenso a necessidade de se estabelecer diretrizes de proteção não somente para uma edificação isolada, mas para seu entorno. Atitude que deve considerar a ambiência do lugar, como postula Gustavo Giovannoni (KÜHL, 2013). Nesse sentido, o tombamento do Setor Central de Goiânia parece considerar o traçado, conforme Dossiê de Tombado, e não a ambiência que envolve demais edificações e elementos que compõem a paisagem do centro. A abordagem do "traçado" aparece no documento de forma extremamente genérica e deixa brechas para alterações que podem prejudicar o entorno dos próprios edifícios tombados. Tais edificações ficam à

mercê de mudanças em seu entorno que prejudicam sua inserção e compreensão enquanto conjunto pelos âmbitos da história, cultura e principalmente memória. A aparente falta de critérios perante as atuações nas preexistências no que diz respeito à inserção de novas construções e às modificações no existente coloca em risco justamente a manutenção da ambiência do lugar tão defendida pelos estudiosos do campo do restauro.

Sobre a seleção dos bens tombados parece, também, ter havido a valorização somente dos edifícios sede do poder do Estado e ou ligados aos grandes nomes que figuram na história heroica de construção da capital moderna no sertão goiano. Entra nesse bojo, a seleção somente por critérios artísticos que determinou o Déco como arquitetura símbolo da cidade. Tantas outras edificações, principalmente residências e grupos delas ficaram de fora da listagem, o que já acarretou em mudanças significativas em algumas regiões do centro às custas de demolições.

Ainda sobre a seleção dos bens tombados, é válido pontuar a exclusão de edifícios modernistas que, desde quando o dossiê de tombamento foi elaborado, em 2002, já estavam à deriva e em intenso processo de degradação, como o Jóquei Clube de Goiás projetado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

Outra questão premente é a ausência de um planejamento mais abrangente que tente consolidar usos que atraiam a população para as edificações tombadas e incentivem sua apropriação cotidianamente. Edifício como o do Grande Hotel, permanece desocupado e fechado. Outros que já passaram por reformas, como o Teatro Goiânia e a Estação Ferroviária, são tratados de maneira isolada e sem uma programação ativa que estimule a população a se envolver com os bens culturais. Percebe-se a ausência de um projeto mais efetivo que considere tais edificações como um conjunto. Com novos usos, a noção de centro histórico deixa de ser apenas um museu e passa a ser um local ativo permeado de cultura, de história e comprometido a gerar novas memórias.

Tais questões mostram que a preservação vai além de um ato documental. É preciso se desdobrar em ações e práticas preservacionistas. Somente o ato de tombar um monumento não efetiva sua preservação e valorização. São, também, necessárias ações que tentem aproximar a comunidade dos bens tombados para que novos vínculos de memórias e de lembranças afetivas sejam criados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAIXETA, Eline Maria Mora Pereira. et al. Goiânia, cidade nova, patrimônio recente: a arquitetura residencial como elemento da paisagem do núcleo pioneiro. **Revista Jatobá**. Goiânia, Goiás. Vol.1. e-61275.2019. DOI: 10.54686. Disponível em: https://revistas.ufg.br/revjat/article/view/61275. Acesso em: 20 de dezembro de 2022.

CARSALADE, Flávio de Lemos. **A pedra e o tempo: a arquitetura como patrimônio cultural.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CASTRO, Cleber Augusto Trindade. TAVARES, Maria Goretti da Costa. A patrimonialização como processo de produção social do espaço urbano. **Sociedade e Território**. Natal. Vol. 28, n.2, p.117-135. Jun/Dez de 2016. Disponível em: https://www.periodicos.ufrn.br/sociedadeeterritorio/article/view/9553. Acesso em: 10 de maio de 2021.

CELLARD. André. A análise documental. In: POUPART, Jean, et al. (Org.) **A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos**. 2008. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **A construção de Goiânia e a transferência da capital**. Goiânia: Editora UFG, 1999.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001.

GOIÂNIA, **Lei Complementar nº 31, de 29 de dezembro de 1994**. Dispõe sobre o uso e a ocupação do solo nas Zonas Urbanas e de Expansão Urbana do Município de Goiânia, e estabelece outras providências urbanísticas. Goiânia, GO. 29 de dezembro de 1994. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/go/g/goiania/lei-complementar/1994/3/31/lei-complementar-n-31-1994. Acesso em: 25 de dezembro de 2022.

GOIÂNIA, **Lei nº 6.962, de 21 de maio de 1991**. Considera bens culturais os que especifica. Goiânia, Go. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/1991. Acesso em: 24 de dezembro de 2022.

GOIÂNIA, **Lei nº 7.022, de 05 de dezembro de 1991**. Declara como patrimônio histórico cultural do município de Goiânia o imóvel que especifica. Goiânia, GO. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/1991. Acesso em: 25 de dezembro de 2022.

GOIÂNIA, **Lei nº 7.164, de 14 de dezembro de 1992**. Dispõe sobre a proteção e preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Municipal, e dá outras providências. Goiânia, Go. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/1992. Acesso em: 25 de dezembro de 2022.

GOIÂNIA, **Lei nº 8.795, de 19 de maio de 2009**. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial e dá outras providências. Goiânia, Go, 19 de maio de 2019. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/2009. Acesso em 13 de março de 2023.

GOIÂNIA, **Lei nº 8.967, de 18 de outubro de 2010**. Fica instituído no município de Goiânia a linha do turismo. Goiânia, GO. 18 de outubro de 2010. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/2010. Acesso em: 25 de dezembro de 2022.

GOIÂNIA, **Lei nº 9.734, de 04 de janeiro de 2016**. Transforma o centro Histórico de Goiânia, tombado pelo Iphan, em Galeria de Arte a céu aberto. Goiânia, GO. 04 de janeiro de 2016. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/2016. Acesso em: 25 de dezembro de 2022.

GOIÂNIA. **Decreto 2.109, de 13 de setembro de 1994**. Goiânia, Go, 1994. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/Download/legislacao/diariooficial/1994/do_19940922_000001256.pdf. Acesso em: 12 de março de 2023.

GOIÂNIA. **Decreto nº 2.434, de 09 de dezembro de 2002**. Goiânia, GO. 2002. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/2002. Acesso em: 31 de dezembro de 2022.

GOIÂNIA. **Lei Complementar nº 015, de 30 de dezembro de 1992**. Define as diretrizes de desenvolvimento para o município e a política urbana, aprova o plano diretor, institui os sistemas de planejamento territorial e urbano e de informações territoriais do município. Goiânia, GO, 30 de dezembro de 1992. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/Download/legislacao/DiarioOficial/1993. Acesso em: 24 de dezembro de 2022.

GOIÂNIA. **Lei nº 7.957, de 06 de janeiro de 2000**. Institui incentivo fiscal em favor de pessoas físicas e jurídicas de direito privado para a realização de projetos culturais. Goiânia, Go, 06 de janeiro de 2000. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/2000. Acesso em: 15 de março de 2023.

GOIÂNIA. **Lei orgânica do município de Goiânia. Goiânia**, GO, 1990. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/download/legislacao. Acesso em: 25 de dezembro de 2022.

GOIÁS, **Despacho 1.096 de 18 de outubro de 1982**. Goiânia, Go, 1982.

GOIÁS, **Lei nº 13.799 de 18 janeiro de 2001**. Dispõe sobre o Conselho Estadual de Cultura. 18 de janeiro de 2001. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/api/v2/pesquisa/legislacoes/81440. Acesso em: 10 de março de 2023.

GOIÁS, **Lei nº 6.750 de 10 de novembro de 1967**. Cria o Conselho Estadual de Cultura. Goiânia, Go. 10 de novembro de 2016. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/api/v1/arquivos/3467. Acesso em: 10 de março de 2023.

GOIÁS, **Lei nº 7.988 de 11 de novembro de 1975**. Decreta a política estadual de turismo. Goiânia, Go. 11 de novembro de 1975.

GOIÁS, **Lei nº 8.915 de 13 de outubro de 1980**. Dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico estadual e dá outras providências. Goiânia, Go. 13 de outubro de 1980. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/api/v2/pesquisa/legislacoes/87286. Acesso em: 20 de março de 2023.

GOIÁS. **Decreto 4.493, de 31 de agosto de 1998**. Dispõe sobre o tombamento dos bens móveis e imóveis que especifica. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/api/v2/pesquisa/legislacoes/62172/pdf. Acesso em 15 de março de 2023.

GOIÁS. **Decreto 6.915, de 08 de maio de 2009**. Dispõe sobre o tombamento, no âmbito do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual, do edifício do Centro Sociocultural Celg – Eng. Oton Nascimento. Disponível em:

https://legisla.casacivil.go.gov.br/api/v2/pesquisa/legislacoes/63381/pdf. Acesso em: 09 de março de 2023.

GOIÁS. **Lei nº 13.312, de 09 de julho de 1998**. Autoriza a prática dos atos que especifica e dá outras providências. Goiânia, Go, 09 de julho de 1998. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/api/v2/pesquisa/legislacoes/82857. Acesso em: 15 de março de 2023.

IPHAN. **Planos de ação para cidades históricas: Patrimônio cultural e desenvolvimento social**. Brasília, DF. Ed Iphan. 2009.

IPHAN. **Processo de Tombamento 1.500-T-02 do Acervo arquitetônico e urbanístico art déco de Goiânia**. Processo 014580010232000891. IPHAN DEPAM RJ. Brasília, DF. 2002.

KÜHL, Beatriz Mugayar (Org.). **Gustavo Giovannoni: textos escolhidos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

MANSO, Celina Ferreira Almeida. **Goiânia: Uma concepção urbana, moderna e contemporânea – um certo olhar**. Goiânia: Edição do autor, 2001.

MORAIS, Vitor de Souza. **Patrimônio à deriva? Revisitando o tombamento do centro de Goiânia**. 2023. Dissertação (Mestrado em Projeto e Cidade). Faculdade de Artes Visuais – Universidade Federal de Goiás (FAV|UFG). Goiânia, 2023.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Como se constitui e quem dita o patrimônio cultural de uma cidade. **Nexo Jornal**. Entrevistador: Juliana Domingos de Lima. São Paulo, 18 de agosto de 2018. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2018/08/18/Como-se-constitui-e-quem-dita-o-patrimônio-cultural-de-uma-cidade? Acesso em: 16 de maio de 2021.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Blocos de memórias: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: o problema dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 07-28, dez/Jan, 1993.

OLIVEIRA, Irina Alencar. **Avenida Goiás: Lugar, monumento e memória**. Dissertação (Mestrado em Projeto e cidade) – Faculdade de Artes Visuais – Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Goiânia, 2015.

RUFINONI, Manoela Rossinetti. **Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais.** São Paulo: Fap-Unifesp; Edusp, 2013.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

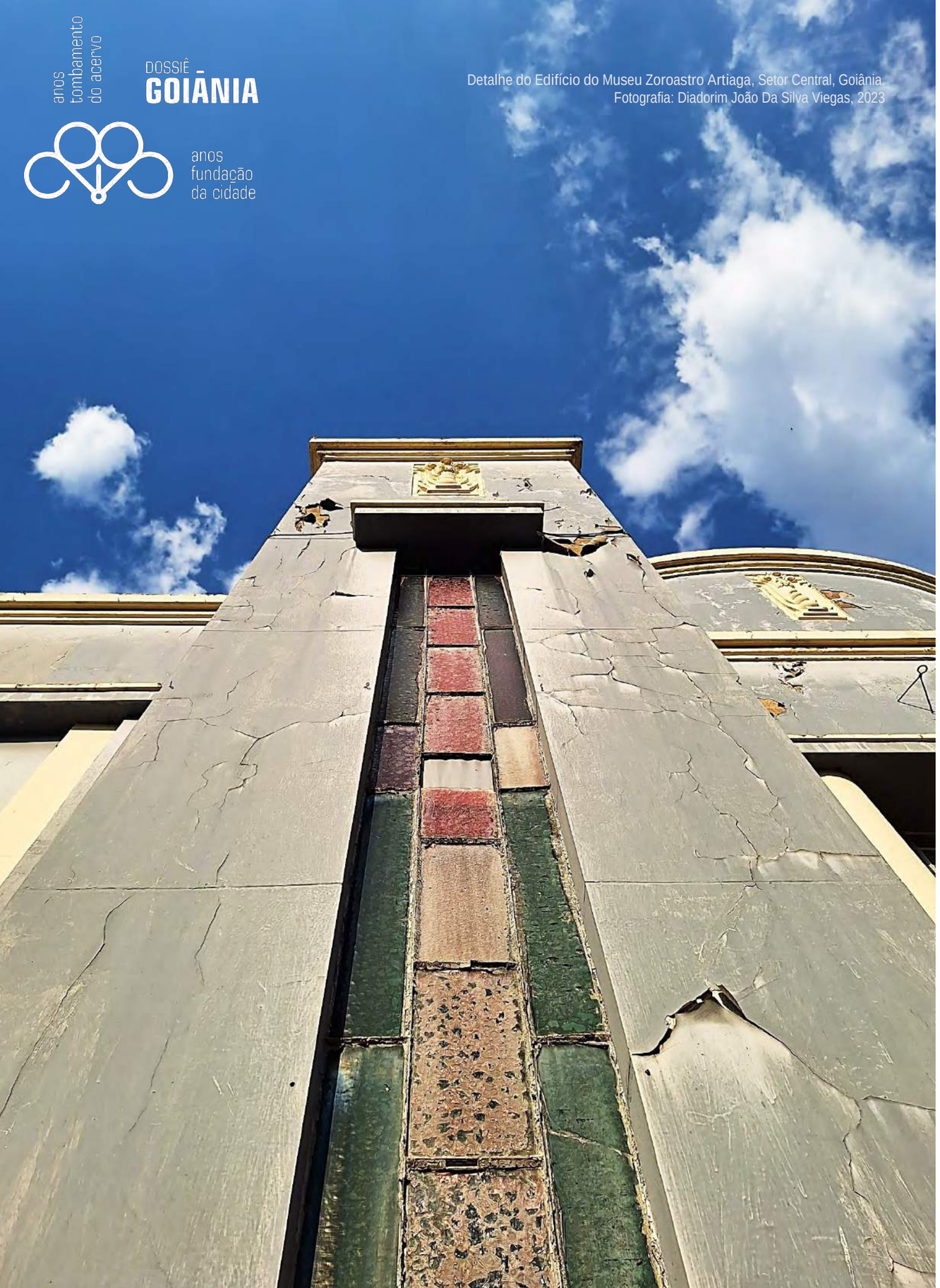
SANT'ANNA, Márcia. Patrimônio material e imaterial: dimensões de uma mesma ideia. GOMES, M. A. A. F., CORRÊA, E. L. (Org.). **Reconceituações contemporâneas do patrimônio.** Salvador, EDUFBA, 2011.

SANTANA, Beatriz Otto de. Entrevista III. [07 de janeiro de 2023]. Entrevistador: Vitor de Souza Morais. Goiânia. 2023. 01 arquivo .mp3 (01:39:51 min).

UNES, Wolney. Entrevista I. [01 de julho de 2022]. Entrevistador: Vitor de Souza Morais. Goiânia, 2022. 01 arquivo .mp3 (01:13:25 min.).

UNES, Wolney. **Identidade art déco de Goiânia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

UNES, Wolney. O esforço de interiorização do país e a construção de Goiânia. In: **História Revista**, v. 3 (1/2), jan/dez, p. 111-126, 1998.



Detalhe do Edifício do Museu Zoroastro Artiaga, Setor Central, Goiânia.
Fotografia: Diadorim João Da Silva Viegas, 2023

REVISTA NÓS
Cultura, Estética & Linguagens

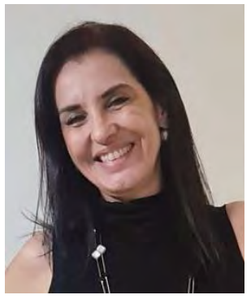
REPRESENTAÇÃO GRÁFICA ARQUITETÔNICA DE EDIFÍCIOS HISTÓRICOS TOMBADOS EM GOIÂNIA

ARCHITECTURAL GRAPHIC REPRESENTATION OF HISTORICAL LISTED HERITAGE BUILDINGS IN GOIÂNIA

https://doi.org/10.5281/zenodo.10733366
Envio: 12/11/2023◆ Aceite: 16/12/2023

Mirian de Paula Rodrigues Belo

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás), com doutorado em Expressão Gráfica Arquitetônica pela Universidade Politécnica de Valência – Espanha e com título reconhecido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente na PUC-Goiás, no Curso de Arquitetura e Urbanismo.



Denise Pacheco de Oliveira

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás) e em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás, com Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Docente na PUC-Goiás, na Escola Politécnica e de Artes, nos Cursos de Arquitetura e Urbanismo e de Design.

RESUMO: O artigo tem como objeto de estudo o Patrimônio cultural *Art Déco* tombado na cidade de Goiânia. Planejada e construída a partir de 1933, Goiânia foi marcada desde o início de sua construção, por uma arquitetura arrojada e planejamento urbano contemporâneo, influenciados principalmente pelo estilo *Art Déco.* O estudo e o inventário arquitetônico de quatro edificações constituintes desse patrimônio cultural tombado são o foco de nossas pesquisas: o antigo Fórum e Tribunal de Justiça de Goiás, o Museu Goiano Zoroastro Artiaga, a Casa de Pedro Ludovico e o Colégio Liceu de Goiânia. Com nosso trabalho, buscamos sobretudo, contribuir para que a documentação e a representação arquitetônica em 2D e 3D desses bens culturais seja detalhada e registrada de forma atualizada e minuciosa, haja vista que esses edifícios como testemunhos significativos de momentos históricos vividos por uma sociedade organizada e com identidade própria, merecem nosso reconhecimento e valorização.

Palavras-chave: Patrimônio cultural de Goiânia, *Art Déco* em Goiânia, Inventário de Patrimônio cultural, Inventários de edifícios históricos em Goiânia, Goiânia.

ABSTRACT: The article's object of study is the Art Deco cultural heritage listed in the city of Goiânia. Planned and built since 1933, Goiânia was marked from the beginning of its construction by bold architecture and contemporary urban planning, influenced mainly by the Art Deco style. The study and architectural inventory of four buildings that make up this listed cultural heritage are the focus of our research: the old Forum and Court of Justice of Goiás, the Museu Goiano Zoroastro Artiaga, the house of Pedro Ludovico and the School Liceu de Goiânia. With our work, we seek, above all, to contribute so that the documentation and architectural representation in 2D and 3D of these cultural assets is detailed and recorded in an updated and thorough way, given that these buildings are significant testimonies of historical moments lived by an organized and with their own identity, they deserve our recognition and appreciation.

Keywords: Cultural heritage of Goiânia, Art Deco in Goiânia, Inventory of cultural heritage, Inventories of historic buildings in Goiânia, Goiânia.

INTRODUÇÃO

Goiânia, foi planejada e construída a partir de 1933, em decorrência das grandes transformações políticas que marcaram a história do Brasil e da consolidação do avanço e desenvolvimento para o interior do país. A cidade expandiu-se rapidamente nas décadas posteriores. Sua arquitetura e planejamento urbano contemporâneo influenciados pelo estilo *Art Déco* e pelo Modernismo, marcaram a história da arquitetura e do urbanismo em Goiás.

Hoje, Goiânia possui uma história urbanística e arquitetônica relevante. Vários estudos e esforços têm sido feitos para que todo esse acervo seja conservado, preservado, utilizado e, principalmente, reconhecido e valorizado por sua população. Todo esse trabalho resultou no tombamento pelo IPHAN, em 2003, do conjunto urbano de Goiânia, que inclui 22 edifícios e monumentos públicos, concentrados em sua maioria no centro da cidade e no núcleo pioneiro de Campinas, considerado um dos mais significativos do Brasil.

O ambiente que se mantém preservado, por seu valor histórico e cultural, é base para o desenvolvimento de todas as culturas. Torna-se o lugar onde o homem pode buscar sua identidade, ou conhecer a história de um povo. A preservação histórica, além de manter a identidade viva na memória da população possuidora deste patrimônio forma também, a consciência sobre a importância cultural daquele espaço que, catalogado e tombado, fortifica-se e consolida os valores culturais locais e seus laços sociais.

Nesse sentido, o estudo e o conhecimento dos edifícios deve ser o mais amplo possível para que sua preservação e memória sejam asseguradas. Esses edifícios são testemunhos significativos de momentos históricos vividos por uma sociedade organizada, com identidade própria. Por isso, o levantamento arquitetônico e a catalogação dessas edificações têm o objetivo de produzir conhecimento sobre esse patrimônio cultural. Essas são ações imprescindíveis para garantir sua correta conservação e/ou possíveis intervenções que assegurarão, assim, sua salvaguarda.

Esse artigo tem por objetivo apresentar a pesquisa que vem sendo realizada por uma equipe de professores e alunos da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, cujo viés temático procura incentivar e ensinar a prática de inventário e registro sistemático de bens tombados da cidade de Goiânia.

O inventário do bem tombado inicia-se com a coleta de informações gerais, históricas e cadastrais sobre o edifício, bem como com a realização de levantamentos métricos e fotográficos, a confrontação da documentação existente, tanto escrita quanto gráfica e a representação digital do edifício escolhido.

PATRIMÔNIO CULTURAL

O espaço urbano e suas edificações são expressões claras de um povo em determinado momento histórico. São exemplos da forma de viver, de sua

manifestação artística e, também, das técnicas disponíveis. As comunidades produzem marcas nas localidades em que vivem, sejam individuais ou coletivas, deixando ali suas experiências, tradições e costumes. Com relação ao monumento histórico, a Carta de Veneza, aprovada em maio de 1964, em seu Artigo 1º, define,

> A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural (Carta de Veneza, 1964).

A configuração de uma cidade como patrimônio histórico e artístico, define-se pela existência de bens imóveis, de valor intrínseco, capaz de permitir sua leitura e, consequentemente, seu entendimento enquanto parte do espaço urbano. O espaço urbano aberto, que envolve as edificações, sintetiza concomitantemente a cultura de um povo, descrevendo seu desenvolvimento histórico a partir de sua paisagem urbana.

O ambiente que se mantém preservado por seu valor histórico e cultural é essencial para o desenvolvimento de importantes culturas, constituindo sempre, um lugar onde o homem pode buscar sua identidade, ou conhecer sua história.

A preservação histórica, além de manter a identidade viva na memória da população possuidora do patrimônio, forma também, a consciência sobre a importância cultural do espaço tombado, fortificando assim, seus valores culturais locais e laços sociais.

O monumento é indispensável ao meio onde se encontra situado e à história da qual é testemunho. Na atualidade, a sociedade civil e órgãos públicos têm buscado promover ações para identificar, valorizar e preservar bens de valores sociais, por isso, a restauração, a revitalização e/ou a readaptação do edifício histórico a uma nova função tem se mostrado como a melhor forma de adequá-lo ao desenvolvimento urbano. Essa é, também, uma maneira de evitar sua degradação, de torná-lo objeto de contemplação além de reintegrá-lo ao contexto urbano, transformando-o em espaço útil à população.

O Decreto-lei nº 25, de 1937, estabelece em seu Art.1º como patrimônio "o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico". O Artigo 216 da Constituição de 1988, conceitua patrimônio cultural como sendo os bens "de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira" (BRASIL, 2016).

A melhor forma de proteger um bem cultural se faz por meio de seu tombamento, ou seja, de inscrever, de registrar, de inventariar e de cadastrar o

bem, garantindo, assim, legalmente, sua preservação. O conhecimento do bem, deve ser, portanto, o mais amplo possível para que sua preservação possa ser assegurada.

O tombamento é o mais antigo instrumento de proteção em utilização pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, pois, monitora a evolução de bens culturais tombados. Para ser tombado, um bem passa por um processo administrativo, até ser inscrito em pelo menos um dos quatro Livros do Tombo. O tombamento é o instrumento de reconhecimento e proteção do patrimônio cultural mais conhecido e pode ser feito pela administração federal, estadual e municipal.

Outro importante instrumento de proteção é a educação patrimonial, um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no patrimônio cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo que busca levar crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural. Esse conhecimento crítico e a apropriação consciente do patrimônio cultural são fatores indispensáveis ao processo de preservação sustentável desses bens, assim como ao fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania.

A restauração é mais um dos instrumentos de proteção aos bens tombados e inventariados. Restaurar significa recuperar, reparar; consertar. Restaurar uma edificação, segundo Leal, (1977, p.131) "consiste em fazê-la voltar à sua feição primitiva."

A Carta de Veneza (1964), em seu Art. 9º prevê que

> a restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjeturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento (Carta de Veneza, 1964).

A restauração, portanto, deve ser precedida de um bom registro gráfico e documental, para que as ações sejam planejadas e executadas com êxito. Deve-se, também, ter registro gráfico minucioso, de modo a possibilitar que as informações qualitativas e quantitativas do projeto sejam claras. Outro elemento importante são os conhecimentos acerca dos aspectos técnico-artísticos do passado.

Além do tombamento, o inventário é a primeira forma utilizada para reconhecer a importância dos bens culturais e ambientais, por meio do registro de suas

características principais. Na escala municipal o inventário é o levantamento dos bens de interesse de conservação, mesmo que não tombados, que possibilita aos municípios gerenciar a emissão de alvarás de construção, demolição e alteração de edificações de interesse ao patrimônio cultural ou ambiental de modo que seja possível garantir sua preservação.

> O inventário é uma etapa de trabalho que implica na execução de pesquisa de campo e documental. Estas têm por objetivo uma aproximação, levantamento, coleta de dados e descrição do objeto pesquisado. É um instrumento de conhecimento e preservação. Seu objetivo é conhecer e identificar quais os bens culturais de valor coletivo para um grupo social através de um levantamento descritivo desses bens. Os dados obtidos possibilitarão a catalogação e documentação de suas principais características, tanto físicas quanto culturais, para que posteriormente possa ser salvaguardado ou registrado (SECULT-AL. [20--?]).

Do ponto de vista metodológico, torna-se cada vez mais necessário abordar o objeto arquitetônico de forma interdisciplinar. Pois "a execução do cadastro de um edifício ou de qualquer outro bem cultural transcende a simples atividade de sua documentação" (Oliveira, 2008, p.7). Este trabalho se confunde ainda, com a preservação da memória por conservar não só a imagem e a história do patrimônio construído, mas por contribuir com seu resgate e promover o conhecimento de técnicas, cujo domínio "se torna ainda mais importante em nosso país, onde parcela significativa dos monumentos e bens de relevante valor histórico, artístico e arquitetônico ainda não se encontra devidamente documentada" (Oliveira, 2008, p. 7).

O levantamento cadastral, além de seu valor documental, simbólico e afetivo da representação de um edifício de interesse histórico, é base para os projetos de intervenção, restauração e reestruturação de imóveis tombados além de resgatar possíveis alterações e deformações estáticas da estrutura permitindo reparos e sua salvaguarda.

Os inventários devem possuir um banco de dados preciso e atualizado, valendo-se de recursos tecnológicos modernos, como os utilizados na informática e multimídia, desenvolvendo bancos de imagens virtuais, não só de edificações isoladas como de todo o espaço urbano. Esses dados digitalizados, ao serem acessados, despertam grande interesse da população, pois possibilitam visualizar em duas e três dimensões o objeto em estudo, além de proporcionar métodos de análise aplicáveis em outras áreas de trabalho. O desenho é um método de conhecimento e de expressão que assume, desse modo, a dupla qualidade de exercício de percepção e exercício de representação. É um recurso essencial ao profissional de arquitetura que lhe permite idealizar e comunicar todas as características do projeto arquitetônico.

A CIDADE DE GOIÂNIA

Nos anos de 1930 Pedro Ludovico Teixeira foi escolhido como interventor do estado de Goiás. Politicamente em sintonia com a política de Vargas, ao assumir o cargo Teixeira optou por colocar em prática uma proposta antiga que há muito discutia a construção de uma nova capital para o estado de Goiás. Para o presidente, que apoiou a iniciativa política do interventor goiano, a atitude de Pedro Ludovico significou "o verdadeiro sentido de brasilidade" (Vargas, 1938, p. 124) e começou a esboçar a interiorização do país e a diluição da concentração de poder no litoral.

Nesse contexto, Goiânia surgiu para representar o exemplo de modernidade almejado, pois em sua essência substituiria o tradicional pelo internacional, e ainda serviria como um campo de experimentação para as teorias e técnicas urbanísticas contemporâneas. Desta forma, o estilo mais adequado para a nova capital foi o *Art Déco*, por simbolizar à época a arquitetura e o urbanismo do futuro.

Attílio Corrêa Lima, então um dos poucos arquitetos brasileiros especializados em urbanismo, foi escolhido por Pedro Ludovico para a elaboração dos projetos para a nova capital. Lima projetou Goiânia inspirando-se no modelo francês de urbanismo do início do século XX, entretanto não chegou a concluir a implantação da capital, pois foi substituído, em 1935, pelo engenheiro-urbanista Armando Augusto de Godoy, profissional igualmente ligado às correntes modernistas. Ao dar continuidade ao plano urbanístico de Lima, Godoy seguiu outra orientação: a do modelo inglês de cidades-jardim.

O projeto de Goiânia representou o que havia de mais moderno e progressista à época de sua execução, apesar de o estado de Goiás ser considerado, naquele momento, um dos mais pobres do país. Seu traçado moderno, com amplas avenidas, planas e arborizadas, edifícios afastados da testada e das laterais do terreno permitiam a implantação de pequenos jardins particulares. Até mesmo a planta das edificações tinha "uma organização interna completamente diversa do conhecido até o momento" (Coelho, 1997, p. 45), representando uma clara ruptura com o modelo arquitetônico e urbanístico da antiga capital, nominada Cidade de Goiás, fundada no início do século XVIII.

De acordo com Celina Manso (2001), a escolha do estilo *Art Déco* para os edifícios públicos de Goiânia, propostos por Attílio Corrêa Lima, foi motivada muito mais pela precariedade financeira do estado e às características arquitetônicas do estilo, que permitia a construção de edifícios monumentais sem a necessidade de utilização de materiais nobres ou de uma decoração excessiva, do que por uma imposição do governo Vargas, que o havia adotado como modelo simbólico representativo de seu governo. É importante observar que o *Art Déco* aqui praticado incorporou elementos regionais e adaptou-se à realidade econômica vigente no estado, mantendo, contudo, as características universais do estilo que representavam seu código formal.

Por outro lado, os primeiros edifícios residenciais da cidade apresentavam características ecléticas, privilegiando estilos já assimilados pelo senso comum. Alguns, no entanto, apresentavam o estilo da nova tendência arquitetônica que, segundo Mello, (1996, p. 73) foi seguido pelas famílias mais ricas, que construíram suas habitações com características *Déco*. Todas se localizavam no Setor Central, próximas à Praça Cívica, "especificamente nas Ruas 16, 25 e Avenida Tocantins". A maioria delas, todavia, já foi demolida. Atualmente, resta um importante exemplar dessa época, a Casa de Pedro Ludovico Teixeira, projetada por Lima e executada pelo escritório Coimbra Bueno & Pena Chaves Ltda.

Quanto aos aspectos tecnológicos de construção, alguns materiais jamais tinham sido utilizados por aqui, como os "tijolos de vidro [...], novas tonalidades de tintas, metais entre outros, que trouxeram uma nova dimensão" (Unes, 2001,

Figura 1 – Museu Pedro Ludovico. Fonte: Equipe de pesquisa.

Figura 2 – Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga. Fonte: Equipe de pesquisa.

p. 80) e sofisticação à construção goiana. Segundo o autor, nos processos construtivos também ocorreram modificações: o edifício passava a contar com quatro fachadas e não uma, como na arquitetura vernácula tradicional; os telhados foram escondidos por platibandas; os beirais substituídos por varandas ou sacadas, uma consequência direta da forma e dos volumes presentes nas edificações.

Na arquitetura institucional havia a intenção, em relação ao projeto urbanístico, de afirmação simbólica de poder e monumentalidade, conforme mencionado anteriormente. Desta forma, a monumentalidade, nem sempre foi representada por dimensões imponentes, mas pela caracterização da edificação, revelada por meio de linhas sinuosas, jogo de volumes, horizontalidade e simetria, marcados pela presença de um elemento vertical central que, como destaca Coelho (1997, p. 53), "longe de ser uma característica local" apresentava-se como uma "marca registrada desse momento na arquitetura [...] internacional".

Outras características essenciais que conferem à arquitetura *Déco* goiana uma unicidade regional e universal típica do cenário vanguardista dos anos 1930 ainda podem ser destacadas: a "predominância de fachadas simétricas e racionais, decorrentes de jogos de volumes escalonares, sóbrios e geométricos; [...] as varandas semi-embutidas em estilo streamline" (Azevedo, 2018, p. 57); elementos decorativos volumétricos, predominantemente de linhas retas e

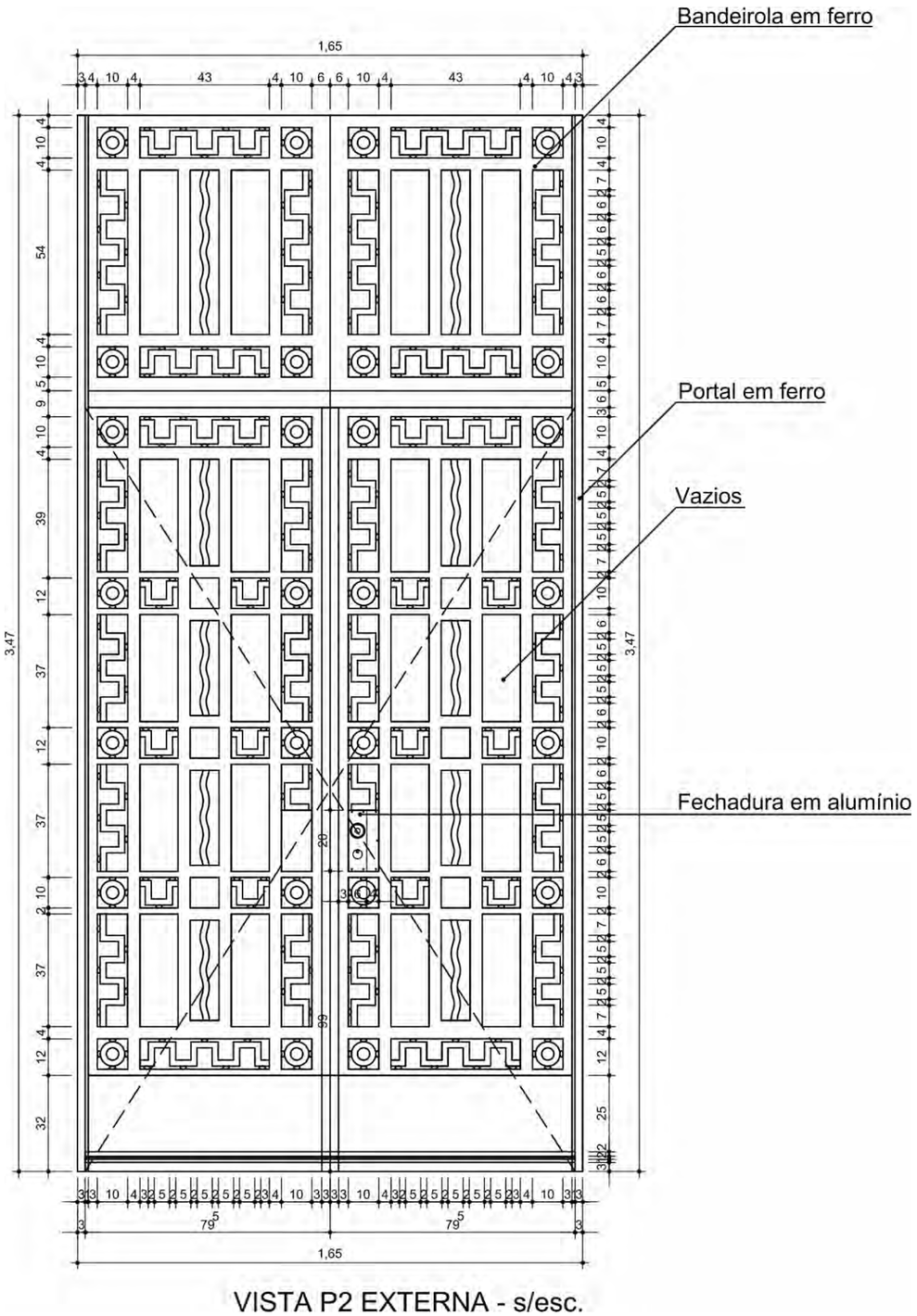


Figura 3 – Porta do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga. Desenho: Equipe de pesquisa.

detalhamentos em gesso, aplicados nos elementos de coroamento; emprego da tipografia e de brasões, sobrevergas e frisos nos elementos de fachada realçados com uso de cores pastéis nas superfícies de maior área e tons mais escuros nos detalhamentos.

Todos os edifícios de representação estadual e federal da Praça Cívica mantém a caracterização *Déco*, cuja identidade visual se encontra marcada, originalmente, por um gabarito de dois pavimentos, à exceção do Palácio do Governo que, por razões óbvias de hierarquia e simbolismo, deve ser o ponto focal e mais alto desse espaço cívico. Com o passar do tempo novas construções foram erigidas e, no final dos anos 1940 e 1950, a arquitetura de viés *Déco* goiana já havia sido aprimorada, aproximando-se mais das características internacionais do estilo.

Sendo assim, a implantação de Goiânia representou, para o estado de Goiás e para o Governo Federal, um grande passo rumo à modernização e um momento importante na política de "Marcha para o Oeste", com a consequente conquista da Amazônia. Goiânia também significou um marco para o urbanismo no Brasil, por estar entre as capitais projetadas e construídas no período Republicano, a saber: Belo Horizonte (1893), Goiânia (1933) e Boa Vista (1943), sendo essa última "a única delas localizada no hemisfério norte" (TREVISAN, *et al*. 2018) e Brasília (1960).

Segundo Unes (2001), a partir de 1995 foram identificados em Goiânia 147 edifícios com fortes características *Déco*. Alguns deles estão protegidos pelo tombamento, mas há muitos outros que ainda merecem a devida atenção.

INVENTÁRIOS DE EDIFÍCIOS TOMBADOS EM GOIÂNIA

O trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa formado por professores e alunos da PUC-GO, iniciou-se em 2020 e tem como meta principal a investigação arquitetônica para o conhecimento aprofundado de algumas edificações históricas tombadas no estado de Goiás, concentrando-se desde o início em edifícios localizados em Goiânia.

O grupo de pesquisa se organiza de modo sistematizado e busca complementar os levantamentos arquitetônicos existentes dos edifícios tombados no estado de Goiás, com a finalidade de dotar esses levantamentos de uma correta e atual representação arquitetônica e de detalhes particulares, tais como: esquadrias, trancas e maçanetas, estruturas dos telhados, escadas, pisos, etc. e dessa forma ampliar a documentação existente sobre os mesmos, bem como, retificar e atualizar as representações gráficas pré-existentes contribuindo, dessa maneira, para a perpetuação da memória desses bens culturais edificados em nossa capital.

A forma de trabalho adotada pela equipe de professoras e alunos se inicia pela pesquisa bibliográfica sobre o bem cultural a ser inventariado. Paralelamente, os croquis e levantamentos arquitetônicos vão sendo realizados com a participação de todos. Essa maneira de lidar com as informações teóricas e

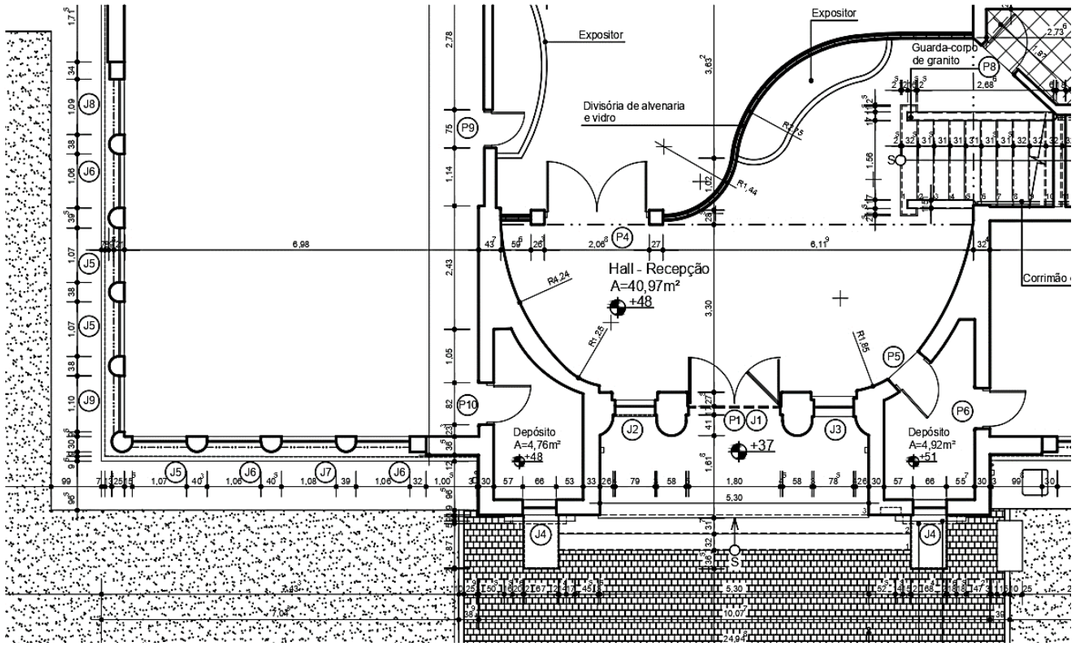


Figura 4 – Detalhe Planta do Térreo do Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga. Desenho: Equipe de pesquisa.

práticas constituem-se na metodologia utilizada para proporcionar o envolvimento total do grupo com o tema e desenvolver, especialmente nos discentes, o gosto pela pesquisa teórica, aliada ao trabalho prático. As fontes de pesquisa teórica são variadas e se constituem de visitas às diversas bibliotecas da cidade, acervos particulares, entrevistas, acervos de arquivos públicos, jornais e revistas, acervos fotográficos e todas as fontes idôneas que nos possam ser relevantes como fonte de pesquisa.

Por se tratar de edifícios tombados há, obviamente, um levantamento que mostra a planta, os cortes e as fachadas dessas edificações. Nosso trabalho, contudo, acrescenta os pormenores, detalhes mais minuciosos, que o levantamento para o tombamento não necessitou fazer.

Percebemos, em nossas investigações, que várias edificações históricas tombadas não possuem mais os documentos de seus projetos originais. Constatamos ainda, que há poucos arquivos com representações digitalizadas e atualizadas dos mesmos.

Os registros gráficos existentes, feitos tradicionalmente a mão, alguns a lápis, outros à tinta, em papel manteiga ou vegetal, ou mesmo as cópias existentes dos mesmos, além dos documentos elaborados pelos órgãos públicos, possuem algumas incorreções e até mesmo a ausência de detalhes construtivos importantes, que incluímos em nosso trabalho no intuito de contribuir e melhorar documentação e a representação arquitetônica desse patrimônio cultural. Essas questões são revisadas, corrigidas e apresentadas nesse trabalho

por meio de um registro gráfico rigoroso e detalhado da edificação e de todos os seus elementos relevantes, a fim de que sua documentação e representação sejam fiéis à condição atual de cada um desses bens.

Em nossa pesquisa buscamos apenas registrar tais alterações, sem estabelecer um parecer crítico ou apontar soluções para correção desse ou daquele problema. Nossa proposta visa elaborar o inventário da edificação e desenhá-la

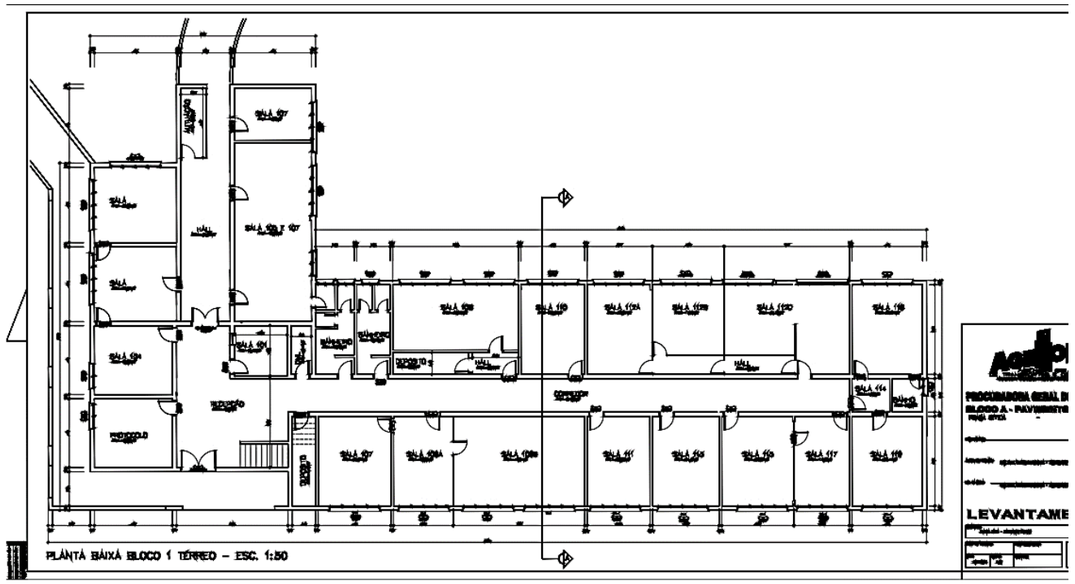


Figura 5 – Desenho arquitetônico da Planta do Térreo do Bloco A do antigo Fórum, Goiânia - GO, 2000. Fonte: AGETOP - SEMAD.

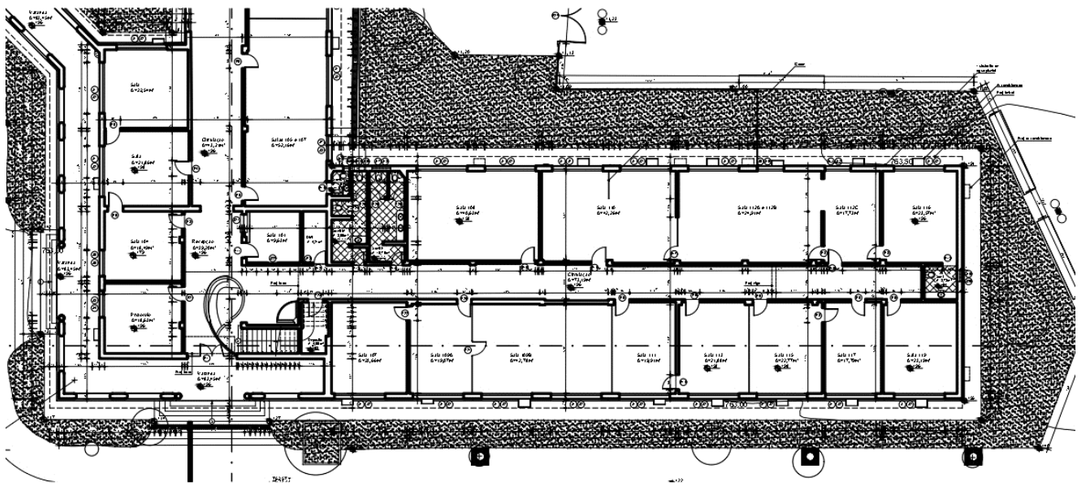


Figura 6 – Detalhe da Planta do Térreo do Bloco A do antigo Fórum de Goiânia. Desenho: Equipe de pesquisa.

tal qual se encontra na atualidade. Contudo, quando possível, também registramos as alterações sofridas pelo edifício ao longo de sua existência, a fim de possibilitar consultas e verificações posteriores, seja por pessoas interessadas no assunto, seja por pesquisadores da área de história, de arquitetura e de patrimônio ou mesmo de órgãos oficiais quando necessitarem realizar qualquer tipo de intervenção no edifício.

Descrevemos e registramos em detalhes, todos os elementos construtivos dos edifícios inventariados tais como: embasamentos, alvenarias e revestimentos, esquadrias, coberturas, pisos e forros, bem como, todos os elementos arquitetônicos existentes, viés que por si só o transforma em um trabalho inédito e de extrema importância no inventário de um bem tombado.

Esse trabalho representa para o nosso grupo, nossa forma de contribuição ativa para que esse patrimônio cultural edificado possa ser reconhecido, valorizado e preservado e que os documentos arquitetônicos por nós atualizados, atuem como nossa colaboração efetiva para as futuras ações relativas à sua salvaguarda e, principalmente, para a rememorização de uma história vivida.

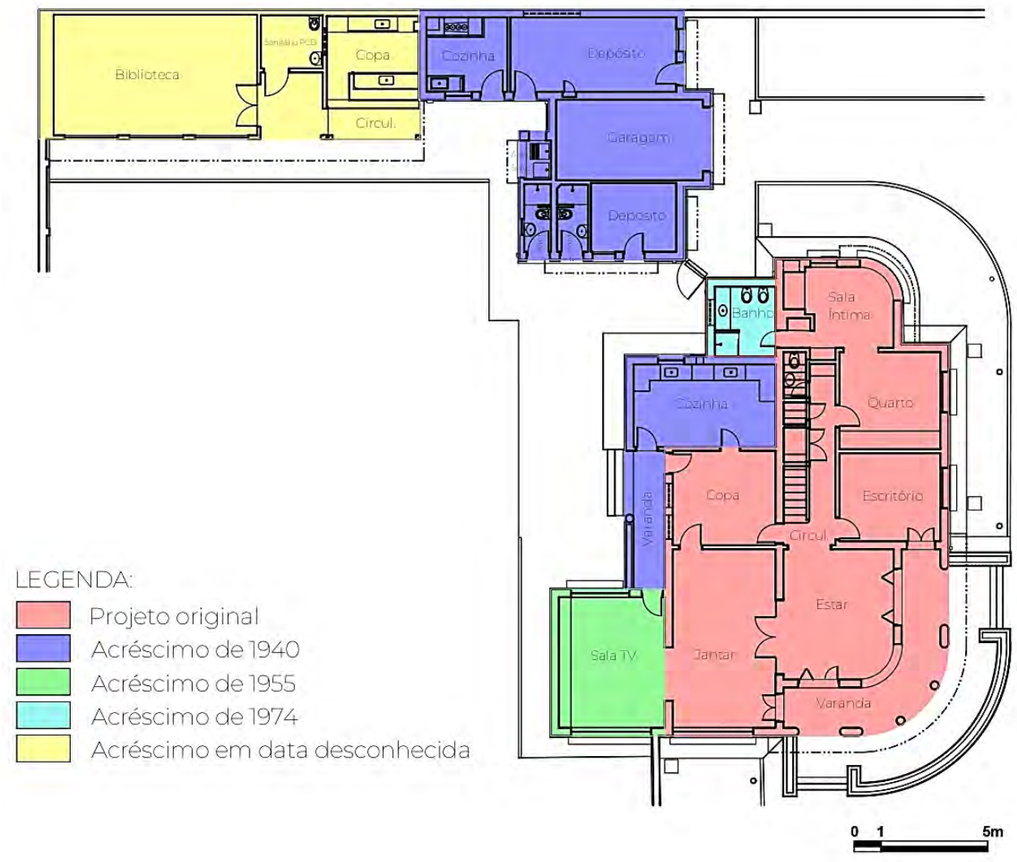


Figura 7 – Planta do Térreo do Museu Pedro Ludovico. Desenho: Equipe de pesquisa.

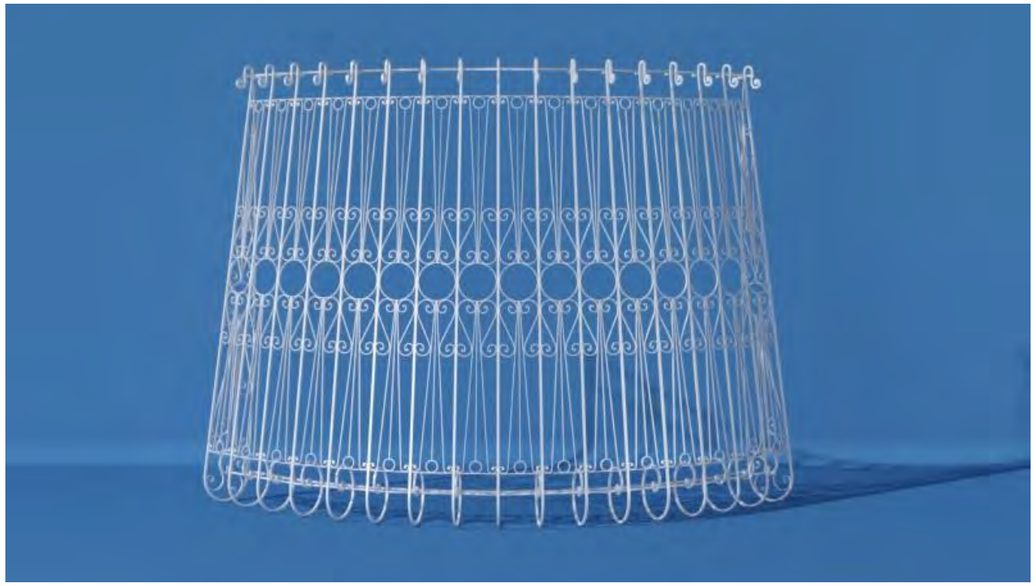


Figura 8 – Detalhe grade da janela do Museu Pedro Ludovico. Desenho: Equipe de pesquisa.

Em nosso primeiro trabalho, iniciado em agosto de 2020 e finalizado em junho de 2021, o edifício inventariado e analisado foi o antigo Fórum e Tribunal de Justiça de Goiás, localizado na Praça Cívica, construído entre 1936 e 1942 e projetado pelo arquiteto e urbanista Attílio Corrêa Lima.

Algumas características identificam a presença do *Art Déco* na construção do antigo Fórum, tais como a horizontalidade, típica das edificações pioneiras da Praça Cívica; a simetria no posicionamento das esquadrias, os elementos decorativos em baixo e em alto relevo e a policromia nas fachadas.

O edifício atual possui dois blocos. O Bloco A, edificado nos primeiros anos da nova capital, cuja fachada principal está voltada para a Praça Cívica, foi construído para abrigar o Fórum. Apresenta volume principal irregular em "L", formas geométricas retas e varanda também irregular, com colunata em formatos que, ao estilo *Déco*, une elementos retos e curvos. As esquadrias possuem ritmo e similitude nas fachadas longitudinais. As lajes e beirais são delgados, proporcionando leveza, uniformidade e acabamento ao edifício.

O Bloco B e a passarela de ligação entre os blocos foi acréscimo posterior, próximo da década de 1960, para acomodar o Tribunal de Justiça e não constam do tombamento, embora sejam edifícios de entorno ao acervo *Art Déco* tombado. Sua fachada principal segue o alinhamento da rua delimitada com o Palácio das Esmeraldas. Ressalta-se que não foram encontrados dados sobre a autoria do projeto desse bloco e da passarela, bem como a data precisa da construção de ambos. No entanto, possuem a mesma volumetria, acabamento e ritmo de cheios e vazios encontrados no Bloco A.

Figura 8 – Antigo Fórum e Tribunal de Justiça de Goiás, Goiânia – GO. Desenho: Equipe de pesquisa, 2021.

Nosso segundo inventário, realizado de agosto de 2021 a junho de 2022, buscou contribuir para a preservação e a valorização de um bem de grande importância para a história local, o edifício do antigo Departamento Estadual de Informação – DEI – atual Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga.

O edifício projetado e construído a partir de 1941, sediou vários órgãos governamentais, bem como a Exposição Permanente além de várias exposições de objetos alusivos à cultura goiana. O Museu Estadual já estava consolidado no edifício como instituição, quando em 1965 teve seu nome alterado, por força de lei, para Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga. O nome dado ao Museu, faz alusão a um importante intelectual goiano, com participação ativa em várias áreas da cultura e, particularmente, na luta pelo progresso e divulgação de Goiás e por ter doado ao órgão, todo seu acervo particular referente à história do estado.

O MUZA, como é carinhosamente conhecido, apresenta um acervo eclético, amplo e heterogêneo, cujo interesse é mostrar as riquezas e diversidades do povo goiano e do estado de Goiás. Os espaços museais estão dispostos nos dois pavimentos do edifício, abarcando temas como: etnografia, arqueologia, mineralogia, folclore, religião, dentre outros.

O edifício, onde funciona o museu, é de propriedade do estado de Goiás e se encontra em local privilegiado, no lado leste da Praça Cívica, em Goiânia. A edificação foi projetada e construída entre 1941 e 1942, com projeto elaborado pelo engenheiro arquiteto polonês Kazimierz Bartoszewsky, que chegou à nova capital em 1938.

A construção ficou pronta “a tempo de constar entre os prédios públicos para a ‘festa de inauguração’ [oficial] da nova capital, o chamado “Batismo Cultural” (Pessoni, 2021, n.p.), ocorrido em dia 05 de julho de 1942. Além disso, havia a intenção de divulgar as potencialidades, beleza e as edificações de Goiânia, marcadas pelo estilo *Art Déco*.

Segundo o professor Wilton de Araújo Medeiros, (*In*: Pessoni, 2021, n.p.) as características Déco mais marcantes da edificação se manifestam na volumetria geométrica, na simetria e no jogo e volumes, nos frisos e ornamentos executados em gesso e pintados em cores que se contrastam com os demais elementos das fachadas. A policromia em ocre e cinza, realça os detalhes dos pilares e dos ornamentos. Além disso, todas as fachadas são livres e a entrada principal bem demarcada.

De acordo com o mesmo professor, “o museu possui traços [...] sóbrios”, que o diferem das construções da época e “do conjunto de edifícios *Déco* da Praça Cívica” (Pessoni, 2021, n.p.), fato que se deve especialmente ao estilo de Bartoszewsky, que se diferenciava daquele praticado pelos demais profissionais que trabalhavam em Goiânia àquela época.

Para Unes (2001, p. 84) a composição simétrica do edifício, com duas colunas se destacando no volume central, cujo “elemento circular na platibanda”, além de referenciar o aspecto aerodinâmico da vertente *streamline* do *Art Déco*, confere contraste às linhas geométricas e clássicas da edificação, resultando em uma composição harmônica e equilibrada. “Os portais e portas de ferro fundido, com [seus] elementos geométricos”, junto aos ornamentos no alto das colunas, estabelecem um contraponto às linhas austeras da arquitetura desse edifício.

Figura 9 – Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, Goiânia – GO. Desenho: Equipe de pesquisa, 2022.

O terceiro trabalho concluído pela equipe de pesquisa, e ainda inédito, foi elaborado entre agosto de 2022 e junho de 2023. Trata-se da antiga residência de Pedro Ludovico Teixeira. Atualmente patrimonializada, a casa hoje se encontra transformada em museu-casa histórica.

Seguindo o estilo *Art Déco* a habitação foi erguida entre 1934 e 1937. Encontramos algumas divergências com relação a essa data em diversos documentos consultados, contudo a data acima citada, de acordo com nossas conclusões, refere-se ao período de projeto e construção da residência respectivamente. Seu projeto inicial foi elaborado por Attílio Corrêa Lima e sua edificação ficou à cargo da equipe do escritório Coimbra Bueno que assumiu, também, a finalização do projeto.

Sua fachada majestosa, pintada em tom de rosa, com aspecto horizontal e assimétrico, inspiração expressionista e *streamline*, logo se tornou um ponto de atração na cidade em construção. A casa se adequa aos padrões de luxo da época e incorpora princípios formais do Movimento Moderno e *Déco*, tais como: o uso de volumes puros, o contraste de volumes, os planos destacados, as linhas puras, a harmonia, a proporção e o ritmo que lhe conferem uma referência mista entre racionalidade e ordenação clássica. Além de todos esses princípios, sua arquitetura apresenta, indícios de monumentalidade, com volumes limpos e pesados, que lhe dão um ar sóbrio. A conjunção entre planos curvos e retos, o jogo de cheios e vazios e o contraste entre zonas de luz e de sombra ainda identificam esse projeto com o expressionismo alemão e russo, com o *streamlining* e com inspirações do estilo *Art Déco,* que foram aqui adotadas de forma mais simplificada.

Figura 10 – Museu Pedro Ludovico, Goiânia – GO. Desenho: Equipe de pesquisa, 2023.

Longe de ser uma construção simples, a casa de Pedro Ludovico, quando foi terminada, tinha aparência e dimensões suntuosas e um programa de necessidades sofisticado, se considerarmos o padrão de construção residencial praticado na cidade àquela época.

Após 1987, depois de ter sido transformada em Museu, a edificação passou por restaurações e por manutenções que visaram a preservação e conservação tanto das condições do edifício, quanto de seu acervo. As intervenções realizadas no Museu Pedro Ludovico, ocorreram nos anos de 1992, 1998, 2010 e 2017.

Atualmente, nossa equipe de pesquisa está realizando o inventário do Colégio Liceu de Goiânia, trabalho que se estenderá até junho de 2024 e como os demais, culminará com a publicação de um livro sobre esse patrimônio cultural edificado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conhecimento, acreditamos, deve ser compartilhado. Por isso, os inventários realizados por nosso grupo de pesquisa, ao nosso ver, se constituem em nossa contribuição para a preservação da memória do patrimônio cultural edificado do estado de Goiás. Na esfera acadêmica, temos a certeza de ter imbuído nos alunos que participaram dessa empreitada o gosto pela história e, principalmente a consciência com relação à salvaguarda de nossos bens culturais. A participação ativa dos discentes em todo o processo de pesquisa, levantamento arquitetônico e desenhos das edificações em 2D e 3D nos mostram o quanto a metodologia de pesquisa adotada pode se tornar eficiente em um trabalho em grupo. De outro lado, a extensão universitária se mostra também como um momento a mais de aprendizado que contribui para o despertar de uma consciência e introduz a educação patrimonial, mesmo que de maneira parcial, a um grupo de alunos que por iniciativa própria, se dispõe a trabalhar e participar da pesquisa acadêmica. Nos satisfaz também saber que esse trabalho tem contribuído, inclusive, para o direcionamento profissional futuro de alguns em uma área sempre carente de pessoal qualificado. Os livros publicados como resultado desse processo ficam, a partir de seus lançamentos, disponíveis a todos os participantes da equipe, bem como a todos que se interessem pelo assunto. Estão também disponibilizados fisicamente em bibliotecas e arquivos do estado, bem como no site do nosso projeto de pesquisa www.arquiteturahistorica.com.br, proporcionando a todos os interessados, o acesso às análises e levantamentos arquitetônicos feitos por nossa equipe acerca dessas importantes edificações goianienses. Esses edifícios, que fazem parte do acervo tombado do estado, ~~e~~ nos rememoram traços da arquitetura *Déco* que constituiu parte importante da estética arquitetônica da época em que nossa capital foi projetada e construída daí a importância do registro atualizado de seus projetos.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Angélica. **Memória Art Déco em Goiânia**: a busca por uma identidade. Dissertação (Mestrado) - Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG: 2018.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 26 jan. 2024.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937** – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 30 jun. 2022.

COELHO, Gustavo Neiva. **A formação do espaço urbano nas vilas do ouro***:* o caso Vila Boa. Dissertação de mestrado. Goiânia: Editora UFG, 1997.

COELHO, Gustavo Neiva. **Patrimônio cultural edificado**. Goiânia: Ed. da UCG, 2001.

BRASIL. Ministério da Cultura. IPHAN. **Coletânea de Leis sobre Preservação do Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

DE VENEZA, Carta. Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios. In: **II Congresso Internacional de arquitectos e técnicos dos monumentos históricos.** ICOMOS. Veneza. 1964. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf. Acesso em: 25 nov. 2023.

GOIÂNIA. **Despacho nº 1.096, de 18 de outubro de 1982.** Cadastro municipal dos bens culturais preservados e/ou tombados na capital/município de Goiânia/GO. Disponível em: https://www.goiania.go.gov.br/shtml/seplam/anuario2013/patrimonio%20historico/PLANO%20DE%20A%C3%87%C3%83O%20-%20CIDADES%20HIST%C3%93RICAS%20-%20GOI%C3%82NIA-GO/cadastro_benstombado/bens_tombados_cadastro_municipal_1992_2012.pdf. Acesso em: 20 jul. 2023.

GOIÁS. **Decreto nº 4.943, de 31 de agosto de 1998.** Dispõe sobre o tombamento dos bens móveis e imóveis que especifica. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/api/v2/pesquisa/legislacoes/62172/pdf#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%204.943%2C%20DE%2031,m%C3%B3veis%20e%20im%C3%B3veis%20que%20especifica. Acesso em: 20 jul. 2023.

GOIÁS. **Portaria nº 507, de 18 de novembro de 2003**. Homologa o tombamento do Acervo Arquitetônico e Urbanístico Art Déco de Goiânia. MINC. DOU, seção 1, nº 228, de 24 de novembro de 2003. Disponível em: https://www.ifg.edu.br/attachments/article/471/Portaria%20Iphan.pdf. Acesso em: 20 jul. 2023.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 60 anos:** *A Revista.* N. 26. ABE Graph Editora e Serviços Gráficos, 1997.

LEAL, Fernando Machado. **Restauração e conservação de monumentos brasileiros**: subsídios para o seu estudo. Recife: SEPLAN / IPHAN / UFPE, 1977. (Série Patrimônio Cultural, n.1).

MANSO, Celina F Almeida. Goiânia. **Uma concepção urbana, moderna e contemporânea** - um certo olhar. Goiânia, Edição do autor, 2001.

MELLO, Marcia Metran de. **Moderno e modernismo**: a arquitetura dos dois primeiros fluxos desenvolvimentistas de Goiânia, 1933 a 1950 - 1950 a 1964. 1996. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de. **A documentação como ferramenta de preservação da memória.** Brasília-DF/Programam Monumenta, 2008. 144p.: il. (Cadernos Técnicos;7)

PESSONI, Carolina. Museu Zoroastro Artiaga conserva história de Goiás há 75 anos. **A redação**, Goiânia, ano 11. 20 ago. 2021. Disponível em: https://www.aredacao.com.br/colunas/155141/museu-zoroastro-artiaga-conserva-historia-de-goias-ha-75-anos. Acesso em: 22 abr.2022

SECULT-AL. [20--?]. **Proteção do Patrimônio**. Disponível em: https://secult.al.gov.br/patrimonio-cultural/principal/paginas/preservacao-do-patrimonio. Acesso em: 09 set. 2019.

TREVISAN, Ricardo; FICHER, Sylvia; DERENUSSON, Isabella de Carvalho; DERENUSSON, Darcy Romero. Darcy Aleixo Derenusson. O engenheiro e urbanista que projetou Boa Vista – RR. *Arquitextos*, São Paulo, ano 18, n. 212.03, **Vitruvius**, jan. 2018. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.212/6864. Acesso em: 06 fev. 2024.

UNES, Wolney. **Identidade Art Déco de Goiânia**. São Paulo/Goiânia: Ateliê Editorial/ Ed. UFG, 2001. 200p. il.

VARGAS, Getúlio. **A Nova Política do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1938.

anos tombamento do acervo

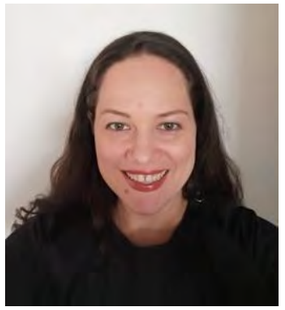
DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

DOSSIÊ DE TOMBAMENTO DO CONJUNTO ART DÉCO DE GOIÂNIA: LIMIAR ENTRE POLÍTICAS PÚBLICAS PATRIMONIAIS, O DESEJO DE MODERNIDADE E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

DOSSIER OF ART DECO LISTED HERITAGE OF GOIÂNIA: THRESHOLD BETWEEN PATRIMONIAL PUBLIC POLICIES, THE DESIRE FOR MODERNITY AND IDENTITY CONSTRUCTION

https://doi.org/10.5281/zenodo.10733510
Envio: 12/12/2023 ◆ Aceite: 23/12/2023



Sandra Catharinne Pantaleão Resende

Doutora em Arquitetura e Urbanismo (UnB). Mestre em Mestre em Geografia - Dinâmica Socioambiental, e pela Universidade Estadual de Londrina (2010). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás (2006) e em Artes Visuais - habilitação Design Gráfico pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2000). Professora Efetiva do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás. Professora Assistente I da Pontif cia Universidade Católica de Goiás. E-mail: sandra.resende@ueg.br

Paulo Afonso Tavares

Doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Ciências da Religião e mestrando em Desenvolvimento e Planejamento Territorial pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC GOIÁS). Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo (PUC Goiás) e Filosofia (Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás – IFITEG). E-mail: jor.pauloafonso@gmail.com

Júlia Souza Abdallah Mynssen

Mestranda em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás (2023). E-mail: souzaabdallah@gmail.com

anos tombamento do acervo
DOSSIÊ GOIÂNIA
anos fundação da cidade

Detalhe do gradio do Lyceu de Goiânia, Setor Central, Goiânia
Foto: Diadorim João Da Silva Viegas, 2023

RESUMO: Goiânia, cidade planejada, detém de reconhecimento na urbanística moderna por apresentar em sua forma urbana o desejo de modernidade do início do século passado. Representa, desse modo, a concretização de um período importante da história urbana brasileira o que, por vezes, sobrepõem-se à sua identidade. O discurso oficial buscou reafirmar essas características ao apresentar os argumentos para o tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico Art Déco e seu reconhecimento como patrimônio cultural em 2003. Apesar do êxito nesse propósito, houve pouco avanço nas políticas públicas patrimoniais que buscassem salvaguardar a própria história urbana, sendo indispensável observar outras camadas que conformam a paisagem urbana e os fenômenos que desencadearam transformações, apontando reflexões sobre memória e patrimônio na construção de narrativas históricas.
Palavras chaves: Goiânia, políticas patrimoniais, Art Déco.

ABSTRACT: Goiânia, a planned city, has recognition in modern urbanism for presenting in its urban form the desire for modernity of the beginning of the last century It represents, in this way, the materialization of an important period of Brazilian urban history, which, at times, overlap with its identity. The official discourse sought to reaffirm these characteristics by presenting the arguments for the listing of the Art Deco architectural and urban complex and its recognition as a cultural heritage in 2003. Despite the success in this purpose, there has been little progress in public heritage policies that seek to safeguard urban history itself, and it is essential to observe other layers that make up the urban landscape and the phenomena that triggered transformations, pointing out reflections on memory and heritage in the construction of historical narratives.
Keywords: Goiânia, patrimonial policies, Art Deco.

[1] Os termos aqui adotados apoiam-se nas reflexões Hartog (2006): historicidade refere-se a como cada sociedade trata ou lida com seu passado ou como a consciência de comunidade se processou em cada sociedade; em relação à temporalidade, reconhece-se a pluralidade do tempo social

INTRODUÇÃO

O tombamento do acervo arquitetônico e urbanístico de Goiânia completa duas décadas em 2023, sendo um marco na história da preservação cultural da cidade, mas merece algumas reflexões e ampliações suscitando debates sobre as políticas urbanas patrimoniais. Apesar do tombamento do traçado urbano e elementos e edifícios Art Déco a nível federal, a preservação e salvaguarda da paisagem ainda enfrentam desafios, especialmente diante do desenvolvimento urbano e da falta de urbanidade no núcleo pioneiro, especialmente no Setor Central. A necessidade de equilibrar as transformações da paisagem urbana e a manutenção de seu patrimônio cultural é um desafio constante. A busca por estratégias eficazes para conciliar crescimento urbano e ações patrimoniais é crucial para garantir o legado histórico de Goiânia e sua importância como materialização do ideário moderno e o desejo de modernidade em voga à época de sua criação.

Em 2003, foi proposto pelo governo municipal, o tombamento a nível federal do traçado urbano do núcleo pioneiro e de edifícios e monumentos Art Déco públicos. A justificativa apoiou-se na própria história e concepção de Goiânia, calcada pela efervescência do pensamento moderno e a prospecção de futuro em busca de melhores condições de vida. As documentações anexas ao pedido Processo 1500-T-2002 (IPHAN, 2003) reforçam o discurso de origem da cidade levando ao tombamento nos quatro livros de Tombo (3 deles em 2005) o que resultou no *Acervo Arquitetônico e Urbanístico Art Déco de Goiânia*, composto por 22 edifícios e monumentos públicos da cidade, do traçado urbano do centro da cidade juntamente com o de Campinas.

Mais do que remeter à preservação do acervo arquitetônico e urbanístico tem-se a manutenção da histórias e das memórias da cidade. Com a celebração de seus 90 anos, é essencial refletir não apenas sobre sua história e desenvolvimento, mas também sobre seu compromisso contínuo com a preservação e a valorização de seu patrimônio cultural e suas prospecções acerca do centenário de uma cidade planejada no século XX. A celebração não é apenas um marco temporal, mas um momento de reflexão sobre o legado para as futuras gerações bem como as possíveis ampliações e reflexões sobre as políticas patrimoniais e como detém de historicidade, história e identidade[1].

Deve-se ressaltar a relação entre paisagem e patrimônio e os desafios da conservação do existente. Isso porque, no final do século passado, as políticas de patrimônio passaram a considerar as cidades e as áreas urbanas e não apenas os edifícios excepcionais. Castriota (2003) menciona os termos “patrimônio urbano” e “conservação integrada” visando, sobretudo, a articulação das políticas patrimoniais com o planejamento urbano e regional.

relativos à diversidade de culturas, contribuindo para a relativização da própria história e constatação da heterogeneidade do espaço urbano. Quanto ao termo identidade tem-se as reflexões de Nora (1993), Pollak (1989), Le Goff (1999), Delgado (2006) e Pesavento (2020).

Nesse sentido, o presente artigo discorre sobre as possíveis convergências e dissonâncias entre o Dossiê de Tombamento, as políticas patrimoniais municipais frente aos desafios da gestão pública visando a salvaguarda e, ao mesmo tempo, garantir o desenvolvimento urbano. Nesse ínterim, busca-se um compasso entre as dinâmicas urbanas e as ações de conservação do existente, perpassando pelas relações entre memória e lugar.

CONTEXTUALIZANDO: MEMÓRIA, HISTÓRIA, NARRATIVA E PATRIMÔNIO

A abordagem deste artigo visa enfatizar a relevância de investigar e preservar as narrativas e memórias ligadas aos locais como a cidade de Goiânia, desempenhando um papel crucial na preservação da diversidade dos lugares. Esse esforço contribui significativamente para conferir identidade às comunidades e fortalecer o senso de pertencimento em suas diversas feições. A análise das narrativas e memórias associadas aos lugares, instituições e comunidades permite resgatar sua história e significados, promovendo uma compreensão mais profunda de sua evolução ao longo do tempo.

Ademais, considera-se imprescindível o diálogo entre as ações patrimoniais e as de planejamento urbano, tendo em vista a conservação integrada. Essa noção, que abarca a dimensão urbana do patrimônio cultural, reporta-se às ações de intervenção da cidade por partes e o resgate de sua tessitura histórica. Como aponta Pesavento (2020), o espaço urbano é constituído por múltiplas temporalidades e, consequentemente, sentidos diversos. Tem-se duas as formas de representação do passado: a memória e a história. Busca-se, por meio desta última, a cristalização do tempo ou a permanência do passado ainda que seja uma versão do vivido e, por vezes, memória está subordinada a essa condição, uma vez que o objetivo é resgatar as marcas do passado. Ao observar a narrativa do Dossiê de Tombamento do Acervo Art Déco arquitetônico e urbanístico de Goiânia, tem-se a construção de sua historicidade mediante esses recursos. Nesse sentido "[...] ao salvaguardar a cidade do passado, importa, sobretudo, fixar imagens e discursos que possam conferir uma certa identidade urbana, um conjunto de sentidos e de formas de reconhecimento que a individualizem na história" (Pesavento, 2020, p. 11). Ao enaltecer a gênese de Goiânia, tem-se a constituição de uma narrativa que a torna um símbolo e experiência concreta do pensamento da época: a modernização do espaço urbano e a instituição de um estilo arquitetônico capaz de representar as transformações daquele período. No entanto, coloca-se em debate: a exaltação dos feitos históricos corrobora para descrever as transformações pelas quais a cidade passou, ou de que maneira o tempo social está contemplado nesses discursos, isto é, temporalidades distintas, reconhecendo a heterogeneidade da cidade e suas dinâmicas?

Ainda que haja a busca por ampliar o debate, observa-se esforço da gestão pública na salvaguarda de uma memória coletiva, ou seja, o modo pelo qual uma

[2] Em relação ao desejo de modernidade considera-se as reflexões de Manso (2001).

comunidade passa a construir e a transmitir seu passado mediado pelas óticas institucional e cultural. Em relação a isso, a autora aborda os dispositivos públicos para alcançar seus objetivos: o uso da educação, da cultura e da mídia, uma vez que há a seleção e fixação daquilo que se deseja lembrar e, por conseguinte, o que pode ser esquecido. Em outras palavras "[...] uma cidade, pois, inventa seu passado e cria seu futuro para explicar o seu presente" (Pesavento, 2020, p. 14). Posto isto, tem-se o dilema entre as permanências e as transformações da cidade na dimensão espaço-tempo e como ocorreu seu processo de estruturação, considerando a dinâmica urbana. É possível, nesse sentido, descrever a cidade apenas por suas estabilidades ou durabilidades em que os edifícios de valor histórico e arquitetônico tem relevo? Ou, deve-se considerar as dinâmicas às camadas históricas, propiciando leituras que incorporem os muitos silêncios e lacunas, permitindo a coexistência de múltiplas temporalidades?

A partir destas questões, tem-se uma investigação focalizada e situada no patrimônio da cidade de Goiânia, em que se destaca a história cultural, as relações com o estilo arquitetônico Art Déco, a construção da memória coletiva e a relação social da população com seu patrimônio. Corresponde a uma leitura acerca da patrimonialização e de que maneira adota-se uma sinergia com a aprendizagem, ou seja, o reconhecimento da cidade como um patrimônio herdado (Pesavento, 2020). Para tanto, são consideradas suas influências na formação da memória coletiva e no exercício da cidadania plena ao se permitir a construção de identidades e discursos, e, especialmente, a valorização das diferenças, elemento essencial para uma sociedade mais inclusiva.

No que diz respeito à cidade de Goiânia, a memória coletiva institucionalizada é representada pela arquitetura Art Déco, presente em seu centro pioneiro, concentrada nos primeiros edifícios públicos, tais como o Palácio das Esmeraldas, o Grande Hotel, o Teatro Goiânia, a Estação Ferroviária e os monumentos da Avenida Goiás e da Praça Cívica. No entanto, nota-se a desvalorização desse patrimônio e a atuação do mercado imobiliário que pulsa pela cidade, baseado em uma ideia de novo circunscrita ao apagamento da memória, visando, em certa medida, evocar o desejo de modernidade[2] como meio de superação do antigo.

Acrescenta-se ao debate, as ideias de Santos (2006), ao destacar que:

> Cada lugar é, a sua maneira, o mundo (...). Mas, também cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais. A uma maior globalidade, corresponde uma maior individualidade.

Santos (2006) explora a interligação entre locais e memória, enfatizando a variedade de aspectos e significados associados à diversidade de lugares e memória. Ele sugere que cada local possui uma singularidade própria em sua existência. Esta, muitas vezes, é moldada pela memória coletiva de uma

comunidade ou cultura, influenciando de maneira significativa a identidade de um lugar. Ao longo do tempo, os locais acumulam memórias, o que os tornam distintos uns dos outros.

Além disso, a noção de que cada lugar está intrinsecamente conectado ao mundo sugere que a memória de um local não é independente, ao contrário ela está integrada ao contexto global e à história mais abrangente. Santos (2006) ressalta que, à medida que um local se torna mais inserido em um contexto global, ele também se torna mais singular em sua identidade. Deste modo, a memória desempenha um papel fundamental na diferenciação entre os locais e suas relações com o mundo que os circunda.

Trata-se não apenas de articular a preservação dos monumentos ou das excepcionalidades, mas abarcar políticas patrimoniais que considerem a dimensão educacional e a conservação integrada do patrimônio urbano, entendendo-o como a paisagem socialmente construída e dotada de diversas e múltiplas temporalidades.

Paul Ricoeur (2012) destaca a organização narrativa como fator que confere à temporalidade sua natureza humana. O ato de contar histórias ganha destaque ao delinear a experiência temporal. Segundo o autor, a narrativa tem sido e continua sendo crucial no dia a dia, influenciando a percepção do tempo e as experiências individuais. As narrativas, tanto sociais quanto individuais, desempenham papel fundamental na construção das histórias pessoais, moldando a memória e as tradições orais, enquanto refletem as tendências sociais.

Neste sentido, Pierre Nora (2012), aponta que:

> A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória.

O autor argumenta que o passado é "decididamente inerte", sublinhando que não mais reside ativamente na consciência das pessoas. Essa percepção indica a ideia de que tradições e costumes outrora fundamentais para a cultura estão em rápida decadência (NORA, 2012). O autor destaca a sensação de que o passado está se distanciando cada vez mais ao observar o enfraquecimento das tradições e da memória cultural. É uma reflexão aprofundada sobre como a velocidade das mudanças na sociedade moderna está influenciando a relação com o passado, a memória e a identidade, o que motiva essa pesquisa, notadamente ao apontar caminhos para as práticas patrimoniais em Goiânia.

Na Conferência do Habitat III (Nações Unidas, 2015), em Quito, foi apontado que a paisagem histórica urbana se estende além da noção de centro ou conjunto ao abarcar o contexto urbano em sua dimensão mais ampla, buscando incluir não só sua morfologia, mas também sua estrutura urbana e as correlações socioespaciais e temporais. Tem-se a abordagem da diversidade e da identidade considerando as práticas e valores socioculturais, processos econômicos e as dimensões intangíveis. A conservação urbana está relacionada aos processos de planejamento com o objeto da preservação de valores e dos recursos culturais por meio da conservação da integridade e autenticidade do patrimônio urbano, enquanto bens culturais intangíveis tendo em vista a participação popular. Em outras palavras, as indicações das Nações Unidas presumem a gestão do patrimônio que, no Brasil, conforme Castriota (2007) esmera-se muito mais na preservação do que na conservação integrada uma vez que a dimensão urbana nem sempre está em consonância com as políticas patrimoniais.

Castriota (2007) retoma o celebre artigo de Carlos Nelson Ferreira dos Santos, escrito em 1986, indicando os desafios das políticas patrimoniais brasileiras, uma vez que predomina a aplicação do tombamento como instrumento de proteção dos bens públicos. Estes, por sua vez, são vistos como excepcionais, cuja responsabilidade de salvaguarda limita-se à atuação do Estado, assumindo o papel de protagonista as práticas patrimoniais. Os profissionais envolvidos são majoritariamente arquitetos e historiadores cujas ações foram historicamente constituídas com o próprio estabelecimento das políticas de preservação com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) na década de 1930.

Isso implica em uma abordagem distante das práticas atuais, uma vez que não são consideradas: a ampliação do conceito de patrimônio e seu diálogo com o planejamento urbano e regional e a falta de uma conciliação entre preservação e desenvolvimento urbano efetivamente. Tem-se, desse modo, resultados controversos aos objetivos propostos nas práticas tidas como conservação integrada. Em sua maioria, partes da cidade são convertidas em museus, com perda das relações locais, levando à gentrificação daquelas áreas alvo das ações de conservação ou, por outro lado, seu completo abandono à medida que as permanências sobrepujam as transformações.

Em suma, tem-se a preservação em contraponto à modernização, prevalecendo a “narrativa ortodoxa” da história como lembra Castriota (2007), ressaltando aquilo que seria digno de rememoração por meio de fatos ou excepcionalidades arquitetônicas e aqueles a ser esquecidos. Por vezes, prevalecem valores estéticos à medida que o estilo arquitetônico prepondera sobre as características documentais da cidade somadas à imposição de uma identidade nacional ao invés de incorporar a sua construção social. Implica, desse modo, a seletividade do que deve ser preservado ainda que o conceito de patrimônio tenha sido ampliado em meados dos anos 1960 que, segundo Choay (2001), passou a abarcar as dimensões temporal, tipológica e geográfica. Castriota (2007), por sua vez, destaca o conceito de patrimônio ambiental urbano: a paisagem urbana em seu conjunto e seus processos à medida que as relações

entre os bens pressupõem uma qualidade ambiental e urbanidade do tecido urbano.

Em Goiânia, especificamente, sua constituição reflete também a preservação da antiga capital Goiás, reforçando as tensões entre permanências e desenvolvimento econômico. Mendonça (2008) assinala que o Decreto nº 3.359 de 18 de maio de 1933, além de definir o sítio de implantação da cidade, determinou a preservação de Vila Boa, atual cidade de Goiás e à época, capital do Estado. Havia uma preocupação de evitar sua decadência, sendo sua proteção um meio de garantir a construção da nova capital sem destruir a *urbe* existente. O desejo de modernidade, que orientou a construção da cidade, baseou-se nas ideias urbanísticas vigentes à época e às contingências históricas.

O DESEJO DE MODERNIDADE: A FORMA URBANA DE GOIÂNIA E O ART DÉCO

Goiânia possui genes de cidade nova (Trevisan, 2020) por deter de um projeto e um projetista e com função definida, sendo fruto do desejo de Pedro Ludovico Teixeira, interventor à época. Cidade "criada", "uma ideia" e função principal: administrativa, mediante o desejo de modernidade, tema analisado por Guimarães (2021), Manso (2001; 2018), Gonçalves (2003), Daher (2003), Diniz (2007; 2021), entre outros, em que a expressão Art Déco detém de forte simbolismo. Para alguns autores esse estilo simboliza o próprio projeto nacional do Estado Novo, sob o comando de Getúlio Vargas, pois detinha de elementos que perpassavam o ideário moderno almejado para o país naquele momento. Os autores ressaltam os esforços para concretizar o projeto da cidade planejada e a análise da proposta inicial, de autoria de Attílio Correa Lima e as alterações posteriores quando a coordenação do projeto e execução das obras passaram ao escritório Coimbra Bueno Ltda.

O projeto para a cidade nova e a transferência da capital articulavam-se com as ideias urbanísticas que circulavam nos grandes centros urbanos, visando a modernização do país, associado à atuação do Estado no controle e venda de terras. Esse discurso, presente na história oficial da cidade desde seu batismo cultural, é o principal argumento do Dossiê de Tombamento (Manso, 2004). No entanto, ao revistar as fontes documentais, observa-se que pouco alude às contribuições de diversos profissionais, às dinâmicas do território e pouco são explicitadas outras manifestações arquitetônicas na constituição da paisagem urbana de Goiânia, como a arquitetura eclética e a moderna, como bem abordam Borges (2023), Caixeta (2019), Moura (2018) e Silva Neto (2022).

Reis (2014) descreve o Art Déco como estilo oficial a ser adotado tanto para marcar a estruturação da administração pública quanto para representar a modernização do país. Houve, portanto, a definição de arquitetura atrelada ao poder vigente (1930-45) capaz de representá-lo e difundir uma nova tradição calcada por um "estilo historicista despojado". Desse modo, a Revolução de 1930 centrou-se em conferir uma identidade ao Estado Novo, principalmente pela definição de orientações para a elaboração dos projetos de edifícios públicos e que, segundo o autor, adotou três correntes: o neocolonial, o *art déco* e o modernismo corbusiano, conforme a preferência dos órgãos aos quais os edifícios se vinculavam. Era nítido o desejo de modernidade, o afastamento das tradições e da visão progressista, repercutindo em uma arquitetura oficial, principalmente via *art déco*, pois era uma linguagem arquitetônica "[...] portadora de uma iconografia de fácil entendimento, sobretudo do moderno, foi a de que forma até sublimar e imageticamente, identificou a 'arquitetura estatal' do período varguista – que como ela, não era nem tão conservadora e nem tão rupturista assim".

Do ponto de vista da cidade, prevaleceu a forma urbana clássica, reforçando as características estéticas do academicismo mais do que os preceitos modernos em discussão nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM). Para Rego (2019), a urbanística academicista busca conferir monumentalidade à paisagem, tendo em vista aspectos estéticos articulados aos preceitos higienistas. Goiânia, desse modo, foi concebida neste contexto: circulação de ideias para cidades novas e remodelação dos centros urbanos existentes com vistas à modernização e à industrialização do país. Acrescenta-se também a adoção de medidas para estruturação das áreas urbanas, condenando o traçado colonial, devido às suas limitações de crescimento.

A nível nacional, as motivações para a transferência da capital estavam postas e coincidia com as intenções do interventor Pedro Ludovico Teixeira, em oposição às oligarquias, possibilitando a interiorização do país por meio da política Marcha para o Oeste, sendo Goiânia considerada a primeira realização urbanística de peso para as pretensões varguistas. Desse modo, tem-se uma cidade nova de fronteira (Ribeiro, 2004), proporcionando o deslocamento do eixo econômico agroexportador para um polo industrial, estimulando fluxos migratórios para as áreas urbanas recém-criadas. Goiânia, nesse contexto, somada a outras cidades novas, representava a expansão do capitalismo e uma nova era econômica e de integração nacional, além de disseminar as ideias mais modernas da época, reforçando o caráter inovador pretendido pelos agentes públicos. Com isso, a cidade em si expressa o desejo de modernidade, conforme aponta Manso (2001) e desempenha uma dupla função: econômico-social ao estimular a produção e dinamização econômica e político-administrativa – sede do governo estadual.

O arquiteto e urbanista Attílio Corrêa Lima esboçou seu plano urbanístico, buscando atribuir-lhe ares de modernidade, refletindo na proposta de largas avenidas arborizadas, assim como as praças e previsão de parkways, incorporando os cursos d'água em sua paisagem urbana com claras influências do *City Beautiful*. Além da proposta urbana moderna, o arquiteto, recém-chegado da França, também esboçou os primeiros edifícios, os quais constituem parte do acervo arquitetônico, urbano e paisagístico da cidade, tombado na esfera federal em 2003, pelo Instituto do Patrimônio Artístico Nacional – IPHAN. Dentre eles, destaca-se o Grande Hotel, localizado na esquina da Rua 3 com a

Avenida Goiás, marcando a ocupação inicial da cidade (figura 1) juntamente com o traçado radiocêntrico e a proposição de espaços públicos (figura 2).

Figura 1: Goiânia em 1937, destaque ao Grande Hotel. Fonte: IBGE (1942) com alteração dos autores, 2023

Figura 2: Perspectiva da Praça Cívica de autoria da firma Coimbra Bueno. Fonte: IBGE (1942)

Entre a escolha do sítio e a implantação da nova capital de Goiás, houve a formulação de uma paisagem urbana vinculada aos princípios modernistas ainda que a dimensão estético-academicista moldasse a forma urbana proposta. Desse modo, houve terreno fértil para a experimentação e a constituição de um laboratório de ideias que definiram a fisionomia da capital goiana entre 1930 e 1960. Pantaleão (2022) considera como a primeira fase da historiografia da cidade, em que sua construção levou a diversas modificações e/ou adaptações relacionadas às dinâmicas territoriais e às contingências históricas. Questões motivadas pela atuação de diversos agentes na produção do espaço urbano: o poder público, responsável pela ocupação e controle da área aprovada em 1938 e, posteriormente, ampliada em 1947; o proprietário fundiário, donos das terras localizadas ao redor do plano-piloto aprovado; o agente loteador, responsável

pela venda de terras a partir dos parcelamentos aprovados ou não pela prefeitura e o agente invasor, sendo aquele grupo social de baixo poder aquisitivo e caracterizado por ocuparem áreas públicas ou particulares e deflagarem parcelamentos clandestinos ou, posteriormente, reconhecidos pelo poder público.

A compreensão da forma urbana de Goiânia não se restringe às intenções contidas nos planos e definições da urbanística moderna, reforçando os atributos de cidade nova propostos por Trevisan (2020). Para o autor, ressalta-se o tempo, ou seja, a reflexão entre o desejo, a necessidade, o lugar, o profissional, o projeto e o tempo – genes que conformam seu DNA. Contudo, esse último atributo corrobora também para suas mutações, ou seja, a possibilidade de uma análise na perspectiva da "longa duração" (Braudel, 1969). Nas palavras de Trevisan (2020, p. 101):

> [...] a cadeia dos seis segmentos é combinada pela coluna-vertebral do DNA: o tempo histórico ("tempo de longa duração". Primeiro, um tempo revelador das condicionantes político-econômico-socioculturais de cada época. Segundo um tempo referencial da evolução histórica desse tipo urbanístico, sendo possível, a partir dele, visualizar as variações ocorridas no desejo, na necessidade, nos níveis de saber dos profissionais envolvidos, nos avanços tecnológicos que propiciam alterações nos tipos de projetos etc. Trata-se do tempo estruturador, unificador e diferenciador das CNs, a linha de constância do DNA.

O desejo, a necessidade ou função, além do lugar desencadearam um movimento de modernização com vistas a integrar o interior do país aos centros urbanos consolidados. Desse modo, a idealização de Goiânia e sua concretização são ressaltadas como acontecimento histórico calcado pelo desejo de modernidade, o qual se expressa pela concepção urbanística, arquitetônica e paisagística da cidade, respectivamente, conceitos do urbanismo moderno, escolha do estilo Art Déco para os edifícios públicos e inserção da natureza na fisionomia urbana pretendida, envolvida por *parkways*.

Em suma, o desejo de modernidade se molda pelas intenções políticas locais e nacionais – impulsionar o desenvolvimento regional e estimular a ocupação do interior do país, em que Goiânia assumiria o papel de cidade de fronteira. E, para que esse objetivo fosse atingindo, buscou-se profissionais capazes de expressar as ideias mais modernas e "cientificamente" necessárias para justificar a mudança da capital e todo o dispêndio dessa "aventura" ou "audácia de um herói". Construiu-se, desse modo, a figura do interventor Pedro Ludovico Teixeira como um homem desbravador e disposto a dotar Goiás de um *tempo novo.*

A CIDADE CONSTRUÍDA: NARRATIVAS E TEMPORALIDADES ACERCA DO PATRIMÔNIO

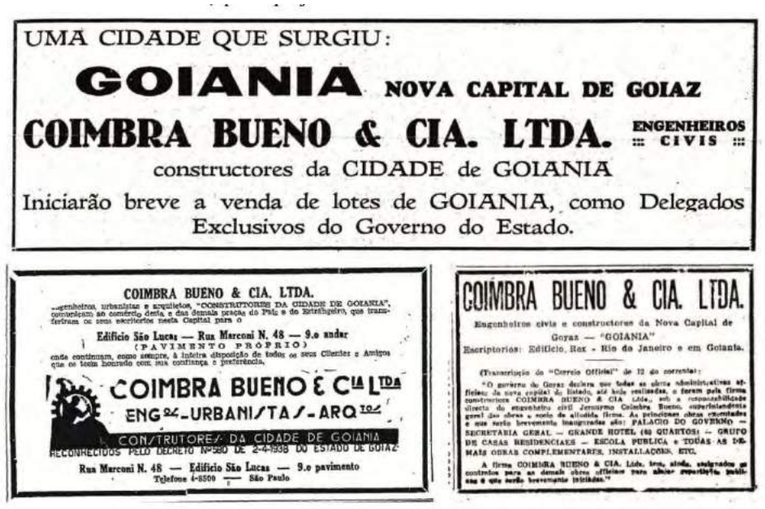
A própria documentação histórica revela esse grande feito, quando em 1942, cinco anos depois da previsão legal, a cidade foi inaugurada por meio de um evento: o Batismo Cultural, ocorrido em 05 de julho, prontamente documentado e publicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), com o

objetivo de veiculação e propagação dessa realização em pleno sertão. Em certa medida, pode-se dizer que esse evento, veiculado pelos meios de comunicação da época, despertaram olhares para Goiânia e promoveram não só um intenso processo migratório como também a atuação simultânea de diversos agentes na produção do espaço urbano. Isso demonstra a formação da cidade por meio dos aspectos elencados por Marx (1999): político-institucionais, econômico-fundiários e socioespaciais, sendo respectivamente, articulados aos agentes públicos, aos proprietários fundiários e agentes loteadores e aos agentes invasores.

Nesse sentido, a escolha dos profissionais não foi aleatória, mas como um meio de justificar e convencer a oposição e promover a viabilidade de sua construção – tanto do ponto de vista legal quanto financeiro. No entanto, outros personagens foram decisivos para a constituição da fisionomia urbana da Goiânia, em que pese a atuação político-institucional e, simultaneamente, econômico-fundiária dos irmãos Coimbra Bueno: de um lado assumiram a coordenação e supervisão das obras da nova capital; de outro, propagaram nos grandes centros as oportunidades de lucros a partir da aquisição de áreas na recém fundada cidade.

Vale ressaltar a atuação do Departamento de Viação e Obras Públicas (DVOP), órgão do Estado de Goiás, vinculado ao Ministério da Viação e Obras Públicas e responsável pela construção da cidade entre as décadas de 1930-50, inclusive com prerrogativas de legislar sobre o espaço urbano recém-criado. Soma-se também a reconfiguração ou descaracterização da proposta de Attílio Correa Lima, prenunciado pelo próprio ao apresentar, em 1943, suas impressões sobre Goiânia.

Guimarães (2022), ao relatar a ação judicial de Attílio Correa Lima contra o Estado de Goiás, menciona que a firma dos irmãos Coimbra Bueno realizou sistematicamente a divulgação do andamento da construção de Goiânia por meio do cinema, do rádio, da impressa e revistas técnicas, suprimindo, inclusive,


UMA CIDADE QUE SURGIU:

GOIANIA NOVA CAPITAL DE GOIAZ

COIMBRA BUENO & CIA. LTDA. ENGENHEIROS CIVIS

constructores da CIDADE de GOIANIA

Iniciarão breve a venda de lotes de GOIANIA, como Delegados Exclusivos do Governo do Estado.

COIMBRA BUENO & CIA. LTDA.

Edifício São Lucas — Rua Marconi N. 48 — 9.o andar (PAVIMENTO PRÓPRIO)

COIMBRA BUENO & CIA LTDA ENGRS-URBANISTAS-ARQTOS CONSTRUTORES DA CIDADE DE GOIANIA

RECONHECIDOS PELO DECRETO Nº580 DE 2-4-1938 DO ESTADO DE GOIAZ

Rua Marconi N. 48 — Edifício São Lucas — 9.o pavimento

Telefone 4-8500 — São Paulo

COIMBRA BUENO & CIA. LTDA.

Engenheiros civis e constructores da Nova Capital de Goyaz — "GOIANIA"

Escriptorios: Edificio, Rex - Rio de Janeiro e em Goiania.

Figura 3: Divulgação de Goiânia pelos irmãos Coimbra Bueno em periódicos nacionais. Fonte: Acervo Seplanh.

Figura 4: Cartaz de divulgação de Goiânia, estimulando a compra de terrenos na nova capital em 1934. Fonte: Pantaleão, 2019.

o nome do arquiteto. Para isso, tem-se, por meio do decreto nº 4.941 de 1 de setembro de 1934, a criação do Departamento de Propaganda e Venda de Terras com o estabelecimento dos valores dos terrenos conforme sua localização e dimensões e dirimindo quem seriam os agentes atuantes na construção (loteamentos) e ocupação da cidade.

Propagou-se, desse modo, o discurso de uma cidade nova moderna e com perspectivas de melhoria das condições de vida, mediante propagandas oficiais e mediadas pela firma dos irmãos Coimbra Bueno, atestando-os como os Construtores da Cidade de Goiânia (figuras 3 e 4). No entanto, como assinala Daher (2003), os agentes produtores do espaço urbano possuíam diferentes objetivos na ocupação do território. Isso implicou no crescimento e na expansão urbana, alterando as premissas de ordenamento territorial do Estado sobre a ocupação e direção de crescimento da cidade, conforme recomendara Attílio Correa Lima e suas ponderações sobre a dinâmica urbana e distantes das premissas de Godoy quanto ao crescimento por meio de cidades-satélites.

Em consequência, em pouco tempo, a cidade teve seu perímetro ampliado, apontando disputas e dificuldades nas áreas não previstas inicialmente, enquanto o Setor Central seguia as orientações de Attílio (1933-35), pois na revisão do plano, em 1938, a proposta para a área central foi mantida e, depois, detalhada no decreto nº 90-A, já assinado pelos irmãos Coimbra Bueno com alteração do Setor Sul, incorporação do Setor Coimbra e inclusão de Campinas como bairro (figura 5).

Além do traçado urbano e parâmetros urbanísticos, foram definidos os edifícios administrativos compondo a Praça Cívica, ponto central da cidade, a partir da

Figura 5: Plano Geral de Urbanização de Goiânia: à esquerda, proposta de Attílio Correa Lima (1933-35) e à direita, reformulação pela firma Coimbra Bueno & Cia Ltda (1938). Fonte: Zárate e Veloso, 2015.

estética academicista do século XVIII: exaltação da perspectiva, simetria e relações espaciais que possibilitassem a distribuição desses edifícios. Em complementação aos edifícios administrativos, outros se fizeram necessários para viabilizar o funcionamento da cidade, tais como espaços de lazer – por exemplo o Teatro Goiânia, espaços para hospedagens – o Grande Hotel e edifícios educacionais, tais como Liceu, Grupo Escolar Modelo, Colégio Atheneu Dom Bosco, Escola Técnica Federal de Goiás. Esses edifícios moldaram a paisagem de Goiânia à medida que adotou-se o Art Déco como expressão de modernidade. Nesse sentido, buscou-se atender aos princípios que definem uma cidade: um certo número de habitantes (50.000), infraestrutura mínima (foram previstas as instalações de água e energia, além do sítio que demandasse menos alterações) e edifícios administrativos, residenciais, de serviços e comércios.

A Constituição Estadual de 1935 previu que a transferência da cidade ocorresse em até dois anos, fato ocorrido por meio do decreto nº 1.816 de 23 de março de 1937, mesmo que somente estivesse pronto o Grande Hotel.

A cidade efetivou-se nas décadas seguintes, atraindo imigrantes e investimentos que contribuíram para seu desenvolvimento urbano, levando à construção de

Figura 6: Estação Ferroviária de Goiânia (1957). Fonte: Foto de Tomas Somlo, IBGE, 1959.

Figura 7: Capa do Anais do Batismo Cultural de Goiânia. Fonte: Acervo Seplanh

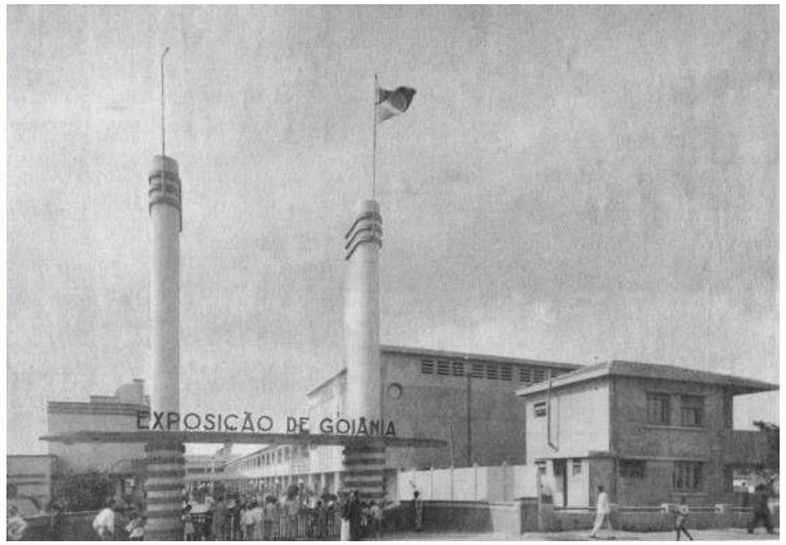


Figura 8: Inauguração do Pórtico da Exposição de Goiânia (1942). Fonte: Acervo IFG

uma estação ferroviária com a ampliação da linha férrea, localizada a norte da área central, sob a estética Art Déco (figura 6).

Campinas, cidade apoio para construção de Goiânia, teve sua paisagem alterada com diversos edifícios incorporando os traços do Art Déco em suas fachadas buscando alinhar-se às modernizações correntes. Isso demonstra de fato que o espírito da época e o desejo de modernidade orientaram a constituição da paisagem urbana e moldaram as primeiras transformações. Vale lembrar que esse estilo arquitetônico foi adotado como oficial e propagou-se em diversas cidades do país, conforme discute Reis (2014), preconizando uma "identidade nacional" do Estado Novo. Segundo o autor, a escolha do estilo enaltecia a arquitetura oficial que passou a ser a linguagem da cidade nova. Coelho (2019) sublinha as relações entre arquitetura e formas de poder que, muitas vezes, tornam-se patrimônio visto que passam a representar, na memória coletiva, elementos relevantes do passado com significado social, ainda que esses monumentos ou edifícios excepcionais expressassem o poder no espaço, em que prevalecem o próprio conceito de monumentalidade.

O autor, em consonância com Reis (2014), aponta a monumentalidade pretendida com a construção de Goiânia, tida como representante da prática urbanística do Estado Novo. A inauguração da cidade coincide com a da Escola Técnica Federal de Goiás, cujo pórtico, localizado "no fundo do edifício", marcara a própria cidade face ao Batismo Cultural, realizado em 1942 (figuras 7 e 8).

Nas palavras de Coelho (2019, p. 90-91) ao explicitar as intenções do edifício educacional:

> [...] impor o pensamento político e demonstrar a força do poder administrativo do Estado Novo [...]. A representação simbólica de um pórtico, de passagem para o mundo novo, fica clara na forma como são construídos e no local onde são implantados esses monumentos. A horizontalidade marcante do terreno e seu entorno, destacando a

> verticalidade, a composição, a forma e os elementos decorativos são a caracterização clara do momento histórico e político por que passava o país.

Houve, desse modo, a clara intenção em definir um gosto estético dotado de significado: romper com as oligarquias rurais e promover a visão de uma elite urbana republicana em formação. Goiânia, portanto, como representante desse período carrega consigo o impulso modernizador e indica a atuação dos agentes públicos em definir a paisagem urbana. Seja pela escolha dos profissionais atuantes em sua configuração, seja na propagação da linguagem arquitetônica oficial ou pelas regulamentações de uso e ocupação do solo.

Resulta, pois, na configuração urbana em que o edifício é protagonista, ao enaltecê-lo no espaço, delegando ao habitante seu papel de observador. Ao mesmo tempo que a dimensão estética está presente na concepção urbanística de Attílio Correa Lima (Manso, 2001), as preocupações higienistas perfazem a legislação quanto à ocupação dos lotes: recuos frontais – adoção de jardins ao invés de alpendres e afastamentos laterais, aspectos retratados por Caixeta e Mendonça (2019). Todos esses elementos apresentam-se como inovações em contraponto com a forma urbana das cidades coloniais e demonstram as distintas temporalidades que expressam, de fato, o desejo de modernidade da paisagem urbana goianiense.

Esse modo de apropriação do espaço urbano se propaga e, tão logo, orienta a remodelação de Campinas e a constituição das residências dos moradores mais ilustres nos bairros aprovados entre as décadas de 1940-70. Por outro lado, em áreas ocupadas fora do planejado, assiste-se à construção de conjuntos habitacionais com elementos coloniais e a apropriação de elementos estilísticos na fachada como simbolismo de mudança, progresso, avanço tecnológico, refletindo aquilo que a população de menor poder aquisitivo almejava: vincular-se às transformações urbanas e a apropriação do desejo de modernidade. Por outro lado, o aprimoramento do *art déco* ocorre após período estadonovista e mediante a construção do Teatro Goiânia e da Estação Ferroviária, cuja ornamentação, escalonamento e formas curvilíneas apresentam-se mais exuberantes que as soluções dos edifícios da década de 1930.

Mesmo que a difusão do *art déco* tenha orientado a constituição da paisagem urbana de Goiânia, Coelho (2019) ressalta as diversas intervenções sofridas pelos principais edifícios desse período, mesmo sendo bens tombados nas três esferas (municipal, estadual e federal) e a alteração da paisagem que, até os anos 1960, prevaleceu pela horizontalidade pretendida com destaque aos edifícios *art déco* públicos ou privados. Caixeta e Mendonça (2021) apresentam o inventário dos bairros pioneiros da cidade e enaltecem o vínculo entre o espaço edificado, a paisagem e ambiência e sua coexistência entre eles na constituição da própria história urbana.

Sob essa perspectiva, observa-se o distanciamento entre as práticas preservacionistas e o planejamento urbano e regional, visto que o tombamento do acervo arquitetônico e urbanístico de Goiânia pouco relaciona-se à ampliação

do conceito de patrimônio cultural e conservação integrada além de não abranger as demais expressões já assinaladas por diversos autores.

POLÍTICAS URANAS E OS DESAFIOS PARA A CONSERVAÇÃO INTEGRADA

As ações de preservação no Brasil são marcadas, em sua maioria, pela preservação de bens dotados de valor arquitetônico e/ou artístico, estético e histórico. No entanto, desde o último quartel do século passado, com as recomendações internacionais, o valor econômico e o de uso tem pautado os debates acerca das intervenções em áreas históricas. Castriota (2007) elenca aspectos que definem as práticas patrimoniais e, entre elas, destaca-se a conservação integrada em que há uma ampliação do conceito de patrimônio e uma aproximação entre com o planejamento urbano e regional. As preocupações com o entorno, a ambiência e o significado são agregados aos valores tradicionalmente considerados, tendo em vista o desenvolvimento urbano sem afetar a integridade do conjunto arquitetônico. Nesse sentido, o tombamento, deixa de ser um instrumento exclusivo para salvaguardar os bens, possibilitando que outros critérios e estratégias sejam adotados, em que sejam articuladas ações público-privadas.

Observa-se aqui os dilemas entre a salvaguarda dos bens e a noção de patrimônio enraizada nas cidades brasileiras e a ação do poder local, tendo em vista o crescimento e desenvolvimento urbano. Quanto a isso, tem-se a relação entre a manutenção das áreas históricas sem comprometer o desenvolvimento o que implica nas ações com distintos atores envolvidos no processo, uma vez que o planejamento urbano devesse abarcar as políticas patrimoniais. Soma-se também os desafios contemporâneos, como o rápido crescimento urbano, a globalização e as transformações sociais. Essa visão coloca a cidade como um ator central na história, onde as ações humanas moldam e são moldadas pelo ambiente urbano (Magalhães; Brandão, 2023). A ênfase na transformação indica a natureza evolutiva das cidades ao longo do tempo, sendo um ponto de convergência entre as práticas patrimoniais e o planejamento urbano.

Araújo (2012) corrobora com essas reflexões ao destacar o número de atores interessados e envolvidos, uma vez que a conservação passa a ser entendida como um processo social, isto é, relacionada a dinâmicas espaciais e temporais específicas. Emerge, portanto, a correlação entre as políticas culturais mais democráticas com a valorização do patrimônio em sua dimensão urbana. Para tanto, coloca-se em discussão a noção de valor que perpassa uma dimensão econômica, tendo em vista a utilidade de determinados objetos e, mais recentemente, o valor de troca, à medida que agrega-se a ideia de mercadoria, aproximando determinadas ações em interesses econômicos e políticos. Com isso, conclui-se, conforme aponta Araújo (2012), que os desafios para a conservação estão mais atrelados ao contexto do que aos bens em si, visto que é uma [...] complexa prática social, incluindo aí outros fatores existentes [..]" o que aponta a compreensão de como os valores são atribuídos ou, em outras

palavras, quais são os objetivos e estratégias adotados tendo em vista sua manutenção como prática social.

Mediante o exposto, apresentam-se algumas reflexões sobre as práticas patrimoniais em Goiânia, tendo em vista a fragilidade das legislações locais quanto às ações necessárias para a conservação de seus bens, sejam aqueles priorizados pelo poder público e as demais manifestações presentes no espaço urbano. Parte-se do entendimento que as definições dos projetos elaborados para a área central da cidade pautaram-se no diagnóstico do esvaziamento do Centro, sendo um valor econômico, em detrimento as demais abordagens possíveis.

Ao revisitar os documentos históricos, observa-se que Goiânia foi idealizada entre 1933-1938 e sua efetiva formação é do início dos anos 1940, quando houve o batismo cultural, em 1942, levando a diversas camadas para a formação de sua tessitura urbana. A historiografia de Goiânia é datada pelo batismo cultural, ocorrido em 1942, e pelo lançamento de uma publicação para reforçar seu papel e oficializar sua história. Em 2003, juntamente com os documentos de sua fundação, ocorreu o reconhecimento desse discurso por meio do tombamento federal. No entanto, é preciso refletir de que modo a história oficial se apresenta e como Goiânia tornou-se uma referência para a urbanística moderna, apesar dos efeitos colaterais dessa modernização: as transformações e as diversas temporalidades presentes na paisagem socialmente construída.

Guimarães (2019) apresenta a constituição de Goiânia por três temporalidades: a cidade idealizada, a cidade construída e a cidade apropriada. Em sua pesquisa, o autor aponta a formação da paisagem urbana por meio de uma trama discursiva moldada por inúmeros agentes, evidenciando o alinhamento da idealização da capital com os debates urbanísticos correntes, endossando o discurso de modernização, fato reforçado pelo Dossiê de Tombamento e em complementação à abordagem historiográfica iniciada por Monteiro (1938). Para Guimarães (2019) a vasta produção de relatos sobre a construção da nova capital indica a necessidade de reconhecimento e atestar uma cidade estabelecida a partir de seus princípios norteadores.

A construção da cidade, per si, não foi um fato pacificado e tampouco facilitado, tendo em vista os parcos recursos disponíveis para sua construção. Nesse sentido, coloca-se em pauta se o *desejo de modernidade*, tão articulado à construção da cidade, efetivou-se de fato nos anos 1960 quando observa-se a consolidação de vários bairros da cidade e a incorporação da linguagem moderna, seja pela verticalização de algumas partes e/ou atuação de profissionais oriundos de outras cidades.

Tem-se, portanto, o corolário da própria modernidade pretendida: a cidade construída distancia-se da idealizada, isto é, a existência de outras temporalidades pertinentes à própria configuração da paisagem urbana da cidade, mas pouco documentada e reconhecida como parte da memória coletiva. São coexistências incrustadas no território que repercutem em sua

história, reafirmando a cidade como um campo de tensões entre distintos atores para além da ideia de artefato.

Essas leituras estão afinadas com as diferentes concepções de patrimônio que perpassam pelo estudo das memórias de pioneiros e antigos moradores, dos profissionais envolvidos correlacionados ao planejamento da cidade e sua efetiva materialização no território. Significa compreender a formação de Goiânia sob um espectro mais amplo tendo em vista a própria análise urbana, a fim de caracterizar suas permanências e transformações.

Persiste ainda a importância dada ao processo de tombamento como recurso da prática de preservação com pouca articulação a outros instrumentos e, especificamente, em se tratando de bens materiais, no âmbito arquitetônico, exalta-se a ideia de monumento e menos a articulação urbana. Especificamente, no caso de Goiânia, o Dossiê de Tombamento reforça a história heroica de construção da capital tendo em vista os documentos anexos ao processo. Ainda que percorra a formação urbana da cidade, pouco explicita reflexões de conservação integrada, pois o tombamento, ainda que em conjunto, considera cada um dos 22 bens imóveis, como elementos isolados, ainda que estejam contíguos e localizamos no núcleo pioneiro.

O inventário urbano, como instrumento de interpretação e diagnóstico, possibilitaria uma articulação com ações do planejamento urbano, sendo discussões presentes nas Cartas Internacionais mais atuais que, muitas vezes, estabelecem relações e o rebatimento da cultura no ambiente construído e seu papel na formação da identidade local, por meio da conservação integrada. Conceitos como estes ampliam as possibilidades de salvaguarda do patrimônio cultural edificado e sua inserção no tecido urbano, visando, não apenas o "congelamento" do edifício mais sua integração e atualização na dinâmica da cidade.

Nesse sentido, os lugares de memória a luz das reflexões de Nora (2012) poderiam tangenciar as reflexões acerca da historicidade da cidade, permitindo compreender os fatos históricos que culminaram em rupturas, continuidades ou transformações da fisionomia da cidade por meio de periodizações, além de considerar a dimensão imaterial que é própria da formação de uma cidade. Nesse sentido, os migrantes pioneiros que ocuparam áreas adjacentes ao plano original e os espaços ali constituídos, seja por meio da oralidade desses moradores, possibilitariam compreender a gênese de formação da cidade e sua complexidade.

Trata-se de uma abordagem do patrimônio cultural edificado como paisagem. Um sistema de signos e símbolos interdependentes e passíveis de leitura, em que o conjunto sobrepõem o objeto isolado, revelando especificidades das várias camadas históricas que constituem o espaço urbano. Desse modo, o inventário urbano ultrapassa sua função inicial de catálogo, como ocorre com o tombamento, e passa a atuar como diagnóstico, considerando aspectos da

Figura 9: Bens tombados e constituintes do conjunto *Art Déco* de Goiânia. Fonte: Valim, 2018.

urbanidade que, até então, eram ignorados pelas ações do planejamento urbano.

Em 2000 foi estabelecido, pela prefeitura de Goiânia, sob responsabilidade da Secretaria Municipal de Planejamento – SEPLAM, o grupo de trabalho GEOCENTRO (Grupo Executivo de Revitalização do Centro), cujo objetivo estava em definir ações e projetos de revitalização da área central. Entre outros, foram elaborados: o projeto Cara Limpa, o concurso de revitalização da Avenida Goiás e o tombamento a nível federal do conjunto *Art Déco do núcleo pioneiro e do traçado inicial da cidade* (figura 9).

Ao analisar o dossiê de tombamento, observa-se que há pouca articulação entre a proposta de tombamento do traçado pioneiro e os bens imóveis uma vez que esses são apresentados em separado, em que constam o bem protegido, o perímetro da área de tombamento, o perímetro da área do entorno e a subárea com restrições de ocupação. Ao especializar esses componentes, nota-se que não são observadas as continuidades e outras expressões culturais seja nas subáreas ou nos intervalos entre elas. Um exemplo ocorre ao longo da Avenida Anhanguera, que desempenhou papel de estruturação urbana, pois era a principal via de ligação com Campinas, cidade que serviu de apoio para construção da nova capital, sendo parte do traçado tombado

No entanto, entre os bens imóveis essa articulação não se efetiva e tampouco são consideradas as demais manifestações culturais que demonstram a heterogeneidade de ocupação da cidade, reverberando inclusive a migração e a dinâmica de diferentes heranças culturais presentes na paisagem urbana. Por exemplo, tem-se o núcleo pioneiro apresentado, limitado ao plano proposto por Attílio, excluindo-se, por exemplo, a formação do Setor Leste Vila Nova, localizado a leste do Parque Botafogo e que definiu, em grande parte, o lócus de moradia dos operários que atuaram na própria construção do núcleo pioneiro.

Diniz (2022) menciona o programa de Unesco (2019) de preservação de paisagens urbanas históricas como orientador aos órgãos locais para gerenciamento do seu patrimônio histórico, cultural e urbano. Em suma, o objetivo do *World Heritage Cities Programme* é desenvolver um marco teórico para a conservação do patrimônio urbano e prestar assistência aos órgãos públicos em sua implementação por meio de abordagens práticas. Para tanto, a autora aponta as contribuições da morfologia urbana, pois trata-se da compreensão da cidade em sua longa duração história, tendo em vista as camadas e processos que perfazem sua fisionomia. Para tanto, o mapeamento das distintas regiões morfológicas pode oferecer instrumentos de análise e leitura das dinâmicas urbanas, uma vez que este conceito permite reconhecer os padrões de estrutura histórico-geográfica da paisagem urbana.

A análise urbana possibilita uma investigação e caracterização das áreas propensas a intervenções urbanas à medida que possibilidade compreender a complexa construção histórico social do espaço urbano. Desse modo, como observa Cardone (2019), trata-se de uma ferramenta de diagnóstico capaz de

apreender a forma urbana ao longo do tempo, em que pese as dimensões espaço temporais e a atuação social sobre o próprio espaço.

Observa-se, desse modo, as possibilidades de ampliar e complementar o Dossiê de Tombamento, mediante a incorporação de tais ponderações nas políticas urbanas que, por sua vez, abarquem também a dimensão patrimonial. No entanto, a revisão da legislação urbana do município, aprovada em 2022, não apresenta contribuições que assegurem as práticas de conservação da cidade. Ao contrário, assiste-se às rápidas transformações dos bairros da cidade em prol do mercado imobiliário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se apresentar os desafios da conservação urbana dada a ampliação do conceito de patrimônio e como a gestão urbana abarca as práticas patrimoniais. O objetivo consistiu em demonstrar a necessidade de adotar e definir políticas urbanas que visem a salvaguarda das áreas histórias sob o espectro da análise urbana e da leitura da paisagem como meios de possibilitar uma maior articulação dos bens tombados ao cotidiano citadino.

A pesquisa atesta a amplitude do Dossiê ao abarcar não apenas os vinte e dois edifícios listados, mas por considerar a circulação de ideias e a dimensão paisagística do projeto proposto por Attílio Correa Lima e os elementos de mobiliário urbano e decorativos presentes nos edifícios públicos e revelam as contingências históricas de formação da cidade. Nesse sentido, destaca-se a importância de somar a essa proposta, a análise do Centro Expandido que estabelecem essa *outra cidade* em contraponto às tratativas de identidade por meio do reconhecimento do conjunto *Art Déco*, visto que estes limitam-se a indicar o *desejo de modernidade* de uma cidade nova, mas insuficiente para abranger as diversas manifestações que conformam a paisagem urbana heterogênea própria dos sujeitos e representações sociais que lhes atribuem significado.

Entre a *cidade-ideia* ou idealizada e a *cidade-construída* tem-se um hiato quanto aos agentes atuantes na produção do espaço urbano que foram determinantes para moldar distintas regiões morfológicas: além da ocupação de áreas fora do plano original, no núcleo pioneiro outras expressões arquitetônicas ocorreram, demonstrando diversas representações sociais que moldaram a paisagem de Goiânia. Observa-se, nesse sentido, a formação da paisagem urbana da área central pela sociedade civil por meio da arquitetura residencial e somadas às áreas projetadas e ocupadas fora do plano original como mutações do DNA de uma cidade nova (TREVISAN, 2020).

À guisa de uma conclusão e futuros desdobramentos de pesquisa, a história oficial de Goiânia, a expressão de modernidade e a antítese às características coloniais da antiga Capital moldam o próprio Dossiê. Essa constatação apoia-se no fato de que as duas cidades estiveram em voga: a cidade de Goiás por ser considerada patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO em 2001 e, logo em seguida, a solicitação da municipalidade pelo tombamento do conjunto Art Déco.

O discurso do documento reforça as permanências e pouco elucida as transformações urbanas próprias de uma cidade planejada e suscetível a adaptações à medida que houve mudanças do traçado proposto, pela demolição de conjuntos arquitetônicos ou ainda pela verticalização de determinados pontos do centro e a formação de outras áreas que perfazem o *desejo de modernidade*.

REFERÊNCIAS

AMARAL, E. F. de L.; AMARAL, C. V. de L. Estruturas invisíveis de segregação na Região Metropolitana de Goiânia. **Rev. bras. estud. popul.**, São Paulo, v. 36, nº 89, 2019.

ARAÚJO, Guilherme Maciel. Os valores do patrimônio cultural. Uma contribuição teórica para as políticas de conservação. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 145.00, Vitruvius, jun. 2012 <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.145/4387>

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo: Ed. perspectiva, 1969, p. 1-296.

CAIXETA, Eline Maria Mora Pereira et al. Goiânia, cidade nova, patrimônio recente: a arquitetura residencial como elemento da paisagem do núcleo Pioneiro. **Revista Jatobá**, v. 1, 2019.

CAIXETA, Eline Maria Mora Pereira; MENDONÇA, Dafne Marques (coord.). **Arquitetura Residencial em Goiânia**: décadas de 1930 a 1970. Goiânia: Iphan, 2021.

CARDONE, Sergio. Operative tools for new approaches towards urban conservation. **Professionalism in the Built Heritage Sector**. [s.l.]: CRC Press, 2019.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Intervenções sobre o patrimônio urbano: modelos e perspectivas. In: **Fórum Patrimônio: amb. constr. e patr. Sust**., Belo Horizonte, v. 1, n.1, set./dez., 2007.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Unesp; Estação Liberdade, 2001.

COELHO, Gustavo Neiva. **A estética do poder e da modernidade:** arquitetura *art déco* em Goiânia. Goiânia: Editora Trilhas Urbana, 2019.

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

DINIZ, A. **Goiânia de Attílio Corrêa Lima (1932-1935)**: ideal estético e realidade política. 2007. 240 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

DINIZ, A. **Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1932 a 1935)**: Ideal estético e realidade política. Nega Lilu Editora, 2021.

DINIZ, Mariana Pizzo. Políticas de conservação urbana: uma abordagem morfológica para a preservação da paisagem histórica. **Revista Thêma et Scientia**, v. 12, n. 2E, p. 284-307, 2022.

GUIMARÃES, Leonardo Dimitry Silva. **Ideia, obra e concretude**: representações na construção de Goiânia. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2019.

MAGALHÃES, Mário Luis Carneiro Pinto de; BRANDÃO, Luiz Sérgio Macedo Mota. Choay e o destino da cidade: clássicos para um combate. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo | Paranoá** 35 Itinerários intelectuais de Françoise Choay | Ago/Dez de 2023. Disponível em: https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n35.2023.01.

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

_____. **A URBS e os seus problemas***:* uma lição de urbanismo na trajetória profissional de Armando Augusto de Godoy. 2018. 448 f., il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

MANSO, C. F. A. [org.]. **Goiânia Art Déco**: acervo arquitetônico e urbanístico – dossiê de tombamento. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010.

MENDONÇA, Jales Guedes Coelho. A QUEDA DE BONFIM E A ESCOLHA PRÉVIA DE CAMPINAS. **Revista Mosaico-Revista de História**, v. 2, n. 2, p. 175-189, 2009. Acesso em: 07 nov. 2023.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101. Acesso em: 07 nov. 2023.

PANTALEÃO, S. C. Bairros como elementos de estruturação urbana em Goiânia: análise historiográfica e fontes documentais. **Paranoá**, *[S. l.]*, v. 1, n. 33, p. 1–21, 2022. DOI: 10.18830/issn.1679-0944.n33.2022.18 . Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/41005. Acesso em: 20 nov. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, n. 158, 2020.

REIS, Marcio Vinicius. **O Art déco na Obra Getuliana.** Moderno antes do Modernismo. São Paulo: FAU/USP, Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), 2014. 278 p.

RIBEIRO, M. E. J. **Goiânia: os planos, a cidade e o sistema de áreas verdes**. Goiânia: Ed. UCG, 2004.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. **Kriterion:** Revista de Filosofia [online]. 2012, v. 53, n. 125 [Acessado 08 novembro 2023], pp. 299-310. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2012000100015>. Epub 23 Ago 2012. ISSN 1981-5336.

SANTOS, Milton. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2006.

TREVISAN, R. **Cidades novas**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

ZANCHETTI, S. M. Conservação Integrada e planejamento urbano: uma revisão. **Cadernos de Estudos Sociais**, v. 19, n. 1, 2003.

MEMÓRIA EM CAMADAS

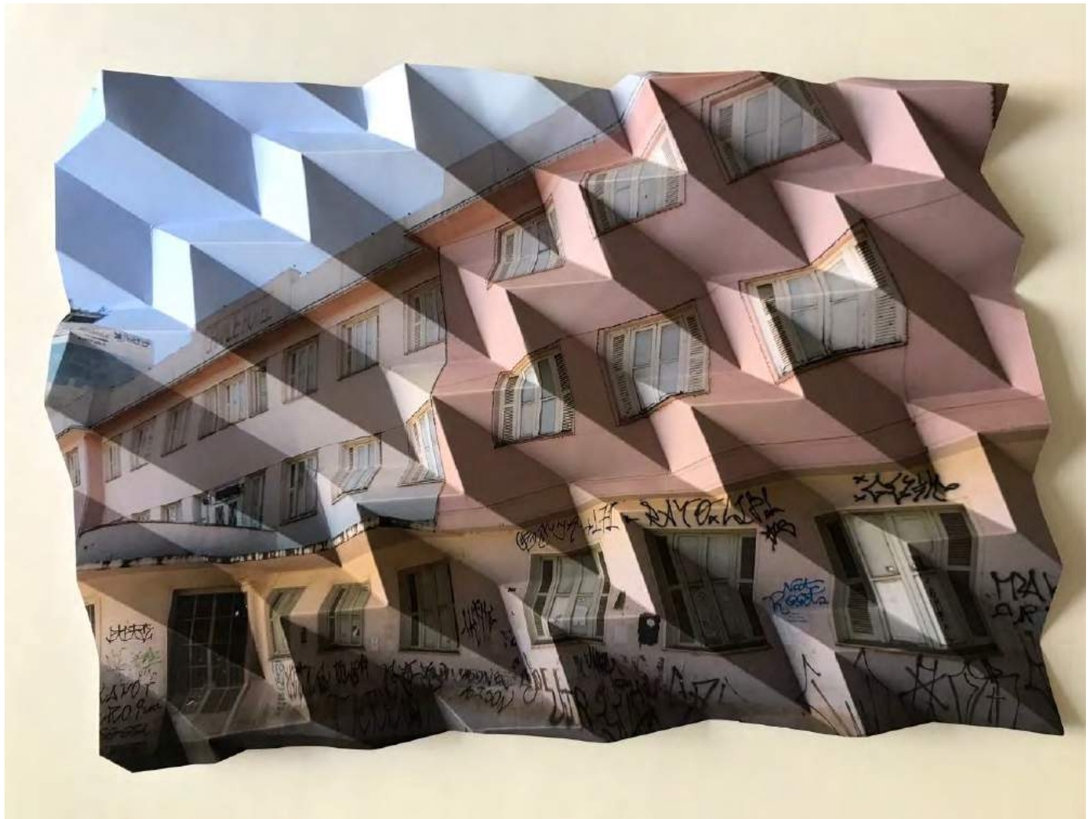
LAYERED MEMORY

https://doi.org/10.5281/zenodo.10734977
Envio: 12/11/2023 ◆ Aceite: 16/12/2023

Grande Hotel, Setor Central, Goiânia
Foto: Anna Sarah Soares Campelo, 2023

Laila Beatriz da Rocha Loddi

Arquiteta e urbanista pela UFSC; Mestre em Arte e Cultura Visual pela UFG; Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás. Doutoranda PPG/FAU UnB



Autora: Laila Loddi
Título: Grande Hotel I
Técnica: Dobradura sobre fotografia
Dimensões: 45x55x5 cm
Data: 2023

MEMÓRIA EM CAMADAS

No final do ano de 2022, andando de carro à noite pelo centro de Goiânia, fui surpreendida pela visão do Grande Hotel iluminado com decoração natalina. O edifício na esquina da Avenida Goiás com a Rua 3 ganhou contornos brilhantes nas janelas e na porta, se destacando na paisagem tal qual os edifícios que são transformados em cenário de luzes às vésperas do Natal. Mas para além do brilho excessivo, me chamou a atenção a situação da sua fachada principal, com pixações por toda a extensão do pavimento térreo. As marcas em tinta spray estavam na parte inferior das paredes, de fácil alcance pela calçada, e acima das janelas, o que sugeria intervenções realizadas de maneira mais prolongada. O fato de um dos edifícios mais relevantes do conjunto arquitetônico tombado goianiense, um dos primeiros a ser construído na cidade, estar ao mesmo tempo pixado e iluminado despertou uma reflexão em torno das disputas por visibilidade no campo da memória, do patrimônio e da produção social da cidade. A cenografia oficial natalina não escondia as camadas de interferência expressas por meio de letras indecifráveis, que demarcavam presenças múltiplas, plurais, subversivas. E ainda: a opção de decorar com luzes festivas um prédio público em estado de suposto abandono revelava uma intrigante afirmação de coexistência temporal.

Movida por essas inquietações, investiguei no centro da cidade como se encontrava a arquitetura símbolo da modernidade ensejada nas primeiras décadas de Goiânia e outra edificação hoteleira em estilo *art déco* desvelou transformações do tempo em ação: o Goiânia Palace Hotel. Construído na década de 1950, localizado na Rua 8, o edifício passou por reformas recentes e ainda oferece serviços de hotelaria. O contexto urbano em que se insere, assim como o Grande Hotel, indica temporalidades que se sobrepõem em camadas de significados. Ambos hotéis narram a história moderno/colonial (MIGNOLO, 2017) de Goiânia e registram sua memória em movimento. O Grande Hotel, por exemplo, deixou de funcionar como hotel (que hospedou, entre outros, Claude-Lévi Strauss e Pablo Neruda) ainda nos anos 1970 e desde então esteve sob diversas administrações (ROCHA, 2013). Nos anos 2010 recebeu o evento aberto e gratuito “Grande Hotel Vive o Choro”, popularmente conhecido como Chorinho, que movimentava o centro da cidade e garantia apropriação e uso do equipamento cultural em questão. Hoje o centro chora outras mágoas, mas não é intenção deste breve ensaio tecer críticas sobre o estado de preservação do patrimônio arquitetônico local ou denunciar o esvaziamento dos equipamentos culturais, afinal estes são temas que merecem longas análises. Nos detivemos à observação das visualidades em camadas que revelam transformações urbanas pelas fachadas dos edifícios que compõem o imaginário do patrimônio cultural da cidade, desfigurados pelas interferências e pelo tempo. Imagens atuais dos dois hotéis alimentaram o trabalho experimental e de pesquisa plástica e visual “Patrimoniais”, apresentado neste ensaio visual.

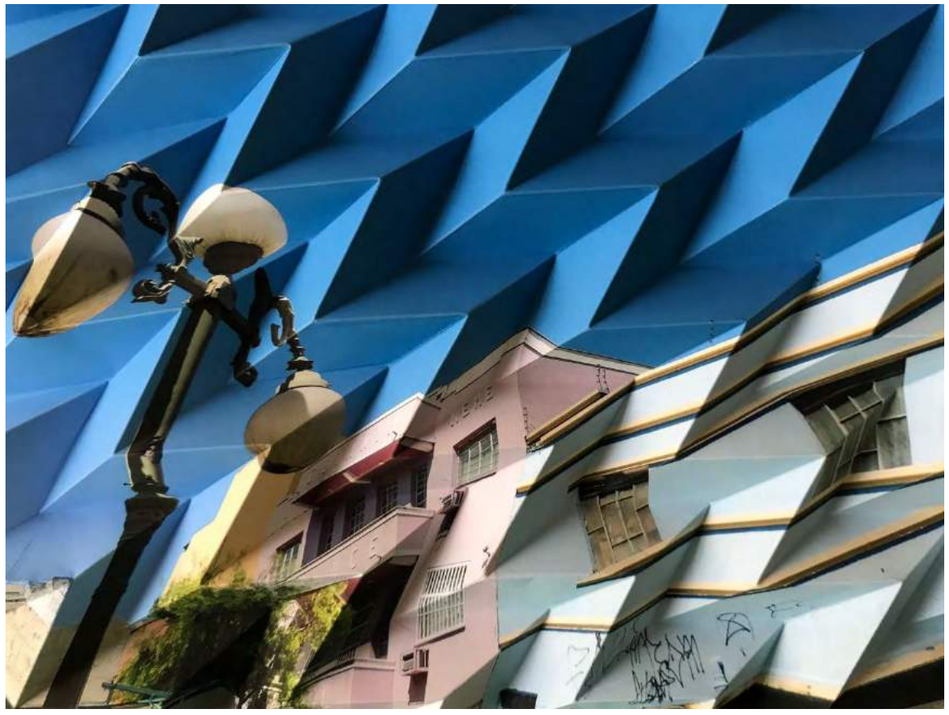
“Patrimoniais” é uma série de fotografias autorais de edificações históricas do centro de Goiânia impressas com pigmentos minerais em papel fotográfico de

alta gramatura e modeladas manualmente. A técnica da dobradura sobre fotografia cria geometrias e texturas que deformam a imagem, gerando ruídos visuais e embaralhando sua leitura. Os relevos provocados pelas dobras do papel geram rugosidades na imagem, criando uma topografia fragmentária. Para o escritor Jorge Luis Borges, o fragmento "tem uma superfície rugosa onde nossa memória pode se agarrar; na superfície lisa do completo a memória escorrega" (CORRÊA, 2008). A rugosidade física das dobraduras faz com que as fotografias pareçam pixeladas, distorcendo noções de tempo e espaço.

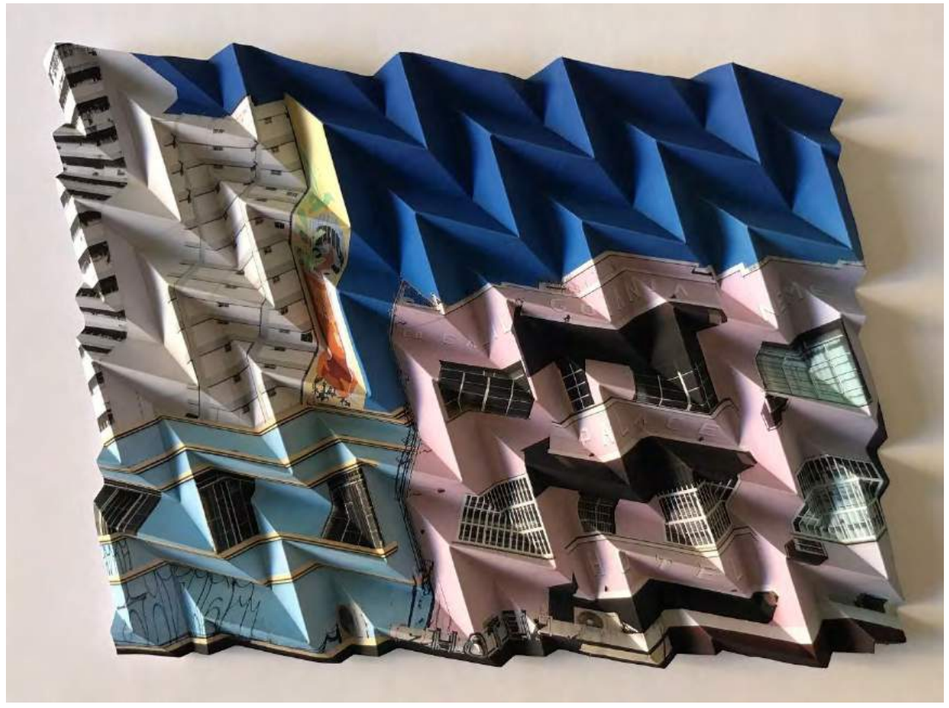
Lidar com fotografias de edificações históricas no presente é pensar com as imagens em um tempo anacrônico, como tensões abertas ao passado e ao futuro; a imagem como uma vivência que atravessa o tempo histórico (SAMAIN, 2012). Nesse trabalho com imagens, recortar pedaços de coisas que sobreviveram, coisas necessariamente heterogêneas, como arquiteturas que ao longo do tempo ganharam cascas, películas, tatuagens efêmeras em spray. Pensar com essas imagens é pensar uma história da cidade com "todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino". (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.212).

Os espaços das cidades, sobretudo os centrais que guardam os marcos fundantes do início de sua urbanidade, são territórios em disputa e em debate. A arte, nesse sentido, acompanha os movimentos que constroem narrativas diversas posicionadas nesse embate. A arte tem a potência de tensionar os lugares de memória e reinventar o real (BEIGUELMAN, 2019). A última imagem deste ensaio destaca um mural do artista Wes Gama, localizado na Rua 3 do Setor Central. A pintura mural de grandes proporções pode ser vista atrás da fachada do Goiânia Palace Hotel voltada para a Avenida Anhanguera. O trabalho cobre uma empena inteira e compõe um conjunto com outros dois murais marcantes na paisagem. Na pintura, uma pessoa carrega um filtro de barro com a palavra "Futuro". É para este recorte que sobrepõe diferentes temporalidades em diferentes planos, aproximando memória e fabulação, que propomos olhar.

Autora: Laila Loddi
Detalhe da obra Grande Hotel III.
Técnica: Dobradura sobre fotografia
Data: 2023



Autora: Laila Loddi
Título: Goiânia Palace Hotel I
Técnica: Dobradura sobre fotografia
Dimensões: 45x55x5 cm
Data: 2023



Autora: Laila Loddi
Título: Goiânia Palace Hotel II
Técnica: Dobradura sobre fotografia
Dimensões: 45x55x5 cm
Data: 2023

Autora: Laila Loddi
Detalhe da obra Goiânia Palace Hotel II. Em destaque, mural do artista Wes Gama.
Técnica: Dobradura sobre fotografia
Dimensões: 45x55x5 cm
Data: 2023

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia**: políticas do esquecimento. São Paulo: Edições SESC, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 30 nov. 2012.

CORREA, Adriano Mattos. Construções de emergência. In: CANÇADO, Wellington (Org.) **Espaços colaterais**. Belo Horizonte: ICC, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade**: o lado mais escuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais Vol. 32 n° 94 junho/2017. https://doi.org/10.17666/329402/2017. Acesso out/2023.

ROCHA, Daniella Medeiros Moreira. **A pioneira arquitetura de hotéis Art Déco de Goiânia**: décadas de 1930 e 1950. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2013.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

SEÇÃO 4

A METRÓPOLE

AS TRANSFORMAÇÕES DO BOSQUE DOS BURITIS E A EXPANSÃO DA CIDADE DE GOIÂNIA

BOSQUE DOS BURITIS'S TRANSFORMATIONS AND THE EXPANSION OF GOIÂNIA

https://doi.org/10.5281/zenodo.10735287
Envio: 05/12/2023 ◆ Aceite: 27/12/2023

Área Verde da Praça Cívica, Setor Central, Goiânia
Foto: Geany Gabriely, 2023

Ana Flávia Rêgo Mota

Arquiteta e Urbanista pela UEG (2013), especialista em História Cultural pela Faculdade de História da UFG (2015), mestre (2017) e doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação da FAU-UnB. Tem experiência em atividades de pesquisa e ensino (UNIP-Brasília e UnB) com foco nas áreas de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. É membro dos grupos de pesquisas Topos (Labeurbe) e Cidades Possíveis.

RESUMO No plano urbanístico elaborado por Attílio Corrêa Lima, em 1933, para a nova capital do Estado de Goiás, alguns parques foram estabelecidos como pulmões da cidade em estreita relação com os cursos d'água existentes, além de serem propostos para o lazer e embelezamento urbano. O Bosque dos Buritis foi previsto e definido como um deles, uma área de lazer e de preservação ambiental, e que, mais tarde, contribuiu com o início a discursos de "cidade verde", "cidade sustentável", que estimularam a construção de mais de 10 parques na cidade, na última década. O artigo analisa, a partir de categorias de análise propostas pelo geógrafo Angelo Serpa, como as transformações ocorridas no Bosque dos Buritis podem levá-lo a se estabelecer como um modelo de expansão da cidade de Goiânia nos últimos anos.

Palavras-Chave: Bosque dos Buritis, Goiânia, parque urbano, expansão urbana, visibilidade.

ABSTRACT In the urban plan drawn up by Attílio Corrêa Lima, in 1933, for the new capital of the State of Goiás, some parks were established as lungs of the city in close relationship with existing watercourses, in addition to being proposed for leisure and urban beautification. The Bosque dos Buritis was foreseen and defined as one of them, an area of leisure and environmental preservation, and which, later, contributed to the beginning of discourses of "green city", "sustainable city", which stimulated the construction of more of 10 parks in the city in the last decade. The article analyzes, based on categories of analysis proposed by geographer Angelo Serpa, how the transformations that occurred in Bosque dos Buritis could lead it to establish itself as a model of expansion for the city of Goiânia in recent years.

Keywords: Bosque dos Buritis, Goiânia, urban park, urban expansion, visibility.

1. O PROJETO DA NOVA CAPITAL E SUAS ÁREAS VERDES

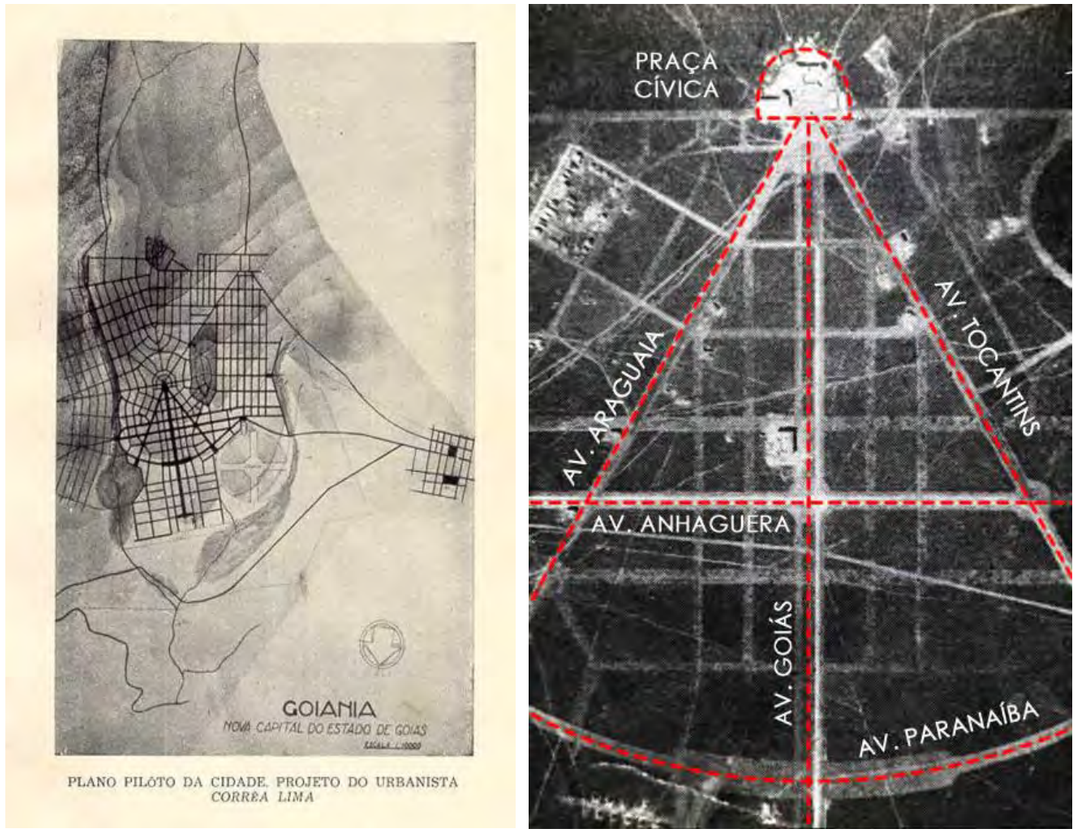
Na década de 1930, a criação da cidade de Goiânia, localizada no centro do país, para substituir a antiga capital do Estado de Goiás, Vila Boa, atual Cidade de Goiás, esteve carregada de expectativas com relação ao que a nova cidade deveria representar. Esperava-se que ela afirmasse a modernização conquistada pelo estado após a chegada, na região, da linha férrea vinda de Minas Gerais. Márcia Metran de Mello (2006), arquiteta com vasta pesquisa sobre a cidade de Goiânia, refere-se à nova capital como a possibilidade de concretização do desejo de superação do estigma de atraso que o Estado de Goiás possuía, onde os avanços tecnológicos não chegavam, "um lugar no fim do mundo", ideias comuns com relação às cidades do interior do país.

> A nova capital do Estado trazia consigo um conteúdo simbólico que apontava para ideias de novos tempos de desenvolvimento e progresso. Pretendia-se que a cidade fosse o marco da passagem para uma nova etapa na história: isso significava que a sua construção era um ato de quebra de estigma, ou seja, ressignificação (MELLO, 2006, p.31).

Para o escritor Alberto Manguel (2013), a existência dos lugares na imaginação sempre precede sua existência no mundo material, o autor considera a imaginação uma função humana vital que possibilita criações e novos olhares sobre a realidade. Sendo assim, os projetos arquitetônicos e urbanísticos podem ser compreendidos como o intuito de materialização de ideias imaginadas e almejadas (PESAVENTO, 2005). Por conseguinte, o processo de ressignificação que Goiânia deveria desencadear encontra forte respaldo no seu plano urbanístico (Figura 1), elaborado pelo arquiteto e urbanista Attílio Corrêa Lima, entre 1932 e 1935.

A representação da modernização alcançada pelo Estado de Goiás se deu com um plano urbanístico carregado de conteúdo simbólico e revelador dos sonhos de uma época (MELLO, 2006). Seu projeto se baseia no que Attílio Corrêa Lima se referiu, por vezes, como "critério moderno" ou "tendências modernas" e apresenta influência do urbanismo barroco nos traços do centro administrativo (Figura 2), "o principal motivo da cidade" (LIMA, 1942a, p.100), cuja característica é definida pelo desenho radial e por grandes avenidas que convergem para os monumentos ou edifícios mais importantes, conferindo-lhe caráter monumental. Além disso, propõe o zoneamento da cidade com usos específicos para cada área e dá grande importância para suas áreas verdes e cursos hídricos, numa tentativa de atender aos padrões sanitários da época. Com isso, pretendeu-se afirmar a cidade como expressão de progresso e desenvolvimento, um símbolo dos avanços conquistados pelo Estado de Goiás.

Côrrea Lima afirma que, por se tratar da formação de uma nova cidade, a preservação da natureza foi tida como uma prioridade (LIMA, 1942a, p.106). O projeto para Goiânia determinava que, de um total de 1.082 hectares projetados, 162 hectares seriam destinados aos espaços livres, tomando como tal, não apenas os parques e as praças, mas as vias públicas ajardinadas, as áreas destinadas aos esportes e *playgrounds*. A taxa representava 14,97% da área



PLANO PILÓTO DA CIDADE, PROJETO DO URBANISTA *CORRÊA LIMA*

Figura 1: Plano da Nova Capital de Goiás, Projeto de Attílio Corrêa Lima, elaborado entre 1932 e 1935. Fonte: Arquivo Público do Estado de Goiás.

Figura 2: Foto aérea do início das obras da nova capital, de 1936. Em destaque, as principais avenidas do centro da cidade na forma do "pé de pato". Fonte: Arquivo Público do Estado de Goiás. Intervenção da autora, 2016.

total, o que significava uma proporção de 308 habitantes para cada hectare de área verde, levando-se em conta que a cidade atingiria o máximo previsto no projeto de cinquenta mil habitantes. O arquiteto sugeriu que, numa possível expansão da cidade, seu entorno teria terras suficientes para que outras áreas verdes fossem criadas, mantendo-se os níveis de salubridade almejados.

A preocupação com o desmatamento dessas áreas, considerando a possibilidade do crescimento desordenado da cidade, fez com que Côrrea Lima as demarcasse com certa precisão no projeto:

> Será inevitável, dentro em breve, a especulação desenfreada, em tôrno da venda de terras. (...) É preciso, portanto, que desde já fiquem bem estabelecidas as reservas. Embora só muito mais tarde possa a administração transformar essas matas em parques, nem por isso poderá dispor delas para outros fins que não os previstos. (LIMA, 1942a, p.106)

Os espaços livres seriam utilizados para o lazer e embelezamento urbano, mas, além do caráter estético que confeririam, buscava-se estabelecer um ambiente beneficiado por reservas de oxigênio (LIMA, 1942a, p.105). Optou-se por preservar certas áreas já beneficiadas pelos recursos naturais (Figura 3), considerando que elas apresentavam uma estreita relação das áreas verdes nativas com os cursos d'água, garantindo, de um modo eficaz, a pureza da água

que abasteceria a cidade. Dessa maneira, o parque urbano Bosque dos Buritis, então Parque dos Buritis, foi definido no plano:

> O buritizal, localizado na extremidade da Rua 26, será transformado em pequeno parque. Para isso será necessário drená-lo convenientemente, conduzindo as águas pelo *talweg*, em canal descoberto tirando partido deste para os efeitos de pequenos lagos decorativos. Este parque que denominamos dos Buritis se estenderá por faixas ao longo do *talweg* e medirá 50 metros para cada lado deste, no mínimo, formando o que os americanos denominam de Park-way. (LIMA, 1942b, p. 51).

A proposta de Corrêa Lima consistia na elaboração de um parque que salvaguardasse o curso hídrico que passava pelo local, o Córrego dos Buritis, "tirando partido deste para os efeitos de cascata e um grande lago recreativo" (Ibid., p.107), e que preservasse a área verde, proporcionando lazer e embelezamento para a cidade. Pelas mesmas razões, encontram-se no projeto os parques Botafogo, que seria o maior da cidade, e Paineira, além de dois longos *park-ways* margeando os córregos Botafogo e Capim Puba, que formariam o grande cinturão verde ao redor de Goiânia. O Bosque dos Buritis seria o segundo maior parque da cidade, com 40 hectares, o equivalente a 400.000m² , um espaço livre, inalienável, cujo uso como área de lazer e de preservação ambiental não poderia ser alterado.

Figura 3: Plano urbanístico da cidade de Goiânia, elaborado Attílio Corrêa Lima, com destaque para as áreas verdes vinculadas aos cursos hídricos. Fonte: Arquivo Público do Estado de Goiás. Intervenção da autora, 2016.

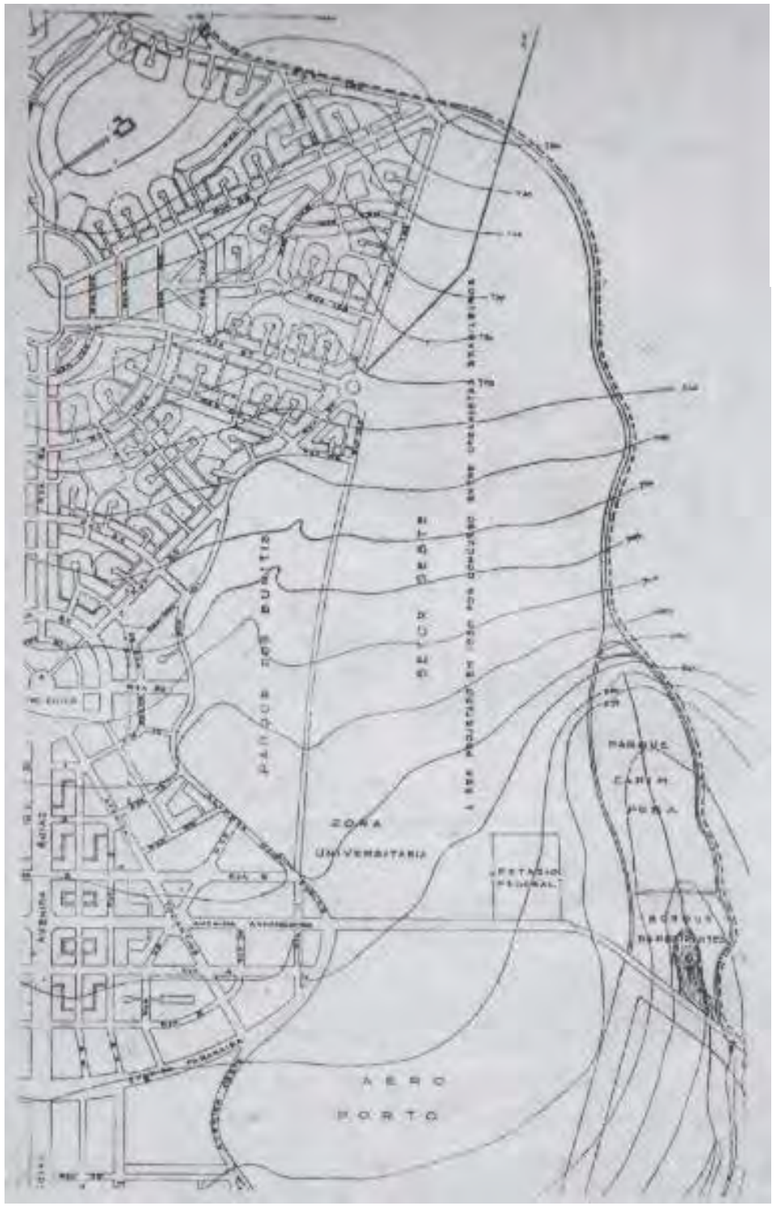


Figura 4: Detalhe do Parque dos Buritis e do Setor Oeste com a indicação "A ser projetado em 1950 por concurso entre urbanistas brasileiros". Fonte: Arquivo Público do Estado de Goiás.

Os espaços livres, de fato, mantiveram-se como parques, entretanto, Ribeiro (2004) afirma que o governo acompanhou a expansão da cidade e se preocupou com as determinações do projeto apenas nos primeiros anos de sua construção. Em seguida, a pressão de particulares para a liberação de parcelamentos de terras resultou na deficiência de áreas verdes, muitas delas reduzidas a pequenas praças implantadas, inúmeras vezes, sem respeito aos limites dos cursos hídricos.

> Os lotes muitas vezes tinham seu limite no talvege, situação agravada pela falta de articulação entre loteamentos, gerando uma ocupação rarefeita com grandes vazios urbanos e infraestrutura em descontinuidade, construções feitas de forma desordenada e sem restrições de uso, fosse ele industrial, comercial ou residencial. (RIBEIRO, 2010, p.65)

O Setor Oeste é um exemplo característico dessa situação. Localizado no entorno imediato do Bosque dos Buritis, o bairro deveria ser implantado somente após a década de 1950, quando, previa-se que a cidade construída já estaria adensada o suficiente para exigir a demanda de novos loteamentos (Figura 4). O projeto do Setor Oeste seria definido através de concurso nacional, todavia, o concurso não aconteceu, e em 1940, os técnicos do estado anteciparam a elaboração do projeto, que foi aprovado em 1947 (FERREIRA JÚNIOR, 2007). A implantação do novo bairro, no início da década de 1950 (Figura 5), foi um dos fatores responsáveis pela redução de, aproximadamente, 70% da área demarcada para o Bosque dos Buritis no projeto piloto de Goiânia

Figura 5: Vista aérea de Goiânia no início da implantação dos Setores Sul e Oeste. Fonte: SEPLAM.

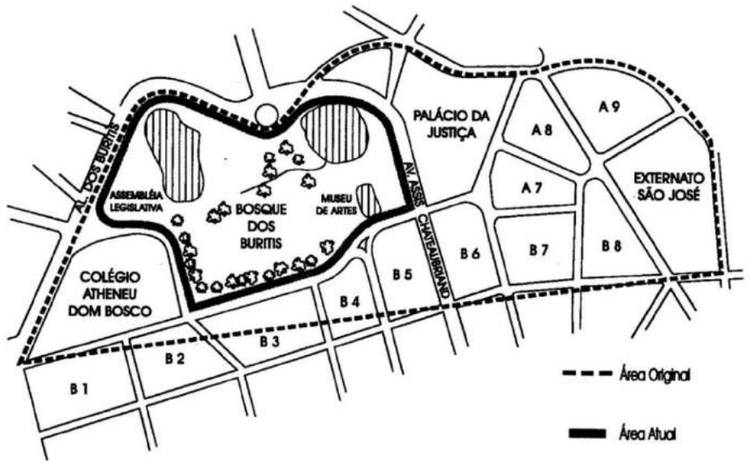


Figura 6: Ilustração apresentando a diferença entre a área destinada para o Bosque dos Buritis no plano urbanístico elaborado por Attílio Corrêa Lima e a área ocupada pelo parque atualmente. Fonte: AMMA, 2008.

.

(AMMA, 2008) (Figura 6). Naquele momento, o local teve grande parte de suas espécies vegetais extirpadas em função da demarcação de novos loteamentos e da implantação de edifícios (JÚNIOR, 1996), além da utilização das árvores como fonte de matéria-prima para a construção dos novos edifícios ou da abertura das novas vias da cidade.

Posteriormente, o adensamento do bairro e sua valorização imobiliária resultaram em denúncias e divulgações na imprensa local do desmatamento e descuido com relação ao Bosque. Consequentemente, diversas intervenções foram executadas ao longo dos anos e transformaram o local no que ele é atualmente. Um dos parques urbanos mais antigos da capital que, uma vez que deixou de ser uma reserva ambiental no limite da cidade ou uma área verde cercada por dois importantes bairros da capital, foi eleito o cartão postal da

Figura 7: Vista de cima do Tribunal da Justiça do jato d'água instalado no lago do Bosque dos Buritis, em 1995. Foto: Kátia do Carmo de Paiva. Fonte: SEPLAM.

cidade numa votação aberta à população e considerado o lugar mais aprazível de Goiânia (Figura 7).

2. AS TRANSFORMAÇÕES DO BOSQUE DOS BURITIS

Em outubro de 1992, uma matéria do Jornal O Popular intitulada "Bosque dos Buritis conquista goianienses e muda paisagem", afirmou que, desde de 1989, o local havia passado por uma completa reforma que o transformou no "verdadeiro pulmão verde", numa "réplica de oásis urbano", e considerou que "[...] o amor pelo Bosque é uma realidade nos corações de todos que conhecem e já visitaram a área e a consciência ecológica é mais que evidente na grande maioria da população". A matéria afirmou ainda que o Bosque seria o "mais novo atrativo para turistas em Goiânia", mas mencionou, num tom nostálgico, o fato de existirem no local apenas 24 exemplares da árvore que dá o nome ao parque.

Em 1993, Darci Accorci foi eleito prefeito de Goiânia e atribui o *slogan* "uma cidade ecologicamente correta" à sua administração. A partir da análise de área verde por número de habitantes, afirmava-se que Goiânia era uma das cidades brasileiras que mais havia investido na qualidade de vida da sua população com intervenções nos parques públicos e áreas verdes da cidade (GUIMARÃES, 2010, p. 52).

Ainda nesse governo, em 1994, o Decreto nº 2.109 de 13 de setembro efetivou o tombamento do Bosque dos Buritis como Patrimônio Ambiental Municipal juntamente com as áreas verdes do Bosque do Botafogo, Jardim Botânico, Cabeceira do Areião e Lago das Rosas (Figura 8). O tombamento resultou do intuito de preservá-las impedindo novos desmatamentos e, no caso específico do Bosque dos Buritis, evitou que mais edifícios fossem construídos no local. Além disso, o tombamento dessas áreas verdes centrais reforçava o discurso ambiental da gestão pública.

Figura 8: Áreas tombadas pelo Decreto nº 2.109 – 1. Lago das Rosas, 2. Bosque dos Buritis, 3. Bosque do Botafogo, 4. Cabeceira do Areião, 5. Jardim Botânico. Imagem: Google Earth. Intervenção da autora, 2016.

Na sequência, a administração do prefeito eleito, Nion Albernaz (1997-2000), adotou o *slogan* "cidade das flores" e determinou que a limpeza e o visual da cidade seriam a prioridade de sua gestão. Walmir Santos Aguiar, ex-diretor da Diretoria de Parques e Jardins de Goiânia, afirmou que esses objetivos vinculavam-se a uma vontade de transformar a cidade para o turista, esclarecendo que, por essa razão, as intervenções realizadas concentravam-se nas áreas centrais da cidade.

> Veja bem, havia uma preocupação em deixar a cidade bonita. Por quê? Porque, quando o turista vem, quando o executivo vem, quando acontecem os congressos na cidade, todo esse pessoal que vem de fora, eles andam mais no centro, mais nas áreas centrais da cidade, raramente acontece de uma pessoa vir no congresso e sair, ir para Vila Mutirão, ir lá para o Parque Atheneu. Normalmente eles não vão. Então a gente passou a ter uma preocupação, uma filosofia de dar um tratamento no centro. Um centro bem dilatado, não o centrinho só da cidade. Então, nós esticamos até aonde a gente pôde. Veja você, a avenida da saída de Guapó é uma avenida larga, muito grande, que a gente deu um tratamento nela. A saída ali, o Jardim Guanabara; nós fizemos lá na Vila Mutirão, em frente à Maternidade Nascer Cidadão, uma praça muito grande. [...] Então, o objetivo na época era realmente dar assistência, dar uma manutenção maior no centro. À medida que a gente ia terminando a gente ia afastando para a periferia, logicamente com a preocupação de atender aquela população mais carente, tal, mas até onde a gente podia, com os limites que a gente tinha [...] (apud OLIVEIRA, 2005, p.73).

Apesar da exclusividade das áreas centrais, as intervenções modificaram os aspectos da cidade e, para Walmir Aguiar, chegaram a se tornar um símbolo e uma marca registrada:

> Quando se fala em Goiânia, hoje, fala-se 'Goiânia a cidade das flores'. Então, eu acho que é uma marca registrada, como se tem em algumas cidades: Rio de Janeiro, a cidade maravilhosa; Goiânia, a cidade das flores, é uma marca, que não pode deixar. Então, qualquer governo que assumir, [...] tem que manter. Não tem como querer apagar essa imagem que é da cidade. Isso já é uma marca registrada (apud OLIVEIRA, 2005, p.70).

Com o enfoque dado para as áreas verdes e arborização da cidade, e com a tentativa de se criar uma imagem de Goiânia vinculada a elas, o Bosque passou a ser uma opção de lazer da cidade bastante frequentada e afirmava-se que, em 1997, recebia uma média de cinco mil visitantes diariamente e só perdia para o Parque Mutirama e para o Jardim Zoológico em número de usuários por dia (DIÁRIO DA MANHÃ, 1997).

Posteriormente, no ano de 1999, um concurso organizado pela Secretaria de Turismo e pelo Banco Itaú intitulado "Eleja Goiânia – a cidade que mora no seu coração", escolheu o Bosque como o lugar mais aprazível de Goiânia, numa disputa que incluía o Parque Vaca Brava (segundo colocado), a antiga Estação Ferroviária (terceira colocada), o Monumento às Três Raças (quarto colocado) e a Praça Cívica (última colocada). O prefeito Nion Albernaz afirmou que, apesar de não ser o símbolo oficial da cidade, a escolha pela própria população representava o sentimento que se tinha pelo local (DIÁRIO DA MANHÃ, 1999). Em 2005, o Bosque dos Buritis saiu novamente vencedor num outro concurso promovido pelo Banco Itaú.

Desde então, a configuração da área alterou-se pouco (Figura 9), tornando-se um bem precioso para o discurso ambiental, inferindo sua relevância como área de Especial Interesse Histórico e Cultural, conforme consta nos relatórios de elaboração do Plano Integrado de Desenvolvimento de Goiânia (SEPLAM, 1992). Observa-se que a preocupação com relação à preservação do Bosque dos Buritis

Figura 9: Análise da ocupação do Bosque dos Buritis nas décadas de 1960, 1980, 1990 e 2000 (da esq. para a dir.). Acervo da autora, 2016.

é recente, considerando-se que o local foi quase todo desmatado e atualmente possui uma densa vegetação, fruto de replantios. Manter o local como área verde relaciona-se à criação da imagem de uma "cidade verde", "cidade ecologicamente correta" ou "das flores".

Em 2005, para manter maior controle e manutenção do Bosque, a Agência Municipal do Meio Ambiente (AMMA) elaborou o Plano de Manejo da área, um instrumento de planejamento e gestão (Figura 10). Nele foram estabelecidas diretrizes com o objetivo de promover a recuperação das áreas alteradas pelas atividades humanas, proteger as nascentes do córrego dos Buritis, recuperar e conservar o ambiente, no que diz respeito ao solo, vegetação e água, facilitar e promover a pesquisa científica e o monitoramento da área como forma de se conhecer melhor os recursos naturais protegidos, incentivar projetos artísticos e culturais, possibilitar oportunidades para recreação e turismo e promover o encontro da população urbana com a natureza (AMMA, 2005, p. 104).

Com base no Plano de Manejo, em 2008, o Bosque dos Buritis passou por uma última intervenção proposta pela administração do prefeito Iris Rezende. O objetivo desse projeto era reaver a área, "[...] salvaguardando seus aspectos originais e integrando as mais diversas atividades ali desenvolvidas como forma de obter uma vivência equilibrada e integrada ao meio ambiente [...]" (AMMA, 2008, p. 16). Além disso, buscou-se integrar os elementos que compõem a paisagem do local (vegetação, água e edificações) para "[...] formá-los, suavizá-los e integrá-los [...]" de maneira que ficassem "[...] mais visível o natural, considerando sempre que há entre a vida orgânica e a construção, pontos de contato de inegável valor histórico [...]" (AMMA, 2008, p.16).

Existia a intenção de reestruturação arquitetônica e adequação ambiental com o intuito de revalorização da relação do parque com a cidade e, para alcançar tais objetivos, algumas ações foram definidas: captação da água das nascentes do Córrego Buritis, renovação da água dos lagos, recomposição florística e paisagística, reforma dos caminhos internos, da pista de caminhada, das trilhas interpretativas, dos equipamentos de convivência e de serviços.

A intervenção foi responsável pela reforma das calçadas, o alambrado foi substituído por uma mureta, o paisagismo foi melhorado, o mobiliário foi todo renovado. Apesar da afirmação com relação às intenções de maximizar os usos culturais oferecidos pelo Bosque, verificou-se que os edifícios tiveram apenas suas fachadas reformadas, prevalecendo ações alinhadas ao discurso ambiental, reafirmando a imagem do cinturão verde. A parte voltada para o Setor Oeste recebeu tratamento apenas de adequação do acesso dos edifícios, que continuam subutilizados, não atendem adequadamente ao programa e atividades culturais que abrigam e não garantem seu pleno funcionamento.

Essa última intervenção fez parte de um programa de metas da última administração municipal (2008-2012), que envolveu, entre outras, a intervenção no Lago das Rosas e no Parque Mutirama. Suas propostas relativas às questões ambientais tinham o foco na preservação dos recursos naturais, especialmente os hídricos. O plano municipal resultou na implantação de 22 bosques e parques

Figura 10: Áreas definidas no zoneamento determinado pelo Plano de Manejo. Acervo da autora, 2016.

na cidade, tornando-se referência nacional em termos de "preservação ambiental" (GUIMARÃES, 2010, p. 62), como discurso e promoção da administração pública.

Atualmente a AMMA apresenta um levantamento de 191 unidades de conservação em toda a cidade e a administração pública denominou Goiânia como a "capital verde do Brasil". Em 2007, divulgava-se que a cidade contava

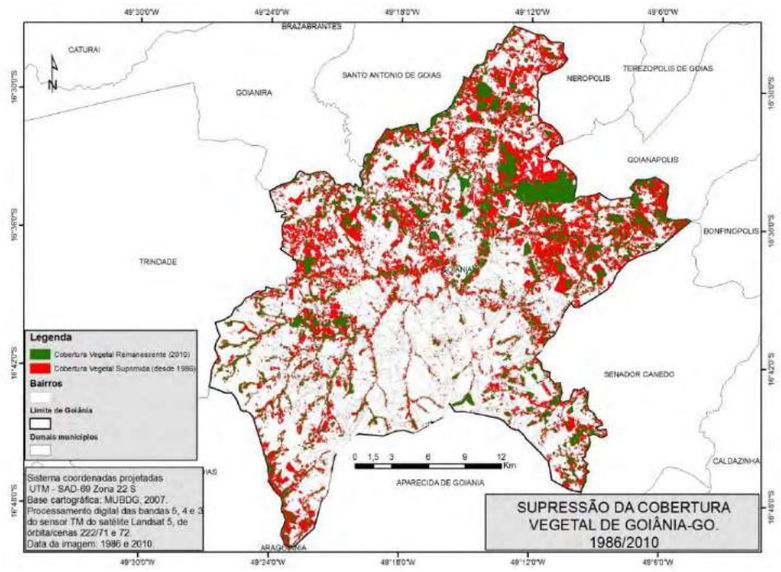


Figura 11: Mapa apresentando as áreas verdes da cidade em 1986 (em vermelho) e em 2010 (em verde). Fonte: STREGLIO, 2012.

com 94 metros quadrados de áreas verdes – como praças, jardins e áreas particulares – por morador, superando Curitiba (referência nacional em arborização). Ressalta-se que a comparação de Goiânia estendia-se a importantes cidades globais como Nova Iorque, Londres e Paris (CUNHA, 2008). Essa imagem de Goiânia foi reiterada pelo título de capital brasileira com melhor índice de qualidade de vida recebido, naquele mesmo ano, pelo Instituto Brasil América (DIÁRIO DA MANHÃ, 2007), que relacionava a qualidade de vida à quantidade de área verde da cidade.

De acordo com Silva e Almeida (2013, p. 8), os investimentos na implantação de áreas verdes e na criação de parques são cada vez maiores na cidade e a construção de alguns desses foi financiada por incorporadores e construtoras, empresas particulares, em regime de compensação ambiental, como ocorreu, por exemplo, com o Parque Flamboyant e o Parque Cascavel, ambos localizados em regiões de grande valorização imobiliária da capital. As empresas responsáveis assinaram um Termo de Compromisso Ambiental com a AMMA, que determinava o repasse de cerca de 300 mil reais para realizar obras no Parque Flamboyant e custear parte da implantação do Bosque Índia Diacuí, no Conjunto Aruanã I.

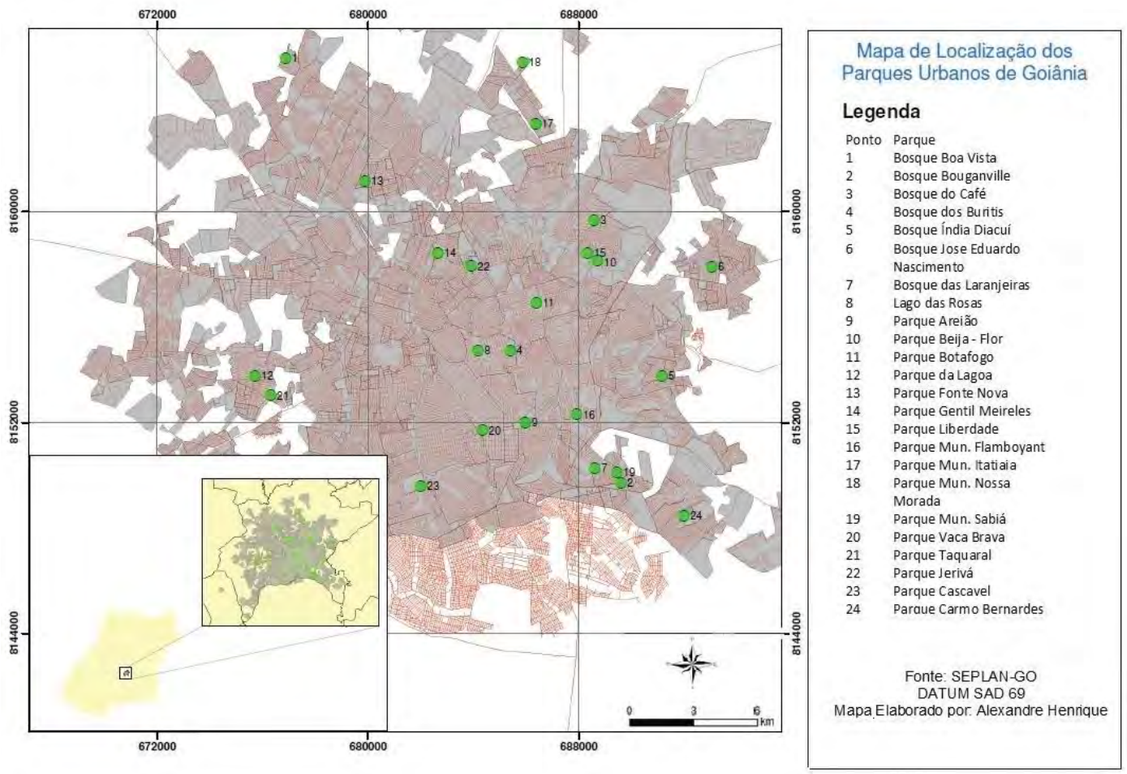
Nesses casos, a prefeitura afirma que todas as partes envolvidas se beneficiam com a compensação ambiental: a empresa construtora ganha ao agregar valor ao empreendimento realizado próximo a um parque, a população obtém mais uma área verde e de lazer para utilizar e contemplar, e a prefeitura pode oferecer mais um parque para a população, garantindo a melhoria da qualidade de vida do município, sem despesas para os cofres públicos.

Streglio (2012, p.15) afirma que o processo de urbanização da nova capital reduziu sua vegetação natural em torno de 47,3% (Figura 11) e que, "[...]apesar das recentes iniciativas de proteção dos recursos naturais e da política de reforma e criação de parques urbanos, característica das últimas gestões municipais, nas duas últimas décadas, a redução de áreas verdes na cidade de Goiânia continua avançando" (Idem).

De modo geral, a criação de imagens de Goiânia vinculadas às áreas verdes e a sua valorização pelo mercado imobiliário associam-se para alimentar um modelo de expansão urbana sistematizado, sugerindo o desencadeamento de um processo, no qual, a expansão urbana ocorre em conjunto com a implantação de novos parques urbanos, cujo entorno imediato é ocupado por edifícios residenciais de múltiplos pavimentos.

Entendido como um modelo de expansão a subsidiar novos lugares, observa-se a implantação de 14 parques (Figura 12) na última década. Além disso, a criação e as intervenções desses parques, acompanhadas de discursos de "cidade verde", "cidade sustentável" que buscam definir uma imagem de Goiânia, transformaram-na numa referência nacional em termos de "preservação ambiental", discurso reiterado pelas sucessivas administrações públicas da capital de Goiás com finalidade publicitária.

Figura 12: Localização dos parques da cidade de Goiânia. Fonte: SEPLAM



3. QUATRO CATEGORIAS DE ANÁLISE

Rosa Kliass, importante paisagista brasileira, definiu os parques urbanos como "espaços públicos com dimensões significativas e predominância de elementos naturais, principalmente cobertura vegetal, destinados à recreação" (1993, p.

19). Além disso, não se deve desconsiderar a maneira como esses espaços são carregados de conteúdo simbólico e são representações de crenças e valores. A princípio, as áreas verdes eram os jardins privados, tidos como espaços que, em geral, representavam uma posição de poder e destaque social, ou sentidos religiosos e mitológicos associados ao paraíso ou ao poder de divindades. E, posteriormente, retomando à Revolução Industrial, os parques começaram a surgir e assumir o sentido dos espaços públicos como definido por Kliass (1993), naquele momento associados à higienização e à qualidade de vida do ambiente urbano.

Pode-se considerar que, associado ao uso de recreação determinado por Kliass, está um outro de parque urbano como "antídoto" ao ritmo intenso da vida na cidade, exposto por Serpa (2014, p.82). O autor afirma que

> A necessidade de natureza nunca foi tão evidente, colocando os parques públicos no centro das novas problemáticas urbanas, e tornando o uso de "áreas verdes" um direito de todos os cidadãos. Em seu aspecto material, o parque público é mais do que nunca um "espaço de natureza" em ruptura com os "espaços minerais", o ambiente construído e os ritmos urbanos. [...] Hoje, não se fala mais em "curar" as doenças da classe operária; se as preocupações higienistas perduram, elas assumem novas formas, aquelas do "bem-estar" do "se sentir bem". [...] Esses espaços de natureza [...] representam o antídoto para os ritmos urbanos, o stress e a poluição. (Idem).

Na história da cidade de Goiânia, os parques urbanos surgiram com base nas questões higienistas, o objetivo era proporcionar ar puro e conservar as reservas hídricas da nova capital. Os usos de recreação e embelezamento da cidade já haviam sido expostos e, aos poucos, novos sentidos foram agregados a esses espaços. É com base na leitura do Angelo Serpa (2014) que esses novos usos são debatidos a partir de quatro categorias: acessibilidade, valorização imobiliária, visibilidade, e turismo e espetacularização.

No primeiro ponto, a acessibilidade nos parques urbanos, o autor aborda a desigualdade presente no processo de apropriação desses locais, entendidos, muitas vezes, como mercadorias de consumo para a minoria da sociedade. De acordo com o autor, essa categoria não se refere apenas ao acesso físico, uma vez que o que está em discussão é um espaço público e, portanto de acesso irrestrito, mas refere-se também ao acesso simbólico, uma vez que, em geral, nota-se uma "[...]apropriação seletiva e diferenciada de espaços, que, em tese, seriam – ou deveriam ser – acessíveis a todos" (SERPA, 2014, p.16).

Nesse sentido, pode-se afirmar que o Bosque dos Buritis apresenta algumas características peculiares com relação aos seus usuários. O Plano de Manejo, elaborado em 2005, apresenta um levantamento da ocupação do parque com resultados que apontam para uma apropriação de um público bastante diversificado no local (AMMA, 2005). Para a realização desse levantamento, 263 pessoas foram entrevistadas, entre elas 137 homens e 126 mulheres, 48% do total, frequenta o parque no período matutino, 49% no período vespertino e 3% no período noturno. A maioria dos entrevistados frequenta o local esporadicamente (39,54%), 26,96% frequenta de duas a três vezes por semana e 26,62%, todos os dias.

Outro índice importante levantado pelo Plano de Manejo (2005, p.19) diz respeito à proximidade da residência do usuário com o parque: 51,33% não mora próximo ao parque, contra 42,59% de habitantes do entorno. A maioria do público que frequenta o Bosque tem entre 31 e 60 anos de idade, e 19,01% recebe entre um e dois salários mínimos, 34,22% recebem entre dois e quatro, 22,05% recebem entre quatro e oito salários mínimos e 17,87%, acima de 8 salários, o restante não respondeu à pergunta.

Numa pesquisa sobre o Parque Flamboyant, parque localizado na região sul da cidade, no ano de 2004, Guimarães (2010, p.152) aponta que a maioria dos seus usuários (55%) possuem renda familiar acima de seis salários mínimos, com 10% que recebem entre um e três salários e 35% que recebe de quatro a seis. 35% frequentam o local todos os dias, 15%, apenas nos finais de semana e 50%, de duas a três vezes na semana. Além disso, a pesquisa apontou que metade das pessoas moram no bairro, enquanto a outra metade mora no seu entorno.

A partir da comparação entre esses dados e as características de cada um dos bairros que abrigam o Bosque (Setor Oeste e Central) e o Parque Flamboyant (Jardim Goiás), é possível reforçar a ideia de que, ao contrário da maioria dos parques urbanos com acesso restrito a determinadas classes sociais, o Bosque dos Buritis conta com um público diversificado. De modo geral, os dois parques são mais frequentados no período diurno, no entanto, o Bosque apontou que a maioria de seus usuários o frequentam esporadicamente, enquanto no Parque Flamboyant a maioria dos usuários o frequenta todos os dias ou com a regularidade de duas ou três vezes na semana. A frequência de uso pode se relacionar com a proximidade da habitação de seus usuários, e, quando relacionados à renda familiar, percebemos que os salários dos usuários do Parque Flamboyant apontam para uma grande maioria de público com renda acima de quatro salários mínimos, por outro lado, no Bosque, 53,23% recebem abaixo disso, enquanto 39,92% recebem acima desse montante.

É possível inferir que o Bosque dos Buritis conta com a vantagem de estar localizado próximo ao centro da cidade, com acesso facilitado pelo transporte público e que, apesar de ter o entorno imediato predominantemente ocupado por habitações, aponta para usos comerciais e de serviços no seu entorno próximo, fator que colabora com a variedade de usuários. Por outro lado, a quantidade de visitantes que não habitam o entorno do local, pode apontar para o fato dos parques públicos de Goiânia estarem concentrados na sua região central. Apesar da administração pública informar que Goiânia possui 32 parques, apenas a minoria deles conta com infraestrutura para receber visitantes ou não possui a mesma estrutura e cuidado dos parques mais centrais.

Esse fator indica outra categoria debatida por Serpa e que se refere à valorização imobiliária. Nessa análise, o autor debate sobre os parques urbanos como elementos de segregação social e utiliza um método de investigação que consiste na qualificação do local em que os parques estão implantados dentro

da escala metropolitana. Segue-se então, a comparação da valorização do solo urbano no entorno próximo do parque e das demais áreas da região metropolitana, para se demonstrar a descontinuidade gerada pelos parques na cidade (SERPA, 2014, p.10).

Já foi mencionada a maneira como o Bosque dos Buritis pode ser compreendido como um modelo de expansão de Goiânia em uma estreita relação estabelecida entre a implantação de parques e a valorização imobiliária. Inúmeros exemplos reforçam essa ideia – Parque Vaca Brava, Parque Areião, Parque Cascavel, Parque Flamboyant, etc. – e, mais recentemente, o projeto de implantação do Parque Cerrado comprova a atualidade da questão. Sua reserva está localizada no bairro Parque Lozandes, onde se localiza o Paço Municipal e no qual se concentram os condomínios Alphaville, Jardins e Portal do Sol.

A divulgação de um edifício habitacional nessa região, o EuroPark Residencial, utiliza a própria valorização imobiliária para divulgar o imóvel, afirmando com o *slogan* "um parque muda tudo" (EUROAMÉRICA INCORPORAÇÕES, 2015) que a implantação de parques urbanos eleva o preço dos imóveis, "aumenta a sofisticação" do local, leva "shoppings, gastronomia e cria novos cartões postais na cidade" (Idem) (Figura 13). A propaganda aponta que as transformações nos bairros, depois que os parques ou melhoras foram implantados, levaram

Figura 13: Imagem de divulgação da localização do Parque Cerrado. Fonte: Site de divulgação do EuroPark Residencial.

serviços de alto padrão, "lojas de marcas de grife" (Idem) para as regiões, abrindo espaço para o crescimento da cidade, uma vez que são nesses locais que se concentram "o alto poder aquisitivo" (Idem) da cidade.

A incorporadora afirma que

> [...] acredita no poder da mudança de um parque, por isso, trouxe para o Bairro Lozandes o maior e melhor empreendimento que Goiânia já viu. Ao lado do maior parque da cidade, o Parque do Cerrado, e com um inédito parque privativo, o EuroPark vai mudar a forma como você enxerga qualidade de vida. (EUROAMÉRICA INCORPORAÇÕES, 2015)

Observa-se, portanto, a maneira como o mercado imobiliário se apropria dos parques urbanos para promover a verticalização – e proporcionar "vistas privilegiadas" -, gerar especulação imobiliária e atuar de forma seletiva em determinadas áreas da cidade que resultam na segregação (RESENDE, 2011, p.5). Consequentemente, o acesso aos parques públicos se torna simbolicamente restrito, pois uma condicionante social é imposta, uma vez que esses passam a receber, majoritariamente, a população de classe mais alta, como no caso apresentado do Parque Flamboyant.

A valorização dessas áreas, em função da implantação dos parques, é um dos fatores responsáveis pelo deslocamento das classes populares para a periferia, que permanece sem parques urbanos com infraestrutura adequada. Esse ponto refere-se à "visibilidade", terceira categoria de análise de Serpa (2014), sobre a qual o autor afirma que "[...] todos os parques públicos representam alegorias do tempo e dos poderes que os conceberam" (Ibid., p.10).

A partir dessa constatação, pode-se analisar o contexto em que o Bosque dos Buritis começou a se consolidar como parque urbano nas décadas de 1960 e 1970. Naquele momento, Goiânia teve um rápido crescimento em função da inauguração de Brasília, o que acarretou numa crescente demanda por habitação. De acordo com Ribeiro (2004, p. 73), essa foi uma das razões que fizeram com que "[...] projetos periféricos, aqui entendidos como as áreas verdes de preservação, recreação e lazer, principalmente aquelas que se localizavam no entorno das cidades e que não se relacionavam diretamente com a lógica da produção, fossem abandonados" (Idem). A autora afirma ainda que

> [...] em Goiânia, só foram implantados em parte aquelas áreas que: se situavam bem próximas à zona urbana, e que logo foram abraçadas por ela, como é o caso do zoológico; as de utilidade pública, o cemitério, por exemplo [...]. As demais foram tragadas e descaracterizadas ao longo dos anos. (Ibid., p. 74)

A decisão por implantar parques e praças apenas nas áreas mais centrais, relaciona-se diretamente com a questão da visibilidade, e ganhou ainda mais força na década de 1990, quando a cidade do Rio de Janeiro sediou a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, a Rio-92, e os debates ambientais foram colocados em pauta. Em consonância com os discursos ecológicos, os parques urbanos passaram a ser objeto de interesse do governo do prefeito Darci Acorssi (1993-1996), que assumiu o *slogan* "cidade ecologicamente correta" como mote para sua administração (SILVA, 2012, p.119).

Martins Júnior (1996, p. 81), então Secretário Municipal de Meio Ambiente, afirmou que, para a concretização do que era proposto – transformar Goiânia

numa cidade ecologicamente correta -, retomaram-se as propostas para os espaços livres do projeto elaborado por Attílio Corrêa Lima.

> Goiânia nasceu para ser uma metrópole modelo, aglutinadora do desenvolvimento da região Centro-Oeste. Uma cidade concebida em meio à natureza, envolta por densas e ricas matas, planejada pra permitir que o ambiente construído se harmonizasse com os recursos naturais. [...] Uma cidade ecológica, pois as reservas naturais sensíveis à degradação, como nascentes, margens de córregos, matas, veredas, cerrados e buritizais foram destinadas a parques e bosques para sua preservação e uso público (Idem).

Aliando-se discursos, realizações e força publicitária, Goiânia acabou conquistando, em 1996, o título de cidade ecologicamente correta outorgado pela Sociedade Brasileira para Valorização do Meio Ambiente, em conjunto com outras cento e quinze entidades ambientais, no 3° Encontro Mundial de Ecologia Urbana, realizado em Campinas, São Paulo, no mês de Janeiro de 1995 (GUIMARÃES, 2010, p.52).

As administrações municipais seguintes também aderiram à utilização dos *slogans* que colaboraram para a criação da imagem de Goiânia como a "capital verde do Brasil", título utilizado hoje para se referir à cidade. A última categoria debatida, "turismo e espetacularização", aborda justamente a questão da criação de imagens e de propostas de planejamento que desencadeiam reinvenções das cidades tendo em vista seu consumo turístico. Serpa (2014, p. 107) afirma que essa categoria diz respeito à "[...] cidade das requalificações e revitalizações urbanas, cidade que busca vantagens comparativas no mercado globalizado das imagens turísticas e dos lugares-espetáculo" (Idem).

O termo "espetacularização", ao qual Serpa (2014) faz referência, diz respeito à obra de "A sociedade do espetáculo", de Guy Debord (2003). Nesse livro, o autor apresenta uma sociedade do espetáculo na qual tudo gira em torno do consumo de mercadorias e produtos divulgados como essenciais pelas indústrias. Debord afirma que "[...] o espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem" (Ibid., p. 27). Sendo assim, ele "[...] é o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social. Tudo isso é perfeitamente visível com relação à mercadoria, pois nada mais se vê senão ela: o mundo visível é o seu mundo" (Ibid, p. 32).

E sobre o processo associado às cidades contemporâneas, Paola Berenstein Jacques estabelece que sua espetacularização é

> [...] indissociável das estratégias de marketing ou mesmo do que se chama *branding* (construção de marcas), que buscam construir uma nova imagem para as cidades contemporâneas de modo a lhes garantir um lugar na geopolítica das redes globalizadas de cidades turísticas e culturais. (JACQUES, 2009).

Em Goiânia, as tentativas de criação de uma imagem definidora de sua identidade urbana, muitas vezes, visaram "atualizar" a cidade à semelhança de inúmeras capitais que almejavam ser incluídas em destinos turísticos. Não cabe

referir-se à Goiânia como uma cidade que busca uma inserção numa escala global, mas é essencial considerar sua publicidade para elevá-la num ranking de cidades competitivas no contexto nacional. O breve histórico apresentado expôs esta situação a partir da fala de Walmir Santos Aguiar, ex-diretor da Diretoria de Parques e Jardins de Goiânia, na administração do prefeito Nion Albernaz, na década de 1990, quando Aguiar mencionou a preocupação com o embelezamento da cidade para os turistas.

Na formulação das imagens de Goiânia como "cidade verde", "cidade das flores", o Bosque dos Buritis tem sido importante protagonista, uma vez que dentro dessa lógica de espetacularização das cidades, os espaços públicos são "[...] vistos como estratégicos para a construção e a promoção de imagens de marca consensuais, ou seja, são pensados enquanto peças publicitárias, para consumo imediato" (JACQUES, 2009). Nesse sentido, o Bosque dos Buritis não pode ser excluído dessa análise, uma vez que passou por diversas intervenções que contribuíram com a criação de uma imagem da cidade e que o definiram como o cartão-postal de Goiânia.

4.CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão das categorias *acessibilidade, valorização imobiliária, visibilidade e turismo e espetacularização*, explicita processos de transformação dos espaços livres, e da cidade de modo geral. A imagem de Goiânia como cidade verde, divulgada pela administração pública, e a ideia do Bosque como cartão-postal, que focam no reforço dessa imagem, são marcantes.

O histórico do Bosque apontou para intervenções no local aliadas às intenções do mercado imobiliário que se aproveita desses discursos e medidas, entretanto, seria um erro dizer que foi esse mercado que iniciou a propaganda, uma vez que ele surge com as próprias administrações municipais. Em contrapartida, não se minimiza a impulsão dada pelas imobiliárias à essa imagem de Goiânia, pois as transformações efetivas do Bosque, iniciadas nas décadas de 1960 e 1970, determinaram um modelo de expansão da cidade baseada em parcerias público-privadas que implantam parques ilhados por edifícios residenciais de múltiplos pavimentos, como nos casos dos Parques Flamboyant, Parque Cascavel e, mais recentemente, no Parque Cerrado.

5.REFERÊNCIAS

AGÊNCIA MUNICIPAL DO MEIO AMBIENTE. **Prêmio Crea Goiás de Meio Ambiente 2008** – Compêndio dos Trabalhos Premiados. Modalidade Urbanismo. Goiânia, 2008.

BOSQUE dos Buritis ganha concurso *eleja* Goiânia. *Diário da manhã,* Goiânia, 17 dez. 1999.

CUNHA, Cileide Alves. **Aval do Passado: Iris Rezende – Memória e Política (1958 – 1982)**. Dissertação de Mestrado em História, FCHF. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo** – comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2003.

EUROAMÉRICA INCORPORAÇÕES. **Europark - Um Parque Muda Tudo!** 5'30", Goiânia, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/Xf3yXJrNBEA>.

FERREIRA JÚNIOR, Licídio de Carvalho Bueno. **Os Reflexos do processo de ocupação e apropriação do espaço intra-urbano de Goiânia: o caso do Setor Bueno**. Dissertação de Mestrado. Centro de Desenvolvimento Sustentável. Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

GUIMARÃES, Cláudia Gomides. **Parques Urbanos: sua influência no Planejamento e Desenvolvimento das cidades**. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento e Planejamento Territorial. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. **Notas sobre espaço público e imagens da cidade**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009 Disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>.

KLIASS. Rosa Grena. **Parques urbanos de São Paulo e sua evolução na cidade.** São Paulo: PINI, 1993.

LIMA, Attílio Corrêa. **Plano Diretor da Cidade.** In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, CONSELHO NACIONAL DE GEOGRAFIA. *Goiânia: coletânea especialmente editada pelo IBGE como contribuição ao Batismo Cultural de Goiânia*. Rio de Janeiro, 1942a.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. **Dicionário de lugares Imaginários.** Lisboa: Tinta da China, 2013.

MARTINS JÚNIOR, Osmar Pires. **Uma Cidade Ecologicamente Correta**. Goiânia: AB, 1996.

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

OLIVEIRA, Maria das Mercêdes Brandão de. **A praça em suas múltiplas dimensões espaciais: o desvendar das similaridades e diversidades de praças goianienses.** Universidade Federal De Goiás – UFG / Instituto De Estudos Sócioambientais – IESA. Goiânia, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades.** *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, fev. 2005. Disponível em: < http://nuevomundo.revues.org/229>.

RESENDE, Ubiratan Pereira de. **Qualidade De Vida, Meio Ambiente Urbano e Especulação Imobiliária: Um Estudo sobre a Implantação do Parque Cascavel, Na Região Sul De Goiânia.** II SEAT – Simpósio de Educação Ambiental e Transdisciplinaridade UFG / IESA / NUPEAT - Goiânia, 2011.

RIBEIRO, M. E. J. **Goiânia: os planos, a cidade e o sistema e áreas verdes.** Goiânia: Ed. da UCG, 2004.

RIBEIRO, Maria Eliana Jubé. **Infraestrutura verde: uma estratégia de conexão entre pessoas e lugares** – Por um planejamento urbano ecológico para Goiânia. Tese de Doutorado: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2010.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2014.

SILVA, Clarinda A; ALMEIDA, Maria G. de. **Cidade Das Flores, Capital Verde, Cidade Dos Parques: representações sociais e identidades conferidas à Goiânia.** 14º Encuentro de Geógrafos de América Latina. Territorialidade Ameaçada: Políticas e Capim Dourado no Jalapão, 2013. Disponível em:

<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal14/Geografiasocioeconomica/Geografiadelapoblacion/39.pdf>

STREGLIO, Carolina Ferreira da Costa. **Parques Urbanos de Goiânia-Go: Dinâmica Espacial e Potencial Turístico**. Dissertação de Mestrado: Instituto de Estudos Socioambientais, da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.

A RUÍNA DO MODERNO EM GOIÂNIA: UMA ANÁLISE A PARTIR DO EDIFÍCIO DA ANTIGA SEDE DA CELG

THE RUIN OF MODERN IN GOIÂNIA: AN ANALYSIS FROM THE CELG BUILDING

https://doi.org/10.5281/zenodo.10735431
Envio: 06/12/2023◆ Aceite: 20/12/2023

Camilla Pompêo de Camargo e Silva

Arquiteta e Urbanista. Mestre em Construção Civil pela UFG. Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. E-mail: camilla.silva@ueg.br

Marcelo de Mello

Geógrafo. Pós-Doutor em Geografia pelo Instituto de Estudos Sócio-Ambientais da Universidade Federal de Goiás. Docente do Programa de Pós-Graduação Território e Expressões Culturais do Cerrado, PPG-TECCER/Universidade Estadual de Goiás.
email: marcelo.mello@ueg.br

Milena d´Ayala Valva

Arquiteta e Urbanista. Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura pela FAU-USP. Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação Território e Expressões Culturais do Cerrado, PPGTECCER/Universidade Estadual de Goiás. Email: milena.valva@ueg.br.

Rangel Henrique Brandão Silva

Arquiteto e Urbanista. Mestre em Projetos Digitais pela FAV-UFG, Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e sócio fundador da RGB Estúdio. email: rangel.silva@ueg.br

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ
GOIÂNIA

anos fundação da cidade

Imóvel à Venda -Antiga Agência Banespa Goiânia, Setor Central, Goiânia
Foto: Anna Sarah Soares Campelo, 2023

RESUMO: A cidade de Goiânia, planejada na década de 1930 é muito conhecida pelo seu acervo arquitetônico *art déco*, que tem alcançado reconhecimento e motivado estratégias de preservação. Por outro lado, a realidade da arquitetura modernista na cidade tem sido outra. Cenas de degradação, abandono e destruição em diferentes escalas de edifícios são cada vez mais comuns. Por essa razão, o artigo apresenta uma discussão por meio do caso do edifício da antiga sede das Centrais Elétricas do Estado de Goiás (CELG), uma reflexão sobre a necessidade de ampliação da preservação do patrimônio histórico e do reconhecimento de um capítulo importante da história cultural e arquitetônica na cidade.

Palavras-chaves: arquitetura moderna, projeto de Goiânia, preservação, sede CELG, patrimônio.

ABSTRACT: The city of Goiânia, planned in the 1930s, is well known for its art deco architectural collection, which has achieved recognition and motivated preservation strategies. On the other hand, the reality of modernist architecture in the city has been different. Scenes of degradation, abandonment and destruction at different scales of buildings are increasingly common. For this reason, the article presents a discussion through the case of the building of the former headquarters of the Centrais Elétricas do Estado de Goiás (CELG), to promote a reflection on the need to expand the preservation of historical heritage and the recognition of an important chapter of the city's cultural and architectural history.

Keywords: modern architecture, Goiânia project, preservation, CELG, historical heritage.

INTRODUÇÃO

A construção de uma nova cidade-capital no interior de Goiás na década de 1930 representou uma passagem importante entre o urbano, o território e a sociedade de uma época. A arquitetura da cidade estava ligada aos princípios de modernização e racionalização do país e da sociedade. Um desenho urbano inovador, uma atenção especial entre a escala territorial, a escala da cidade, o tecido urbano e seus edifícios, marcou um novo momento na história urbana no Brasil.

Goiânia é reconhecida como um momento importante do urbanismo nacional, que, depois de Belo Horizonte, conseguiu inserir uma nova ordem e mentalidade urbana no país. Seu projeto possui um potencial expressivo que soube olhar e utilizar bem a topografia, a geografia e explorar as linguagens e expressões de uma arquitetura que pretendia sinalizar a modernização do interior do país. Como lembra Graeff (1985), a cidade sugere uma forte impressão de unidade orgânica e integridade ambiental, que é transmitida desde o seu centro. Traz em si, o DNA de uma cidade nova (TREVISAN, 2009), e a carga de uma cidade-capital.

A ideia de uma cidade nova não surgiu de uma hora para outra. Em meados do século XVIII, o primeiro governador da capitania de Goiás, o Conde dos Arcos, já havia ventilado a ideia de mudar a capital para outro lugar. Essa intenção secular, porém, só se tornou realidade no início do século XX, no contexto da Revolução de 1930, articulada por Getúlio Vargas. Vila Boa, a antiga capital, passou a representar o atraso, a inércia, as velhas oligarquias e tudo que pudesse ser contraposto ao que era visto como capacidade criadora da revolução. As novas aspirações políticas não combinavam com a representação do domínio colonial materializado em uma cidade cuja organização espacial e arquitetônica expressava a herança portuguesa, nada tinha a ver com os ideais revolucionários propostos naquele momento (COELHO, 2019).

A ideologia do progresso imaginou a modernidade por intermédio de uma nova cidade. Uma nova Capital para o Estado seria o início e o símbolo do avanço, de novos investimentos. De acordo com Oscar Sabino (1958), uma nova capital acessível que irradiasse progresso e que marchasse na vanguarda, coordenando a vida política e estimulando a economia. Como lembram Silva E Mello (2013), privilegiando talvez mais a economia e a riqueza do Sul e do Sudoeste do Estado.

Todo esse movimento em Goiás estava alinhado aos objetivos da Era Vargas, que tinha o nacionalismo como ideologia e cuja administração pública exerceu um protagonismo como agente modernizador e de controle da produção do espaço. Friedman (2013) lembra que, desde o início da década de 1930 são propostos vários planos de remodelação das cidades brasileiras, além de programas territoriais utilizando políticas de povoamento, transporte e de comunicação. Segundo a autora, “nos Anos Getúlio institucionalizaram-se no Brasil o urbanismo e o planejamento por intermédio da geração de uma burocracia técnica para atuar na estrutura governamental” (FRIDMAN, 2013, p.

213), o que segundo ela, reforça a ideia de planejamento como função de governo.

Goiânia, portanto, foi construída com vistas à produção de uma nova mentalidade inspirada nos ideais da modernidade. O plano apresenta, de acordo com Manso (2001), um desenho urbano de concepção clássica adotando critérios modernos para atingir um caráter artístico e monumental. Além disso, seus edifícios refletem o espírito de tempos e lugares produzidos a partir de bases científicas disciplinadoras, geometricamente bem definidas (SILVA E MELLO, 2013), e marcados pelo *art déco*, um estilo que sempre serviu bem a governos autoritários, que pretendiam criar um "gosto de massa", uma arquitetura de Estado e que estivesse de acordo com o espírito da época (COELHO E VALVA, 2012). A nova capital de Goiás inspirou discurso e novas estéticas e pretendia produzir também um novo homem, um novo espírito para uma época de inovações e do progresso que se anunciava através de discursos, projetos e ações.

No Brasil, a exemplo de outros países, a modernidade e o autoritarismo foram dois movimentos que fizeram parte do mesmo processo, criando uma nova imagem que pudesse se tornar em um instrumento de propaganda, uma vitrine que destaca o sentimento e a ideia de unidade (FRIDMAN, 2013). É comum, na história da humanidade, que a arquitetura seja utilizada como instrumento de transmissão de conteúdo de diferentes naturezas (OLIVEIRA, 2008). No caso da arquitetura, inicial em Goiânia, a escolha foi a expressão de uma modernidade que não tinha rompido ainda com as tradições do passado. Para Campos (1996), o *art déco* não conseguiu desvencilhar totalmente com antigos cânones de composição clássica da arquitetura, mas acrescentou novos ingredientes com um desenho futurista. O ornamento por exemplo agora, era despojado, simplificado, mas possuía ainda importância na composição. Termos como "decoração moderna funcional" ou "arte decorativa moderna", como lembra Coelho (2019, p. 34), revelam a tentativa de aproximação com as vanguardas modernas.

A arquitetura da Era Vargas tinha essa característica de utilizar diferentes fontes. Ficou no meio termo entre a modernidade e tradição, o funcionalismo e a vanguarda (OLIVEIRA, 2008). A arquitetura modernista já estava se despontando no país, mas o neocolonial, os estilos pitorescos, assim como o *art déco*, foram utilizados em diferentes programas e tipologias. Vale lembrar que várias dessas vertentes também se alinhavam com a busca pela modernidade, e são, portanto, manifestações do moderno.

Para Coelho (2019), o *art déco* expressa uma postura, que na maioria das vezes, consegue incorporar uma boa parcela de mudanças, sem, no entanto, representar ou propor rupturas com o passado acadêmico. Em Goiânia, a possibilidade de representatividade monumental nos edifícios públicos e os ares de modernidade em relação à arquitetura colonial da antiga Vila Boa, parece ter motivado a adoção desse estilo. Além disso, conferiu uma ideia de unidade, talvez o traço mais valorizado nas interpretações atuais em torno das análises sobre Goiânia e o seu conjunto *art déco*.

Mas não deixa de ser interessante observar que o arquiteto que projetou Goiânia, Attílio Corrêa Lima, que já estava alinhado com as questões do planejamento moderno e da arquitetura racionalista europeia, escolheu a linguagem do *déco* para os projetos dos principais edifícios públicos elaborados por ele. De acordo com Diniz (2017), Attílio na sua estadia de estudos em Paris, estava em contato com as ideias do modernismo de linhas puras, sem o decorativismo. O seu apuro crítico, por exemplo, foi revelado em um artigo publicado por ele no jornal "Correio da Manhã" em julho de 1930, ao criticar duramente a aplicação do *art déco* ao se posicionar sobre a obra de intervenção no Teatro João Caetano, na cidade de Salvador, feita pelo arquiteto Augusto Malta (DINIZ, 2017, pg. 291). Três anos antes de projetar edifícios ao gosto *déco*, Attílio exaltava as possibilidades da arquitetura modernista, e que depois ficaram marcadas no seu projeto para a estação de hidroaviões em 1937 do Aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro, um ícone da arquitetura brasileira.

Vale refletir sobre a adoção de Attílio, no caso de Goiânia, daquilo que ele já percebia não ser mais concebível ou aceitável, e a necessidade talvez de incorporar a linguagem arquitetônica eleita por Vargas para grande parte dos edifícios públicos no Brasil, em nome da unidade e da mensagem a serem difundidas e absorvidas pela população. Além disso, custo e prazos, e o contexto da construção de uma cidade no meio de um grande vazio, podem também justificar essa mudança de rota no desenvolvimento do referido arquiteto. Nesse caso, portanto, comprova também a tese de que Goiânia foi um arranjo de interesses estadual e federal (SILVA E MELLO, 2013), fruto de diálogos e combinações entre Pedro Ludovico Teixeira (o Interventor) e Getúlio Vargas, considerados os produtores de Goiânia.

A relação ente modernidade expressa pelo *art déco* e a arquitetura moderna na década de 1930 no Brasil é um debate interessante. Duas vertentes que despontaram no mesmo espaço-tempo, serviram a propósitos próximos, mas também conflitantes e que se disseminaram na paisagem do Brasil, as vezes carregados de uma imagem a ser alcançada para a afirmação de uma nacionalidade, outras como um discurso e uma teoria mais consistentes.

Há quem veja o *art déco* na América Latina como uma transição, uma ponte entre o ecletismo e o racionalismo, percebida no início como sendo muito radical já que o *déco*, que mantinha ainda ligações com o ecletismo e o classicismo, conseguiu a ruptura com o passado colonial, impondo uma mudança com mais aceitação (SEGRE, 1991).

Segre (1991) afirma que na América Latina, o *art déco* foi uma ponte entre o ecletismo, já destituído de força própria, e o racionalismo europeu, percebido ainda como muito radical. O *déco* mantinha ligações com o ecletismo e classicismo, mas a força de um gesto de ruptura com o passado colonial e a velocidade necessária para impor uma mudança e aceitação, seria uma

"modernização conservadora", tão característica do Governo Vargas. Lúcio Costa por exemplo, não tinha apreço pelo *déco* por achar que ele era insuficientemente moderno e superficialmente nacional (Bruand, 1981). A arquitetura moderna passa a ocupar esse lugar da urgência de definição da nossa identidade, mesmo que assimilando o racionalismo europeu. Essa pareceu ser uma estratégia de amadurecimento e absorção das ideias do Movimento Moderno, que segundo Segre (2000), renasceu no Brasil sob a forma de um vocabulário arquitetônico que exalava liberdade expressiva e originalidade, constituindo na opinião do autor, uma abordagem regionalista do Movimento Moderno.

Esse momento da cena arquitetônica no país foi potencializado também pelo processo de substituição do academicismo ensinado nas escolas, pautados no início do século XX no neocolonial e no *déco*. O manifesto escrito por Gregori Warchavchik em 1925 "Sobre a arquitetura moderna", a construção da primeira obra racionalista do próprio Warchavchik em 1927 em São Paulo, a visita de Le Corbusier ao Rio de janeiro em 1929, são lembrados por Segre (2000), como momentos fundamentais da produção e circulação de novas ideias. Porém, apesar de toda ânsia de mudança, em 1930, o neocolonial foi reafirmado como estilo oficial, mostrando a força dos setores tradicionalistas no país e que durou até a década de 1950 (SEGRE, 2000).

A produção da arquitetura modernista em Goiânia se iniciou na década de 1950. Num primeiro momento a escala era a residencial e foram implantadas de maneira dispersa na parte central da cidade, tendo como terreno a ossatura do plano de Attílio Corrêa Lima. A partir de meados da década de 1950, arquitetos goianos, que se formaram no Rio de Janeiro, voltaram e começaram a disseminar por aqui, uma arquitetura modernista de qualidade em grandes edifícios, modificando a paisagem e a cena arquitetônica na cidade. Além disso, a circulação de arquitetos brasileiros formados em outras escolas no Brasil contribuiu para fomentar um outro capítulo importante da arquitetura em Goiânia.

A Capital de Goiás, representante de um novo momento para o urbanismo brasileiro, teve como arquitetura emblemática nos primeiros anos o *déco* em convivência com manifestações do ecletismo e com o tempo passou a receber e assimilar a arquitetura modernista. Essas foram as primeiras manifestações arquitetônicas na cidade e todas elas de caráter modernizante. A partir dos anos 1960, Goiânia se tornou um centro de recepção de novos profissionais, que fundaram uma escola de arquitetura que produziu uma arquitetura contemporânea de qualidade com particularidades e algumas identidades marcantes. Atualmente são muitas escolas de arquitetura e urbanismo no Estado e uma produção de caráter globalizante, alinhada com todo o avanço tecnológico que permitiu a flexibilidade das barreiras e fronteiras profissionais e de mercado. É sem dúvida um novo capítulo ainda em observação e que demandará análises aprofundadas em um futuro próximo.

Mas diante desse cenário inicial de consolidação de uma cidade e algumas imagens, vale questionar, como estamos lidando com o nosso passado edificado? É notório que no Brasil, temos uma relação de bastante fragilidade no que diz respeito a preservação do nosso patrimônio cultural. Nossa história nesse campo é muito recente, coincide oficialmente com o período de ocupação de Goiânia, quando em 1937, no Governo Vargas é criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (o atual IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

O Iphan, apesar de todo pioneirismo e relevância, durante os 30 anos iniciais de sua existência valorizou e preservou somente os vestígios e representantes da arquitetura de origem portuguesa, ou seja, o nosso passado colonial. O ecletismo, o *art déco* foram, por muito tempo marginalizados, desprezados e sobreviveram sem nenhuma política de preservação. Apesar de toda a ampliação do conceito de patrimônio verificado a partir dos anos 1960, os bens tombados pela União no Brasil, em sua maioria privilegiam os 300 anos iniciais da história do país.

O *art déco* também sofreu preconceitos e só recentemente adquiriu relevância nas ações preservacionistas. O marco dessa valorização tardia pode ser considerado pelo Seminário Internacional intitulado "*Art Déco* na América Latina", organizado pela prefeitura do Rio de Janeiro em abril de 1996 e idealizado pelo arquiteto Luiz Paulo Conde, Secretário Municipal de Urbanismo na época. A iniciativa de Conde foi fundamental para a reabilitação à crítica desse estilo arquitetônico pioneiro da modernidade, forçando, assim, uma revisão da história da arquitetura do século XX. É interessante notar que já, nesse seminário, a discussão sobre Goiânia figurava no debate nacional através da participação do professor Gustavo Neiva Coelho, com o trabalho: "*Art déco:* os signos do poder na arquitetura oficial em Goiânia." A associação feita por Coelho (1997) entre a arquitetura e a sua relação com as novas formas de poder inaugura uma nova interpretação da história e do significado dessa cidade planejada (VALVA, 2017).

E foi, somente na década de 1980, que os edifícios oficiais em estilo *art déco*, projetados no início de Goiânia, começaram a ser tombados e a justificativa incorporava o significado histórico do período de fundação da cidade. Na década de 2000, com a implantação de um escritório do IPHAN, em Goiânia, um dossiê é elaborado e em 2003 é concedido o tombamento nacional do conjunto *art déco* da Praça Cívica e o traçado viário do plano de Attílio Corrêa Lima, ligado por um trecho da Avenida Anhanguera ao antigo núcleo pré-existente de "Campininha das Flores". De acordo com o Dossiê (MANSO, 2010), coordenado pela arquiteta Celina Manso, para embasar o pedido de tombamento, a escolha desse item se deve pela intenção de "preservar a ideia geradora do desenho da cidade".

A partir da visibilidade dada ao *art déco* em Goiânia com esse tombamento, aliados à estratégia de marketing urbano em escala mundial em grande

evidência nesse período, a cidade, através dos agentes públicos, mas também de agentes privados, passou a utilizar o slogan de "Goiânia, Capital do *art déco*". Mais recentemente, no dia 2 de agosto de 2023, esse título foi sancionado pelo atual governador por meio de uma lei estadual (O HOJE, 2023). Esse fato, porém, que possui mais de duas décadas, não reverteu necessariamente em ganhos para a valorização e preservação de todo o potencial arquitetônico que a cidade possui, além disso, parece que limitou os interesses de ampliação da preservação aos edifícios *art déco*.

Estamos convivendo atualmente com uma onda de demolições no centro da cidade de exemplares residenciais de diferentes vertentes arquitetônicas. O ano de 2023 será marcado, além desse cenário visível de renovação da arquitetura de interesse histórico na parte central da cidade, pela divulgação de um Plano de Requalificação do Centro de Goiânia, anunciado no mês do aniversário de 90 anos da cidade (IUSSEF, 2023; JORNAL OPÇÃO, 2023). Esse plano, que ainda não é conhecido em profundidade, já que é vinculado de maneira fragmentada somente por meio da imprensa, prevê, por exemplo, incentivo fiscal para áreas de estacionamento no centro da cidade. O resultado desse tipo de ação é previsível, e esse plano pode ser responsável por mais cenas de destruição na cidade.

A arquitetura modernista em Goiânia, porém, já vem sendo demolida há algumas décadas. Silenciosamente estamos perdendo exemplares da arquitetura residencial e assim, parte do patrimônio moderno. De uns tempos para cá, edifícios considerados simbólicos também estão em risco, fato que consegue espaço na sociedade organizada e na imprensa com mais expressividade. O debate acerca da emergência e conservação da arquitetura moderna em Goiânia acontece em momentos de picos, quando exemplares emblemáticos passam por ameaças mais visíveis, como é o caso do Jóquei Clube de Goiânia, projetado pelo renomado arquiteto Paulo Mendes da Rocha e que, em 2010, passou por ameaças de demolição e, mais recentemente, a antiga sede das Centrais Elétrica de Goiás (CELG), localizada no trecho tombado da Avenida Anhanguera.

Esse artigo elegeu analisar a situação frágil da arquitetura moderna em Goiânia, que tem sofrido com demolições e modificações, centrando no edifício da antiga sede da CELG, que atualmente está em estado de ruína. Juntamente com outros dois exemplares implantados na mesma época, a Assembleia Legislativa do Estado e o Jóquei Clube, essas obras representam a recepção dessa produção arquitetônica na cidade e, auxiliam na percepção do seu significado nos dias de hoje.

[1] O tombamento do Iphan englobou o conjunto *art déco* da Praça Cívica, o traçado viário que corresponde ao desenho original de Attílio Corrêa Lima incluindo um trecho da Avenida Anhanguera que liga uma parte simbólica do antigo povoado de Campininha das Flores, hoje bairro de Campinas, além da nomenclatura das vias da área central.

Diante desse cenário, vale a pena questionar, em que medida numa cidade que escolheu um recorte específico de preservação, que cresceu sob o símbolo do *art déco* e parece não querer ampliar a partir daí, é possível, ainda, fazer com que a arquitetura modernista encontre a permanência e seu lugar na história dessa cidade?

2023 é o ano de comemoração dos 90 anos da cidade e dos 20 anos do tombamento do Iphan.[1] Esse artigo quer aproveitar esse momento e um estudo de caso específico para cobrar e alertar sobre a importância desse capítulo da produção arquitetônica da cidade que está em risco e, quem sabe, em vias de extinção.

O MODERNO EM GOIÂNIA VISTO A PARTIR DO EDIFÍCIO DA CELG E ALGUNS EXEMPLARES

O desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, impulsionado pela construção de Brasília em 1960, além da circulação de profissionais e ideias com formação já renovada nesse novo espírito vai estimular a produção de novos edifícios em Goiânia. O uso de novas tecnologias, com inovações estruturais, construtivas, de implantação dos edifícios, vai contribuir para novos gestos projetuais e uma cena arquitetônica diferenciada na cidade que até então, convivia com uma modernidade de outra natureza.

Os primeiros exemplares modernistas vão ser casas isoladas que passam a modificar a paisagem além do surgimento de edifícios verticais com programas mais complexos, como sede de bancos, clubes, universidade, teatro, por exemplo.

Conforme aponta Vaz (2002), a partir do final dos anos 1950 e durante a década de 1960, a influência do pensamento moderno se amplia, especialmente nos bairros centrais e áreas habitadas pela classe média e média alta, como o Centro, Bairro Popular, Setores Sul, Oeste e Aeroporto. Arquitetos formados no Rio de Janeiro e em São Paulo como Eurico Godoi, Elder Rocha Lima, Domingos Roriz, Ariel Costa Campos, Raul Filó, Luiz Osório desempenharam um papel muito importante na concepção e materialização dessas obras.[2]

Nesse período, Goiânia vivia um momento frutífero para a produção moderna, o que possibilita colocar foco em três experiências. No final dos anos 1950 e início 1960 é inaugurado um grande edifício moderno próximo à Avenida Anhanguera e, logo depois, dois outros edifícios bastante particulares são construídos na cidade. Cada um deles contém uma identidade que representa uma matriz da produção do moderno no país com clara consonância com as vanguardas construtivistas europeias, mas, também, com filiações a respeito do

[2] Para saber mais acerca dos profissionais e da produção desse período em Goiânia, ver: Silva Neto (2010), dissertação de Mestrado UnB.

que era difundido pelas escolas do Rio de Janeiro e São Paulo no que passou a ser entendido como uma "modernidade brasileira" (SOLOT, 2004). Uma produção estética mais brasileira estava em curso principalmente depois de Brasília e, em um curto espaço de tempo, é possível encontrar exemplares dessas diferentes propostas em Goiânia.

Podemos perceber, portanto, que, no pós-Brasília, Goiânia passou a contar com alguns exemplares significativos da escola carioca, da escola paulista, além de um racionalismo de tendência construtivista do Movimento Moderno com aceno nacional, porém mais universal. As três experiências, que auxiliam ilustrar bem esse momento são, respectivamente, o Edifício sede da Assembleia Legislativa do Estado, o Edifício sede do Jóquei Clube e a sede das Centrais Elétricas de Goiás S/A – CELG.

O projeto da sede da Assembleia Legislativa foi concebido por Eurico de Godoi[3] e Elder Rocha Lima, dois arquitetos goianos que estudaram na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, na década de 1950. Essa aproximação com a arquitetura e o pensamento de Le Corbusier, e o desenvolvimento de um método que priorizava a clareza, a flexibilidade, consagrou o que ficou conhecido como a escola carioca (BASTOS E ZEIN, 2015), tendência que foi coordenada por Lúcio Costa, protagonizada por Oscar Niemeyer, e que pode ser notada na bagagem desses dois jovens arquitetos goianos na época.

A sede da Assembleia foi implantada na extremidade de um parque urbano, o bosque dos Buritis, e que inaugurou uma nova maneira de implantação de edifício em Goiânia, livre das amarras da quadra, em meio à natureza. É possível identificar o repertório básico e facilmente reconhecível dessa maneira de projetar carioca que se difundiu pelo Brasil e com grande reconhecimento internacional. A composição do edifício é marcada pela integração de volumes, sendo um deles suspenso por pilotis, sustentado por colunas esbeltas que garantem uma espacialidade fluída que promoveu a integração da edificação com a cidade e com o verde. Expressa um desempenho estrutural que não era comum nas construções *art déco* na cidade e que contém uma expressão plástica característica do racionalismo carioca. A fachada sem ornamentos, pilotis criando vãos livres e a integração com o Bosque dos Buritis são elementos marcantes desse edifício branco, com a marcação horizontal das aberturas que completam a ideia de um conjunto harmonioso, como pode ser observado pela Figura 01.

A sede do Jóquei Clube, projetada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha[4], traz, em sua gênese uma outra concepção espacial e relação com o lugar e a natureza. Assim como vários outros edifícios projetados por ele pelo Brasil, o Jóquei se apresenta como uma enorme cobertura de concreto, apoiada em pilares expressivos, frutos de experiências em outros projetos, que funciona como parte integrante da estrutura urbana do seu entorno. O concreto bruto, a

[3] Eurico Calixto de Godoi formou em 1951 e Elder Rocha Lima em 1955.

Figura 01. Edifício da antiga sede da Assembleia Legislativa de Goiás. Fonte: Comunicação ALEGO, s.d.

mensagem da solidez, tão característicos da escola paulista e do brutalismo de Vilanova Artigas e, ao mesmo tempo, o princípio dinâmico dos diferentes pisos que possuem uma interação articulada com o vazio por meio dos vãos, das rampas e escadas, conferem o que Solot (2004, p. 24) identifica como uma "humanização da racionalidade do espaço universalizante moderno e que promove a convivência comunitária".

A proposta inclui uma rua de pedestres transversal à quadra, proporcionando uma permeabilidade de pedestres entre áreas residenciais próximas à Rua 3 e comerciais à Av. Anhanguera. O acesso, ao interior do edifício, se dá por um túnel, que leva a uma rampa distribuindo os usuários por áreas como o bosque, as piscinas e as quadras de esportes.

A área das piscinas foi tratada como uma praça seca e elevada em relação ao restante da construção, outro elemento marcante do projeto (ARTIGAS, 2000). O Jóquei Clube, integrado entre a Rua 3 e a Avenida Anhanguera, faz parte da paisagem do Centro de Goiânia, sendo um elemento fundamental na memória afetiva e identidade local. Essa relação com a história e experiência da cidade talvez seja o traço mais forte de garantia da sua permanência na cidade até hoje.

Apesar da relevância social e arquitetônica, o Jóquei Clube, ao perder seu uso original nos anos 2000, sofreu modificações e descaracterizações e enfrentou o risco de demolição. Atualmente todo o complexo do Jóquei está bastante degradado, em péssimo estado de conservação o que evidencia a fata de atenção aos exemplares modernistas na cidade.

[4] Paulo Mendes da Rocha se formou na Universidade Mackenzie em São Paulo em 1954.

Figura 02. Jogo de rampas do Jóquei Clube em Goiânia. Fonte: Lucas Jordano

Figura 03. Área das piscinas do Jóquei Clube em Goiânia. Fonte: Marina Nahas.

Figura 04. Vista aérea de 1961 do trecho do Setor Oeste com destaque para a sede da CELG. Fonte: Acervo da Secretaria de Planejamento de Goiânia.

O edifício das Centrais Elétricas de Goiás S/A – CELG é o objeto principal de análise desse artigo, principalmente pelo sentido de urgência devido ao seu estado de abandono e precariedade. Seu estágio atual é a fotografia mais cruel da relação de Goiânia com a arquitetura modernista produzida por aqui.

Situado no Setor Oeste, em frente a Avenida Anhanguera e próximo ao Lago das Rosas, no trecho do traçado viário tombado como patrimônio histórico, o edifício foi projetado provavelmente no início dos anos 1960. A história sobre a autoria e a encomenda deste edifício não é ainda muito clara. Não foram encontrados documentos que confirmem a autoria do projeto nem a data precisa de sua construção. A informação, contida em um documento elaborado a pedido da Prefeitura de Goiânia para dar início ao tombamento do edifício (BARBOSA, 2019), cita o depoimento de um antigo desenhista do escritório do engenheiro Oton Nascimento, que foi o primeiro diretor da CELG, que afirma

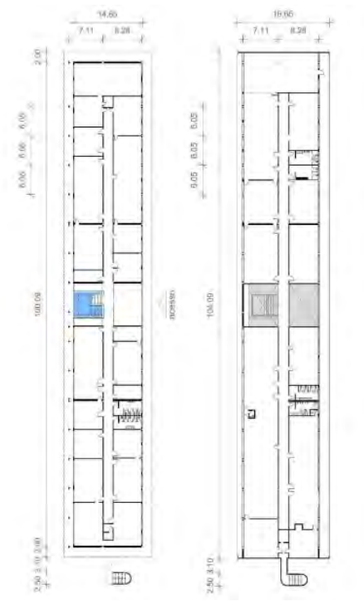
como sendo Nascimento, o autor do projeto: a partir de referências publicadas em revistas, ele teria desenvolvido o projeto. Essa informação foi confirmada também por profissionais que atuavam em Goiânia no mesmo período. Sobre a data há também controvérsias se seria na década de 1940, 1950 ou 1960. Trabalhamos aqui com a hipótese de ser de 1958, utilizando a fonte de BARBOSA (2019). Não poderia ter sido muito antes disso, já que elementos contidos neste edifício, só começaram a ser usados em meados dos anos 1950 no Rio de Janeiro como, por exemplo, os painéis fixos de elementos vazados.

O edifício tem uma ênfase no seu volume com uma articulação clara e racional, de solução estrutural simples. O terreno foi aproveitado sem muitas modificações a implantação liberou o edifício no lote, criando uma relação diferente do edifício com a cidade. A composição é marcada pela horizontalidade e longitudinalidade, utilizando de uma continuidade de formas, materiais e ritmo nas fachadas. O vocabulário do volume e da planta são característicos de uma solução eficaz e simplificada, onde a circulação parece ter sido o determinante principal. O hall que contém a escada é o elemento que marca a simetria da composição e a escada, sem dúvida, é um ponto relevante que confere plasticidade interessante e auxilia na legibilidade do volume. Nesse local o pé direito é duplo, o detalhamento é mais sofisticado e o coroamento da ambiência é marcado pela presença de um mural artístico de autoria de Frei Nazareno Confaloni. Esse artista italiano se radicou em Goiânia e impulsionou o modernismo nas artes no Estado, contribuindo para a implantação da escola de Belas Artes em Goiânia, que, mais tarde, deu origem ao curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás, o primeiro do Estado.

Figura 05. Foto da antiga Sede da CELG de 1967 Fonte: Figura 05 – perfil Instagram @goiastemhistoria (org. jornalista Iuri Godinho).

A fachada principal do edifício, voltada para a Avenida Anhanguera, almeja um dinamismo discreto, com um pequeno balanço, e é onde recebeu elementos vazados de concreto, conhecidos como cobogó, que servem de *brise-soleil* e auxiliam no conforto térmico. Esse elemento dá um aspecto interessante ao edifício, o que ajuda na inserção urbana, fazendo uma transição entre o volume

Figura 06. Escada e Painel de Frei Confaloni Figura 06 – Lucas Jordano.



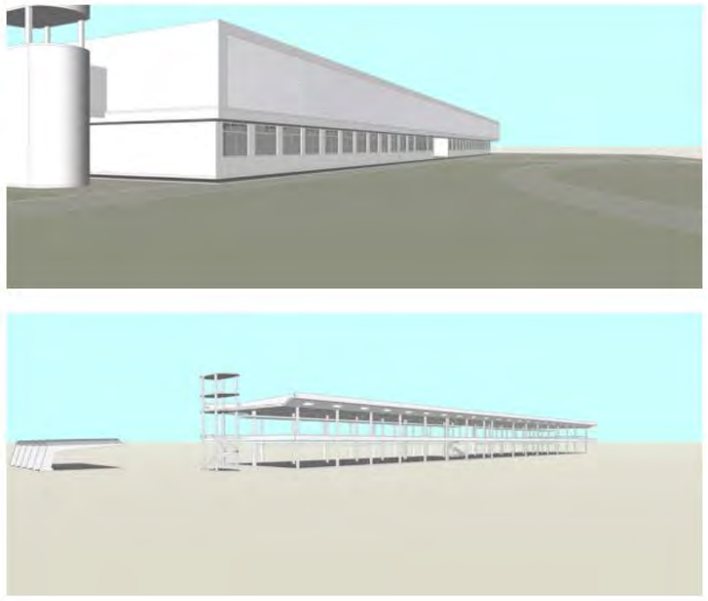


Figura 07. Plantas do edifício da CELG. Fonte: Lucas Jordano.

Figura 08. Modelagem 3D do edifício da CELG. Fonte: arquivo Rangel Henrique Brandão Silva.

Figura 09. Modelagem 3D da estrutura do edifício da CELG. Fonte: arquivo Rangel Henrique Brandão Silva.

fechado e a leveza conseguida pelos cobogós. Além de proteger do sol, ele suaviza e dá unidade ao grande pano desse volume. Esse tipo de solução, permite que a visibilidade para o exterior seja mantida e dá a tônica ao conjunto, sendo uma solução utilizada por vários mestres da arquitetura moderna brasileira. Vale lembrar do conjunto residencial do Parque Guinle projetado por Lúcio Costa em 1948 e que utiliza desse elemento, e que vai repercutir por exemplo, na obra de Affonso Reidy para o Pedregulho, em 1950, e toda uma geração de arquitetos.

A fachada posterior do edifício da CELG é marcada por pilares de secção redonda no térreo, que acentuam um pouco o movimento nessa parte do edifício, apesar do corte brusco por não atravessar os dois pavimentos, o que poderia conferir mais monumentalidade ao conjunto. Durante muito tempo essa fachada recebeu também brises metálicos horizontais. A cobertura do estacionamento, anexo ao edifício é uma estrutura em concreto em balanço e de forma curva, o que completa o conjunto de linguagens e referências modernistas, mesmo sem estar em correspondência direta com a composição do edifício[5].

Em comparação aos outros dois edifícios descritos aqui, o edifício da Celg traz um funcionalismo mais ortodoxo e comportado, com uma inserção discreta na paisagem, a não ser pela grandiosidade da área que ocupa. Ao longo do tempo passou por modificações, algumas atualizações para adaptar às mudanças de uso impostas pela transferência da Companhia Elétrica. O último uso foi para abrigar, em partes do edifício, funções da Secretaria Estadual de Educação. Desde 2019, porém, o prédio está abandonado, em um estado crítico quase em ruínas, colocando em risco quem se aventura a entrar nele. Em frente ao edifício, próximo à Avenida e dentro do terreno, encontrava-se até recentemente uma árvore, um grande jatobá, que foi tombada como patrimônio histórico pelo município, mas que não resistiu às fortes chuvas e caiu, completando assim a paisagem da catástrofe.

RUÍNA DA CELG: A NECESSIDADE DE AMPLIAÇÃO DO OLHAR PARA AS PERMANÊNCIAS EM GOIÂNIA

Os três casos aqui apresentados são representantes significativos da história da arquitetura e da cidade de Goiânia. Além do fato de serem referências construtivas e materiais e de todo debate a respeito da linguagem do moderno em Goiânia, existe também o componente cultural e histórico que envolve a cidade, suas partes e as pessoas que nela vivem.

Todos os três, de alguma maneira, passaram ou estão passando por momentos de tensão que colocam em risco a sua permanência. O edifício da Assembleia vai mudar de uso em pouco tempo. Com a mudança das atividades legislativas para outro local na cidade, a futura atividade a ser exercida ali ainda está em discussão, mas já carregada de polêmica. Uma parcela organizada da sociedade civil, através de uma associação, quer uma ocupação cultural do edifício, porém, deputados votaram para destinar o edifício para o Tribunal de Contas Municipal. O caso está agora na justiça. (O POPULAR, 2021).

O edifício do Jóquei Clube já esteve prestes a ser demolido. Em 2017, foi solicitado, por alvará, a demolição do clube, fato, que depois de muito empenho de parcelas significativas da sociedade foi impedido (O POPULAR, 2018), em função do significado imaterial e afetivo e da defesa sobre o valor desse exemplar modernista. O desaparecimento foi freado, mas o edifício segue degradado, abandonado e sem uso, o que fatalmente compromete a sua existência.

A situação mais recente é a da antiga sede da Celg, que em função do seu estado, de abandono e degradação, e de interesses comerciais, começou a ser demolida. O edifício agora é de propriedade particular e só não veio abaixo por uma ação rápida do Conselho de Arquitetura e urbanismo (CAU-GO) e da Secretaria Estadual de Cultura de Goiânia que elaboraram às pressas um pedido de tombamento utilizando, portanto, da cláusula do tombamento provisório, que nesse início de processo é garantido por lei federal (BRASIL, 1937).

Diante desse cenário, a questão da preservação em Goiânia implica em avaliar a maneira como a cidade tem tratado o tema quanto aos remanescentes da arquitetura modernista. A noção atual de patrimônio cultural, que inclui tanto manifestações materiais como imateriais, antigas e novas, de forma integrada, não pode excluir qualquer período, incluindo o contemporâneo (AZEVEDO E

[5] Os alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG do 3º e 6º períodos em 2022/2 participaram de um projeto de extensão coordenado pelos autores e desenvolveram análises, pesquisas e construção de cenários possíveis para esse edifício. As modelagens em 3D apresentadas aqui foram desenvolvidas nesse projeto.

Figuras 10, 11, 12 e 13. Estado atual de degradação da antiga Sede da CELG. Fonte: acervo dos autores.

JUNIOR, 2011). Essa é uma pauta pactuada pelos profissionais que se dedicam a essa área e corresponde também aos conteúdos dos protocolos internacionais, amplamente debatidos por meio das Cartas Patrimoniais, que circulam em diferentes partes do mundo. Esses documentos apontam direções e procuram construir consensos e pactos mais coletivos.

De qualquer maneira, se estivéssemos restringindo-se somente ao patrimônio material, é importante sinalizar que no Brasil, a ampliação cronológica, estilística e tipológica ainda é um problema, sendo mais bem resolvida em outros países. O preconceito em relação aos exemplares do ecletismo, com o *déco*, ainda existe, e o descaso com o moderno é uma realidade em muitas cidades brasileiras, e, em Goiânia, isso tem tomado proporções irreversíveis. Já são muitas residências de caráter modernista demolidas, e é possível perceber que os edifícios de grande porte, muito deles com uma função social relevante, também estão em risco nos últimos anos.

A antiga sede da Celg está atualmente em estado de ruína. O cenário de destruição é impactante e as patologias identificadas ali são várias. Quando um edifício de datação tão recente, que até pouco tempo estava em uso e em pleno funcionamento chega num estado amplo de decadência material, a reflexão sobre o tempo e a memória requer muitas interpretações. Avaliar uma ruína do contemporâneo pode ser muito diferente de avaliar aquelas ruínas que atravessam séculos de história. Nas ruínas de um passado distante encontram-se mensagens que se consolidam como um prazer estético, e elas passam a ser valorizadas e cultuadas como templos de testemunhos (MENEGUELLO, 2003). Do antigo, são muitas vezes vestígios de fragmentos do passado que auxiliam a compreensão das civilizações. Por outro lado, a ruína de um passado tão recente, a mensagem é outra. É um incômodo da falência, da impotência de uma sociedade que não cuidou, conservou ou valorizou a matéria, a ideia e a cultura; é um mal-estar da modernidade e da cultura que nos faz ter consciência da perda de referências cotidianas.

O impacto e a reflexão sobre o significado dessas imagens, nos leva a pensar que tipo de cidade vamos produzir se os edifícios que condensam parte da nossa memória desapareceram por completo. Esse cenário, que revela nossa fragilidade em relação à tutela do nosso passado, presente e futuro, aciona o que Choay (2001), assinala como o risco de um anacronismo, ou seja, do perigo das cidades antigas serem conservadas só na iconografia. Será possível viver somente um mundo sempre novo e renovado?

Na comemoração de 90 anos da cidade de Goiânia, é importante levantar a preocupação de compreender essa cidade em sua totalidade. Os edifícios têm seus significados individuais, particulares, mas nunca descolados do seu contexto histórico, urbano e cultural. Se, por algum motivo, o entendimento de que um edifício não tem relevância para permanecer, um olhar mais ampliado para a paisagem urbana, para as lições de implantação, para as texturas, para a ambiência, deve ser levado em consideração. Os estudos urbanos e de preservação, ressaltam a necessidade de compreensão da dimensão urbana da memória, inclusive das nossas experiências recentes.

O edifício da CELG pode ser analisado isoladamente, mas é preciso assumir o seu entorno, a proximidade com o Lago das Rosas, com o Teatro Inacabado, outra manifestação do moderno em Goiânia, sua relação com a Avenida

Anhanguera e seus status de bem tombado viário. Alguns edifícios interessantes já foram demolidos nesse trecho da cidade. O museu de Arte Moderna, que ficava dentro da área do Lago das Rosas, projetado por Eurico Godoy foi demolido, esquecido, e hoje até vestígios iconográficos são difíceis de serem encontrados. Como garantir a preservação da nossa memória construída, inclusive a moderna?

Nenhum dos três edifícios citados neste trabalho conseguiram ainda a proteção de tombamento. Os dossiês de solicitação foram feitos (BARBOSA, 2017 e 2019), o processo está lento e os interesses econômicos são grandes. Em um mundo ideal não precisaríamos recorrer a esse instrumento legal como se fosse a última tábua de salvação. Lembrando a provocação de Zein e Di Marco (2008), "Preservar não é tombar, mas terminou sendo, mas poderia não ser?".

Se esses edifícios não forem protegidos pela lei de tombamento, dificilmente terão garantias de sobreviverem às pressões de uma dinâmica urbana que é perversa e cruel com a história. Não chegamos ainda ao ponto de preservar sem a imposição, estamos perpetuando uma relação que é quase automática, que só permanece quem tem a lei como escudo. O tombamento impõe, também, no caso da Celg, devido a sua grande descaracterização, uma reflexão de como será a sua preservação daqui para frente, caso ela tenha o direito de ser reconhecida. O seu estágio de arruinamento está tão avançado que valeria a pena pensar em como intervir nessa arquitetura de interesse histórico e cultural, sem cair nas armadilhas de promover um falso histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Goiânia está a 10 anos de se tornar uma cidade centenária, acabou de fazer 90 anos e só nas duas últimas décadas e começou a valorizar a sua arquitetura de fundação, aquela eleita por dirigentes e por contingências para representar o progresso e a modernidade que pretendia almejar. A valorização da arquitetura *art déco* é uma realidade que se consolida cada vez mais, está em voga em ações e em discursos, muitos deles permeados por diferentes interesses. Essa tendência acompanha uma prática usual da contemporaneidade, a de invenção e reinvenção de imagens, visando a promoção de cidades, de sujeitos políticos e de iniciativas que facilitem o marketing urbano.

O *art déco* por aqui tem sido utilizado como uma imagem-símbolo, uma síntese do passado da cidade, que tem dominado a cena e que, algumas vezes, contribui para o enfraquecimento de um debate mais profundo e verdadeiro sobre a preservação arquitetônica, cultural e histórica, que vai além inclusive, dos edifícios oficiais.

A problemática da preservação do moderno é uma realidade brasileira e talvez mundial, fato que pode ser acompanhado nos debates promovidos pelo Docomomo Brasil e Internacional, que é o Comitê para Documentação e preservação de edifícios, sítios e unidades de vizinhanças do Movimento Moderno. Talvez pela proximidade do tempo, talvez pela semelhança com a nossa produção do presente, estamos acostumados a presenciar sem muitos questionamentos sua destruição.

O fato desse trabalho indagar sobre a atenção muitas vezes exacerbada a somente um período da nossa história urbana e arquitetônica não quer em momento algum diminuir a importância que o *art déco* possui. Mas quer alertar, parafraseando e reciclando a famosa frase de Mario Pedrosa, "se somos uma cidade condenada ao *déco*"![6] Em nome desse recorte, a cidade está reproduzindo em elementos contemporâneos uma estética que é relevante porque justamente representa um passado da nossa modernidade, que já passou e que pode ser vivenciado através das produções autênticas que permanecem e que conectam com o período em que foram produzidas. Replicar esquemas compositivos do *déco* em diferentes intervenções atuais, podem também gerar um falso histórico e um cenário temático, uma mercadoria.

As observações levantadas, querem reivindicar a necessidade de ampliarmos nosso olhar para a preservação de uma cidade jovem, e que, por isso mesmo, tem a chance de conviver com várias reminiscências de um passado recente, mas, que parece estar perdendo a chance de criar lugares de memória heterogêneos e ricos de referências.

O distanciamento temporal foi importante para a valoração do *art déco* e a tempo de cultuarmos as suas permanências. Talvez um passado mais distante da arquitetura modernista também se encarregará de promover a sua preservação de forma mais eficiente. O que assusta, porém, é a velocidade da destruição, fato que pode colocar essa chance em risco, e assim, perdermos parte da nossa cultura e identidade, uma identidade arquitetônica que contém a síntese em muitos casos, do passado que já tivemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGAS, Rosa (org.). **Paulo Mendes da Rocha** - vol. 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

AZEVEDO, Paulo Ormindo; JUNIOR, Nivaldo V. Prefácio Coleção ArquiMemória. In: GOMES, Marco Aurelio; CORREA, Elyane (orgs). **Reconceituações contemporâneas do Patrimônio**. Salvador: Editora EDUFBA, 2011.

BARBOSA, Lucas Jordano de Melo. **Parecer para Dossiê de Tombamento do Edifício Construído para Sede da CELG (Centrais Elétricas de Goiás S/A), na Avenida Anhanguera, na cidade de Goiânia – GO.** Goiânia, 2019. 32 p.

BARBOSA, Lucas Jordano de Melo. **Parecer para Solicitação de Tombamento do Edifício Sede do Jóquei Clube de Goiás**. Goiânia, 2017. 22 p.

BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas pós 1950**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

[6] A referência é sobre uma frase do crítico de arte e arquitetura Mário Pedrosa, em um texto de 1959 em que refletia de que o Brasil é um país "condenado" ao moderno, desde o seu nascimento. (ver Pedrosa, 2015).

BRASIL. **Decreto-Lei nº25**, de 30 de novembro de 1937 – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: < https://legislacao.presidencia.gov.br/>. Acesso em: 01. dez. 2023.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Vitor Jose B. **O Art-Déco na arquitetura Paulistana:** uma outra face do moderno. São Paulo: Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 1996.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

COELHO, Gustavo; VALVA, Milena d'. **Cidades novas a serviço do poder:** um estudo comparativo entre Sabaudia (Itália) e Goiânia (Brasil). In: Territórios, cidades e cultura no cerrado. Anápolis: Editora UEG, 2012.

COELHO, Gustavo. **Arquitetura art déco em Goiânia:** a estética do poder e da modernidade. Goiânia: Editora Trilhas Urbanas, 2019.

COELHO, Gustavo. **Art déco:** os signos do poder na arquitetura oficial em Goiânia. In: Art Déco na América Latina. 1o Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura RJ, 1997.

DINIZ, Anamaria. **O itinerário pioneiro do urbanista Attilio Corrêa Lima** (vol. 1). Jundiaí/SP: Paco, 2017.

FRIDMAN, F. **Urbanismo na Era Vargas:** a transformação das cidades brasileiras. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 213, 2013. DOI: 10.22296/2317-1529.2013v15n2p213. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/4743\>. Acesso em: 03. dez. 2023.

GRAEFF, Edgar. **Goiânia 50 anos.** Brasília: MEC_SESU, 1985.

MANSO, Celina Fernandes Almeida. **Goiânia art déco:** acervo arquitetônico e urbanístico - dossiê de tombamento. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010.

MANSO, Celina Fernandes Almeida. **Goiânia:** uma concepção urbana moderna e contemporânea. Um certo olhar. Goiânia: Edição do autor, 2001.

MENEGUELLO, Cristina. **Da construção das Ruínas:** fragmentos e criação do passado histórico. ANPUH – XXII. Simpósio Nacional de História, João Pessoa, 2003.

OLIVEIRA, Marcel Steiner Giglio de. **Arquitetura em São Paulo na era Vargas**. O art déco e a arquitetura fascista nos edifícios públicos (1930-1945). Dissertação (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 2008.

PEDROSA, Mario. **Arquitetura:** ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SABINO, Oscar. **Goiânia Documentada**. Goiânia: Museu Estadual, 1958.

SEGRE, Roberto. **América Latina:** raízes e perspectivas de sua arquitetura. São Paulo: Nobel, 1991.

SEGRE, Roberto. **Os caminhos da modernidade carioca (1930-1980).** In: Guia da Arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura RJ, 2000.

SILVA NETO, Eurípedes Afonso da. **Goiânia casa moderna:** 1950, 1960, 1970. Brasília, Dissertação (Mestrado), Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2010.

SILVA, Genilder Gonçalves da; MELLO, Marcelo de Mello. **A revolução de 1930 e o discurso da ruptura:** Goiânia e a marcha para o Oeste. Cordis. Revoluções, cultura e política na América Latina, São Paulo, n. 11, p. 57-89, jul./dez. 2013.

SOLOT, Denise C. **Paulo Mendes da Rocha:** estrutura o êxito da forma. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004.

TREVISAN, Ricardo. **Cidades novas.** Tese (Doutorado), Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura, 2009.

VALVA, Milena d'. **A permanência e a transformação das cidades:** Goiânia e o tombamento de seu traçado viário. Caracas, Revista Espacios, vol. 38, n. 16, 2017.

VAZ, Maria Diva Araújo Coelho. **Transformação no centro de Goiânia:** renovação ou reestruturação? Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, 2002.

ZEIN, Ruth V. e DI MARCO, Anita. **Paradoxos do valor artístico e a definição de critérios de preservação a arquitetura, inclusive moderna**. Vitruvius: Arquitextos. N.98, jul, 2008.

Periódicos

ALMEIDA, Carol. Processo de demolição do Jóquei Clube é arquivado pela Prefeitura de Goiânia. **O Popular**, Goiânia, 06. mar. 2028. Disponível em: https://opopular.com.br/cidades/processo-de-demolic-o-do-joquei-clube-e-arquivado-pela-prefeitura-de-goiania-1.1475007. Aceso em: 02. dez. 2023.

BORGES, Rogério. Prédio da Assembleia Legislativa de Goiás é alvo de disputas. **O Popular**, Goiânia, 29.nov. 2021. Disponível em: < https://opopular.com.br/magazine/predio-da-assembleia-legislativa-de-goias-e-alvo-de-disputas-1.2363186>. Acesso em: 02. dez. 2023.

IUSSEF, Ildeu. Projeto prevê isenção de IPTU, revitalização de prédios históricos e outras ações para requalificar o Centro de Goiânia. **O Popular**, Goiânia, 23. out. 2023. Disponível em: <https://opopular.com.br/cidades/projeto-preve-isenc-o-de-iptu-revitalizac-o-de-predios-historicos-e-outras-ac-es-para-requalificar-o-centro-de-goiania-1.3076652> . Acesso em: 01. dez. 2023.

OLIVEIRA, Larissa. Goiânia ganha título de "Capital do Art Déco". **O Hoje**, Goiânia, 18. ago. 2023. Disponível em: Disponível em: <https://ohoje.com/noticia/cidades/n/1527906/t/goiania-ganha-titulo-de-capital-do-art-deco/>. Acesso em: 02. dez. 2023.

PROJETO DE REQUALIFICAÇÃO DO CENTRO SERÁ APRESENTADO NESTA SEGUNDA. **Jornal Opção**, Goiânia, 23. out. 2023. Disponível em: < https://www.jornalopcao.com.br/goiania/projeto-de-requalificacao-do-centro-sera-apresentado-nesta-segunda-542975/>. Acesso em: 02. dez. 2023.

Fragmento de "Circulação do pavimento superior. Escuridão, silêncio e descaso", Setor Oeste, Goiânia
Foto: Maria Eduarda Cardoso Azevedo - 2023.

FRAGMENTOS DO TEMPO: UMA EXPLORAÇÃO VISUAL DA RUÍNA

FRAGMENTS OF TIME: A VISUAL EXPLORATION OF RUIN

https://doi.org/10.5281/zenodo.10736040
Envio: 06/12/2023◆ Aceite: 12/12/2023

Camilla Pompêo de Camargo e Silva

Arquiteta e Urbanista. Mestre em Construção Civil pela UFG. Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. E-mail: camilla.silva@ueg.br

Daniel Dias Pimentel

Arquiteto e Urbanista. Mestre em Ciências Sociais e Humanidades pela UEG. Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. E-mail: daniel.pimentel@ueg.br

José Renato de Castro e Silva

Arquiteto e Urbanista. Mestre em Projeto e Cidade pela UFG. Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. E-mail: jose.silva@ueg.br

Milena d´Ayala Valva

Arquiteta e Urbanista. Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura pela FAU-USP. Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação Território e Expressões Culturais do Cerrado, PPGTECCER/Universidade Estadual de Goiás. Email: milena.valva@ueg.br.

Rangel Henrique Brandão Silva

Arquiteto e Urbanista. Mestre em Projetos Digitais pela FAV-UFG, Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e sócio fundador da RGB Estúdio. email: rangel.silva@ueg.br

Figura 1. Tomada aérea geral: O Edifício da CELG - nesse período, Secretaria de Educação
Foto: Google Earth - 2015

> *Depois jamais vi novamente aquela casa incrível (...) ela não é um prédio completo: está toda quebrada dentro de mim; aqui há um cômodo, ali outro, e aqui um fragmento de corredor que não conecta esses recintos, mas é preservado, como um fragmento, isolado. Dessa maneira, ela está totalmente dispersa dentro de mim – os cômodos, a escada que descia com um cuidado tão cerimonioso, e outra escada caracol estreita em cuja escuridão nos movíamos como o sangue que corre em nossas veias (...) tudo aquilo ainda está em mim e jamais deixará de estar*. (RILKE apud PALLASMAA, 2013, p. 125-126).

O abandono de edifícios históricos é mais do que uma mera negligência arquitetônica, é um ato de apatia cultural e um testemunho da nossa incapacidade de preservar a memória e a história que moldaram a imagem de nossas cidades ao longo dos anos. Neste ensaio visual, compartilhamos as imagens capturadas durante visitas ao antigo edifício da CELG (Centrais Elétricas de Goiás S/A), e posteriormente sede da Secretaria de Educação do Estado, abandonado, imerso na iminência da **demolição**. A partir de percursos, externo e interno, nas dependências do edifício e área circundante, professores e estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás[1], presenciaram a **degradação silenciosa** que transformou a **materialidade** arquitetônica em **vestígios** de um passado distante.

A visita é quase onírica, poética, ao adentrar os corredores do edifício há tempo esquecido, nossos passos ecoaram entre paredes marcadas pela **temporalidade** implacável, um tempo que não volta mais, abandonado e esquecido.

Cada foto conta uma história de **perenidade** confrontada pela inevitabilidade da mudança. A **espacialidade** do local, outrora repleta de vida e propósito, agora se desvenda em um **percurso** de visitação que destaca o fascinante **aspecto da ruína**. A expressão de uma **unidade estética rompida** ressoa nas imagens, onde a **beleza** se entrelaça com a **decadência**, e a **nostalgia** se funde com a iminência da **perda**.

[1] As visitas ocorreram em 15 de outubro de 2022 e 18 de janeiro de 2023, numa experiência conjunta para ações de extensão das disciplinas Projeto de Arquitetura 5, Representação Técnica em Arquitetura e Urbanismo, Patrimônio Cultural Edificado e Modelagem Digital em Arquitetura e Urbanismo, ambas do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás, juntamente com o professor Ruy Rocha Filho, do curso de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. As fotos utilizadas nesse ensaio são de autoria dos professores autores desse ensaio e dos alunos: Amanda Fonseca de Melo, Ana Gabriela Felipe Araújo, Elisa Carlos Rodrigues, Erielly Conceschi Silva, Ester Rodrigues Martins, Gabriel Lopes Montanine, Giovanna Vitoria da Cunha Ferre, Giselly Kethonny Martins Maciel, Guilherme Thaigo Aragão Fonseca, Igor Augusto Lourenço Gottfried, Jacqueline Gonçalves de Oliveira Nascimento, João Victor Ferreira Alves, Lara Fabia Pereira Vieira, Maria Eduarda Cardoso Azevedo, Matheus Sousa dos Anjos, Rafael Cardoso Mesquita e Sabrina de Jesus Caetano.

O ensaio visual explora a dualidade entre a **memória preservada** e os **resíduos do abandono**, revelando **fragmentos** de uma arquitetura que já foi imponente, agora mergulhada na **degradação**. Através da lente da câmera, a materialidade do edifício se transforma em um testemunho visual dos ecos do **tempo**.

No cenário da ruína, emergem elementos e **vestígios** de uma **linguagem moderna** que, por muito tempo, dominou a estrutura arquitetônica do edifício. Delineado por uma circulação horizontal meticulosamente organizada, revela-se agora como uma evidência de sua grandiosidade passada. As amplas aberturas, estrategicamente protegidas pelos cobogós, conferem esplendor decadente, enquanto a entrada e a escada, agora marcadas pela erosão do tempo, outrora hábil na organização da *promenade*[2], adornada pelos afrescos de Frei Confaloni[3], atestam a evolução e eventual deterioração deste **retrato arquitetônico**.

Ao contemplar essas imagens, convidamos você a mergulhar na reflexão sobre o percurso de visitação que empreendemos. Os vestígios capturados revelam não apenas a história física do edifício, mas também as camadas profundas de memória que permeiam suas paredes. A **temporalidade** é encapsulada em cada foto, proporcionando uma **experiência estética** que transcende a simples observação para se tornar uma jornada sensorial pelas marcas do tempo.

Para além das imagens, alguns versos de Eduardo Alves da Costa[4] emprestam a alegoria de sua linguagem poética a possíveis interpretações, que buscam **coadunar fotografia e poesia**, a fim de direcionar, ressignificar e potencializar o imaginário do leitor.

A relação entre **habitante/significante** e **habitáculo/significado** no supracitado trecho de Rilke **ressurge** no livro intitulado *O Tocador de Atabaque*, de Eduardo Alves da Costa. Tal relação reaparece travestida com o título de *Rilkeanas*, que é a própria derivação do nome original de Rainer Maria Rilke. O percurso, ora cometido, **resgata a relação** entre **professores(as)** e **estudantes** com o **estado atual do edifício** visitado sob a ótica desses dois escritores.

Igualmente, a partir de outros versos do poema *No Caminho, com Maiakóvski*, este ensaio visual, parafraseando o poeta, coloca-se como num diálogo intimista diante do "edifício/Maiakóvski", e documenta: o **comportamento permissivo e inerte** da sociedade tutora do edifício da CELG acabou por relegá-lo à **situação de ruína**.

Este ensaio visual busca, assim, oferecer uma perspectiva única sobre a relação entre arquitetura, temporalidade, poesia e a intrínseca ligação entre o **efêmero e o eterno**. Convidamos você a explorar conosco a riqueza de significados presentes nos fragmentos da ruína, onde a **perda e a preservação** coexistem, criando um diálogo visual sobre a natureza efêmera e inextinguível do **patrimônio construído**.

[2] A *promenade architecturale* é um conceito essencial para o arquiteto e para a arquitetura moderna e aborda, suscintamente, a circulação nos edifícios e suas inúmeras facetas. A partir de escritos do próprio arquiteto e de seus críticos é possível entender por que a circulação é fundamental em seus projetos, pois provoca percepções sensoriais e emocionais através da caminhada, ou seja, da experiência no espaço, a promenade. (HENDLER; FLORIO, 2021).

[3] Pintor, muralista, desenhista e professor. É um dos idealizadores da Escola Goiana de Belas Artes, EGBA, em Goiânia, onde lecionou pintura e desenho. Professor fundador da Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, lecionando desenho e plástica. É considerado um dos pioneiros da arte moderna em Goiás. (GUIMARÃES, 2022).

[4] Escritor, poeta e pintor brasileiro.

Figura 2. Plano geral da fachada principal e jardim voltados para a Av. Anhanguera
Foto: Giselly Kethonny Martins Maciel – 2023

"Assim como a criança
humildemente afaga
a imagem do herói,
assim me aproximo de ti, Maiakóvski.
[...]
Lendo teus versos,
aprendi a ter coragem.
Tu sabes,
conheces melhor do que eu
a velha história." (COSTA, 2003, p. 47).

Trecho do poema ***No caminho, com Maiakóvski***[5]

[5] Obra de Eduardo Alves da Costa, da década de 1960.

"Na primeira noite eles se aproximam
e roubam uma flor
do nosso jardim.
E não dizemos nada." (COSTA, 2003, p. 47).

Trecho do poema ***No caminho, com Maiakóvski***

Figura 3. Parte da fachada principal e jardim voltados para Av. Anhanguera
Foto: Gabriel Lopes Montanine – 2023

Figura 4. Plano parcial da fachada principal. No jardim, a base remanescente de uma obra escultórica
Foto: Lara Fabia Pereira Vieira - 2023.

"Na Segunda noite, já não se escondem:
pisam as flores,
matam nosso cão,
e não dizemos nada." (COSTA, 2003, p. 47).

Trecho do poema ***No caminho, com Maiakóvski***

"Até que um dia,
o mais frágil deles
entra sozinho em nossa casa,
rouba-nos a luz, e,
conhecendo nosso medo,
arranca-nos a voz da garganta.
E já não podemos dizer nada." (COSTA, 2003, p. 47).

Trecho do poema ***No caminho, com Maiakóvski***

Figura 5. Retícula de malha losangular. Elemento de proteção de fachada
Foto: Camilla Pompêo de Camargo e Silva – 2023

Figura 6. Fachada posterior. Volume do pavimento superior se projeta para além dos limites do pavimento térreo
Foto: Sabrina de Jesus Caetano - 2023

"O amigo não cabe num abraço,
nem a família
no parco espaço da casa;
não cabe a nação em seu berço de cal
e muito menos os deuses
numa urna de cristal.

Mal se contêm os mortos
nas incômodas gavetas
e o delírio dos jovens
foge pelas frestas das janelas." (COSTA, 2003, p. 19).

Trecho do poema ***Rilkeanas***[6]

[6] Do livro O tocador de Atabaque, obra de Eduardo Alves da Costa, da década de 1960.

"Rompe-se o invólucro dos frutos
e a língua escava o beijo mais a fundo.
Contudo, que sabemos de nós de
nosso próprio sangue?
Ou do roteiro dos pombos
que se esgueiram nos beirais?
Outrora, nossos olhos conheciam
o contorno das coisas por vir
e a trama das veias
nos punha no pulso
um anseio vital." (COSTA, 2003, p. 19).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

Figura 7. Volumetria do pavimento superior, emoldurada pelas bordas das lajes em balanço
Foto: Camilla Pompêo de Camargo e Silva – 2023

Figura 8. Plano da fachada sudeste do estacionamento. Vãos retangulares para ventilação sobre laje de cobertura.
Foto: Camilla Pompêo de Camargo e Silva – 2023

"Hoje, quem deporá por um instante as ferramentas
para chorar o morto?
As violetas brotam de seus olhos,
como um apelo;
mas, o que sabemos nós
deste soluço
que brando resvala
sobre nosso ombro?" (COSTA, 2003, p. 19).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

"Não mais espanto nem busca
de um qualquer tempo perdido,
senão sangue, estagnado,
num existir docemente.
E retinas esgotadas
que para ver já não servem
tantas imagens presentes." (COSTA, 2003, p. 21).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

Figura 9. Emolduramento do volume do pavimento superior. À direita, conexão com volume da escada periférica
Foto: Camilla Pompêo de Camargo e Silva – 2023

Figura 10. Saguão de entrada. Escada atirantada, passarela em madeira, espelho d´água e vestígios do mural de Frei Confaloni
Foto: Giselly Kethonny Martins Maciel – 2023

"É tempo de ver,
é tempo de reaver dignidades perdidas
no cotidiano e rude manuseio
e recriar o silêncio primitivo;
pois sobejam vozes
lançadas ao acaso como dardos frios
e se atingissem o pássaro de fogo
feneceriam todas as origens." (COSTA, 2003, p. 23).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

"Nosso espanto parte o corpo do medo
e a dor se derrama pelas ante-salas"
(COSTA, 2003, p. 23).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

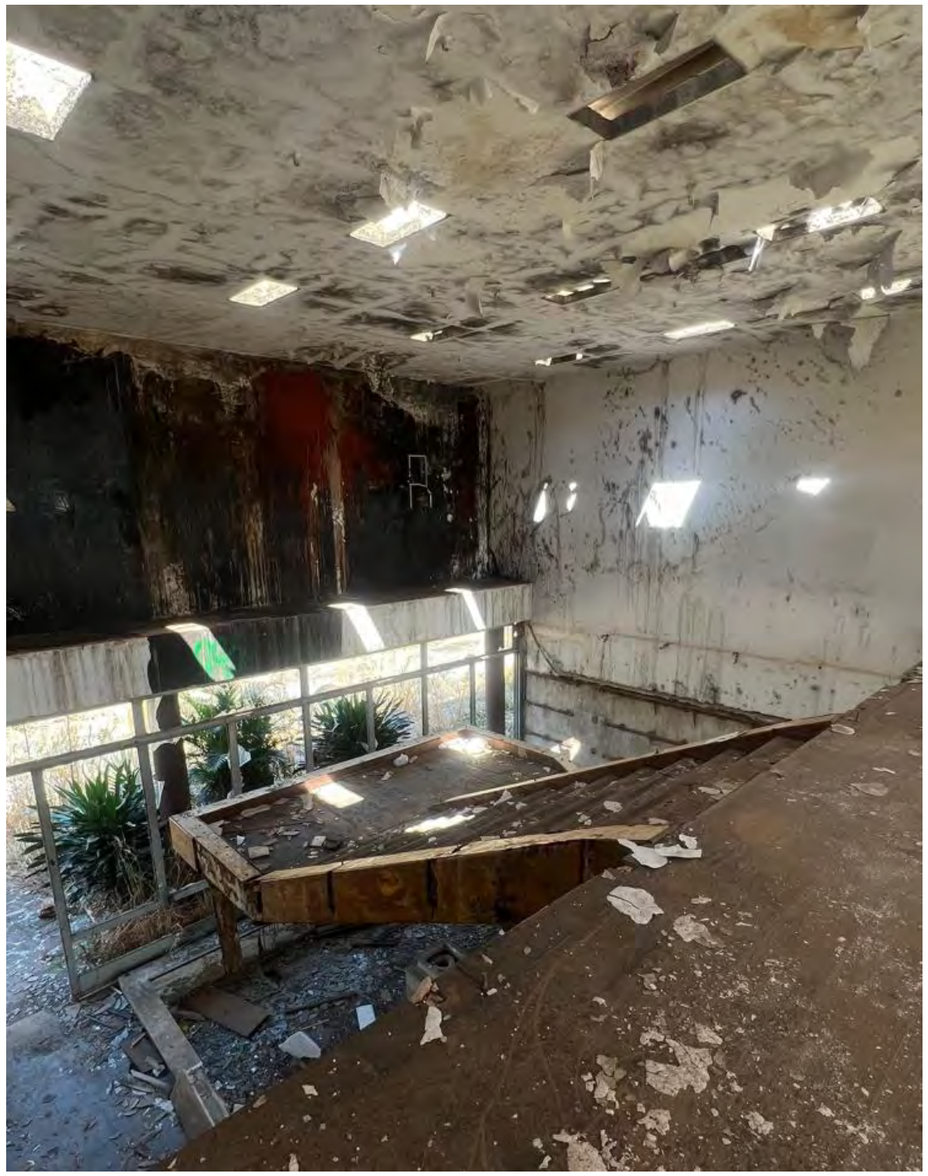


Figura 11. Resquício do mural de Frei Confaloni e a escada, originalmente atirantada à laje superior
Foto: Lara Fabia Pereira Vieira - 2023.

Figura 12. A escada e o painel artístico acometidos por consideráveis avarias
Foto: Milena d´Ayala Valva - 2023

"onde nossa espera é um retesar de músculos
para um lance tão exato
que se perde no cálculo." (COSTA, 2003, p. 23).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

"Tensos como cordas de uma guitarra,
em vão nos agitamos,
inclinados sobre aquela que sonhamos
bem-amada." (COSTA, 2003, p. 23).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

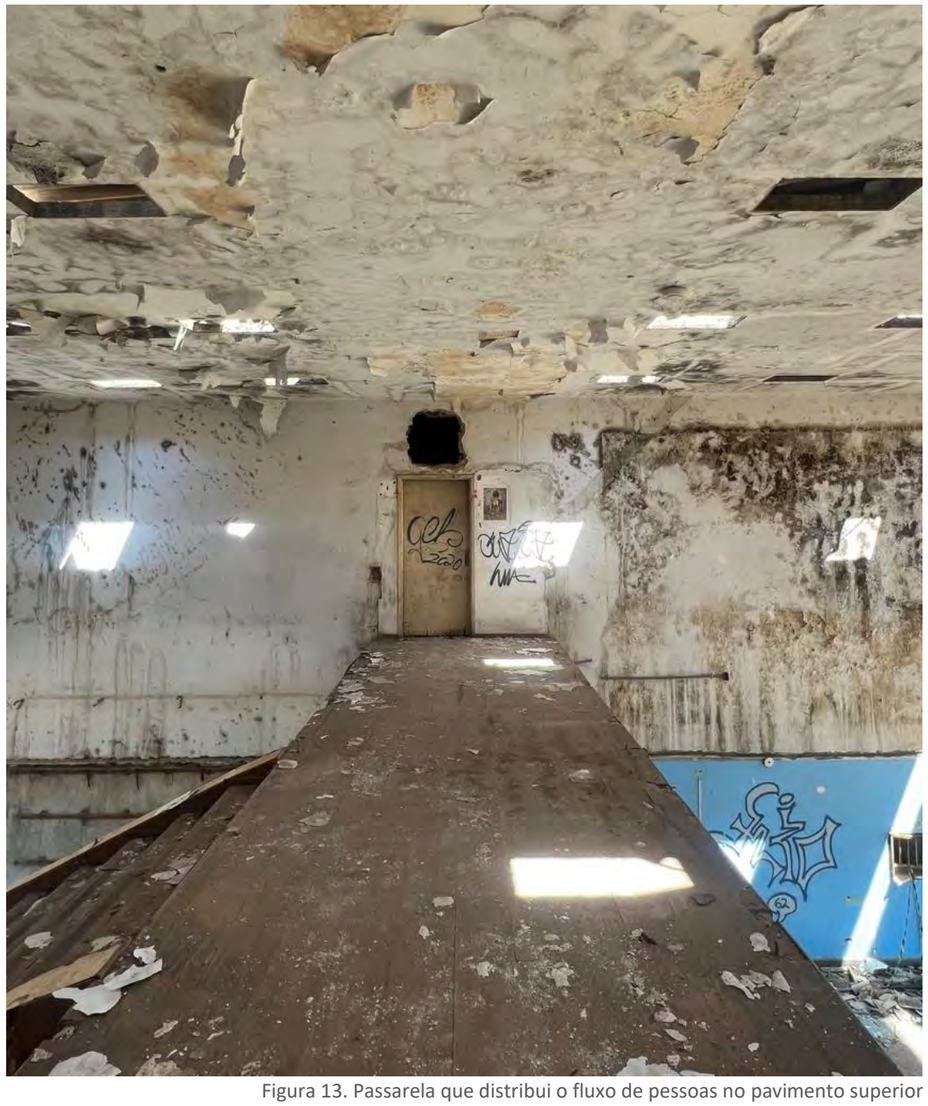


Figura 13. Passarela que distribui o fluxo de pessoas no pavimento superior
Foto: Lara Fabia Pereira Vieira - 2023.

Figura 14. Circulação do pavimento superior. Escuridão, silêncio e descaso
Foto: Maria Eduarda Cardoso Azevedo - 2023.

"Silenciosos fluímos nas recônditas retículas
e com gesto comedido e visão clara
compomos a quimera;" (COSTA, 2003, p. 24).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

"Outrora, quando Ele nos encantava,
[...]
era em nós que tudo acontecia,
para enternecê-Lo." (COSTA, 2003, p. 22).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

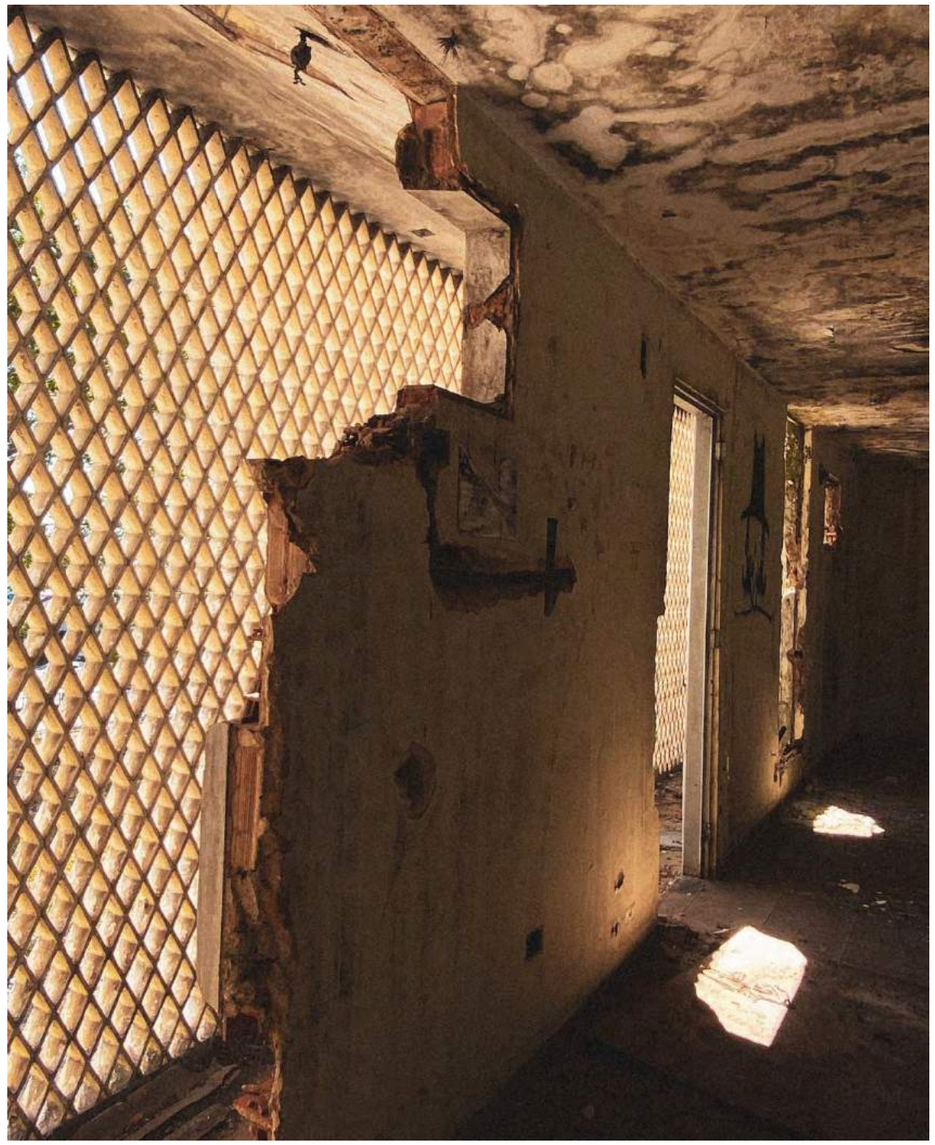


Figura 15. Interior das dependências do pavimento superior. Alvenaria e trama losangular de proteção solar
Foto: Maria Eduarda Cardoso Azevedo - 2023.

Figura 16. Ambiência do pavimento superior. Luz natural filtrada pela retícula de losangos
Foto: Maria Eduarda Cardoso Azevedo – 2023

"Entre as folhas de um velho livro,
assim permanecemos;
e olhos distraídos perpassam
sem nos ler.
Faz-nos tristes o não participarmos,
qual, no silêncio da noite,
a melodia inutilmente prolongada
para quem adormeceu a escutá-la." (COSTA, 2003, p. 22).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

"Hoje, quantas vezes nos abandonamos,
a colher com dedos trêmulos
maduras bagas de pranto,
sem que apreendam o vago em nosso olhar?"
(COSTA, 2003, p. 22).
Trecho do poema ***Rilkeanas***

Figura 17. Circulação entre a compartimentação do pavimento superior e a retícula vazada
Foto: Lara Fabia Pereira Vieira - 2023

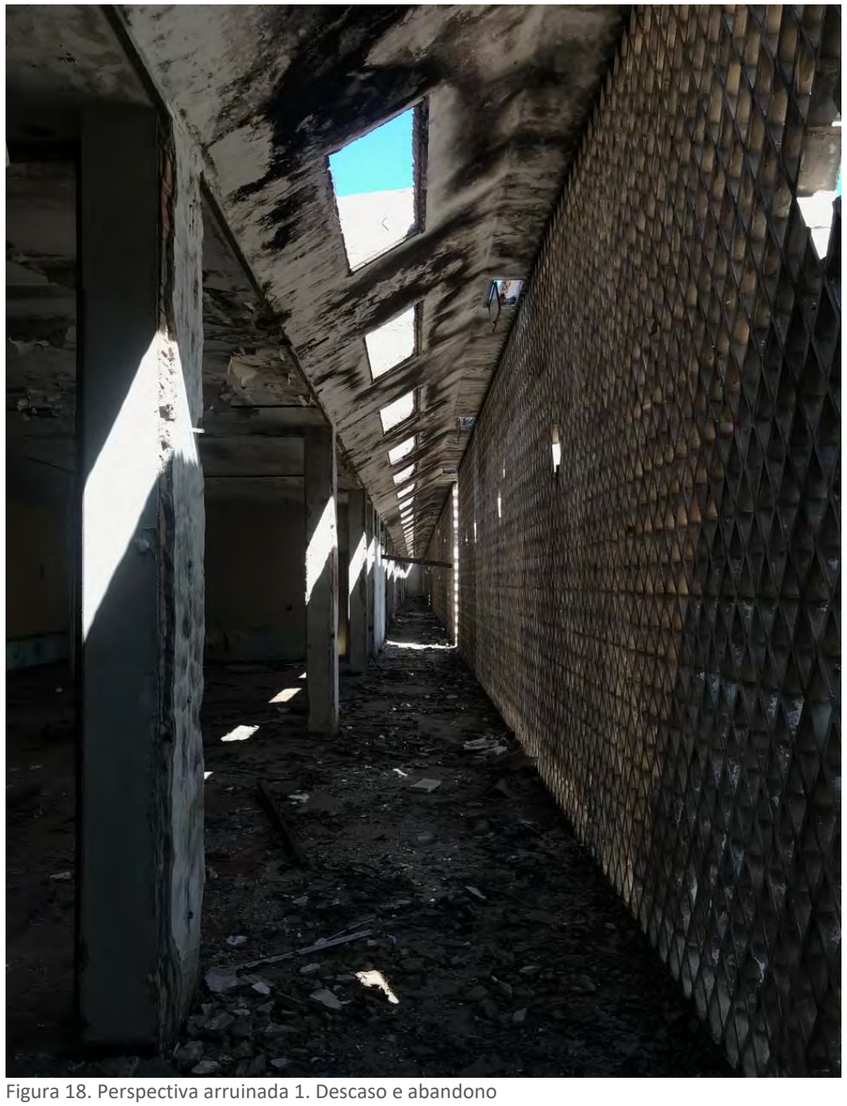


Figura 18. Perspectiva arruinada 1. Descaso e abandono
Foto: Rangel Henrique Brandão Silva - 2023

"A memória persiste
e nos devolve o abstrato quarto
em que se traçou a geometria do que somos."
(COSTA, 2003, p. 21).

Trecho do poema ***Rilkeana***

"Ah, como nos pareciam distantes
os limites da casa, os objetos
e os rostos inclinados sobre nós!" (COSTA, 2003, p. 21).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

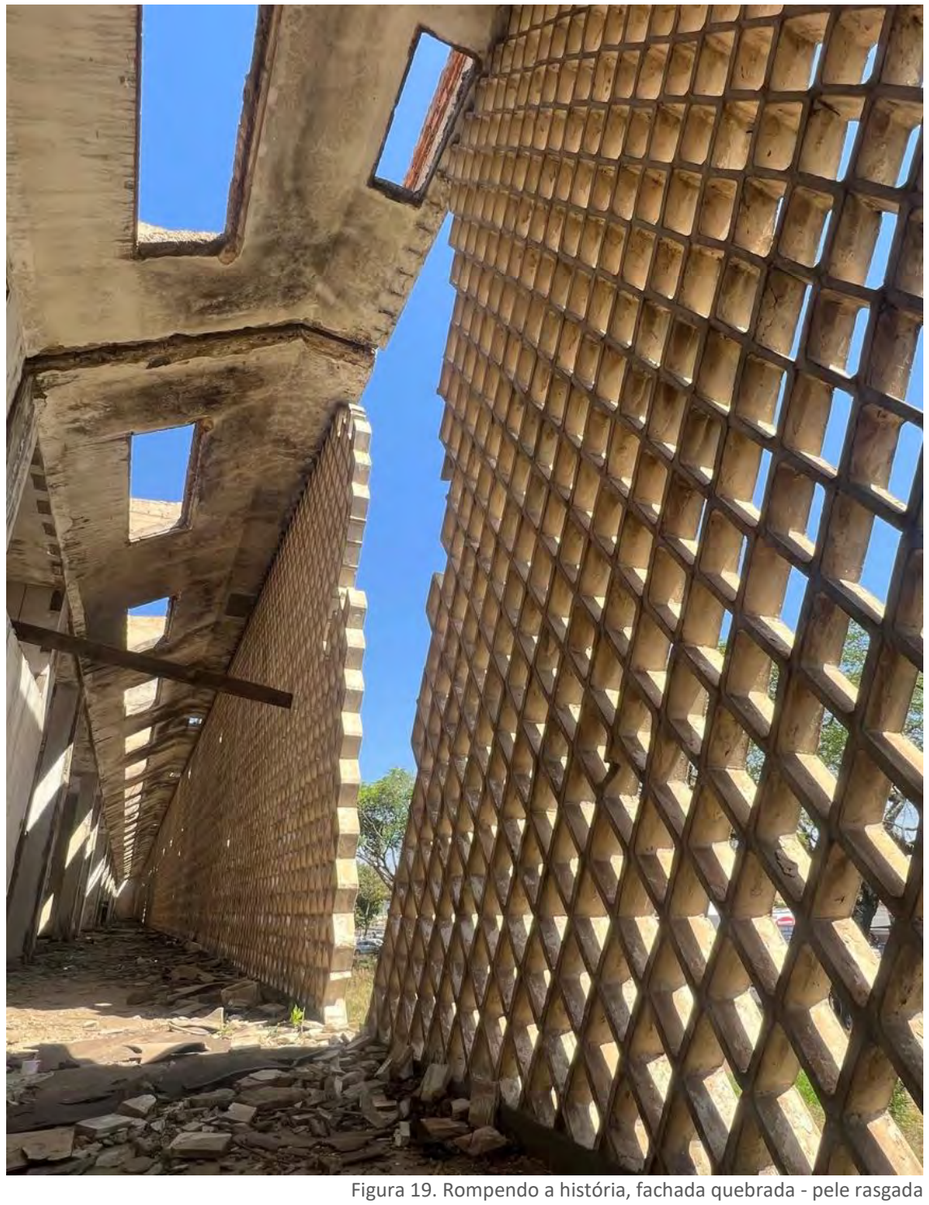


Figura 19. Rompendo a história, fachada quebrada - pele rasgada
Foto: Lara Fabia Pereira Vieira – 2023

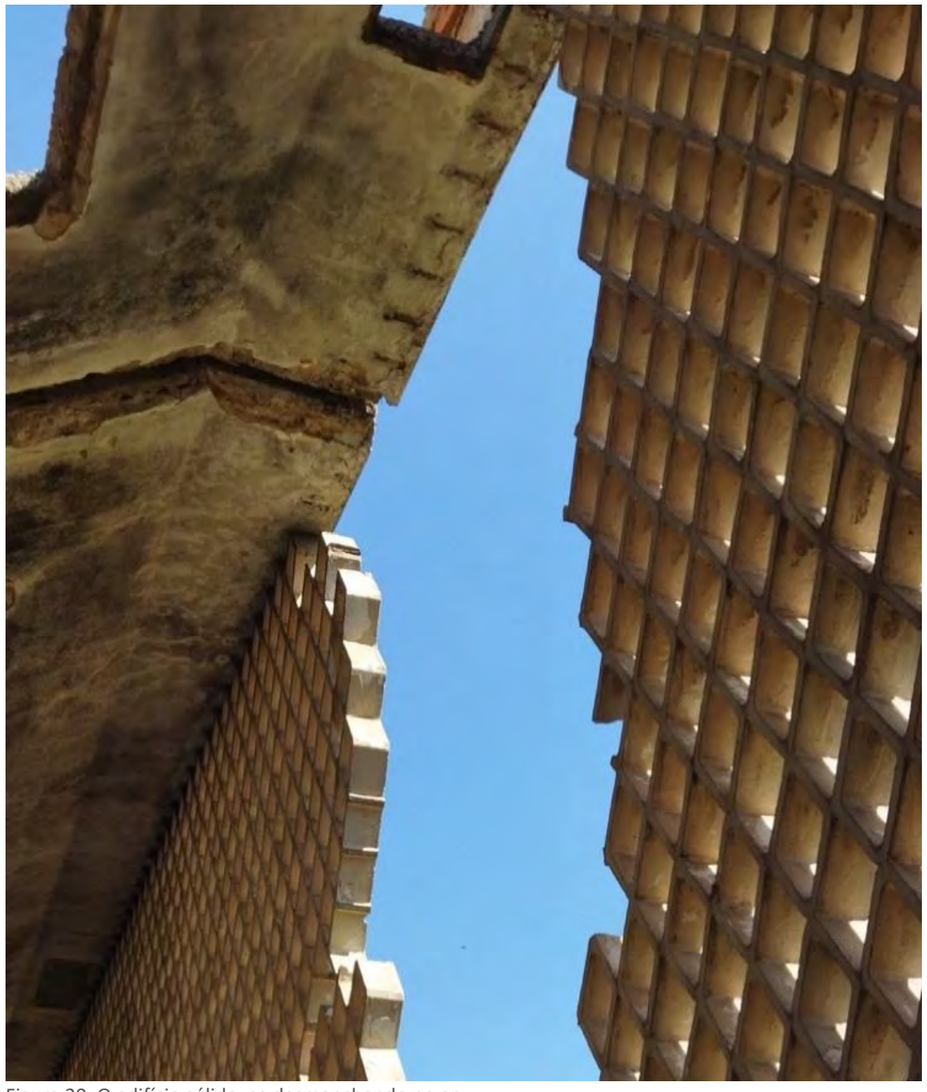


Figura 20. O edifício sólido, se desmanchando no ar
Foto: Lara Fabia Pereira Vieira – 2023

"Vergônteas ao vento, movem-se os braços,
riscando os espaços em gestos vazios,
despetalados como flor antiga;" (COSTA, 2003, p. 23).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

"Ai de nós,
que ficamos a girar no carrossel,
esquecidos de todos!" (COSTA, 2003, p. 24).
Trecho do poema ***Rilkeanas***

Figura 21. Perspectiva arruinada 2. Descaso e abandono
Foto: Lara Fabia Pereira Vieira – 2023

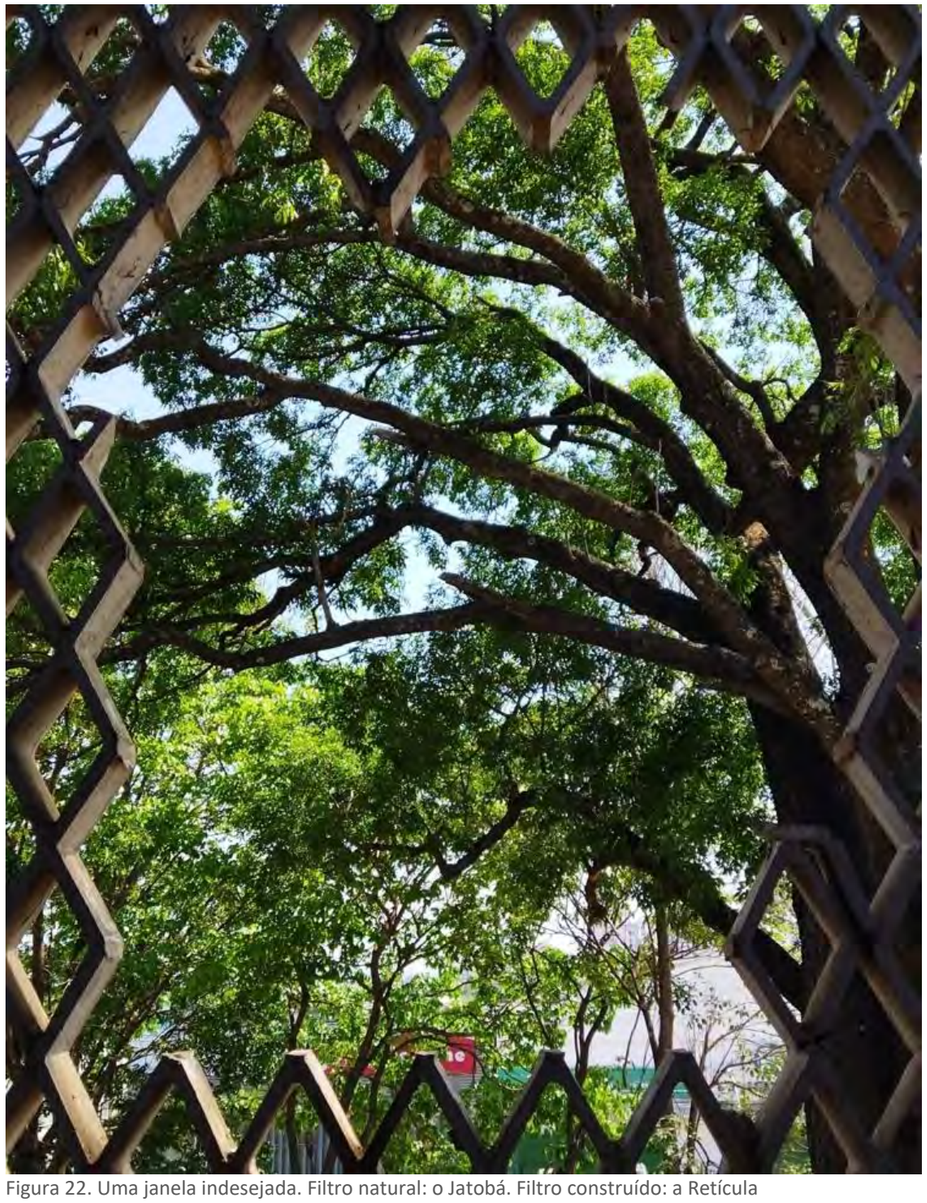


Figura 22. Uma janela indesejada. Filtro natural: o Jatobá. Filtro construído: a Retícula
Foto: Giselly Kethonny Martins Maciel – 2023

"Indecisos, deitávamos raízes,
para sorver a seiva dos tênues retratos."
(COSTA, 2003, p. 21).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

"No sorriso apenas esboçado, algum sentido?
Ou nesta roupa que nos veste o gesto
e restará depois inanimada?
De que ridícula seita sacerdotes graves
a cumprir um ritual sem deus?
Afeitos à carne, vacilantes,
ao apelo resistimos
de nos darmos à vertigem;
e sequer abrangemos o possível." (COSTA, 2003, p. 21).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

Figura 23. Vãos modulados na fachada. Molduras para o exterior
Foto: Giselly Kethonny Martins Maciel - 2023

Figura 24. Pavimento superior. Painel de divisória e forro de gesso: vestígios de uma ocupação
Foto: Giselly Kethonny Martins Maciel – 2023

"E por mais que a fala,
refletida sempre,
se, torne, às vezes, descomposta,
ou voe pelo quarto
num brando roçar de lábios,
em vão nos agitamos." (COSTA, 2003, p. 24).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

"Ai de nós,
anjos embriagados,
cravados à rota dos dias!" (COSTA, 2003, p. 24).
Trecho do poema ***Rilkeanas***

Figura 25. Janela fronteiriça: edifício adentro, mundo afora
Foto: Ester Rodrigues Martins – 2023

Figura 26. Resquícios do forro no teto: móbile vampiresco
Foto: Maria Eduarda Cardoso Azevedo - 2023.

"Absortos, ouviam o murmúrio elevado em vibrações;
e enquanto se perdiam
no engodo policromo dos vitrais,
sequer suspeitavam do primeiro tremor."
(COSTA, 2003, p. 22).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

"Ai de nós, que plantamos a Rosa-dos-Ventos,
e num momento de tédio
nos lançamos sobre ela!" (COSTA, 2003, p. 24).

Trecho do poema ***Rilkeanas***

Figura 27. Estrutura garante planta e fachada livres: ditames modernos
Foto: Ester Rodrigues Martins – 2023

Figura 28. Sombras e sobras: o esvair de uma solidez
Foto: Sabrina de Jesus Caetano – 2023

“Nos dias que correm
a ninguém é dado
repousar a cabeça
alheia ao terror.
Os humildes baixam a cerviz;
e nós, que não temos pacto algum
com os senhores do mundo,
por temor nos calamos.
No silêncio de meu quarto
a ousadia me afogueia as faces
e eu fantasio um levante;” (COSTA, 2003, p. 47).

Trecho do poema ***No caminho, com Maiakóvski***

REFERÊNCIAS

COSTA, Eduardo Alves da. **No caminho, com Maiakóvski:** poesia reunida. São Paulo: Geração Editora, 2003.

GUIMARÃES, Guilherme. **Frei Confaloni**: Metadados. Goiânia: UFG, 2022. Disponível em: <https://acervo.rotas.ufg.br/centrocultural/edna-goya/frei-confaloni/>. Acesso em: 03. dez. 2023.

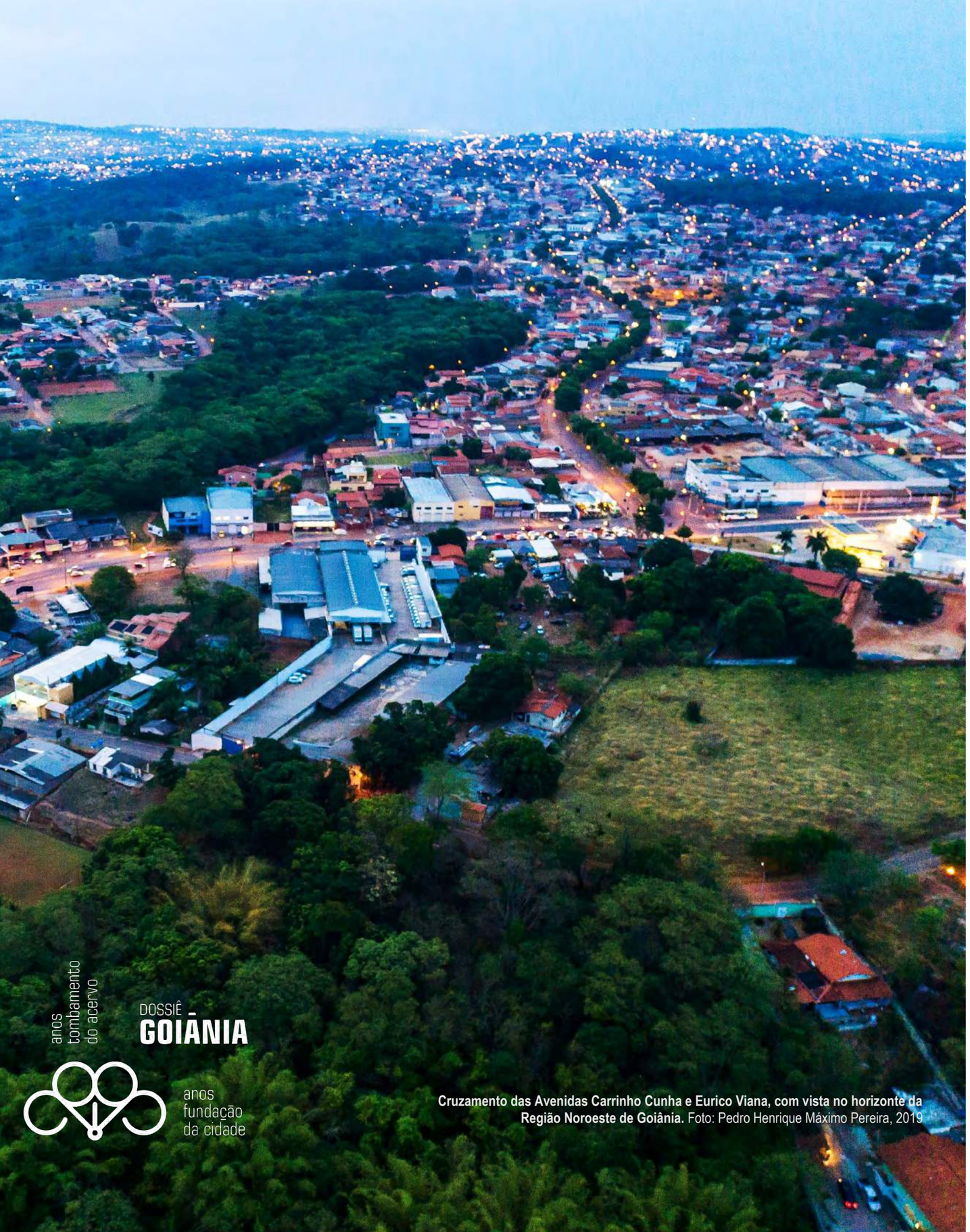
HENDLER, Júlia Abreu; FLORIO, Ana Tagliari. **A Pormenade Architecturale na Arquitetura de Le Corbusier.** Análise de dois projetos de arte e arquitetura. In: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA UNICAMP, 29. 2021, Campinas. Anais eletrônicos... Campinas: Unicamp, 2021. Disponível em: <https:// www.prp.unicamp.br/inscricao-congresso/resumos/2021P17982A3573O4767.pdf>. Acesso em: 01. dez. 2023.

PALLASMAA. J. **A Imagem corporificada:** imaginação e imaginário na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013.

LUTA POR MORADIA, INICIATIVA PRIVADA E ESTADO: CONTRADIÇÕES NO PROCESSO DE URBANIZAÇÃO DA REGIÃO NOROESTE DE GOIÂNIA

FIGHT FOR HOUSING, PRIVATE INITIATIVE AND STATE: CONTRADICTIONS IN THE URBANIZATION PROCESS OF THE NORTHWEST REGION OF GOIÂNIA

https://doi.org/10.5281/zenodo.10736322
Envio: 10/11/2023 ◆ Aceite: 16/12/2023



Cruzamento das Avenidas Carrinho Cunha e Eurico Viana, com vista no horizonte da Região Noroeste de Goiânia. Foto: Pedro Henrique Máximo Pereira, 2019

Daniela Braga Santos
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB), especialista em Reabilitação Ambiental Sustentável Arquitetônica e Urbanística (Reabilita), pela Universidade de Brasília- UNB. Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo (2022). Integrante do grupo de pesquisa "Topos - Paisagem, Projeto e Planejamento".

Carolina Pescatori Candido da Silva
Professora Adjunta do Departamento de Projeto, Expressão e Representação e do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB). Doutora pelo PPG-FAU/UnB em Teoria e História da Cidade e do Urbanismo. Pós-doutorado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC), em Portugal, com pesquisa sobre as relações sociais na cidade dispersa (2021-2022).

Resumo: O artigo traz uma interpretação histórica da transformação da Região Noroeste de Goiânia e discute as contradições entre o déficit habitacional, a dinâmica imobiliária da iniciativa privada e o poder do Estado. Essa discussão se dá por meio da análise de mapas históricos da região e análise de narrativas encontradas no “Jornal informativo do Movimento do custo de vida do Estado de Goiás”, popularmente conhecido como “Voz dos trabalhadores”, fonte histórica que registrou a organização política do movimento local de habitação social. Assim, o artigo reflete os embates político-sociais que a população de baixo poder aquisitivo sofreu durante a ocupação da Região Noroeste.

Palavras-chave: Região Noroeste de Goiânia, Goiânia, Jornal Informativo, Planejamento urbano.

Abstract: The article provides a historical interpretation of the transformation of the Northwest Region of Goiânia. It discusses the contradictions between the housing deficit, the private enterprise's real estate dynamics, and the state's power. This discussion takes place through the analysis of historical maps of the region. And the analysis of narratives found in the "Jornal informativo do Movimento do custo de vida do Estado de Goiás", popularly known as “The Voice of the Workers”, a historical source that recorded the political organization of the local social housing movement. In this way, the article reflects the political and social clashes that the low-income population suffered during the occupation of the Northwest Region.

Keywords: Northwest Region of Goiânia, Goiânia, Jornal Informativo, Urban Planning.

INTRODUÇÃO

Goiânia, assim como muitas cidades novas, teve um grande crescimento populacional em seus primeiros anos de existência, ganhando enormes contingentes de novos habitantes atraídos pelas oportunidades geradas pela construção de uma nova capital. Cidade planejada como parte de um longo processo de ocupação do interior do país, dinamizou a economia na região e colaborou para a fixação de população no interior do Goiás, sendo hoje uma cidade com 1.437.366 habitantes e centro de uma metrópole regional (IBGE, 2024). No entanto, da mesma forma que várias cidades novas, Goiânia não escapou às contradições do processo de urbanização periférico latino-americano. O plano urbanístico inicial foi insuficiente para abrigar aqueles contingentes populacionais e, principalmente, para atender às demandas por moradia de baixo custo da classe trabalhadora migrante, sendo, desde o princípio, ultrapassado pelas dinâmicas urbanas que ele mesmo atraiu.

Este trabalho problematiza as contradições do processo de urbanização de Goiânia a partir de fontes documentais primárias (leis de planos e jornais informativos “Voz dos trabalhadores” de 1979), que permitiram compreender o processo de segregação social e urbana da população de baixo poder aquisitivo, e como esta se articulou política e socialmente para resistir e permanecer no território da nova capital goiana. O objetivo é apontar quais ações do Estado e do capital imobiliário estimularam a ocupação da Região Noroeste de Goiânia, e como uma área destinada a ser um espaço rural passou a ser precariamente urbanizada, aumentando a taxa de crescimento periférico decorrente do crescimento da capital.

O artigo está estruturado em três momentos: 1) uma breve contextualização do processo de urbanização de Goiânia; 2) a problematização dos parcelamentos urbanos sem infraestrutura e 3) o início da ocupação da Região Noroeste pela população de baixo poder aquisitivo. Este processo demonstra que a Região Noroeste perdeu sua função de fonte de abastecimento hídrico da capital para ser integrada no processo capitalista de ocupação urbana.

O PROCESSO DE URBANIZAÇÃO DE GOIÂNIA

Rodovalho (2008) divide o processo de urbanização de Goiânia em quatro fases distintas: 1ª fase (1937–1950), a 2ª fase (1950–1968), 3ª fase (1968–1992) e a 4ª fase (1992–2007). A primeira fase marca o período de implementação do plano urbano inicial a partir do desenvolvimento do projeto para a nova capital de Attílio Correa Lima, posteriormente modificado por Armando de Godoy, com o zoneamento que distribuía as atividades administrativas, comerciais e de moradia. Nesse momento o Estado ainda administrava e controlava a expansão da cidade.

A segunda fase (1950–1968) foi caracterizada pela especulação imobiliária com parcelamentos de iniciativa privada. O Golpe de 1964 impediu a implantação do Plano Diretor elaborado pelo arquiteto Luís Saia (1960–1964), e Goiânia só retomou seu processo de planejamento no final da década de 1960, com o Plano

Diretor de Desenvolvimento Integrado (PDIG) do arquiteto Jorge Wilheim (1968−1969) (RODOVALHO, 2008, p.43). Em síntese, essa fase se caracterizou pela saturação da infraestrutura urbana e pelo grande crescimento populacional (típico das cidades novas), agravado, "pelo excesso de parcelamentos realizados sem critérios de urbanização" (RODOVALHO, 2008, p.44).

Em 16 de março de 1950, foi aprovada a Lei n.° 176, que revogou os artigos da Lei Municipal n.º 574 de 1947 que exigiam a implantação de infraestrutura mínima pelo empreendedor. Assim, entre 1950 e 1959, exigiu-se dos empreendedores apenas a locação dos lotes e abertura dos logradouros. Estes só poderiam ser pavimentados após receberem rede de água e esgoto, mas a lei não definia às custas de quem tais obras seriam feitas (MOTA, 2004, p.42). Assim, para a autora supracitada, entre 1950–1959 houve uma "explosão" da cidade planejada, pois "(...) não havia regulação de uso e ocupação do solo nos novos loteamentos, e o zoneamento aprovado em 1947 (Decreto n.° 574) incidia apenas na área planejada da cidade, sobre os bairros já implantados (...)" (ibid., p. 42). Os loteamentos privados foram proibidos novamente apenas em 1959 sob a gestão do prefeito Jaime Camara (MOTA, 2004).

Neste período, Goiânia se tornou um polo atrativo de migrantes, consequência de um intenso êxodo rural provocado pela industrialização do campo. A população de Goiânia na década de 1940 era estimada de 48 mil habitantes, e logo em 1950 passou para aproximadamente 53 mil pessoas, o que ultrapassava os 50 mil habitantes previstos pelo projeto original (década de 30), processo que viria a se intensificar nos anos seguintes com a construção de Brasília.

A partir do final dos anos 1960 até o início dos anos 1990, compreende a terceira fase (1968–1992) do processo de urbanização de Goiânia, quando a cidade passou por um "processo de regulamentação, adotando percentuais mínimos para a qualidade de vida urbana" (RODOVALHO, 2008, p. 48) e retomando as práticas de planejamento e a aplicação de leis urbanísticas mais específicas. Nele se destaca o PDIG/69, entre 1975 e 1991; a implantação parcial do Plano Diretor de Transportes Urbanos (PDTU em 1985) e a criação do Aglomerado Urbano de Goiânia em 1980, como consequência da expansão da cidade.

O PDIG (Plano de Desenvolvimento Integrado de Goiânia), elaborado pelo escritório de Jorge Wilhelm, estabeleceu diretrizes para a rede viária, destinada ao transporte público, como elemento regulador do espraiamento urbano e integrador das áreas periféricas à malha urbana consolidada. O plano propôs vias preferenciais de expansão e desenvolvimento no sentido Leste-Oeste, paralelas à Avenida Anhanguera, como se pode ver na Figura 1, e vias de integração no sentido norte-sul, paralelas à Avenida Goiás.

Além disso, o PDIG estabeleceu normas urbanísticas para evitar o crescimento urbano com loteamentos sem infraestrutura e sem serviços públicos, estabelecendo "a exigência de destinação de no mínimo 35% da gleba para o sistema de circulação, recreação e uso institucional, sendo que 15%, do total, seriam destinados à recreação e aos equipamentos públicos em áreas indicadas

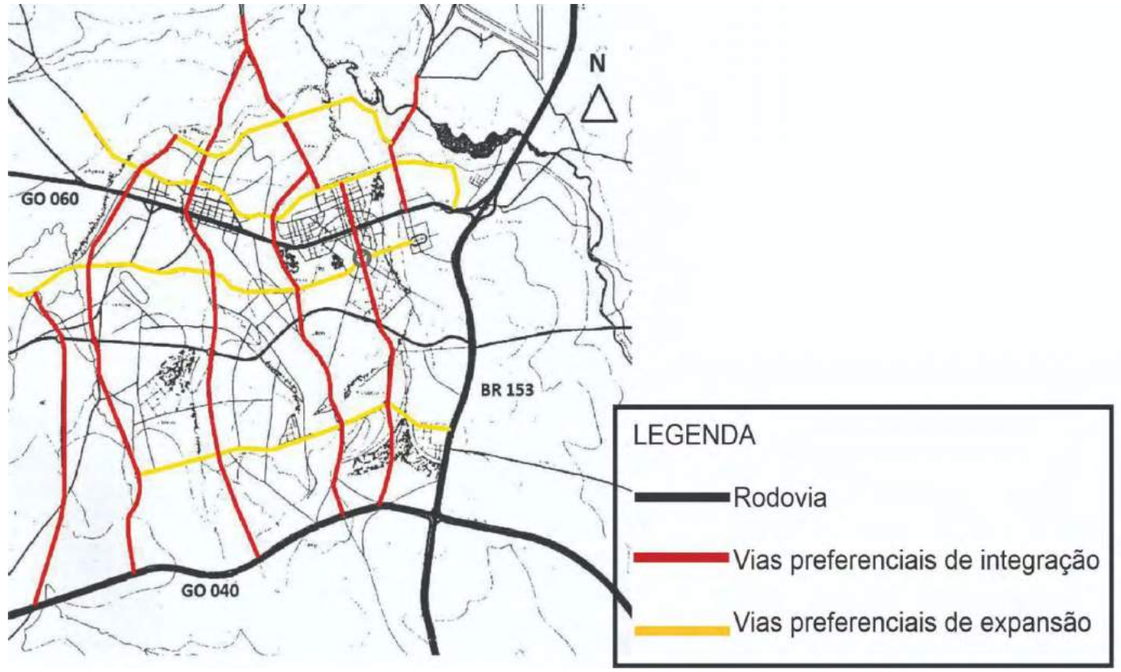


Figura 1 - Estrutura viária, proposta pelo PDIG (1969)
Fonte: Resende; Vilarinho (2017)

pelo órgão de planejamento da prefeitura (GOIÁS, 2017, p.47–48). O plano, assim, "orientou o crescimento de Goiânia para o oeste por meio da consolidação da infraestrutura para aquela região", de forma que "com a instalação de malha viária e a pavimentação asfáltica". A expansão também foi condicionada às regiões sul, sudoeste e oeste, o que foi reafirmado na reformulação do plano em 1992 (NASCIMENTO; OLIVEIRA, 2015, p.152).

Outra contribuição importante do PDIG foi a criação de órgãos ligados ao planejamento, como a SUPERPLAN (Superintendência do Plano de Desenvolvimento Integrado de Goiânia), criada em 26 de setembro de 1969 como uma autarquia, posteriormente chamada IPLAN (Instituto de Planejamento Municipal).

Apesar de todas essas ações e iniciativas, a década de 1970 foi marcada pela expansão da cidade por novos parcelamentos urbanos que lotearam áreas até então agrícolas (GOIÁS, 2017). Esses, novos parcelamentos urbanos eram isolados e segregados da malha urbana edificada da cidade, problema que o PDIG não conseguiu restringir, contribuindo assim para um processo de dispersão da cidade.

Ainda na terceira fase do processo de urbanização de Goiânia, a década de 1980 foi muito importante, com a intensificação das ocupações irregulares e a busca do Estado por soluções que ganharam força nos anos 1990. Isso decorre da

repercussão das ações dos movimentos sociais, da promulgação da Constituição Federal de 1988 e, posteriormente, do Estatuto da Cidade em 2001[1].

Segundo Moraes (2003, p. 234), foi na década de 1980 que a ação do Movimento Popular de Moradia, incluindo a FEGIP (Federação Goiana de Inquilinos e Posseiros), CPU (Certificado de Posse Urbana), MLCP (Movimento de Luta pela Casa Própria) e COPHG (Cooperativa Habitacional Popular) fizeram com que o "Estado voltasse a investir na criação de loteamentos populares visando promover o assentamento das famílias que moravam em áreas de risco, (...)" uma vez que nesse mesmo período não havia registro de parcelamentos urbanos voltados para as famílias de baixa renda em Goiânia. Assim, o intuito principal do Estado, para a autora, era que esses investimentos desarticulassem a mobilização política e social dos movimentos por moradia.

Maricato (2015) problematiza a proposta de Reforma Urbana, que vigorou nos anos 1980, com a emergência do Movimento pela Reforma Urbana. Este, gerenciado por iniciativas da Igreja Católica, principalmente a CPT (Comissão Pastoral da Terra), tinha intenção de assessorar e unificar as lutas urbanas pontuais que ocorriam nas grandes cidades, como Goiânia, a partir dos anos de 1970. Com isso, criou-se, no início dos anos de 1980, a ANSUR (Articulação Nacional do Solo Urbano) que seria responsável pela compilação das principais demandas dos movimentos sociais para que houvesse a sua unificação.

Nesse momento, também se ressalta que o IPLAN (Instituto de Planejamento Municipal), que era o órgão responsável pelo desenvolvimento do planejamento físico-territorial de Goiânia, acaba por ter um "esvaziamento político de suas funções, acompanhado de um esvaziamento de seu quadro técnico". Por não corresponder em seus programas e projetos urbanos e de abrangência socioeconômica aos interesses particulares que exerciam alguma influência política nos poderes Legislativo e Executivo (AMARAL, 2018, p. 11). Como consequência, nos anos de 1980, há uma fragilidade no corpo técnico do IPLAN, que só retoma a sua função de gerenciamento urbano em 1988, com a nova Constituição Federal e a Lei Orgânica do Município (1990) e a renovada discussão sobre o novo Plano de Desenvolvimento para Goiânia. Com isso, houve uma reestruturação interna, que criou a SEPLAN, Secretaria Municipal de Planejamento, (AMARAL, 2018).

A promulgação da Constituição Federal de 1988 apresentou o princípio da função social da propriedade que, como explica Quinto Jr. (2003, p. 191), é a incorporação da "organização do espaço físico como fruto da regulação social". Ou seja, a Constituição Federal abordou como direito fundamental o acesso à habitação, contemplando o direito à moradia digna a todos os moradores da cidade, mesmo aqueles que não adentravam ao mercado formal da produção capitalista. Isso, "delineou um novo contexto para as políticas públicas urbanas com a necessidade constitucional dos municípios incorporarem esse novo papel

[1] O Estatuto da Cidade instituído pela LEI N.° 10.257, DE 10 DE JULHO DE 2001, que Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal.

da propriedade privada" (LIMA, 2011, p. 89). Para Rolnik (2015, p. 357), a política urbana na Constituinte de 1988 e "os artigos 182 e 183 acabaram por dizer que a cidade cumprirá sua função social quando seu processo de produção for controlado pelo Estado, através do planejamento urbano". Isso, por sua vez, encontrou nos agentes sociais privados, ou seja, grupos ligados à incorporação imobiliária e de natureza técnico-corporativa, forte oposição e pressão quanto "à manutenção do regime jurídico da propriedade do solo e seu correlato, à legislação urbanística de loteamento, uso e ocupação do solo em vigor" (ibid., p. 358).

Nesse sentido, estabelecemos a conexão entre o crescimento de Goiânia, provocado tanto pelo poder público estadual goiano quanto pela iniciativa privada, com a implantação e autorização de parcelamentos urbanos irregulares. Isso porque, os parcelamentos urbanos irregulares eram um resultado dos problemas e limitações do planejamento urbano da cidade. Segundo Resende; Vilarinho (2017, p. 12), o crescimento desordenado ocorreu em consequência da "transferência" da gestão do espaço público para a privado para amenizar a "elevação crescente de custos de infraestrutura" por parte do Estado.

No final da terceira fase, entre 1989 e 1992, "a ênfase foi dada às diretrizes e aos instrumentos de promoção e desenvolvimento do Município, bem como àqueles de controle e fiscalização do exercício e das atividades urbanas, que formaram a tônica da proposta discutida" (SEPLANH 2019, n.p.). Houve uma retomada do planejamento urbano com um novo Plano de Desenvolvimento Integrado, o PDIG-2000, cujo objetivo era solucionar tanto os problemas encontrados na cidade, quanto se adequar à Constituição de 1988 e à Lei Orgânica do Município. No entanto, da mesma forma que em diversos municípios brasileiros, o PDIG-2000 teve muitas limitações para efetivar suas propostas dadas sua pouca aplicabilidade pela não regulamentação dos seus instrumentos urbanísticos (BORGES; BARREIRA; COSTA, 2007, p. 130).

O período de 1992–2007, a quarta fase da urbanização goiana, tem como característica a implementação de um novo Plano Diretor para atender às exigências estabelecidas pela Constituição Federal de 1988, "introduzindo conceitos como função social da propriedade e sustentabilidade do meio ambiente urbano" (RODOVALHO, 2008, p. 49). O novo plano, a Lei Complementar n.º 171/2007, teve "como objetivo principal o desenvolvimento sustentável" e a construção de um espaço socialmente melhor, de modo a promover "a sustentabilidade socioambiental e econômica, para consolidação de Goiânia como Metrópole Regional" (BORGES; BARREIRA; COSTA, 2007, p. 130). Esse novo plano diretor tinha como proposição original "o fim do zoneamento tradicional, tornando todo o município em zona urbana e, portanto, sob a administração municipal" (RODOVALHO, 2008, p.52). Nesse período, para a autora, a política urbana do Estatuto da Cidade contribuiu para o Plano Diretor,

uma vez que com o estudo prévio se reduziria o gasto público com a "alocação" da infraestrutura urbana. Além disso, o poder público passaria a ter mais controle sobre o município. Sendo assim, o PDIG-2000 tem um caráter mais tecnicista que o anterior por conter:

> Alguns instrumentos importantes da Reforma Urbana foram propostos, como: o Conselho Municipal de Políticas Urbanas (criado em 1991, mas que demonstrou pouca força política em momentos importantes), IPTU progressivo (nunca efetivado), fundos especiais, outorga onerosa de solo criado, parcelamento e edificação compulsórios e operações urbanas (prevista anteriormente na legislação municipal como "Projeto Diferenciado de Urbanização", lei de 1983) (AMARAL, 2007, p. 11).

O estudo das diretrizes urbanas a serem retomadas em Goiânia pelo PDIG-2000 seria desenvolvido pelos técnicos do IPLAN com a consultoria de uma empresa. Assim, este plano "(…) pretende ser o mais completo conjunto de diretrizes para o desenvolvimento da cidade, é de um ano, e ao seu término poderá ter um início uma fase mais moderna e atual de planejamento urbano (…) (ibid., n.p.)". Outro fator elencado é o crescimento verticalizado de Goiânia, exemplificado pelo Setor Oeste, que gerava um adensamento urbano e sobrecarregava a infraestrutura da rede de água, esgoto e viário da cidade, como é analisado pela autora:

> Assim como o Setor Oeste, outros que circundam o Centro estava previsto no projeto original de Goiânia para abrigar habitações unifamiliares e por isso a infraestrutura com redes de água, esgoto e sistema viário passou a ser sobrecarregada, obrigando a Prefeitura a gastar muitos recursos, que poderiam ser empregados em outros bairros. E o adensamento continua aumentando, de forma que outras regiões sofrerão os mesmos problemas em breve (PONTES, 1983, n.p).

Para Moysés (2004, p. 176), o PDGI/2000 não alcançou a pretensão de uma cidade menos onerosa e segregada. Uma vez que, os instrumentos de ordenamento de controle urbano da expansão da cidade tornaram-se ineficazes com a revogação da Lei 4.526, que exigia a implantação de infraestrutura por parte do loteador, e a aprovação da Lei 7.222, que estabelecia condições especiais de parcelamento do solo, nas áreas urbanas e de expansão urbana do Município de Goiânia, e a não regulamentação dos artigos 182 e 183 da Constituição Federal. Além disso, na afirmação de Oliveira (2005, n.p), o eixo de desenvolvimento da cidade se especializou na distribuição espacial socioeconômica do PDTU — Plano Diretor de Transporte Urbano de 1985. Nesse plano, a população de alta e média renda se localizava na região central e sul; com a concentração da população de média renda na região central, sul e oeste; já "a população de baixa renda localizava-se em loteamentos irregulares, invasões de fundo de vales, conjunto populares, bairros periféricos distantes, zona situada ao norte da ferrovia, região norte e noroeste" (OLIVEIRA, 2005, n.p). O que mostrou, como se pode ver na (Figura 2), que a infraestrutura é o principal indicador do desenvolvimento de uma área urbana.

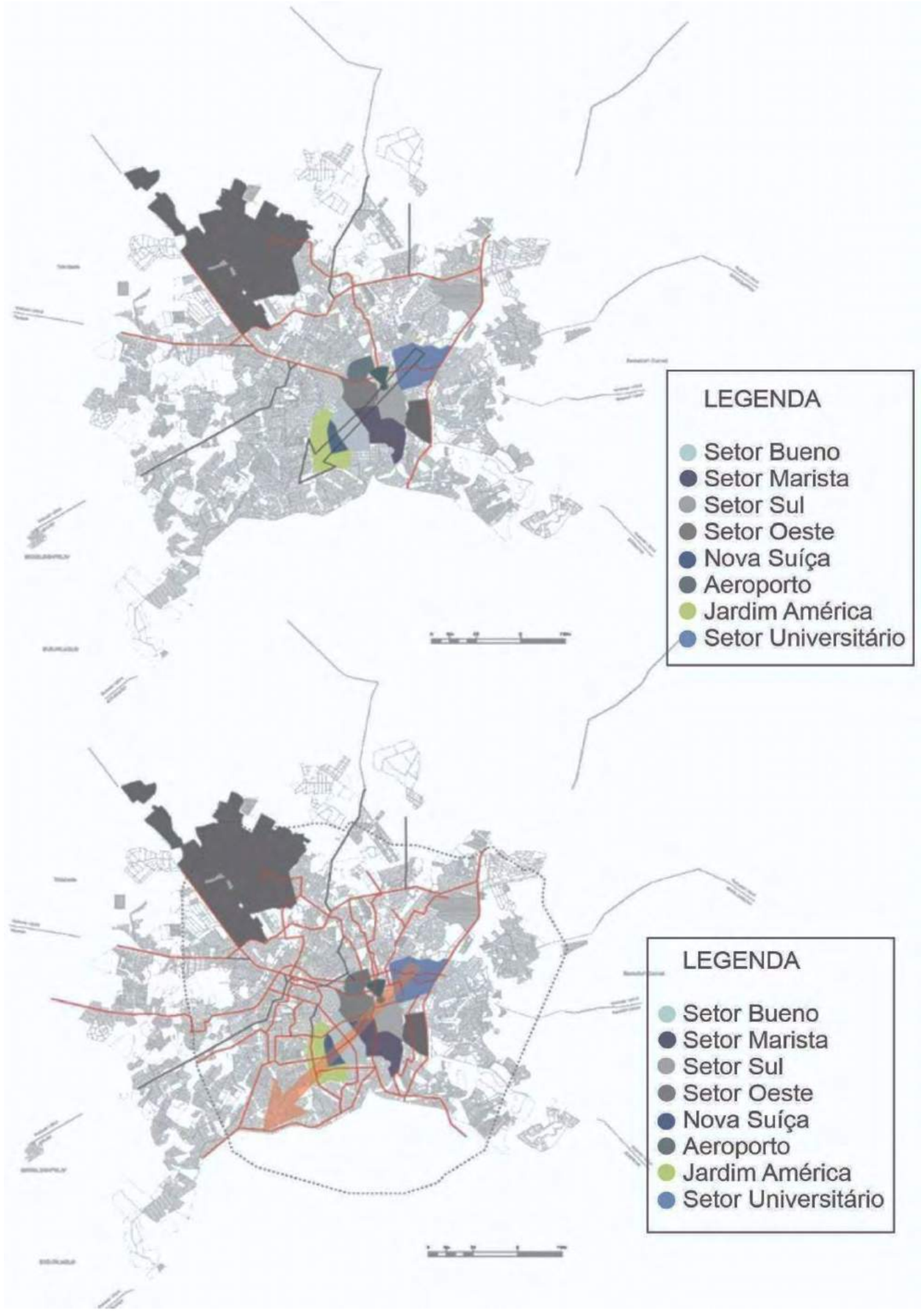


Figura 2- Espacialização socioeconômica proposta pelo PDIG-2000 (Oliveira,2005).
Fonte: Elaborado pela autora, 2018

Dessa forma, o potencial da infraestrutura como elemento impulsionador de desenvolvimento foi utilizado tendenciosamente como instrumento político/ideológico do poder do Estado e do capital imobiliário como meio de 'distribuir' as classes sociais na estruturação do espaço.

A REGIÃO NOROESTE NO CONTEXTO URBANO

Os aspectos da paisagem da Região Noroeste de Goiânia, anteriores a sua ocupação urbana, remetem à escolha do lugar de implantação para a nova capital que, por ser delimitada por mananciais como o córrego Meia Ponte, Ribeirão Caveiras, Córrego Fundo e possuir uma vegetação nativa, tinha como uma das funções o abastecimento hídrico. Esse era um dos aspectos técnico, sanitário e ambiental que abrangeram conceitualmente o plano urbano proposto por Attílio Correa Lima e Armando Augusto de Godoy para a implantação da nova cidade. Com isso, a Região Noroeste se destacou no planejamento de Goiânia por ter "às condições hidrológicas, condição fundamental para a sede poder ser abastecida com quantidade suficiente de água", (MANSO, 2001, p.77). E, portanto, como se pode observar na (Figura 3), atendia a uma das condições para que o local de implantação da nova capital fosse aprovado.

Figura 3-Situação dos loteamentos de Goiânia em 1964.
Fonte: Daher (2003).

[2] Segundo Manso *et al* (2010), as chácaras Helou, formadas por 42 lotes, pertenciam a Barbahan Helou.

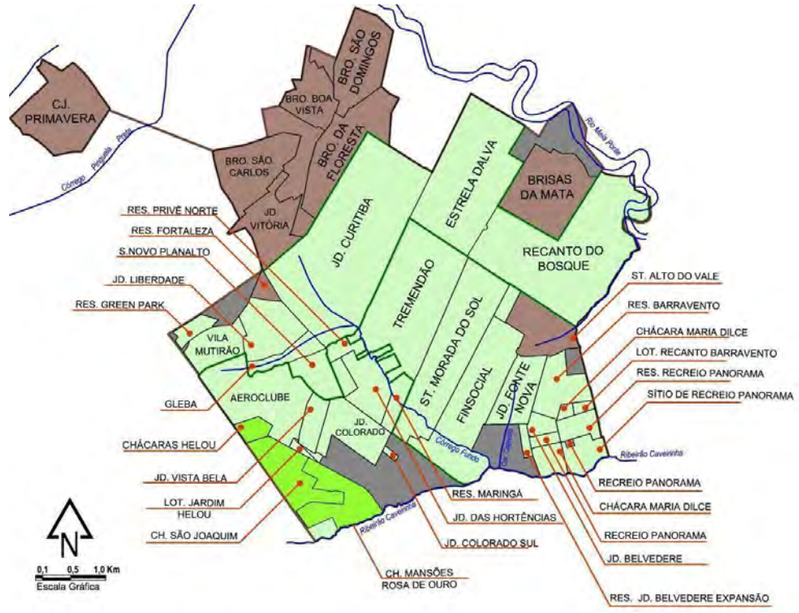


Figura 4 — Localização das chácaras Helou destacada em verde
Fonte: Manso et al, 2010.

Nessa perspectiva, o plano original de Attílio Correa Lima para a Região Noroeste, juntamente com a Região Norte da cidade, destinava-as à preservação rural, tendo como função ser fonte de abastecimento hídrico para fins agrícolas e para o abastecimento da população (OVG, 1999; Manso *et al,* 2010). Mesmo assim, segundo Manso *et al* (2010) ainda na década de 1950, com o decreto nº 58 de 25/10/1950, se registrou na Região Noroeste o que seria a sua primeira ocupação com a criação das Chácaras Helou[2], (ver Figura 4), destinada a estâncias de lazer e/ou moradias rurais.[2]

Assim, ainda segundo Manso *et al* (2010):

> (...)Apenas no final da década de 60 houve uma tímida continuidade na ocupação da referida região, seguindo o mesmo padrão de loteamento, com a criação das Chácaras Mansões Rosa de Ouro e das Chácaras de Recreio São Joaquim, a partir de um decreto de 16/05/1969, realizado pelo INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), órgão responsável pela situação fundiária das áreas territoriais em meio rural (...) (MANSO *et al*., 2010, p. 11).

Pelos "(...) dados da SEPLAM, apenas seis loteamentos haviam sido lançados nos anos 1960, assim mesmo todos destinados a conjuntos habitacionais e sítios de recreio" (MOYSÉS, 2004, p. 162). Esse processo de transformação da Região Noroeste de Goiânia de espaço rural a espaço urbano, ainda que precário, ocorreu mais enfaticamente durante a década de 1970, quando a taxa de crescimento periférico aumentou em relação ao núcleo urbano, como apresentado pela Tabela 1:

Tabela 1- Relação núcleo e periferia das aglomerações metropolitanas. Fonte: Brito e Souza (2005)

Taxas de Crescimento Anual do Núcleo e da Periferia dos Aglomerados Metropolitanos Brasil – 1970-2000

Aglomerados	Núcleo			Periferia		
	1970/80	1980/91	1991/2000	1970/80	1980/91	1991/2000
Total dos Aglomerados	**3,49**	**1,50**	**1,21**	**5,32**	**3,28**	**2,99**
Belém	3,95	2,65	0,31	9,26	5,36	14,29
Fortaleza	4,30	2,78	2,15	4,18	5,42	3,31
Recife	1,27	0,69	1,03	5,11	2,96	1,82
Salvador	4,08	2,98	1,84	6,91	4,31	3,62
Belo Horizonte	3,73	1,15	1,11	7,45	5,11	3,97
Rio de Janeiro	1,82	0,67	0,74	3,39	1,49	1,66
São Paulo	3,67	1,16	0,85	6,37	3,22	2,81
Campinas	5,86	2,24	1,50	7,56	4,79	3,33
Curitiba	5,34	2,29	2,13	7,24	4,72	5,15
Porto Alegre	2,43	1,06	0,83	5,30	3,71	2,16
Goiânia	6,54	2,31	1,90	7,48	10,94	7,01
Brasília	8,15	2,84	2,77	7,38	7,00	7,18

Fonte: *IBGE*. Censos Demográficos 1970 a 2000.

O período dos anos de 1980–90 acelerou o processo de urbanização da Região Noroeste, com novos bairros populares como o Jardim Nova Esperança (1979) e ocupações organizadas pela União das Invasões, movimento social em prol do direito à moradia Este movimento era formado principalmente por moradores do Jardim Nova Esperança que já haviam conseguido conquistar algumas benfeitorias urbanas (RODRIGUES, 2008, p. 83).

Conforme a autora supracitada, a "luta por doação dos lotes iniciou em 1982, quando a União das Invasões elaborou um projeto para que fossem doadas todas as áreas ocupadas pelas famílias que não dispunham de casa própria" (ibid., p.83). Dessa forma, o processo de planejamento da cidade de Goiânia revelou uma dicotomia entre o espaço urbano planejado e a sua efetivação no território. As políticas públicas criaram o paradoxo entre a consolidação da estrutura da malha urbana da cidade planejada e a formação de parcelamentos irregulares situados em áreas periféricas que eram ocupadas por uma população de baixo poder aquisitivo e que exigia seu direito à moradia.

> (...) No entanto, enquanto o governo construía uma cidade criteriosamente planejada, contraditoriamente, em paralelo, os trabalhadores construíam nas proximidades do traçado urbano em implantação, uma cidade "popular", delineando assim, as primeiras áreas de invasões (denominadas em Goiânia, áreas de posse (MORAES, 2003, p. 16).

Essa cidade "popular" se relacionava a um urbanismo periférico no espaço marginal da cidade, onde a população trabalhadora de baixa renda construía o seu habitat que, por sua vez, "não garante moradia digna, urbanização, equipamentos sociais e transporte coletivo de qualidade" (ibid., p. 17). Esse processo, como é explicado pela autora, decorreu também da capitalização da propriedade fundiária que não incluiu nas áreas urbanas as pessoas de baixa renda que buscavam uma melhor condição de vida no centro urbano. Como podemos compreender a seguir:

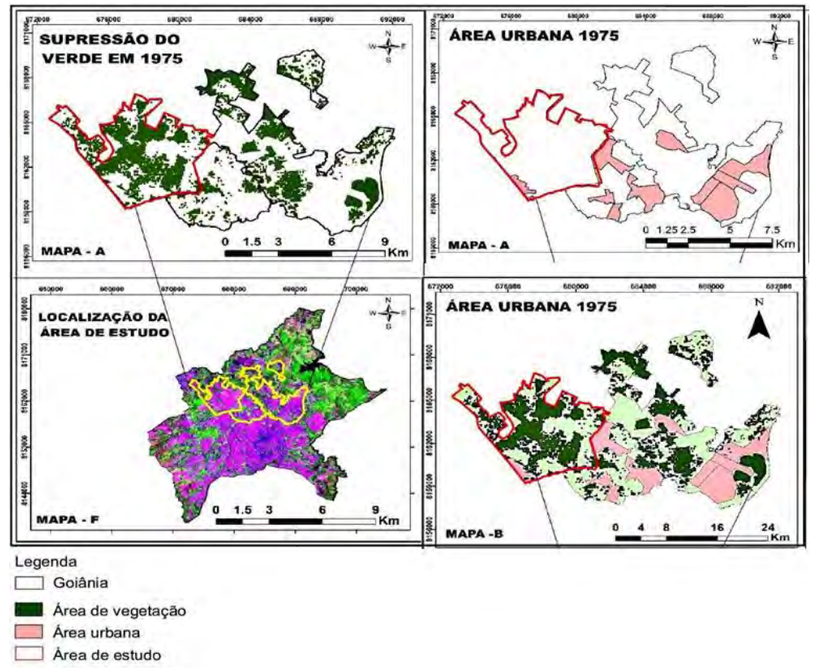
> O problema de invasões urbanas não é novo- ele apenas atingiu, ultimamente, um nível mais crítico e socialmente preocupante, em decorrência do agravamento de suas causas diretas e indiretas, como êxodo rural, a ausência de uma política de fixação do homem no campo e nas cidades de pequeno e médio portes, a inexistência de uma política habitacional correta e atual crise econômica, que atinge com igual impacto todos os estratos sociais situados na esfera da classe média e abaixo dela (IPLAN, 1984, p. 1).

Essa conjuntura é exposta na leitura do mapa de Ramos (2016) (Figura 5), onde a Região Noroeste é apresentada no ano de 1975 como uma extensa área verde, com os vestígios de algumas ocupações esparsas irregulares pois, "o espaço da Região Noroeste era, em sua totalidade, zona rural, portanto não adequado ao parcelamento urbano" (MOYSÉS, 2001, p. 2):

> O bucólico, a cobertura vegetal e a exuberância de sua bacia hidrográfica, que se destacavam como paisagem predominante, foi sendo substituída pelos elementos urbanos nela construídos, degradando-a gradativamente e dando-lhe novos elementos que modificaram seu meio físico e sua legalidade (MOYSÉS, 2001, p. 293)

Assim, por não ter acesso à terra e a uma condição financeira para construir a sua moradia, as pessoas de baixa renda foram impelidas a ocupar os vazios urbanos de propriedade pública e/ou privada. Como foi ressaltado por Moysés (2001) e pela análise dos mapas de Ramos (2016), a Região Noroeste de Goiânia configurava uma paisagem predominantemente natural que foi sendo moldada

Figura 5 - Mapa referente a Goiânia com destaque para a Região Noroeste
Fonte: Ramos (2016)



e transformada em uma paisagem urbana a partir das ocupações 'irregulares' e extensivas que ocorrem mais enfaticamente no ano de 1979.

A VOZ DOS TRABALHADORES (1979): ANÁLISE DO JORNAL INFORMATIVO

Em 1979, a precariedade da ocupação urbana da Região Noroeste começa a ser fortemente questionada pelos movimentos e associações locais, que denunciavam o desemprego, o êxodo rural, a especulação imobiliária (altos aluguéis) e a crise de moradia na cidade planejada. Como parte desse processo sociopolítico de luta por direito à cidade, o Movimento do custo de vida do Estado de Goiás organizou um pequeno jornal informativo, a Voz dos Trabalhadores. Esta pesquisa inclui uma análise deste jornal como forma de compreender as demandas da comunidade residente na Região Noroeste e como sua organização e mobilização política foi relevante para a consolidação da área.

Como podemos interpretar a partir dos relativos recortes dos jornais informativos do período, como na (Figura 6) abaixo.

No (*A Voz…, nov*.1979 b, p.2), (Figura 6), temos duas charges; a primeira mostra um grupo de homens e mulheres, de roupas simples, lendo o primeiro volume do jornal que informa em seu título, *A voz dos trabalhadores (1979)*, sendo um jornal informativo dedicado aos trabalhadores. Já na segunda charge, vemos representar uma família de retirantes, formada por um casal e seus três filhos. Na imagem, temos uma mulher que carrega, além de uma criança de colo, uma trouxa, que parece ser de roupa, em cima da cabeça, enquanto uma criança menor segura a barra da sua saia. Além disso, a mulher apresenta um contorno ovalado no quadril, sugerindo uma possível gestação. Já ao seu lado direito, tem-se um homem de chapéu, que também carrega uma trouxa e uma enxada. Ao seu lado, seguindo os seus passos, tem uma menina um pouco maior que as outras duas crianças, segurando também uma trouxa. A família caminha vindo de um percurso que não tem nem um início e nem um fim definido, o que faz surgir uma indagação inicial do seu destino. Uma vez que a introdução do texto anuncia que essa família representa o êxodo rural, onde os lavradores e pequenos proprietários perderam suas terras para os grandes proprietários. Esta crítica se coaduna àquela de Moysés :

> Essa "nova cidade", diga-se, emerge sem que o planejamento exerça qualquer forma de controle. A cidade de hoje nasce em 1950, quando se desestrutura o seu espaço urbano. Em 1979, quando a população pobre, chamada sem-teto, organiza-se e planeja a "invasão dos espaços vazios" reservados pela especulação, um "momento novo" inicia-se, cuja arena será a região Noroeste da cidade. Os atores são a população pobre, sem moradia e organizada, o Estado, e os detentores de chácaras de recreio e de glebas de terras, que as loteiam clandestinamente (MOYSÉS, 2004, p.127).

As características das pessoas que formam esse movimento pela luta da moradia são reforçadas pela imagem que estampa a página 9 do jornal informativo do movimento do custo de vida do Estado de Goiás*, A Voz dos trabalhadores,* (Figura 07). Nele, como plano de fundo, tem-se dois homens, um vestido de macacão, com um capacete na cabeça e uma pá na mão esquerda, representando possivelmente o trabalhador operário, abraça outro homem. Este, sem camisa e com um chapéu na cabeça, que por sua vez segura na mão direita uma enxada, representando assim o trabalhador rural.

Figura 6 – Jornal Informativo. A voz dos trabalhadores (1979). Fonte: cpvsp.org.br. Acessado em 18/09/2019

Figura 07 — Jornal informativo do Movimento do custo de vida do Estado de Goiás. Fonte: cpvsp.org.br. Acessado em 18/09/2019

Já no plano intermediário, temos duas mulheres, uma delas segura uma tigela vazia na mão direita enquanto com a mão esquerda dá a mão a uma criança nua e descalça, que a observa colocando a mão sobre a barriga inchada; como que dizendo que está com fome. Essa mulher tem o semblante magro e tristonho, e a sua humildade é ressaltada pelos pés descalços. O mesmo ocorre com a mulher do seu lado esquerdo, que também descalça, equilibra na cabeça uma enorme trouxa enquanto com uma das mãos apalpa a barriga de gravidez.

Por fim, no primeiro plano, tem-se novamente uma mulher cabisbaixa, com um lenço amarrado na cabeça, que segura com as duas mãos uma vassoura e tem nos pés sandálias. Pela imagem pode-se inferir que, possivelmente, ela retrata uma dona de casa ou uma trabalhadora doméstica, retratando tanto trabalhadores do campo quanto da cidade.

Figura 08 — Jornal informativo, A voz dos trabalhadores (1979).
Fonte: cpvsp.org.br. Acessado em 18/09/2019

BEIRA DA CIDADE

A história do povo trabalhador é quase sempre a mesma: sai da roça porque não tem terra prá plantar. Na cidade não tem condição prá trabalhar, morar e pelo menos viver. Aluguel tá mais caro que o salário. Vai morar na invasão. Na invasão, tudo que é grandão quer tomar a morada. Mas o povo não fica parado não.

VITORIA DO POVO NA INVASÃO DA JOÃO VAZ

para tirar eles de lá. Quem entrou com a ação foi o Grupo Econômico CARFEPE S/A do qual faz parte a Goiás Arroz e CAGIGO.

Mas antes que os moradores pudessem fazer sua defesa, numa madrugada chegaram lá umas patrolas da Prefeitura e 100 soldados da polícia Militar (PM). Chegaram e foram derrubandoos barracos. E o material foi carregado não se sabe para onde.

Os moradores não desanimaram, enfrentaram a polícia e as patrolas.

Aí o prefeito foi lá, reconheceu ser ele o responsável e prometeu devolver o mate-

Os moradores da invasão fizeram um abaixo assinado, dirigido ao prefeito de Goiânia, onde contam suas história dizendo que:

"Somos trabalhadores rurais que tiveram que abandonar as lavouras, despeja-

Na charge de título, *Beira da Cidade* do (A voz dos..., nov.1979), (Figura 08), tem-se a visualização de uma enorme máquina de patrola destruindo as casas dos moradores que estariam, segundo a reportagem, ocupando a invasão. No lado esquerdo da imagem, temos um casal de crianças e um homem de chapéu que observam a patrola arrastando os restos de construção da casa. Ao lado do homem, tem outro também de chapéu, mas de costas, que possivelmente observa as duas casas simples, ao fundo, que também foram destruídas.

Também no lado direito, temos três figuras de capacetes: a primeira de costas segura um bastão, poderia ser um fiscal observando o cumprimento da ação da patrola, já que a sua figura se difere pelos braços finos, das outras duas, que mostram dois homens uniformizados, de braços musculosos, segurando um escudo e cassetete. Esses dois representam a força policial, em que um deles já se mantém em posição de reação, com o cacete levantado. A expressão facial de ambos é fechada, com os olhos e a boca arqueados como que com raiva, observam e intimidam os homens e as duas crianças do outro lado. O que se confirma pelo seguinte trecho da reportagem:

> Mas antes que os moradores pudessem fazer sua defesa, numa madrugada chegaram lá umas patrolas da Prefeitura e 100 soldados da polícia Militar (PM). Chegaram e foram derrubando os barracos. E o material foi carregado não se sabe para onde. (A VOZ DOS TRABALHADORES..., nov.1979)

Em ambos os recortes, (Figuras 07, 08), do jornal *A Voz dos Trabalhadores*, número 0 de novembro de 1979, relata duas situações em seu enunciado; a primeira, era do êxodo rural provocado pela expulsão dos moradores, explicitando a problemática das condições de vida dos migrantes oriundos das áreas rurais, que começaram a ocupar as áreas ociosas da cidade, porque não tinham condições financeiras para comprar um lote ou alugar uma casa na cidade. Logo, acabavam por construir barracos, como afirma a reportagem, e a se organizarem enquanto movimento social, já fazendo um traçado urbano da ocupação para mostrar tanto a intenção de permanência na área quanto de pressionar a prefeitura a desapropriar a área.

Para Moysés (2004) as medidas promovidas pelo governo para legalizar a ocupação da Região Noroeste se deram por meio dos Atos Institucionais em vigor durante a década de 1980. Posteriormente, com a intensificação da ocupação da Região Noroeste, o poder público sozinho ou em parceria com a iniciativa privada começa a parcelar a área, mesmo ela não sendo destinada para o uso urbano. O "argumento principal era que se tratavam de parcelamentos que visam a melhoria de vida da população pobre e como tal a lei deveria ser mudada para legalizá-los" (OVG, 1999, p.10).

Assim, Moysés (2004, p 313) apresenta alguns atos de caráter geral, como: a lei Federal n.° 6.766 de 19/12/1979 que era dotado sobre o "parcelamento do solo urbano"; assim como a Lei Municipal n ° 5.735 de 19/12/80 que "Dispõem sobre a disposição das áreas urbanas e de expansão urbana... e zonas de uso..." e o Ato referente a "De Alteração da Zona de Expansão Urbana com a Lei Municipal n ° 4.832 de 31/12/1973 que Modifica a Lei n ° 4.525 de 31/12/1971". Essas leis,

para o autor, demonstram o posicionamento do governo e já apontavam que a Região Noroeste seria configurada como um núcleo da população de baixo poder aquisitivo e que representava, no âmbito maior, o reflexo da urbanização de Goiânia.

Frente a isso, elencam-se os novos moradores (ocupantes 'ilegais'), os proprietários privados, o Estado e a Igreja como os atores sociais para a compreensão da formação da Região Noroeste como espaço urbano. Dessa forma, é pelo entrecruzamento das narrativas do processo de ocupação do homem no espaço, que constrói e o modela para as suas necessidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo refletiu, pela análise histórica, sobre a simultaneidade da produção do espaço da Região Noroeste, como sendo marginal ao processo de consolidação da malha edificada da capital. Esse processo teve como principais agentes sociais os novos moradores (ocupantes "ilegais"), os proprietários privados, o Estado e a Igreja Católica.

O crescimento de Goiânia ocorreu devido a dois principais fatores, o 1) pelo excesso de parcelamentos sem critério de urbanização, decorridos da especulação imobiliária, o que acabou por provocar a implantação de parcelamentos urbanos irregulares e fora da malha urbana edificada, o que resultou em uma "desorganização dos territórios municipais"; e o 2) A cidade havia se tornado um polo atrativo de migrantes devido ao êxodo rural, no qual os trabalhadores da zona rural viam o centro urbano como uma possibilidade de melhora de vida. Esses dois fatores acabam por gerar o crescimento "desordenado" da capital.

Nesse processo, a Região Noroeste ainda era legalmente uma área rural, não propícia à urbanização, com função de abastecimento hídrico da cidade. No entanto, já na década de 1950 havia uma primeira ocupação com chácaras de recreio, destinado à estância de lazer ou moradias rurais. Em meados de 1970, com o aumento do núcleo periférico em Goiânia, revela o problema da crise da habitação, onde a população de baixo poder aquisitivo teve que ocupar o espaço marginal da cidade e que não era propício a ser ocupado. No entanto, em meados dos anos de 1980 o Estado voltou a promover assentamentos para famílias em áreas de risco para desarticular os movimentos políticos e sociais pela luta pela Casa própria.

Os recortes do Jornal Informativo A voz dos trabalhadores (1979) ainda narra a dificuldade do "povo trabalhador" em ter um lugar para morar na cidade. Isso, devido ao alto valor do preço do aluguel na cidade, o que os levou a ocupar os vazios urbanos. Por sua vez, o Estado usava da força policial para destruir os "barracos" e forçar a desocupação dessas mesmas áreas.

Dessa forma, compreendemos que na década de 1970 e 1980, com o aumento do déficit habitacional e por consequência das ocupações urbanas irregulares na cidade e nos seus limites urbanos, o governo estadual foi pressionado a tomar medidas para um ordenamento e planejamento do desenvolvimento urbano de Goiânia. Nesse sentido, a partir das leituras até esse momento, se estabelece o nexo entre a discussão do crescimento de Goiânia, provocado de certa maneira pelo poder público tanto estadual goiano quanto por iniciativa privada; com a implantação e autorização de parcelamentos urbanos irregulares que acabaram por provocar a discussão sobre as problemáticas do planejamento urbano da cidade com o déficit habitacional, que por sua vez levou a população de baixo poder aquisitivo a se organizar internamente em busca dos seus direito à cidade.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Camilo Vladimir de Lima. **Três Planos (Diretores) do Palimpsesto Urbano de Goiânia.** In: XII Encontro Nacional da ANPUR, 2007, Belém. Programa e Resumos XII ENANPUR. Belém: ed. ENANPUR, 2007. p. 145.

AMARAL, Enersto F.L. **Região Metropolitana de Goiânia: Planejamento urbano, indicadores demográficos e possibilidades de pesquisa**. Open Science Framework, 2018.

BORGES, Elcileni de Melo; BARREIRA, Celene Cunha Monteiro Antunes; COSTA, Eduarda Pires Valente da Silva Marques da Costa. **Habitação social e desenvolvimento urbano sustentável: o caso da Região Metropolitana de Goiânia**. Geo UERJ, n. 30, p. 122–144, 2017.

BRITO, Fausto; SOUZA, Joseane de. **Expansão urbana nas grandes metrópoles: o significado das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza**. São Paulo em Perspectiva, v. 19, n. 4, p. 48–63, 2005.

GOIÁS. **Análise do Desenvolvimento urbano da Região Metropolitana de Goiânia**. In: Plano de Desenvolvimento Integrado da Região Metropolitana de Goiânia. Goiânia, 2017.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Brasil: Cidades: Goiânia. IBGE, 2024. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/goiania/panorama. Acesso em: fevereiro de 2024.

IPPLAN, Instituto de Planejamento Municipal**. Diagnóstico do Setor Finsocial. Goiânia: Prefeitura Municipal de Goiânia**, 1984.

LIMA, Vinícius Luz de. **A Passagem do planejamento urbano moderno ao contemporâneo em Goiânia: os setores Bueno e Bela Vista nas décadas de 1990 e 2000**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

MARICATO, Ermínia. **Reforma Urbana: limites e possibilidades de uma trajetória incompleta**. In: RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz; JÚNIOR, Orlando Alves dos (Orgs.). Globalização, fragmentação e reforma urbana: futuro das cidades brasileiras na crise. Rio de Janeiro: Letra Capital: Observatório das Metrópoles: INCT, 2015.

MANSO, Celina Fernandes Almeida; BOAVENTURA, Deusa Maria R; ALBUQUERQUE, Luana Ferreira de; et al. **A formação do espaço construído e a transformação do ambiente natural das Regiões Norte e Noroeste de Goiânia - (1970/2000).** Programa Voluntário de Iniciação Científica da UEG-PVIC/UEG, graduandos do Curso de Arquitetura e Urbanismo, UnUCET-Anápolis UEG, 2010.

MOYSÉS, Aristides. **A Produção de Territórios Segregados na Região Noroeste de Goiânia: uma leitura sociopolítica**. In: II Encontro "Democracia, Igualdade e Qualidade de Vida. O desafio para as cidades no século XXI". Belém, Pará: [s.n.], 2001.

MOYSÉS, Aristides. **Goiânia: metrópole não planejada**. Goiânia: UCG, 2004.

MOTA, Juliana Costa. **Planos diretores de Goiânia, década de 60: a inserção dos arquitetos Luís Saia e Jorge Wilheim no campo do planejamento urbano**. Dissertação (mestrado), Escola de Engenharia de São Paulo- Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004.

NASCIMENTO, Diego Tarley Ferreira; OLIVEIRA, Ivanilton José de. **Mapeamento do processo histórico de expansão urbana do município de Goiânia- GO**. GEOgrafia, v. 17, n. No 34, p. 141–167, 2015.

OVG-Organização das Voluntárias de Goiás. **Tipificação dos Equipamentos Sociais da Região Noroeste de Goiânia. Goiânia: Recursos Naturais, Meio Ambiente, Planejamento Urbano e Desenvolvimento Social,** 1999.

PONTES, Martinez. **CRESCIMENTO desordenado leva ao caos. Sem planejamento, Goiânia vê problemas se avolumarem.** Documento n° 711.522 (078.5). Levantamento sócioeconômico Vila Finsocial. Goiânia, 1983.

QUINTO JR, Luiz de Pinedo. **Nova legislação urbana e os velhos fantasmas**. Estudos Avançados, v. 17, n. 47, p. 187–196, 2003.

RAMOS, Helci Ferreira. **Análise espacial de indicadores de desenvolvimento socioambiental urbano das regiões norte, noroeste e meia ponte do município de Goiânia (1975 – 2015)**. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

REZENDE, Sandra Catharinne Pantaleão Resende; VILARINHO, Luana Chaves. **Plano de desenvolvimento integrado (PDI), áreas de especial interesse social e adensamento urbano de Goiânia**. Revista Mirante, v. 10, n. 5, p. 101–126, 2017.

RODOVALHO, Marcia Oliveira. **Análise do planejamento urbano e efetividade dos planos diretores de Goiânia**. Dissertação (Mestrado em Ciências Exatas e da Terra), Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2008.

RODRIGUES, Maria de Jesus. **Retalhos de Lembranças.** Goiânia: Editora Kelps., 2008.

SEPLANH, **Secretaria Municipal de Planejamento Urbano e Habitação. Superintendência de Planejamento Urbano e Gestão Sustentável.** Comissão Executiva do Plano Diretor. Relatório Técnico de Revisão do Plano Diretor de Goiânia. Goiânia: Prefeitura Municipal de Goiânia.

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ
GOIÂNIA

anos fundação da cidade

Edifício Parthenon Center, Setor Central, Goiânia
Foto: Anna Sarah Soares Campelo, 2023

REVISTA Nós
Cultura, Estética & Linguagens

CURADORIA E EXPOGRAFIA NA OBRA DE TAI HSUAN-AN

CURATORIAL PRACTICE AND EXPOGRAPHY IN TAI HSUAN-AN'S ARTWORK

https://doi.org/10.5281/zenodo.10736616
Envio: 25/11/2023 ◆ Aceite: 27/12/2023

Nancy de Melo Batista Pereira

Artista plástica e professora da Escola Politécnica e de Artes da PUC Goiás. É mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e doutoranda em Performances Culturais (PPGIPC/FCS/UFG). Coordena a pesquisa *Curadoria e Expografia na Galeria da PUC: Processos Criativos e Concepção de Exposições* na PUC Goiás.

Vinícius Lopes da Silva Alves

Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola Politécnica e de Artes. É orientando de Iniciação Científica vinculado à pesquisa *Curadoria e Expografia na Galeria da PUC: Processos Criativos e Concepção de Exposições*. E-mail: ciuslopesalves@outlook.com.

RESUMO: Esta investigação tem como intuito pensar a escrita curatorial como dispositivo na constituição de uma via para a história da arte contemporânea, tendo como objeto de estudo os resultados da exposição comemorativa individual “Diáspora, Convergências e Conexões em 40 anos na arte de Tai Hsuan-an”. O método tece comentários de análise acerca da relação espacial dessa exposição e sua precursora, ao passo que correlaciona os saberes simbólicos levantados pelas curadorias que investigaram a sua obra.
PALAVRAS-CHAVE: Arte, Curadoria, expografia.

ABSTRACT: This investigation aims to think about curatorial writing as a device in the constitution of a path for the history of contemporary art, having as object of study the results of the individual commemorative exhibition “Diáspora, Convergências e Conexões em 40 anos na arte de Tai Hsuan-an”. The method makes analysis comments about the spatial relationship of this exhibition and its precursor, while correlating the symbolic knowledge raised by the curators who investigated his work.

KEY-WORDS: Art, curating, expography.

[1] Em entrevista concedida ao pesquisador, quando perguntado sobre a relevância desse museu chinês, Tai comenta: “A escolha do Museu de Arte de Sichuan se devia ao relacionamento meu, em longa data, desde 1995, com o Instituto de Artes de Sichuan, instituição responsável pela administração do museu. Também se devia à grande importância e representatividade dele na China. Em 1997, fiz uma exposição, junto com Sáida Cunha e Rubens Matuck, nesse museu que era menor e ficava dentro do Instituto. Hoje o museu é um dos maiores da China, ocupando 23.700m² total, com 12.000m² de espaços para exposição, e se situa na Cidade Universitária de Chongqing. Em 2018, o museu recebeu 114.1697 visitantes”.

[2] BASBAUM, R. “Amo os artistas-etc”. In: MOURA, Rodrigo (Org.). “Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais”. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

[3] SILVEIRA, Peixoto (PX),"Saudações Ao Aqui E Agora". Museu Confaloni, Goiânia, maio, 2021.

[4] Em 1993, Tai levou o primeiro lugar no Prêmio Margaret Mee no Concurso Nacional de Pintura Botânica da Fundação Margaret Mee, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

[5] Ao longo da carreira, Tai estudou a fundo os princípios metodológicos em processos de aplicação da biônica e biomimética, campo tocante à inovação tecnológica e estético morfológica para na concepção e desenvolvimento de produtos e edificações. Sobre o tema, lançou dois livros: “Desenho e Organização bi e tridimensional da Forma”, de 1997, e “Sementes do Cerrado e Design Contemporâneo” de 2009, ambos pela Editora UCG.

[6] Em 2010, Tai lançou o livro “Ideogramas e a Cultura Chinesa”, pela Editora É Realizações, que se mantém um dos títulos mais abrangentes em se tratando da origem dos ideogramas e seu vínculo com a história da China, dado que este tipo de escrita tem raízes na representação realística das palavras.

[7] As frases que corporificam o texto correspondem (em maioria) a textos curatoriais e biografias provindas de catálogos encontrados em pesquisa qualitativa ou concedidos pelo próprio artista sobre o qual se dedicam. Por vezes, também apresentam-se citações de textos alheios ao objeto de estudo, mas que se aproximam da temática por serem textos de outras exposições equivalentes. Dessa forma, opta-se por referenciar a sua procedência dentro das notas de rodapé, evitando o ruído visual, já que muitos não possuem página, sendo arquivos antigos e sem referência de página.

[2] SILVEIRA, Peixoto (PX). "Tai - Elo A Frente". Multi-Arte Galeria de Arte, Goiânia, dezembro, 1986.

INTRODUÇÃO

Na história de Goiás, constata-se que alguns artistas estrangeiros reconhecidos por seu talento, uma vez radicados no Estado, onde suas visões de mundo se manifestaram como pinturas nas paredes de galerias e museus, trouxeram com eles as influências de vanguardas europeias e marcaram, ao mesmo tempo, o início da formação da chamada “belas artes” e uma consciência moderna no Estado. Esse é o caso do italiano Frei Confaloni (1917 - 1977); do português Antônio Poteiro (1925 - 2010); do alemão Gutav Ritter (1904 - 1979), e também do chinês Tai Hsuan-an (Meizhou, China, 1950). Louváveis ações promoveram o que entendemos como a consolidação da carreira desses artistas, agentes fundamentais na história da arte goiana, possibilitando-nos atribuir algumas dessas ações ao ofício da curadoria.

Essa pesquisa se debruça sobre a exposição comemorativa “Diáspora, Convergências e Conexões em 40 anos na arte de Tai Hsuan-an”, ocorrida entre dezembro de 2018 e março de 2019, no Museu de Arte Contemporânea de Goiás, comparando-a uma mostra homônima, ocorrida meio ano antes, em 2018, no Museu de Arte do Instituto de Artes de Sichuan[1], na China, pela qual se analisa a relação espacial dos dois conjuntos expositivos a partir da experiência do artista-curador[2]. Destaca-se a exposição em Goiânia como a maior exposição individual realizada pelo reconhecido mais importante artista chinês em atividade no Brasil. “E é mais que isso.”[3] Ele também é arquiteto, pesquisador, botânico[4]-biótico[5], escritor, filólogo[6], designer, professor, e claro, pintor e aquarelista, etcetera e Tai. Nesta, encontrava-se a afirmação de que o artista é “pertencente com destaque e louvor à segunda geração de pintores desta cidade jovem e acolhedora que deu de se chamar Goiânia”[7]. Ela criou sob o sentido cronológico e museal, uma ontologia pictórica de sua vida-obra, mas não pode-se afirmar de que ao fazê-la, foi capaz de aprofundar reflexões tangenciais à sua produção, especialmente no que diz respeito às suas visões epistemológicas do lugar de onde vem e de onde opera.

Ao tomar como definição de curadoria o conceito empregado por Anjos (2011), no qual ele considera o ofício integrado ao trabalho de criação, através dos discursos que propõe e a forma como eles se organizam, este trabalho lida com

uma rede de conexão ampliada, destacando os hibridismos culturais de Tai apresentados em Goiânia e em Sichuan, pela exploração de conceitos históricos que integram à metodologia uma reflexão sobre seu percurso artístico, dado por textos escritos a muitas mãos, capazes de trazer ao presente o passado[8]. Assim articulando a definição do papel que detém o curador, conforme afirma o autor, "aquela pessoa que, naquele momento, organiza esse conhecimento simbólico que é gerado pelos artistas." (ANJOS, 2011, p.56-57). Nesse âmbito, duas frentes são apresentadas no texto: partes da história cronológica do artista (junto ao seu *pensamento artístico* sobre algumas obras), e a linguagem das curadorias que o agenciam (*prática curatorial)*. Assim sendo, para além da linha expográfica, elas conformam uma oportunidade de contextualizar Tai no circuito contemporâneo.

DISCUSSÃO

O debate sobre as abordagens em curadoria é pauta constante no meio das artes visuais, as suas implicações se renovam a cada nova exposição[9] (sob qualquer forma que assumam), parecendo sempre apontar para a experimentação[10] como sendo campo principal para exercício prático deste ofício. No cenário contemporâneo, a forma como somos capazes de experienciar as exposições sensivelmente, bem como o sentido que produzimos a partir daí, é o que implica a função curatorial. Como nos informa Luiz Camillo Osório, é através da curadoria que novas formas de perceber potencialidades simbólicas em objetos e coisas aparentemente triviais se fazem notar. (OSÓRIO, 2019)

Assim, segundo este autor, a agência[11] de um curador é determinante na multiplicação das formas de exposição dentro das quais a arte se apresenta e se constitui historicamente, e este trabalho foca na possibilidade de aprendizado contida no resultado da prática: a experiência curatorial documentada, aquela que em excelência é capaz de fixar na memória o relato do fazer artístico, nesse caso concentrado em um nome importante no contexto goiano, Tai Hsuan-an, o chinês-tropical e artista múltiplo, autor de uma obra que remete tanto às técnicas de pintura chinesa quanto à sua assimilação cultural no Brasil.

Toma-se como objeto de estudo os resultados dessa exposição assinada por José Roberto Teixeira Leite[12], responsável pela seleção de mais de 60 obras correspondentes às fases que tornam de Tai Hsuan-an o pioneiro nas mímesis plásticas Oci-orientais[1], promovedor de uma "ponte entre mundos"[13], e protagonista de um momento de rara oportunidade cultural[14]. Na linha

[8] MORAIS, Fabiola. "Lugares do desenho na história sintomal da Escola de Artes e Arquitetura (UCG), transformações disciplinares e institucionais e a arte como recalque". 2017. 177 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2017.

[9] OSÓRIO, L.C. "Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo." MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 1, p.235-249, jan. 2019. Disponível em: <Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo | MODOS>.

[10] O'NEILL, Paul. "A virada curatorial: da prática ao discurso." Porto Arte: Revista de Artes Visuais. PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; v.25, n .43. Disponível em: <A virada curatorial: da prática ao discurso | PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais>.

[11] GELL, Alfred. "Arte e agência." São Paulo: Ubu, 2018. p. 39-60..

Figura 1: Artista em frente a cartaz grande para a exposição, Sichuan, 2018. Arquivo pessoal Tai Hsuan-an.

expográfica analisada, três eixos orientadores nomeiam a mostra no Museu de Arte Contemporânea de Goiás (e sua versão precursora, no Museu de Artes de Sichuan, embora hajam diferenças no resultado conceitual entre as duas, como veremos) - Diáspora, Convergências e Conexões são marcadores periódicos do índice[15] artístico de Tai - um conjunto de obras realizadas entre os anos de 1970 e 2017, que evidenciam distintas fases conceituais, tendo como ponto culminante justamente o "resultado", forma de agrupamento das obras que representam as transformações sugeridas pelo título.

Como menciona Osório (2019), "Falar do valor expositivo da obra implica apostar no fato de que elas ganham sentido a partir de relações que lhes são externas." O nosso ponto de partida então é o histórico apresentado sobre este artista, que no MAC Goiás[16] seria explorado desde o início, perpassando, por

[12] Autor da tese de doutorado "A China no Brasil: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na arte e sociedade brasileiras", apresentada em 1992 na Unicamp, cuja temática justifica sua aproximação com a jornada de Tai Hsuan-an.

[13] D'AMBROSIO, Oscar. "Ponte entre mundos". Goiânia, 2007.

[14] WILSON, Pedro. "Tai revela nossa realidade social". Goiânia, 2019.

[15] O antropólogo Alfred Gell difere a sua abordagem a partir da substituição daquilo designado "objeto de arte" por então "índice". Como ele esclarece, seu interesse reside nos "integrantes de uma classe maior de índices de agência" (GELL, 2018, p, 43).

[16] Em entrevista concedida ao pesquisador, ao ser perguntado sobre a realização da exposição no Museu de Arte Contemporânea de Goiás, no Centro Cultural Oscar Niemeyer, em 2019, Tai comenta que "Se a exposição tivesse patrocinadores e uma instituição responsável pelo transporte seguro das obras, seria mais tranquilo todo o processo. [...] As dificuldades foram basicamente

exemplo, as obras associadas ao período de sua Diáspora (extrapolando limites conceituais presentes em Milton Santos e equivalendo-se ao sentido de deslocamento geográfico como enfrentamento de uma insurgência epistemológica). Se em Goiânia esta premissa foi apresentada como fator determinante para o que viria a ser produzido por Tai a partir dos anos 1980, em paralelo, na China, esse contexto foi mencionado apenas no texto, e não explorado no campo expositivo, dando lugar (devido, inclusive, às dificuldades de logísticas enfrentadas pelo artista no transporte internacional) ao grupo de pinturas mais recentes de sua produção, se ocupando, propositalmente, de apresentar o hibridismo cultural presente na sua melhor qualidade, em obras realizadas entre 2015 e 2017. Por outro lado, a parte central da exposição de 2019 continha informações obtidas da biografia de Tai, com a qual, somado à sua entrevista de 2022 ao Museu da Pessoa, torna possível associar a sua trajetória às curadorias mencionadas aqui.

Nascido no dia 3 de julho de 1950, Tai viveu em uma pequena vila no Sul da China até os 16 anos, quando embarcou com sua família em um navio ao Brasil, em 1965, ao lado de dois outros povos imigrantes (coreanos e japoneses), e trazia na bagagem poucos pertences além daquilo já impresso na alma: milênios de cultura e civilização do país onde nasceu. Depois de ter trabalhado em fazendas, no interior do Paraná, sua família deslocou-se para a capital paulista, na tentativa de melhorar suas condições de vida. Seu cotidiano no novo país era marcado pelas responsabilidades: durante o dia trabalhava na floricultura, e à noite, fazia ginásio, de onde depois da aula, ele voltava para a fechar a loja.

Ele conta que mesmo durante esse período, nunca parou de pintar[17], tendo sua persistência como guia maior. Faz parte da sua trajetória o acaso ocorrido na Praça da Praça da República, conforme ele comenta ao Museu da Pessoa, quando o jovem estudante, em uma ida à Biblioteca Municipal de São Paulo, se depara alguns artistas vendendo seus quadros, momento em que ele encontra resposta para um chamado que vinha de dentro: ali o jovem poderia, enfim, vender suas obras. Ele conta que em um domingo levou à feira todas as suas pinturas de estilo tradicional chinês numa pasta: “coloquei lá, pendurado no varal, com prendedor de roupa. Sabe que vendi tudo. [...] Vendia tanto (risos) que levei um susto. [...] Olha, o dia mais feliz, assim, em termos de... sabe, um encontro de uma oportunidade.”

Somado ao sucesso de venda dos cavalos em nanquim, seus desenhos cheios de contornos de montanhas saudosas, de tigres e de peixes, retratos e flores delicadas, obedientes ao estilo tradicional chinês, *guohua*, marcaram o “humilde prelúdio de uma longa e vitoriosa carreira que se estenderia pelas próximas cinco décadas e hoje atinge sua plena consagração.”[18]. Não demoraria até o

devido ao transporte improvisado, à falta de mão-de-obra, equipamentos e materiais apropriados para a montagem. A outra dificuldade foi a definição das datas, com várias mudanças e prorrogações por parte do museu.O artista teve uma enorme despesa em compra de materiais para fixação das obras em paredes e painéis, transportes de obras, carregadores e a contratação de 3 guias da exposição.”

Figura 2: “Melodia que parece não ter ritmos”, 2018, Tai Hsuan-an.

jovem artista integrar a linhagem da conhecida Da Feng Tang, uma escola de pintura que em tradução livre para o português quer dizer “Grande Vento”.

> “O ano de 1969 representa um marco importante na carreira de Tai: data de então seu encontro com Sun Chia Chin, que acompanhara Chang Dai Chien quando da partida para o Brasil desse grande mestre, hoje considerado o maior pintor chinês do Século XX, e mesmo, para alguns, o maior pintor chinês em muitos séculos. Como aluno de Sun (que foi um erudito, além de pintor, escritor e professor, e criara e então ministrava, na Universidade de São Paulo, o curso de língua, história e civilização da China), Tai não apenas evoluiu tecnicamente, como também aprofundou seus conhecimentos sobre a arte e a cultura chinesas. A vinculação de Tai a Chang Dai Chien, através de Sun - e, para além de Chang, a todos os grandes mestres da antiga pintura chinesa - muito contribuiu para a atual sabedoria pictórica do então jovem artista, ao lhe apontar as fontes em que se abeberar para plasmar um estilo próprio.” (LEITE, 2019).

A Escola Grande Vento (que era como Chang Dai Chien chamava seu ateliê no interior de São Paulo), hoje tem ramificações no Oriente e no Ocidente, e sua filosofia artística foi difundida entre os seguidores. Tai se identificou e a ela se dedicou inteiramente, recebendo orientações não apenas das técnicas de pintura chinesa, mas também dos conhecimentos históricos e filosóficos das razões de ser um artista. Assim, paralelo ao desenvolvimento de seu conhecimento cultural original, prosseguiu com a adaptação à vida ocidental estudando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, donde saiu formado em 1976.

Encaminhado pelo tempo linear mas imprevisível, (cujos desdobramentos talvez possam ser atribuídos o sopro de um Grande Vento) Tai muda-se para Goiânia

[17] Em tese, Tai poderia ser associado ao que se entende por um *artista-etc*, deslocando a definição de Basbaum (2005), pois seu perfil multidisciplinar exercia outras atividades que não a arte, visando o sustento.
[18] LEITE, José Teixeira. "Sobre A Pintura De Tai Hsuan-An". Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC GO), Goiânia, 2019.

em 1977, passando a ocupar[19] o lugar de professor deixado pelo então falecido Frei Confaloni, e essa nova posição é tida como outro marcador na cronologia da exposição estudada.

> "[...] Mas já no ano seguinte sua produção tende a se modificar, sob a influência de novos cenários e ao contato com a arte e os artistas locais. Não que ele vá renegar - nem poderia - a herança de seus maiores: simplesmente passa a temperá-la com o que lograva ver e assimilar no Brasil - não no Brasil litorâneo ou no das grandes metrópoles, mas no interiorano, nessa Goiás que seria desde então e até hoje seu verdadeiro país, entendendo-se o vocábulo em sua acepção original de rincão onde se nasce, vive e trabalha. (LEITE, 2019)

Argumenta-se que, da mesma forma que o foco de uma exposição está no potencial de um conjunto constituir seu efeito *mais* pelo agrupamento de suas obras *do que* elas teriam individual e isoladamente, o título "Convergências" é um "gancho" narrativo subutilizado no percurso das transformações que envolvem escolas, pessoas e regiões à arte de Tai, à medida que ignora-se o potencial comparativo entre o momento da Diáspora e o sequencial-resultante: as "Conexões". Esse eixo da exposição evita lidar "com aquilo que escapa pelas frestas da rigidez de uma estrutura institucional e pela aquosidade dos envolvimentos pessoais" (MORAIS, 2017). Nessa lembrança, é fato a dualidade na qual o artista se encontrava ao chegar em Goiás, ponto em que se levanta a máxima: "quando se aprende a fundo a beleza de um povo, de um lugar, não se esquece das belezas de outro." (SILVEIRA, 2019). É Tai quem nos conta[20]:

> "[...] Cheguei aqui como artista plástico: fazia arte chinesa, pintura chinesa. Fiz maior sucesso aqui na cidade, porque ninguém conhecia a arte chinesa. De repente, apareceu e foi um sucesso. Vendi todos os quadros, mas cheguei em casa, falei assim: 'Está errado, está tudo errado! O que eu tô fazendo aqui, arte chinesa pra goianos? Estou numa região completamente diferente, ensolarado, quente, [o] povo aqui [é] caloroso. Eu tô mostrando minha arte, expressando através da minha arte, que é chinesa. Não tem sentido!'. Aí vem o choque muito forte: 'O que eu vou fazer?'. Não é o que eu não gostava da arte ocidental, é que eu não me encaixava, sabe, no contexto. Esse foi um grande choque. Mas ainda bem que eu frequentei a faculdade de arquitetura, FAU, da USP. Tive contato com a história da arte ocidental, o mesmo que eu estudei na China, só que era diferente, [porque na China] era só nos livros. Na FAU, não: contato direto com arte moderna. Fazer pintura, fazer exposições junto com o pessoal modernista. Então, consegui, aqui, em Goiânia, conciliar a minha arte, que tinha influência chinesa, com a arte ocidental e consegui fazer essa conexão, essa fusão aqui."

[19] Tai nos conta em entrevista que durante muito tempo trabalhou em um escritório de arquitetura, exercendo essa função até o acaso levar como cliente da firma a pessoa de Sáida Cunha (hoje dita como "Dama" das artes em Goiás), na época professora na UCG e hoje dama da arte em Goiás. Sáida foi quem reconheceu nas pinturas de Tai o fator necessário que faltava aos outros candidatos à vaga de professores deixada por Confaloni após seu falecimento. A forma como sua trajetória pela USP influenciou os rumos da educação em Goiás é explorada na tese de doutorado de Fabíola de Morais "Lugares do desenho na história sintomal da Escola de Artes e Arquitetura (UCG), transformações disciplinares e institucionais e a arte como recalque", de 2017.

[20] Em depoimento ao jornal O Popular, em 1981.

[21] FITTIPALDI, Maria Ciça."Um visual chinês da cultura goiana". O Popular, novembro, 1981. Pág. 23.

Daí em diante, Tai parte para as nossas bananeiras verdes (expandidas à maneira de O'Keeffe), para patos e gatos mansos, para velozes cavalos e fixos bambus, para girassóis amarelos, para garças e multicoloridas araras, papagaios, para enfim, aves e bois de nossa paisagem rural araguaiana. Desenhos feitos/refeitos com a magia do traço e do matiz com disciplina, precisão e invenção[21], acompanhados de uma "concentração mental e maestria do movimento expresso em gesto", relatando "amálgama, superando fronteiras e realizando a universalidade humana". (Fittipaldi, 1981) Nas suas palavras: "O enriquecimento da própria produtividade é fundamental para garantir a vitalidade da ação criadora, da própria vida. Criar representa a intensificação do viver." (HSUAN, 2010).

> "[...] Porque, primeiramente, tem a viagem, envolvimento completo com a nova realidade inventada pela imagem. Porque é isso, a obra de arte é um grande barato, e se não tiver isso, não é. Só é no transporte, conjunto de relações sensação-reflexão-emoção crescendo em descobertas, sempre uma aventura ao novo, ou de novo, fissura, prazer, querer mais, comoção." (FITTIPALDI, 1981)

O artista passaria a ser descrito sob a aura de uma "goianice levemente oriental", acompanhado de assimilações que trazem à tona a sua mais celebrada fase pictórica: os Fundos de Quintal, retratos da simplicidade conhecida das periferias goianas - uma complexidade social e arquitetônica[22] onde vielas, barracos e animais domésticos são pintados com "um quê de singeleza na materialização das formas, sustentadas por um segundo plano com cores chapadas, e espaços vazios, onde a intervenção, se houver, ocorrerá por conta do espectador"[23], sendo também o anúncio de que seu trabalho ultrapassa limites conhecidos na tradição de pintura chinesa[24], sintetizando a ideia de sua experiência vivida sendo refeita na arte.

A importância que suas paisagens interioranas ganharam no final da década de 1980 está associada à afirmação de que o seu repertório artístico teria

[22] Como desdobramento deste trabalho, sugere-se aqui uma observação sobre Tai no que tange a sua relação com o Cerrado, tendo sob a ótica sua investigação poética ao cerceamento desse meio natural, temática relacionada à interiorização do modernismo, materializada na jovem Goiânia e na tão próxima e mais nova, Brasília.

[23] JORGE, Miguel. "Um Ano Bom para as Artes Plásticas". O Popular, Goiânia, 1982.

[24] O apontamento é de Sun Chia-Chin, em 1977: "Apesar dos artistas chineses do século XI terem procurado representar o real o mais fielmente possível, devido ao amor pelo pensamento metafísico e surrealista, o chinês não dá muita importância a simples fenômenos reais do mundo, mas sim a filosofia que os envolve. Deste modo, refletindo-se na pintura, o que torna-se mais importante é a representação do caráter e não da aparência formal pura e simples." (Sun Chia-Chin apud Fittipaldi, 1981).

centralidade na experiência[25] urbana do planalto central, referência feita em ao menos três textos curatoriais da década de 1980, a destacar o de Miguel Jorge, à época integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte, no qual aponta:

> [...] Em verdade Tai não reinventou a paisagem, mas a destacou como num relevo, excluindo-a das tragédias depredatórias, lembrando inclusive o canto dos pássaros e das araras, espaços líricos entre arames farpados e retalhos de casas.Por essa razão o vocabulário plástico de Tai difere um pouco de tudo o que se faz nesse sentido. A sua natureza não é imaginada, é criação viva ” (JORGE, 1985).

Da década de 80 em diante, se fazendo notar no circuito de arte goiano pela aplicação de sua bagagem única, a inserção de Tai se deu ao lado de colegas professores da antiga Universidade Católica de Goiás, e sua atuação foi por vezes premiada em salões e bienais. Em uma ocasião, marcando um ponto de curva, Tai produziu para a 3ª Bienal de Artes de Goiás de 1993 um grupo de pinturas[26] apelidado de *Guanxi*, camundongos - elementos que instigam pelo confronto com a poética que compõe as relações humanas, capazes de engendrar situações criativas e que, muitas vezes, passam despercebidas entre as agitações do mundo urbano. Para ele, esses animais poderiam nos conduzir a reflexões[27] sobre o fenômeno universal de reciprocidade, ou interações entre duas ou muitas coisas, entre dois ou muitos indivíduos.

O evento deixou clara a renovação da linguagem artística em curso no país e Tai aproveitou da visibilidade para mostrar uma visão cada vez mais crítica e inovadora da realidade. Utilizando do papel chinês de algodão ganhado do seu mestre Sun, Tai escolheu pintar com nanquim, que não tem cores. Ele comenta:

> “[...] Mas quando apareceu essa bienal eu quis participar. Foi colocado na minha frente um desafio. E eu adoro desafios. Vou provocar um impacto no júri, então eu pensei em usar uma técnica e material diferente, que eles ainda não tiveram a oportunidade de ver. [...] E eu, nesse caso, queria algo com significado bem forte, e ainda, com crítica social e política, usando elementos exagerados, de uma forma com que eles nunca antes tinham se deparado. Esses elementos são os ratos, animais temidos pelo público de um modo geral. Eu poderia ainda transformar esses animais que criam “ódio” nas pessoas de modo que elas possam se aproximar e apreciar eles como algo gracioso, ratos que agiriam de modo similar à vida humana [...]”

Se o interesse maior de sua linguagem plástica é reforçar o impacto, tem-se como apontamento sua relação com os aspectos físicos das sementes de frutos

[25] Não surpreende, portanto, que algumas dessas pinturas eram carregadas de um aspecto de crônica cotidiana, ponto de onde se pode fazer uma conexão com a obra de seu amigo de profissão, Amaury Menezes, ex professor da UCG e dito “Duque” das Artes em Goiás.

[26] Ele continua: “[...] O tamanho impressiona, e aqui eu falo com franqueza. Eram obras de 1,80x1,80cm, cada qual feita em duas folhas coladas que viravam uma só, o que criava o impacto visual. Não tinham molduras também, já que em arte contemporânea parece se rejeitar essa sofisticação de montagem, e eu utilizei esse critério.”

[27] Mais tarde Tai utilizaria de novo o ideograma da palavra chinesa "guangxi" na concepção de uma instalação de uma cidade de camundongos vivos, com casas e prédios construídos de madeira compensada, tubos de PVC e garrafa PET, “para quando os camundongos passassem, você veria seus trajetos, seus encontros.” Embora nunca apresentada para o público, essa instalação é mais um indício de uma extensa produção paralela às suas pinturas, a qual ele explora por meio de pesquisas no campo acadêmico e poético.

do cerrado brasileiro, tema que foi aproveitado na expografia do MAC Goiás, dedicando ao Tai escultor o que ele chama de um perímetro de “jardim”, criado no vão do mezanino do museu, local onde foram posicionadas as esculturas

Figura 3: Fotografia do conjunto de obras no Museu de Arte Contemporânea de Goiás, 2019. Tai Hsuan-an.

provenientes da sua atuação enquanto designer e arquiteto, somando os saberes poéticos aos funcionalistas, em obras de arte que derivam de estudos em biônica/biomimética. Alguns resultados estruturais dessas tecnologias da natureza podem ser identificados nas suas esculturas. Ele segue:

> “A melhor parte foi a instalação da obra Espírito da Pipa e a colocação de um conjunto das esculturas no piso numa área central, que permitia o público percorrer no meio delas, para observar em torno de cada uma delas, em diversos ângulos, por cima, por baixo.” [28]

Nesse perímetro-jardim também se encontrava a obra "Espírito da Pipa"[29] (ausente em Sichuan mas presente em Goiás) que, tão emblemática quanto seus pouquíssimos autorretratos, remete conceitualmente ao valor simbólico de

[28] Em entrevista concedida ao pesquisador, 2022.

[29] De acordo com o curador Teixeira Leite, "O papagaio de papel é de origem antiquíssima, tendo cabido aos portugueses trazê-lo da China para o Ocidente, em meados do Séc. XVI." Ele prossegue a explicar que os *funcheng* têm origem religiosa, que seus exemplares assumem formas de objetos ou de animais e podem atingir tamanhos imensos - de 50 e mais metros, pressupondo uma complicada técnica de construção, "sendo nesses casos o corpo do artefato construído em diversas seções, habilmente interligadas." (LEITE, 1990). Já na obra de Tai, a complicação foi resolvida da

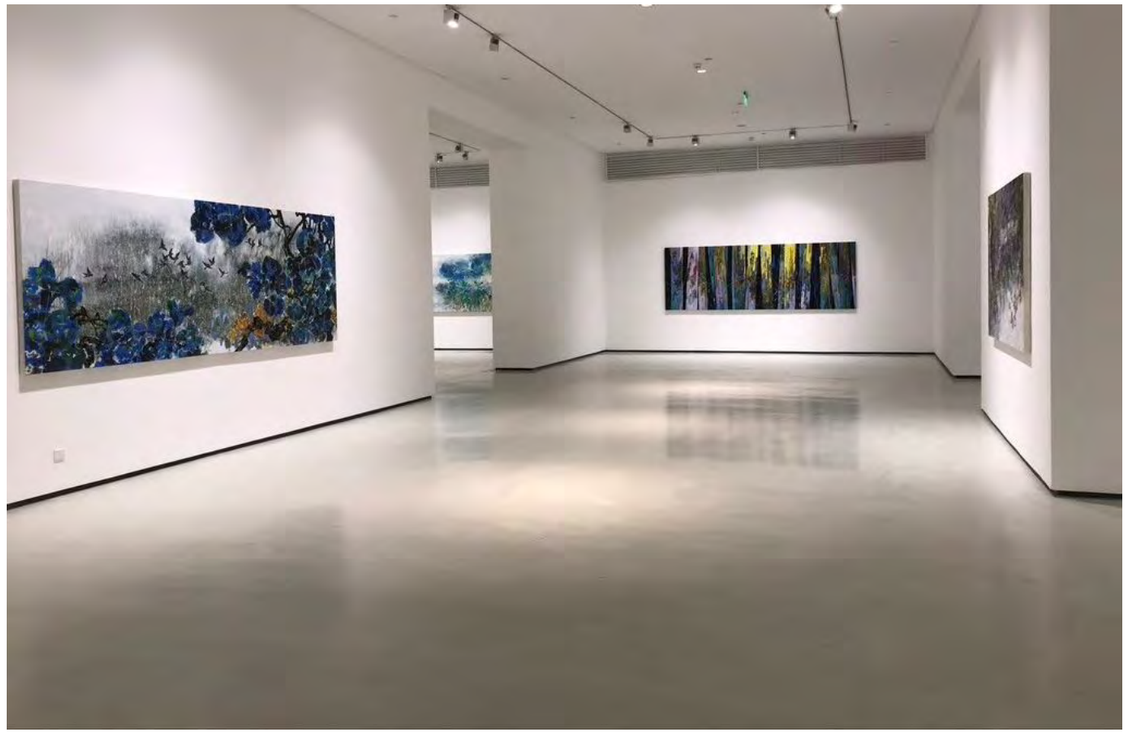


Figura 4: Fotografia do conjunto de obras no Instituto de Artes de Sichuan, 2018. Tai Hsuan-an.

pensar, propor e relacionar aquelas ideias que surgem no espaço da intimidade. Por excelência, Tai sobrevoava as suas próprias paisagens oníricas, em alusão ao que dizem os elogios da filha: “Vendo meu pai, nunca tive dúvidas de que arte é liberdade.” (Lian, 2021). Ela segue:

> "de vez em quando [ele] aparecia com um brilho nos olhos. A primeira vez que me lembro, foi quando comprou uma pipa para mim e minha irmã. Fomos ao clube para empiná-la, mas só ele brincou. Como criança. Com o tempo aprendi a ver que morava um menino dentro do meu pai. Um menino escondido. Um espírito de pipa. Ele voava quando pintava, quando esculpia, quando construía objetos." (Lian, 2021).

Comparando a relação espacial criada pelo conjunto apresentado aos dois museus, as obras realizadas entre 2015 e 2017 ocupam com bastante diferença o que aponta o mesmo discurso curatorial, à medida que sua importância é designada pela articulação das obras à sua condição expositiva, disposição física que se diferenciou nos dois lugares, ponto que demonstra os riscos e desafios marcados pelo processo de montagem expográfica.

> “[...] sabemos que os sentidos dados às obras de arte constituem-se em termos comparativos, trazendo outras obras ou experiências para servirem como exemplos, parâmetros, balizamentos; isto é, seja qual for este sentido, ele está sempre em disputa, sujeito ao modo como seus efeitos se inscrevem historicamente; ou seja, nunca será algo dado e imutável. Sempre levará em conta o que já sabemos, as expectativas de mudanças que disponibilizamos e algum possível abalo proveniente de uma experiência inesperada. [...] É aí dentro destes jogos de linguagem que as obras ‘podem falar’. Parte desse jogo se desenvolve e é posto em movimento pelo modo como expomos as obras e as relações que passam a ser percebidas e sugeridas a partir daí. Curadoria é isso: produzir relações conceituais, afetivas, históricas, políticas, formais [...]. (OSÓRIO, 2019)

seguinte forma: atadas com nós de corda barbante, cada uma das 22 seções que compunham grelha regular feita de tiras de bambu, por sua vez, exigiram em torno de 190 nós: 13 cardos, 13 decúmanos, 4 tiras perpendiculares e mais 4, opostas, levantado à altura do mezanino do MAC Goiás. Após a exposição, sabe-se que o Espírito foi engaiolado durante o inteiro período

CONCLUSÃO

Sob foco retrospectivo nesta análise, buscou-se descrever (até certo ponto) a vida-obra do artista a partir dos discursos curatoriais que a envolveu, acrescentando a esses dispositivos os depoimentos do próprio artista, como forma de traçar um paralelo entre sua subjetividade, produção e momento histórico que integra, tendo como fim “pensar e sentir o processo vivenciado, sendo simultaneamente pesquisador e agente que se coloca em pesquisa com seu objeto”. (Richter e Machado Oliveira apud SIMÕES, 2017). Essa análise aproximou a curadoria da atividade crítica, mesmo ciente das especificidades de cada campo, dado que o desdobramento do estudo das exposições mencionadas detém sob este trabalho a potência de um novo ordenamento do índice artístico de Tai. Isso se deve ao aprendizado de sobre o conjunto detido, obras cujos significantes podem ser atualizados ao longo do tempo, conforme o discurso que as rege e a expografia que as articula, por meio, inclusive, do ofício curatorial em seu caráter historiográfico contemporâneo, parte vicinal do processo que gere os circuito artísticos.

Assim, a experiência curatorial-expositiva vivenciada por Tai é relevante para assimilação do que afirma Sonia Salcedo del Castillo, no último capítulo do livro Arte de Expor: Curadoria como expoesis: “Refletindo sobre arte/arquitetura/expografia/curadoria, é possível relacionar a poética expositiva à artística.” (CASTILLO, 2015). Dessa forma, a contestação feita aqui é de que a exposição comemorativa propôs apresentar reunidas as impressões, vivências “e tudo que pode anotar na caderneta pictórica”[30] em 40 anos da produção de Tai, mas que dessa forma, não deu destaque ao resultado da evolução desta trajetória.

Se pensar no espaço da arte considera, dentre tantas coisas, a experiência de confronto entre visitante e obra, desse contato, é revelado como a organização espacial dos elementos dentro de uma tela produz nela o seu próprio espaço. Como extensão da parede de um museu, as telas se abrem para um novo espaço

pandêmico, para levitar de novo só em 2022, no recém inaugurado salão do Museu Confaloni, na antiga Estação Ferroviária de Goiânia.

[30] SILVEIRA, Peixoto (PX). "Tai - Elo A Frente". Multi-Arte Galeria de Arte, Goiânia, dezembro, 1986

Figura 5: Montagem das telas em chassis no Instituto de Artes de Sichuan, 2018. Arquivo pessoal de Tai Hsuan-an.

dentro do qual nos encontramos. Como uma janela, uma pintura "não é meio pelo qual se olha. Ela é já o olhar, pois é próprio do olhar lançar-se, colocar-nos onde, em princípio, não poderíamos estar. Pelo olhar vamos aonde não estamos." (HEIDEGGER, 1983, p. 119-120 Apud DUARTE, 2014). Dessa forma, ao refletir sobre a função poética inerente ao trabalho da expografia, compreendemos que o gesto de pôr-em-cena evidenciou fragilidade desta itinerância, dado que, ao compor relações significantes na curadoria, cada espaço de exposição revelou seus potenciais e seus limites, dadas as circunstâncias.

Como apontamento, a conclusão dessa análise propõe uma nova via de leitura para o eixo "Conexões" (presente nas exposições mencionadas), dessa vez usando como premissa curatorial a descrição das obras que compuseram a

[31] Tai comenta em entrevista: "A exposição Diáspora, Convergência e Conexões foi planejada inicialmente para acontecer no Museu de Arte Contemporânea do Estado de Goiás, mas quando pensamos no sentido comemorativo e do contexto do percurso da minha vida de artista, acrescentamos mais uma parte – a exposição das obras mais recentes e representativas de pintura no Museu de Artes de Sichuan, na China. O próprio título da exposição faz mais sentido e justifica essa ideia."

[32] Tai comenta: "A parte da exposição que me incomodou era o conjunto de seis telas grandes, de 390x130cm, colocadas muito próximas, quase coladas uma ao lado da outra e uma em cima da

mostra em Sichuan, através do próprio pensamento artístico de Tai[31], em consonância com suas preferências[32] expográficas. Sobre isso, é possível fazer uma proposição acerca do conjunto: as pinturas atuais de Tai sugerem pensar que sua produção entre 2015 e 2017 busca representar horizontes de refúgio, opostos ao atual contexto caótico das metrópoles. Como um retorno conceitual às suas paisagens sociais, dessa vez o foco recai sob o aspecto onírico que acompanha a memória do meio natural. Se a paisagem é tanto um fato físico como a percepção das pessoas autores da vida nas cidades, as pinturas contemporâneas de Tai são exemplos de um escapismo consciente, apego esperançoso e mesmo saudosista a essas paisagens. Existe uma narrativa fantástica que acompanha cada uma, e que, estando ou não cientes de sua existência, ficar de frente com a obra nos propõe adentrar seu espaço e assim percorrê-las. Para isso, é demandada uma expografia que contenham essas pinturas e incorpore, em si, a ideia de portais, expandindo limites visuais até outra dimensão, vislumbre da conquista espacial do cenário pictórico de Tai Hsuan-an. "Respiramos agora o ar colorido. E quanta diferença faz. O ar colorido devolve poesia à aridez desertificante que engloba o globo." (DUARTE, 2014).

Essas novas pinturas não negam a realidade social antes representada, mas agora usam do mesmo rigor técnico como meio de experimentação gestual, sendo um motivo criativo que se aproxima à plasticidade da característica abstrata contida nos ideogramas chineses. Essa transformação expande o mundo sensível dos pássaros, das bananeiras e dos cavalos para uma meditação, "à maneira que nos inspira Zen, se equilibrando entre a razão e a religião." (SILVEIRA, 1986). Na série comum aos dois países, Tai Hsuan-an ampliou a atmosfera do espaço expositivo com a sua melodia que parece não ter ritmos, objetificando a sua própria "trajetória crescente das formas e das cores" (JORGE, 1985), "enigma causa da imagem, nem China, quanto mais Goiás." (FITTIPALDI,1981).

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. "*Curadoria & Pesquisa*". In: TEJO, Cristiana (Coord.). "Panorama do pensamento emergente". Porto Alegre: Zouk, 2011.P. 56-57.

BASBAUM, R. "*Amo os artistas-etc*". In: MOURA, Rodrigo (Org.). "Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais". Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. "*Arte de expor: curadoria como expoiesis*." Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014. Pág. 185.

outra, gerando um visual sobrecarregado." E continua, comparando ao caso de Museu de Sichuan, que disponibilizou na galeria de entrada uma expografia em área de 762m², pensada pela equipe de produção, levando em consideração a circulação e o fluxo de visitantes já conhecido estatisticamente, que alocou as obras em paredes independentes, livre da interferência uma das outras, fato celebrado pelo artista: "Essa experiência foi a única que eu pude ter em mostras de minhas pinturas, e tive uma sensação de que as obras foram elevadas a um nível de imponência e importância que nunca tive antes."

CAFÉ, Adelmo M. S. "*Tai e sua pintura*". Correio Braziliense, Brasília, maio, 1985.

D'AMBROSIO, Oscar. "*Ponte entre mundos*". Goiânia, 2007.

DUARTE, Pedro. "*A conquista espacial de Mark Rothko*". Doispontos, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, abril, 2014. P.167-182.

FITTIPALDI, Maria Ciça. "*Um visual chinês da cultura goiana*". O Popular, novembro, 1981. Pág. 23.

GELL, Alfred. "*Arte e agência*." São Paulo: Ubu, 2018. p. 39-60.

HSUAN-AN, Tai. "*Chinês Tropical*". Entrevista concedida a Grazielle Pellicel, Genivaldo Alves Cavalcanti Filho. Museu da Pessoa, Projeto CTG - Imigração Chinesa, setembro, 2021. Disponível em: < História Chinês Tropical | Museu da Pessoa >.

_____. "*Desenho e organização bi e tridimensional da forma*". Goiânia: PUC Goiás, 2010. Pág. 22.

JORGE, Miguel. "*Um Ano Bom para as Artes Plásticas*". O Popular, Goiânia, 1982.
_____. "Tai: a trajetória crescente das formas e das cores". Abril, 1985.

LEITE, José Roberto Teixeira. "*A China no Brasil: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na arte e sociedade brasileiras*". 1992. 698 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo/Campinas 1992.

_____. "*Sobre A Pintura De Tai Hsuan-An*". Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC GO), Goiânia, 2019.

MORAIS, Fabiola. "*Lugares do desenho na história sintomal da Escola de Artes e Arquitetura (UCG), transformações disciplinares e institucionais e a arte como recalque*". 2017. 177 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2017.

MORAES, Guilherme. "*Entre curadoria e mediação cultural a partir da exposição Propágulo: fotografia e identidade*". Guilherme Moraes, Maria Betânia e Silva. João Pessoa: Editora do CCTA, 2021.

O'NEILL, Paul. "*A virada curatorial: da prática ao discurso*." Porto Arte: Revista de Artes Visuais. PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; v.25, n .43. Disponível em: < A virada curatorial: da prática ao discurso | PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais >.

OSÓRIO, L.C. "*Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo.*" MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 1, p.235-249, jan. 2019. Disponível em: < Do artista-curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo | MODOS >.

SILVEIRA, Peixoto (PX)."*Saudações Ao Aqui E Agora*". Museu Confaloni, Goiânia, maio, 2021.

_____. "*Tai - Elo A Frente*". Multi-Arte Galeria de Arte, Goiânia, dezembro, 1986

TAI, Lian. "*Tai para todos*". Museu Confaloni, Goiânia, maio, 2021.

WILSON, Pedro. "*Tai revela nossa realidade social*". Goiânia, 2019.

AS CIDADES DAS RASGADURAS NO CHÃO: GOIÂNIA, A *ASTERISK CITY*

THE CITIES OF RIPS ON THE GROUND: GOIÂNIA, THE ASTERISK CITY

https://doi.org/10.5281/zenodo.10736913
Envio: 12/12/2022◆ Aceite: 16/01/2024

Estrangulamento de Asteriscos sob a pressão do Efeito Genérico, Jardim Goiás, Goiânia
Foto: Pedro Henrique Máximo Pereira, 2019

Pedro Henrique Máximo Pereira

Doutor e Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (UnB). É arquiteto e urbanista graduado pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), onde é professor do curso de Arquitetura e Urbanismo. Também é graduado em artes visuais pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e especialização em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Resumo: Discute-se neste artigo o desenho urbanístico primordial de Goiânia, o asterisco, originalmente implantado na Praça Cívica e posteriormente apropriado e utilizado largamente na sua malha urbana. Este desenho, embora seja inerente a sua constituição como metrópole e capital do estado de Goiás, passa por diversas transformações globalizantes que o desterritorializam, levando-o aos desígnios do Efeito Genérico de uma experiência urbanística vertiginosa e amnésica, características de sua versão *Asterisk City*.

Palavras-chave: Goiânia, Asterisk City, Efeito Genérico

Abstract: This article discusses the primordial urban design of Goiania, the asterisk, originally implemented in Civic Square and later appropriate and widely used in its urban area. This design, although inherent to its constitution as a metropolis and capital of the state of Goiás, goes through several globalizing transformations that deterritorialize it, leading it to the Generic Effect designs of a dizzying and amnesiac urban experience, characteristics of its *Asterisk City* version.

Keywords: Goiania, Asterisk City, Generic Effect

1. INTRODUÇÃO[1]

Em 1985 Edgar Graeff (1921-1990) publicou *1983: Goiânia 50 anos,* um texto fundante sobre as discussões da arquitetura e urbanismo de Goiânia. Neste texto, Graeff discutiu o papel da forma da cidade e sua relação com a escala humana e chamou atenção para um detalhe inusitado. A síntese mais significativa do desenho urbano de Goiânia não é a *patte d'oie* do Setor Central, mas o asterisco da Praça Cívica. Graeff provou sua tese da seguinte maneira: buscou, na base cartográfica de Goiânia à época, a replicação do asterisco em sua malha viária e andou por ela. Notou que seu desenho síntese havia sido, assim, replicado em sobremaneira nos bairros e setores posteriormente desenhados, desenvolvidos e ocupados.

Este trabalho, por sua vez, resgata este texto 40 anos depois e, de modo paradoxal, traduz o símbolo máximo identificado por Graeff, o asterisco, para o inglês. Paradoxal porque parece ser, o asterisco, a súmula do desenho de Goiânia e seu ponto de referência histórico. Mas, estes mesmos asteriscos, como pretendo demonstrar nas páginas que seguem, são os pontos de condensação do Efeito Genérico[2] e lócus de intensas transformações modernizantes, o que os transcendem da escala local à global e os levam às discussões globalizantes. *Asterisk City* é um manifesto irônico que pretende denunciar a necessidade intermitente de autoafirmação do eterno retorno a um processo de modernização territorial incompleto, muitas vezes imposto, historicamente denunciado e oficialmente fabricado.

Neste sentido, segui os mesmos passos de Graeff. Com a planta de Goiânia atualizada, marquei os asteriscos e fui aos locais. Identifiquei, durante a pesquisa, processos rápidos de transformação das paisagens da *Asterisk City* que aqui são demonstrados.

O artigo está dividido em três partes. Na primeira, por título *As cidades das rasgaduras no chão*, faço uma reflexão sobre as cidades planejadas implantadas e a força que seus desenhos impelem à memória coletiva. Na segunda, *A Praça Cívica – o símbolo original da Asterisk City*, procuro demonstrar, a partir da técnica da descrição, sua monumentalidade ambígua e seu espaço como ponto de especulação simbólica e política. No terceiro, por fim, por título *A replicação da técnica do asterisco*, procuro analisar casos no tecido de Goiânia e suas metamorfoses.

[1] Este texto é a versão revisada e atualizada de um trecho de minha tese de doutorado O entre-Metrópoles Golânia-Brasília, do tópico Goiânia, a *Asterisk City*.

[2] O *efeito genérico* refere-se ao fenômeno de desterritorialização das propriedades únicas e inerentes da identidade dos espaços locais no sentido de constituição de paisagens globais, homogêneas e genéricas. É o resultado de um processo que conjuga diretamente o *trânsito de referências* globais e do *intercâmbio de mercados*. Desse modo, o *efeito genérico* é, ao mesmo tempo, um mecanismo de homogeneização do espaço e um mecanismo de diferenciação territorial. A metropolização na senda do *efeito genérico*, pode ser considerada uma virtualidade que se produz na metrópole e cria, a partir dela, uma linguagem própria, uma cultura que pode ser percebida a centenas de quilômetros de distância (MÁXIMO, 2019).

2. AS CIDADES DAS RASGADURAS NO CHÃO

Uma particularidade inerente às cidades novas diz respeito ao modo como elas são construídas. Se nas cidades de origem espontânea seu nascimento se dá a partir da construção de um ou mais edifícios condicionados pelos aspectos naturais e as limitações técnicas, nas cidades previamente desenhadas o modo de implantação se dá pelas rasgaduras no chão. Nestas segundas, os aspectos naturais são previamente analisados. Destas análises - que geralmente são orientadas por sistemas abstratos, ou seja, pelos pontos cardeais, pelo sistema de coordenadas, pela representação de condições ambientais e pelo *zeitgeist* – emerge esboços sintéticos que recaem em um amplo sistema representacional, cartográfico e escalar, de um espaço previamente selecionado. O resultado é uma anunciação do vir a ser urbano estipulado, na modernidade (do Renascimento à contemporaneidade)[3], por pontos e linhas que determinam, no início de sua implantação, a criação de um novo mundo dada a experiência sempre nova de construí-lo e habitá-lo.

O ato de projetá-la, prevê-la e garantir certa viabilidade a sua concretização, transfere para a ação humana os desígnios de seu destino, cuja responsabilidade de uma coletividade - não a de seu "herói" criador -, recairá sempre por sobre os ombros de seus futuros habitantes. Na criação de uma cidade nova de caráter político-administrativo, como no caso de Goiânia, há uma busca mais acurada de representar o *zeitgeist*. Isso quer dizer que, sobre os desenhos e maquetes que permitem a todos a antecipação da visão de um novo fragmento do urbano, se desembocam sonhos, desejos, anseios, expectativas coletivas e zonas de conflitos e debates. Também é diante de sua representação que se abre o início da construção de um território social que transfere, da representação para o espaço concreto, este conjunto de esperanças e um cenário de disputas.

Cada projeto de cidade nova guarda um símbolo, um trecho de uma imagem forte que a representa. Não é preciso aqui traçar um conjunto de exemplos que vão de Palmanova a Almere para justificar esta afirmação[4]. Do todo planejado sempre haverá a marca de seu desenho que transfere a seu projetista uma identidade, mas, que de igual modo, recai no imaginário coletivo de seus habitantes como um símbolo a ser tipificado pela memória coletiva. Este processo visível pela sua representação direta em desenhos, fotografias ou maquetes, no espaço concreto, em tese, se altera. Ao mudar a escala do objeto, de sua ideação para sua concretização, a experiência do concreto é outra. A imagem das cidades novas possui altos graus de imaginabilidade[5], não pelo todo envolvente, mas pela perpetuação, na coletividade, de seu símbolo originário. O ser urbano, fruto deste tipo de cidade, transfere, imediatamente, a representação do todo para a parte onde se encontra territorialmente situado.

[3] Aqui o termo modernidade é entendido em seu sentido amplo, que pode ser brevemente sintetizada como o longo período histórico em que o homem luta obstinadamente pelo controle de si e do mundo.

[4] Sobre o assunto, consultar tese de doutorado *Cidades Novas* de Ricardo Trevisan (2009) ou livro de mesmo autor e título publicado em 2020.

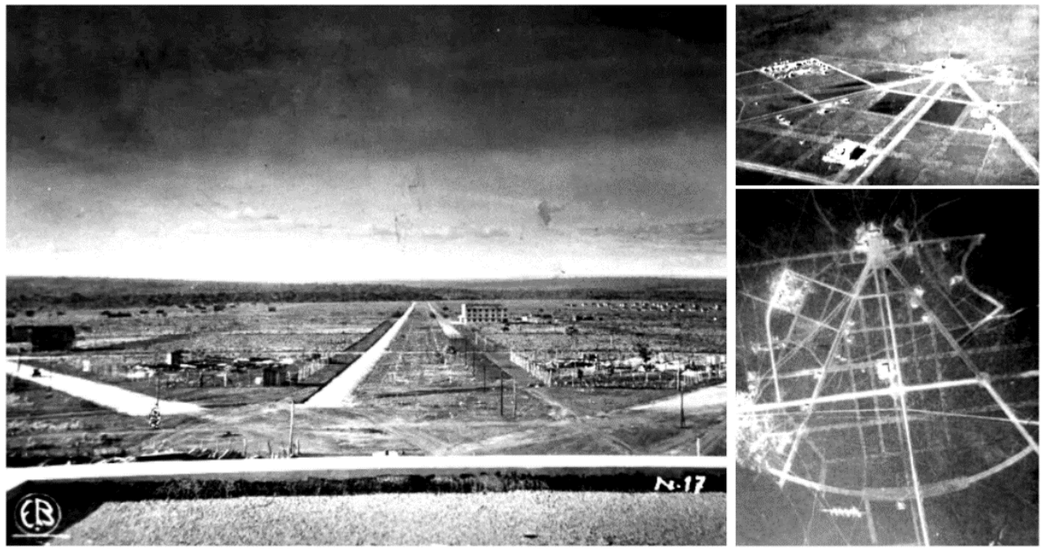


Figura 1 - Praça cívica e suas rasgaduras no chão, tal qual o Setor Central de Goiânia. a) Vista de Goiânia em 1937. Foto: Eduardo Bilemjian. Fonte: Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura; b) Foto aérea de Goiânia no início da ocupação da cidade; Fonte: Goiânia Art Déco - acervo arquitetônico e urbanístico dossiê de tombamento; c) Primeira foto aérea de Goiânia, na década de 30. Fonte: cerradoilha.blogspot.com.

O papel de seu símbolo, outrora desempenhado pela hierarquia de formas visíveis, do clássico à Idade Média, nas cidades novas arguta por uma orientação, do voo de pássaro à escala do pedestre. Deste modo, o urbanismo que emerge no ápice da celebração da modernidade, a partir da clareza de seus símbolos, estabelece uma educação coletiva urbano-geográfica sem precedentes.

No caso de Goiânia é possível destacar um símbolo originário que se replicou nos tecidos urbanos de suas influências diretas. Há uma espécie de eterno retorno a seu símbolo original. No desenho de Goiânia é evidente o tridente. Este símbolo, característico das cidades barrocas e dos primeiros estudos oficiais de urbanismo, se repercute no imaginário coletivo com sentidos variados: o tridente, a *patte d'oie*, ou no imaginário popular, o símbolo maçônico ou a manta de Nossa Senhora. Estes sentidos, que vão desde uma imagem metafórica a uma imagem mística, cobrem o imaginário que tende a trazer à tona sua imagem original. Todavia, o elemento mais importante de seu traçado é a Praça Cívica (figura 1), o que ela representa e o modo como ela se configura. Abstraindo-a de sua materialidade tridimensional e remetendo-a a suas rasgaduras no chão, o desenho que se forma é o de um asterisco e, tal qual havia identificado Edgar Graeff em 1985, ele se repercute diretamente em seu tecido urbano expandido, ora com propriedades mimetizadas de seu ponto original, ora de modo formalista.

O asterisco, em tese, busca garantir certa fluidez ao espaço urbano-metropolitano. Sua nodosidade – tendo em vista que o asterisco é um nó em si mesmo -, busca costurar os fragmentos urbanos dispersos no território. Essa

[5] A imaginabilidade para Kevin Lynch refere-se "a característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado" (2011, p. 11).

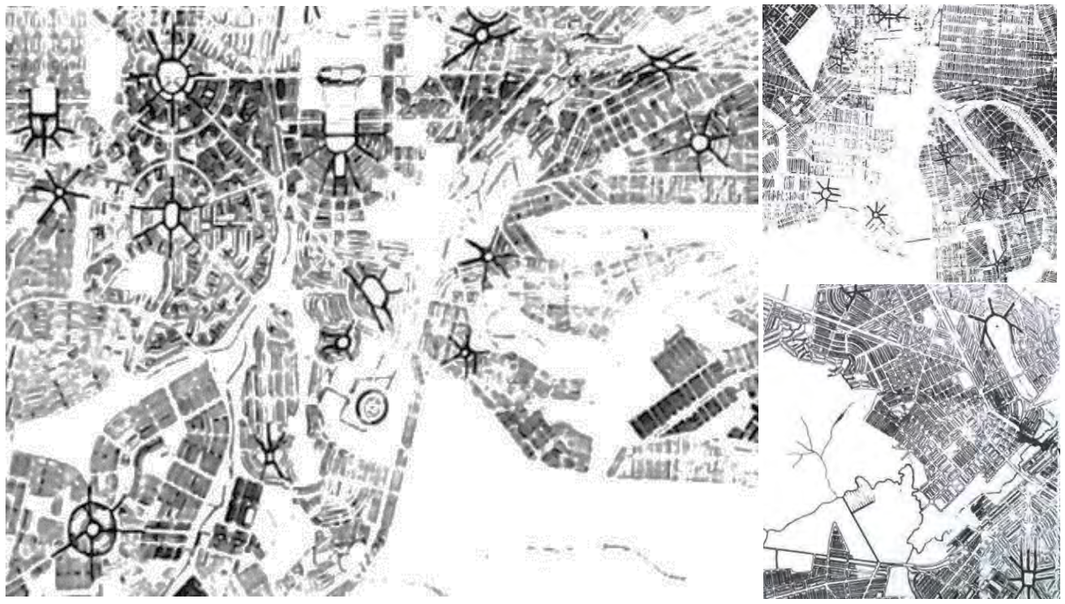


Figura 2 – Asteriscos distribuídos pela malha de Goiânia. Fonte: GRAEFF, 1985, p. 19, 21 e 22.

consequência direta do *modus operandi* de sua expansão, pela dispersão e fragmentação, configura uma tessitura aparentemente coesa. Esta é a plataforma sobre a qual se reproduzirá os desígnios da metropolização do espaço em Goiânia, especialmente, mas em diversas cidades Goianas criadas ou expandidas após a construção da capital. Embora este símbolo originário esteja vinculado à fase da modernidade mitológica[6], os prospectos da metropolização do espaço se utilizaram dele. Elas se tornaram os espaços paradigmáticos da (re)produção do urbano no Planalto Central.

Goiânia, *Asterisk City.* Tal qual matriz de uma gravura que é capaz de replicar, ainda que metamorfoseada, a imagem nela cravada. As experiências de criação de um novo mundo, baseadas no idealismo modernista brasileiro, em tese, partiram de suas rasgaduras no chão, sua estrutura e identidade profundas (GRAEFF, 1985).

3. A PRAÇA CÍVICA - O SÍMBOLO ORIGINAL DA *ASTERISK CITY*

O espaço simbólico de maior relevância para Goiânia é sua Praça Cívica (figura 3). Esta constatação se dá em decorrência de seu caráter político-administrativo, pela presença de um conjunto urbano-arquitetônico aparentemente coerente e por ter sido espaço de manifestações políticas e lócus de festividades da capital. Do ponto de vista do espaço físico, a Praça Cívica é um nó urbano de escala

[6] A modernidade como a busca obstinada do homem pelo controle de si e do mundo, pode ser dividida em duas fases. A primeira é a modernidade mitológica, pautada na utopia e nas grandes narrativas. Seu período pode ser apreendido desde o Renascimento à Segunda Guerra. A segunda, refere-se à modernidade reflexiva, período em que sua instalação já se põe no mundo de modo irreversível e seus processos já operam por seus próprios repertórios simbólicos e técnicos. Seu período pode ser compreendido após a Segunda Guerra.

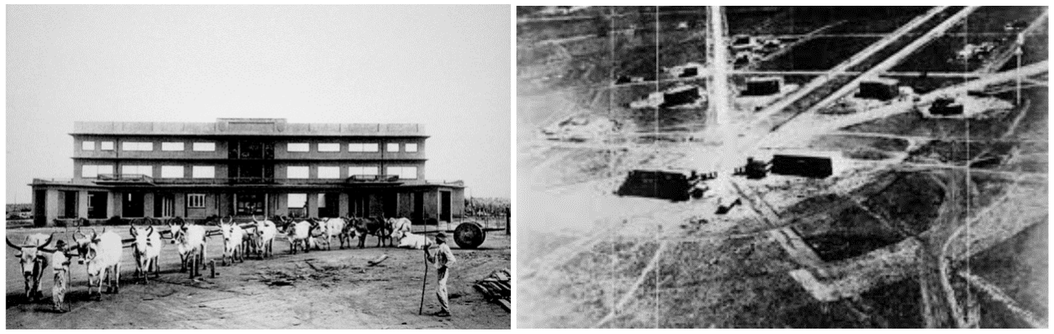


Figura 3 - Fachada do Palácio das Esmeraldas com carros de boi na Praça Cívica. Goiânia, 1936. Foto: Alois Feichtenberger. Fonte: Acervo MIS/GO. B) Vista aérea do centro de Goiânia com ênfase na Praça Cívica em implantação. Fonte: IBGE Fotos.

metropolitana, um asterisco simétrico que rasga o chão e direciona à Praça doze vias de hierarquias distintas. A linha leste-oeste, as ruas 10 e Dona Gercina Borges Teixeira, que estabelece entre os Setores Central e Sul uma fronteira e que divide a Praça Cívica ao meio, estabelece nela, o ponto de tensão de uma monumentalidade ambígua. Em sua parte norte, há a preponderância do vazio que articula o Palácio das Esmeraldas, o Coreto e o conjunto *art déco* dos edifícios institucionais que o circundam e o conformam. Este vazio é também o ponto de convergência virtual das três principais Avenidas do Setor Central (Tocantins, Goiás e Araguaia), que configuram seu famoso tridente de fantasmagoria barroca. Em sua parte sul, o Palácio Pedro Ludovico Teixeira, de caráter modernista, se articula diretamente à Praça do Cruzeiro por meio da Avenida 84, num conjunto urbano predominantemente residencial e de baixa densidade. Também fazem parte de sua parte sul, as Avenidas 83 e 85, vias importantes que se irradiam do asterisco primordial sentido sul.

Este nó urbano-metropolitano, em conjunto com o Setor Central e os edifícios com linguagem *art déco*, em 2003, foram tombados pelo IPHAN[7]. A justificativa: a preservação integral do traçado original do primeiro urbanista brasileiro, Attilio Corrêa Lima. Apesar de sua relevância constatada por documentos consistentes, diversas incoerências histórico-historiográficas são apresentadas em seu Dossiê. A Goiânia real não foi a Goiânia de um autor só. A Goiânia das rasgaduras no chão já nasceu híbrida: ao norte, desenhada por Attilio, com manutenção de boa parte de seu traçado inicial; ao sul, o desenho da Cidade Jardim de Werner Sonnenberg (coordenado por Armando Augusto de Godoy sob a direção dos Coimbra Bueno); como consta em seu registro de 1938.

A verdade histórica quanto à responsabilidade de Attilio sobre o Setor Central e sua arquitetura, congelada pelo advento do tombamento de seu acervo, entretanto, foi progressivamente sendo desmanchada[8]. Diversos fatores foram responsáveis por tal constatação. O primeiro deles é o crescente número de

[7] A Portaria nº 507, de 18 de novembro de 2003, seu Acervo Arquitetônico e Urbanístico foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Cultural e Artístico Nacional (IPHAN) pelo então Ministro de Estado da Cultura, Gilberto Gil.

[8] A indicação das transformações posteriores à saída de Attilio da comissão de execução da capital estão feitas no Dossiê de Tombamento. No entanto, o Dossiê não indica o teor das transformações posteriormente realizadas nos edifícios pioneiros, que alteraram, em sobremaneira, sua linguagem arquitetônica.

pesquisas sobre seus projetos e a consequente descoberta de novos documentos de seu período de fundação e construção[9]. O segundo fator diz respeito às incongruências expostas pelas declarações da Superintendência do IPHAN Goiás, após o tombamento, e as alegações constatadas no Dossiê. O terceiro, basta observar a sequência histórica dos registros que notaremos mudanças substantivas no desenho urbanístico e arquitetônico (Figura 4). O quarto e último argumento refere-se ao Projeto de Revitalização da Praça Cívica, de 2013, de implantação imediata (2015) - elaborado pelo Grupo Quatro -, que acendeu uma nova discussão sobre o tombamento e, em específico, sobre a intervenção já em obras.

Este conjunto de fatores foi revelando, aos poucos, as reais intenções do tombamento ou os significados que dele se depreendem. 1) controlar a força voraz do mercado imobiliário que já havia desmanchado a paisagem do Setor Central construída nos primeiros 50 anos da cidade; 2) inserir às avessas uma história negada pelo Governo de Goiás desde 1935 e incorporar, ao tombamento, o capital simbólico de Attilio Corrêa Lima; 3) engendrar-se na lógica de patrimonialização das cidades mundiais e engajar-se no circuito internacional de cidades históricas; 4) empreender a construção de uma tese questionável, mas convincente, do *art déco* como a síntese da goianidade moderna[10]. Estes significados só puderam ser identificados e aferidos 20 anos depois. Sua maleabilidade ou flutuação tem uma justificativa: a pouca aderência dos bens tombados à memória coletiva e aos usos cotidianos.

Essas constatações podem ser aferidas pelas intervenções pós-tombamento em comparação direta com o Projeto Goiânia 21, de 1998. Este documento, também produzido pelo Grupo Quatro e encomendado pelo então prefeito, Nion Albernaz (1930-2017), em 1997[11], levantou um problema sobre o Setor Central – ainda persistente no imaginário coletivo e na academia -, de certo modo questionável: o seu expressivo esvaziamento e morte. Esta tese é simplista e encobre a complexidade e multidimensionalidade das condições do Setor Central. Ora, o esgarçamento do tecido urbano de Goiânia a tensionar as fronteiras de seu perímetro – a exemplo da nova lei do Plano Diretor (Lei Complementar nº 349, de 4 de março de 2022) -; a expressiva proliferação de vazios urbanos na extensão da cidade; o expressivo aumento do uso de automóveis particulares nas últimas décadas – que sequestrou da rua os usuários; a mudança do padrão econômico no Brasil, baseado na importação de produtos de baixo custo e no advento do e-commerce que esvaziaram em sobremaneira as grandes lojas do Setor Central; a configuração de outras centralidades urbanas articuladas a esta mudança do padrão econômico brasileiro; a multiplicação de conjuntos residenciais economicamente acessíveis,

[9] Um importante exemplo dessas descobertas está no trabalho desenvolvido por Anamaria Diniz (2007, 2015), que apresentou dados inéditos sobre o projeto desenvolvido por Attilio Corrêa Lima e suas principais diferenças com o espaço materializado.

[10] No Dossiê sugere-se que o *art déco* foi eleito a representação da Goiânia moderna e patrimônio dos goianos.

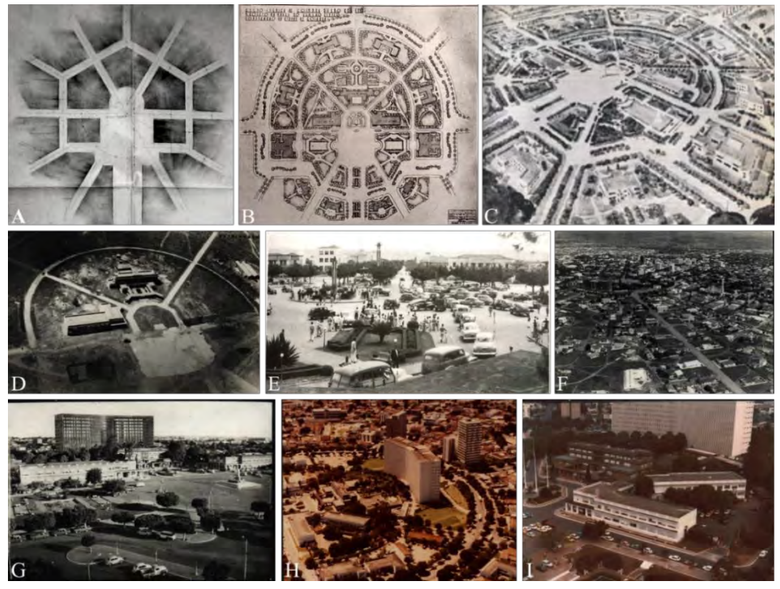


Figura 4 - Cronologia da Praça Cívica desde a planta inicial ao final de 1980. A: Planta da Praça Cívica do projeto urbano traçado por Attílio Corrêa Lima. B: Planta da Praça Cívica do projeto dos irmãos COIMBRA BUENO & Cia. Ltda. C: Perspectiva da Praça Cívica do projeto dos irmãos COIMBRA BUENO & Cia. Ltda. D: Praça Cívica em 1937, após a firma COIMBRA BUENO & CIA assumirem a administração das obras da Praça Cívica. E: Cenário com ocupação da Praça Cívica com os carros da época (sem data). F: Praça Cívica ao fundo na década de 1960. G: Praça Cívica em 1967. H: Praça Cívica em 1980. I: 1980. Fonte: REZENDE, MÁXIMO, BARBOSA, D'ALÓ (2018).

alteraram a dinâmica de seu Centro. Todavia, contrariando a tese do Grupo Quatro, o Setor Central, tal como teria ocorrido com Campinas, passaria por uma progressiva especialização resultante da conjugação destes fatores que, aos poucos, traria à sua infraestrutura e espaços construídos uma subutilização, não um esvaziamento ou morte.

Durante os horários comerciais o fluxo de passantes é alto, especialmente nas avenidas Goiás, Anhanguera, Araguaia e ruas 3 e 4. Somente no trecho da Avenida Anhanguera que o atravessa são cerca de 200 mil pessoas/dia (METROBUS, 2019) que utilizam o transporte público leste-oeste. Também é grande o número de pessoas que ali trabalham e permanecem. Lojas especializadas de toda ordem estão distribuídas em seu perímetro: livrarias, sebos, frutarias, papelarias, instrumentos musicais, *sex shops*, floriculturas, brechós, farmácias, entre outros. Serviços médicos, odontológicos e advocatícios ali são mais acessíveis, tal qual serviços bancários e cartórios estreitamente vinculados às Avenidas de maior fluxo. Restaurantes populares, veganos e vegetarianos, mercados e supermercados, escolas públicas e privadas, espaços de cultura oficiais e não oficiais sejam eles permanentes, itinerantes ou intermitentes; bem como ambulantes a ocupar suas calçadas ao lado de históricas bancas de jornais. À noite, cursinhos, polos universitários e escolas técnicas ali funcionam. Ao lado deles, bares LGBTQI+ e *undergrounds* convivem com "botecos de esquina", hotéis populares e a oferta de sexo gratuito ou

[11] De acordo com o Maria José Braga (1997), as intenções do Iplan eram, além de renovar a infraestrutura do Setor Central, embelezá-lo. A intenção era de que houvesse, ainda em 1997, um concurso público para tal. Este concurso ocorrerá somente em 2000, por título Concurso Nacional Attilio Corrêa Lima, vencido pelos arquitetos Alexandre Brasil, André Luiz Oliveira, Carlos Alberto Maciel e Danilo Matoso Macedo.

privado em suas ruas, saunas ou cinemas pornôs que funcionam o tempo todo. Em alguns pontos, tráfico de drogas. Às calçadas, pessoas em situação de rua, em vulnerabilidade social e usuários dormindo. Em suma, uma ampla diversidade de pessoas, de algum modo, habita o Setor Central e interrompe o fluxo sombrio desta tese do esvaziamento. O que é este diagnóstico senão um olhar enviesado, elitizado e que esboça graus de preconceito em relação aos tipos de usos e diversidade de usuários?

Um diagnóstico equivocado somente poderia incorrer em soluções de mesma ordem. No Projeto Goiânia 21, 21 pontos do Setor Central foram estabelecidos para uma grande intervenção. De acordo com o Projeto, todo o Setor Central mereceria passar por mudanças radicais para resgatar-lhe a tão desejada e sonhada vida perdida e estancar seu "esvaziamento". Se executados de uma vez só, o Setor Central seria um imenso canteiro de obras. Todavia, este radicalismo impetuoso se amortizaria na pretensa aliança com os pressupostos iniciais do Plano de Attilio Corrêa Lima. Nos métodos tal aproximação é evidente: a setorização. Entretanto, a Goiânia do século 21 não é a Goiânia da década de 1930. É equivocado resgatar o que não ocorreu. O perigo que se assenta no anacronismo urbano ou no saudosismo de uma identidade perdida é sua cristalização eternamente retrotópica (BAUMAN, 2017), como ocorre. Outra importante incongruência é apresentada no documento: o Setor Central é discutido de modo isolado, como se ele não estivesse inteiramente amarrado à dinâmica do espaço metropolitano pela Praça Cívica, ao sul, pelo Eixo Anhanguera, ao meio, e pelo Terminal Rodoviário, ao Norte. Esta inobservância explica as decisões tomadas, mas não as justificam.

O nome do documento, Projeto Goiânia 21, além de designar estes 21 pontos, também mirava para o horizonte próximo do novo século. O novo século que trouxe o tombamento do espaço em análise e a execução de 3 das 21 intervenções propostas em 1998. A incongruência deste processo é, então, evidenciada: Centro Olímpico (demolição do antigo em 2006, início das obras em 2013 e concluído em 2016), Intervenção na quadra do Teatro Goiânia (2010-2013) e Praça Cívica ([2013] 2015/2016). Executados após o seu tombamento, tais projetos descumprem a lógica de ocupação de seu tecido urbano requisitado por ele e pela memória do plano ao qual faz referência (no caso do Centro Olímpico e da Intervenção na quadra do Teatro Goiânia) e forçam um resgate formal e estilístico (no caso da Intervenção da Praça Cívica). Executados na segunda década do século 21, mais de doze anos após o diagnóstico de 1998, o Setor Central teria sido tratado a partir de um congelamento das dinâmicas da década de 1990, como se em doze anos nada tivesse ocorrido. O pressuposto do esvaziamento foi mantido e se delonga desde então. A estratégia da distância temporal entre o Plano e as execuções, se repercute na fragmentação e na seleta escolha de intervir, não nas áreas residenciais e nos edifícios subutilizados com

[12] a Prefeitura Municipal emitiu Decreto nº 2.325, de 13 de novembro de 2018, restringindo a realização de eventos na praça em intervalos de cento e vinte dias, mediante aprovação

potencial de novos usos, da moradia à criação de espaços para a economia criativa – que de fato trariam novos moradores e usuários -, mas nos espaços de apelo histórico para sua posterior especulação simbólica.

Retornando ao asterisco primordial de Goiânia, o projeto de intervenção da Praça Cívica (1998/ [2013] 2015-2016) que carregava o conceito de revitalização, tinha por finalidade o resgate das configurações originais do desenho de Attilio Corrêa Lima. Questiona-se: o tombamento não teria ocorrido em decorrência da preservação integral de seu espaço original? Este foi o argumento utilizado para seu financiamento pelo Programa de Aceleração de Crescimento (PAC) - Cidades Históricas em consonância com as gestões estadual e municipal. Tais intervenções trariam bases para o investimento em atividades e espaços culturais. Seu grande vazio central, utilizado até então como estacionamento, ganharia uma esplanada com nova pavimentação, a fim de banir os carros e abri-lo a novos eventos[12]. Assim seria possível garantir seu uso e intensificar suas propriedades originais de espaço simbólico do poder do Estado (MÁXIMO *et al*, 2016), o que não ocorreu (GOUVEIA E SILVA; TEIXEIRA, 2021). Sem concurso[13] e à revelia de um debate amplo com a comunidade, a Praça Cívica passou por esta intervenção sob a promessa de uma nova, mais ousada, que definitivamente a enclausuraria na lógica da muiseificação. Este seria seu destino. Em 2016 foi lançado o projeto Circuito Cultural da Praça Cívica (tornado público somente em 2017), responsável pelo processo futuro de museificação dos edifícios concebidos e utilizados como administrativos (REZENDE *et al*, 2018), sob justificativa de levar movimento de pessoas à Praça Cívica e "tornar o local um ponto turístico e de convivência para os moradores da cidade", nas palavras do ex-governador psdbista Marconi Perillo (SEDUC, 2017).

Tabela 1 – Proposição para o Circuito Cultural da Praça Cívica (2017)

Edifícios e seus usos	**Proposição de novos usos culturais**
Antiga Chefatura de Polícia	Museu da Cidade* Museu do Alimento**
Procuradoria Geral do Estado	Museu Casa Goyaz
Palácio das Esmeraldas	Manutenção do uso original
Centro Cultural Marieta Telles Machado	Centro Audiovisual
Tribunal de Contas do Estado	Arquivo Histórico Estadual
Antiga Delegacia Fiscal	Sede da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Goiás (Iphan), com nome Casa do Patrimônio em Goiás. ***

*Informação de janeiro de 2017 (SEDUCE, 2017), que remonta ao Memorial de Goiânia desenvolvido pelos arquitetos Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Carlos Alberto Maciel e Danilo Matoso para o Concurso Attilio Corrêa Lima ocorrido em 2000;
** Informação de O Popular;
*** Em fevereiro de 2020 a Sede do Iphan foi levada à antiga Delegacia Fiscal, que passou a ter o nome de Casa do Patrimônio Belmira Finageiv (IPHAN, 2020).

da municipalidade e do IPHAN.
[13] Concurso Attilio Corrêa Lima em 2000.

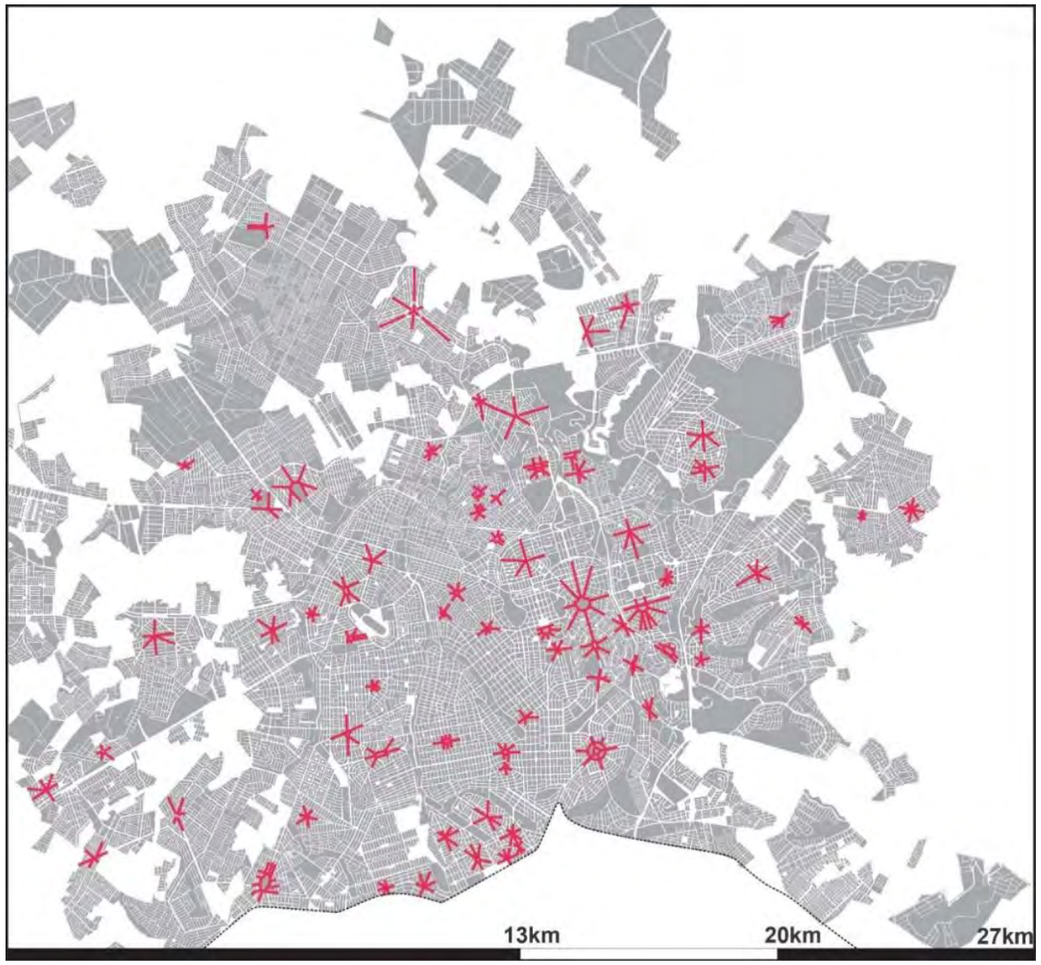


Figura 5 - Asteriscos replicados na malha urbana de Goiânia. Fonte: Pedro Máximo. Concepção, elaboração e Finalização: Pedro Máximo, 2019

Os discursos sobre o patrimônio da Praça Cívica se seguiram após o não avanço do Circuito Cultural, interrompido em 2018 por falta de recursos. Em 2019, sob a gestão estadual de Ronaldo Caiado (Democratas – União Brasil), uma reunião foi feita entre as lideranças do governo, da Prefeitura Municipal e do Iphan para, em um esforço conjunto, conduzirem um projeto para "apresentar o bem público corretamente ao povo" (PAULO, 2019).

Rem Koolhaas (1995) havia identificado que a patrimonialização, tal qual teria ocorrido nas cidades europeias, era um sintoma do esvaziamento de sua identidade. Se por um lado suas manchas urbanas se expandiam exponencialmente, por outro, os núcleos históricos seriam inseridos na lógica do turismo patrimonial, uma nova forma de extrair ao máximo o potencial econômico do patrimônio. Em seus novos pretéritos/futuros museus, uma narrativa sintética simularia o conteúdo do espaço de seus entornos, aniquilando o potencial narrativo da própria arquitetura da cidade. O Circuito Cultural da Praça Cívica trataria de realizar tal ambição.

4. A REPLICAÇÃO DA TÉCNICA DO ASTERISCO

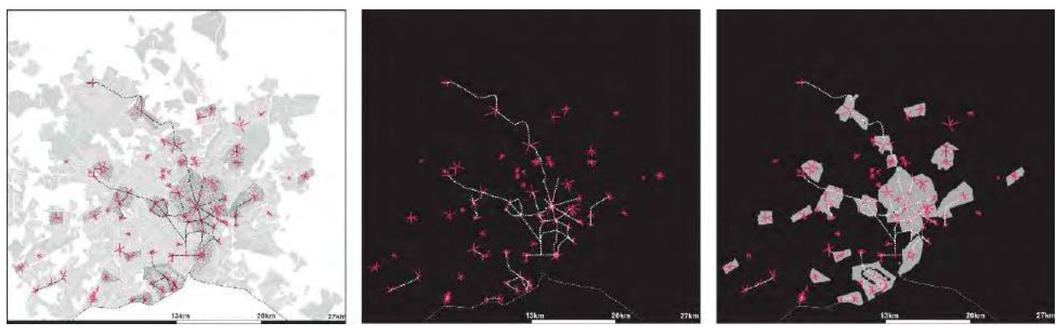
Mas o asterisco primordial de Goiânia é mais imponente que o recorte utilizado no Projeto Goiânia 21. Ele se repercutiu na malha urbana de Goiânia de modo paradigmático, e isso, em tese, explica o tipo de tecido configurado a partir de seu processo de expansão (Figura 5).

Nos bairros planejados em que o asterisco foi utilizado, a busca pela simetria, tal qual na Praça Cívica, ocorreria de modo evidente. Nos Setores Coimbra e Sul, regularizados em 1938 juntamente com o Setor Central, seus pontos centrais foram demarcados por asteriscos, guardada a simetria para o caso da Praça do Cruzeiro, no Setor Sul. Estes também seriam os casos da Praça Tamandaré, no Setor Oeste; da parte sul do Setor Leste Universitário; e da Praça Boaventura, do Setor Leste Vila Nova. Estes desenhos já constam como estão no Plano de Regularização de 1948, mas a ocupação, em especial do Setor Leste Universitário, contou com ocupações nas áreas designadas, no plano, para uma imensa praça. Estes bairros, com exceção do Setor Coimbra, foram propostos e executados pelo Estado. Em 1954, já era grande o número de loteamentos privados, e o recurso das vias convergentes em praças centrais foi de igual modo utilizado. A preocupação com a simetria ocorreria em alguns casos, aqueles planejados, mesmo nos casos privados e desconexos com o núcleo regularizado.

Se o asterisco tinha algumas funções específicas no Setor Central (dar sentido ao todo e conectar as partes à Praça, garantindo-lhe monumentalidade), no caso dos loteamentos fragmentados, o asterisco será utilizado em diversas circunstâncias: 1) demarcar o centro do loteamento ou uma hierarquia viária interna a ele; 2) reservar as Áreas Públicas Municipais, 3) ter atributo de uma praça central, ou 4) aqueles casos meramente formalistas.

Destes casos temos o Setor Novo Mundo com a Praça George Washington e de sua Área Pública Municipal; o corredor do Setor Jaó, entre a Praça Bandeira e a Praça Santa Cruz; a Praça Santa Fé, no Jardim Planalto; as Praças 25 de Janeiro e 21 de Setembro do bairro Vila Rosa; do conjunto de Praças do Parque Industrial João Braz; a Praça da Bandeira do Bairro Goiá; a Praça Santíssimo Redentor, no Setor São José; a Praça Jacaré do Setor Crimeia Leste; Praça Crimeia Leste na Vila Megale e a Praça da Liberdade que integra as Vilas Jardins São Judas Tadeu e Pompeia. Neste período, grande parte dos loteamentos estava desocupado, somente com as rasgaduras no chão a designar sua futura ocupação. Em 1964

Figura 6 – Na sequência: asteriscos articuladores, asteriscos articuladores e asteriscos dispersos, e bairros articulados pelos asteriscos Fonte: Pedro Máximo. Concepção, elaboração e Finalização: Pedro Máximo, 2019



grande parte da tessitura das regiões Central, Oeste e Sul já estavam de certo modo coesas, mas os loteamentos rumo aos rincões do município à base do asterisco continuaram. Estes são os casos da Praça Vitória Régia da Villa Rizzo; das Praças da Independência e das Américas no Jardim Balneário Meia Ponte; bairro Capuava com a APP do Córrego Capuava; a praça Central do Setor Pedro Ludovico; a praça central do Setor Aeroporto; o conjunto de praças do Parque Amazônia; o desenho do Jardim Califórnia; e a Área Pública Municipal da Vila Pedroso.

Os asteriscos que, em tese, articulariam os fragmentos urbanos, em Goiânia, não tiveram efetividade (figura 6). O levantamento feito por Graeff (1985) e a identificação de asteriscos nas áreas expandidas se deu a partir da Planta Cadastral do Município à época. Os conectores ressaltados por ele na região Oeste, no atual levantamento feito pela Secretaria de Planejamento Municipal - a base cadastral adotada para a elaboração das análises aqui expostas - foram mal implantadas ou estão restritas às dinâmicas intra-bairros. Esta constatação responde ao questionamento que envolve o tipo de ocupação dos pontos focais para os quais convergem as vias. Escolas, creches, postos de saúde, estações de transporte público (terminais), ocupam o interior ou parte destes nós urbanos cujo gabarito das quadras lindeiras, na maioria dos casos, é baixo.

A potência monumental representada pelo asterisco na Paris de Eugène Hénard (1903-1909) ou no Rio de Janeiro de Alfred Agache (1930), em Goiânia, não disfruta do mesmo sentido. Tampouco estas áreas gozam do ar pitoresco e romântico alcançado pelas *Garden Cities* de Welwyn, Letchworth ou de alguns trechos atuais das paisagens de Maringá. Na maior parte dos casos, estas praças públicas estão ilhadas em decorrência dos fluxos de automóveis, fragmentadas pela ocupação edílica e suprimidas pela ausência de um desenho convidativo à apropriação – nos casos dos asteriscos intra-bairros, especialmente. De praças a rotatórias. De nodosidades articuladoras de fluxos intra-bairro e interbairros a rasgaduras em atravessamento, avenidas, viadutos ou trincheiras. Os asteriscos conectores das dinâmicas metropolitanas radicalmente transformados surgiram depois de sua exaltação em 1985, em decorrência do aumento progressivo de fluxos de automóveis na década de 1990.

Em retorno ao asterisco primordial, a gênese paradigmática da lógica da replicação, a Praça Cívica, a saturação do trânsito lhe foi característica irrefutável em 1990. De praça pública, política e festiva a estacionamento. Nos anéis que a circundam, carros parados. Da monumentalidade requisitada pelas vias que para ela convergem, congestionamentos. O corredor sudoeste, a Avenida 85, foi palco constante destes acontecimentos. A causa: a explosão imobiliária no Setor Bueno, em especial na região conhecida como *alto* do Bueno (no extremo sul do bairro), na década de 1980. Este bairro que havia sido regularizado em 1966 (cujo edital de criação era de 1951), permaneceu desocupado, em latência, por cerca de 10 anos. Quando a pobreza estrutural no município havia alcançado

[14] Título de referência a matéria publicada no jornal O Popular em 06/03/1994, p. 05.

Figura 7 – Da esquerda para a direita – imagem da capa do Projeto Executivo do viaduto da praça Latif Sebba, de 1992 desenvolvido pelo IPLAN e fotos do viaduto Latif Sebba executado com seu "monumento". Fonte: SEPLAM e fotos do autor, 2019-2020.

índices alarmantes, a necessidade de escolha de uma área seleta afastada do "caos" do Setor Central e que se descolasse do rico Setor Oeste, já saturado à época, para os ricos, se tornava evidente. O mercado imobiliário selecionou este trecho como a chave do "Eldorado do adensamento urbano" em Goiânia[14]. À medida em que os jovens ricos e famílias abastadas ocupavam seus novos e modernos condomínios verticais, o trânsito na Avenida 85 se agravava em quilômetros de congestionamentos. No interior do bairro a situação era alarmante tanto quanto nas Avenidas. Um excesso de escolas privadas aprofundava a confusão do trânsito em sua retícula superadensada. "O colapso vertical", conforme o Jornal Opção de 1994, retoma historicamente a promiscuidade da lógica expansionista do ex-governador Jerônimo Bueno, entre os latifundiários, o mercado imobiliário e o governo. O planejamento urbano induziria a ocupação das imensas glebas urbanas esvaziadas sentido sudoeste na década de 1990, produzidas entre 1950 e 1960. O resultado é a saturação do nó metropolitano primordial e o comprometimento da eficiência articuladora da Avenida 85.

Em 1992 o Instituto de Planejamento Municipal (Iplan) elaborou o *Projeto executivo de passagem subterrânea sob a Praça Latif Sebba* (um importante asterisco da Avenida 85, conhecida como Praça do Ratinho) para resolver este problema. Era requisito para a verticalização do Setor Bueno a sua construção. Este projeto foi arquivado por 14 anos, e em 2006, foi retirado da gaveta e executado (figura 7). A estrutura do asterisco permaneceria intacta, e a praça, já rasgada ao meio em nível, adquiriria novo atravessamento em trincheira aberta no prolongamento da Avenida 85. Em tese, esta seria a permanência do Projeto de 1992. Todavia, nele, resquícios da Praça permaneceriam. Inclusive, um projeto de paisagismo foi elaborado para o que dela restaria.

No projeto executado em 2006 e concluído em 2007 pela Agência Municipal de Obras (AMOB), estes resquícios se tornariam taludes convergentes à Avenida em trincheira, e a praça, que já não guardava as características fundamentais de uma praça desde 1980, foi extinta. Além do mais, nele foi acrescentado um "monumento" projetado pelo arquiteto Marco Antônio Amaral (2007)[15], cuja [...]

> [...] estrutura da imensa escultura foi feita com perfis de aço de chapa dobrada, e revestida com chapas metálicas perfuradas. Seus três elementos em forma de lança apontam para diferentes sentidos – leste, sul e oeste – [...] Pesando aproximadamente 20 toneladas e medindo 56 m de altura, cada uma das torres pontiagudas se apóia nas outras duas, em intersecção. (CBCA, 2008, p. 8)

Em 2007 se iniciaria a implantação do Viaduto que substituiria a Praça Simão Carneiro (conhecida popularmente como Praça do Chafariz), um nó que articula o alto Bueno, o Setor Serrinha e o Setor Bela Vista. A alta densidade desta região envolta pela lógica imobiliária da verticalização desmedida, faria a estratégia de articulação dos fluxos se dar em três níveis. A Avenida T-63 (leste-oeste) se deu a partir de um elevado por sobre uma rotatória em nível. Na Avenida 85 (norte-sul), a estratégia foi a mesma da Praça Latif Sebba, um atravessamento em trincheira. Um "monumento" também lhe foi anexado. Duas lanças pontiagudas com bases separadas que se tocam no ponto mais alto, a 64,53 metros do solo. Levemente inclinada para o Norte, sua estratégia foi a de uma bússola a indicar a localização do Setor Central (Figura 8).

A materialidade foi a mesma daquela instituída no Viaduto Latif Sebba: perfis de aço de chapas dobradas, revestida de chapas metálicas perfuradas, projetada pelo arquiteto Sandro Carvalho. Apesar dos significados aparentemente relacionados às ideias de orientação, marco urbano, e para a administração

Figura 8 – Imagens do viaduto João Alves de Queiroz. Fonte: autor, 2020 e 2019.

[15] Há um conflito de informações quanto ao projetista do monumento do Viaduto Latiff Sebba, Conforme a CBCA (2008, p. 9), o autor é Marco Antônio Amaral. Conforme matéria do O Popular escrita por Malu Longo (2020), a autoria é de Sandro Carvalho.

pública, modernidade na gestão do transporte, os "monumentos" são demasiados despidos de valor simbólico na vida cotidiana (TAVARES e MÁXIMO, 2015, p. 2). Neles, a decisão de construir, tanto os viadutos quanto os "monumentos", partiu necessariamente do desejo político, e não dos debates mais avançados sobre a mobilidade contemporâneos às intervenções. Os congestionamentos não foram mitigados, pois, em suas extremidades (Praça Cívica e alto Serrinha), as demandas aumentaram proporcionalmente à conquista da fluidez ao longo da Avenida. Este anacronismo, associado às esculturas, tem uma justificativa: estender o caráter monumental do Setor Central aos setores mais nobres da cidade. Para tal, seus asteriscos foram largamente apropriados e modificados.

A especulação simbólica dos asteriscos e nodosidades lindeiras ao trecho de PIB *per capita* mais alto do município à época, no alvorecer do século 21, é indício do futuro adensamento. Condomínios verticais de mais de 30, 40, 50 lajes foram e são construídos nos vazios urbanos, resquícios da especulação do solo nos setores Serrinha, Bela Vista, Bueno, Oeste, Marista e Nova Suíça, e reforçados pela construção dos viadutos João Alves Queiroz e Latif Sebba. Essa constatação pode ser percebida pela associação direta a *flyers*, panfletos e divulgação no YouTube, Instagram, Facebook ou outras mídias, de novos empreendimentos imobiliários que incorporam suas imagens às estratégias de *marketing*. A mais expressiva delas talvez seja a proposta da construção do *Nexus Shopping & Business*, um empreendimento em construção localizado no cruzamento das Avenidas 85 e D, num terreno lindeiro ao viaduto Latif Sebba, onde funcionava o *McDonald's*. Esse mastodonte composto por quatro torres de alturas diferentes e de 1.738 vagas de estacionamento, coopta às imagens de divulgação as lanças pontiagudas em diferentes direções que emergem dos taludes do viaduto Latif Sebba. Comprimidas em um terreno de aproximadamente 9.800 m², 136.000 m² de área construída serão empilhadas em 42 lajes (a maior delas, a torre corporativa), e chegará a uma altura de 158 metros. Sua população diária prevista: 14.000 pessoas. Mais que duas vezes a população do bairro em que está em construção, o Setor Marista. Revestidas de vidro, suas torres não escondem a pretensão de perfurar o *skyline* das redondezas por dentro, cujos edifícios do entorno imediato, em sua maioria pequenos, serão esmagados por sua escala *bigness*, e principalmente, ofuscadas pelos reflexos de suas faces espelhadas. A fluidez pretendida pelos investimentos municipais na construção do viaduto entrará rapidamente em obstrução. Seu imenso estacionamento estará à espera de 11 mil veículos/dia, um requisito básico da cultura da congestão no país tropical em pleno Cerrado.

Neste sentido, a lógica da metamorfose dos asteriscos continuaria no período analisado. Na extremidade oeste, foram construídos três: 1) sentido Abadia de Goiás no prolongamento da Avenida Pedro Ludovico em cruzamento com a

Figura 9 – **A e B** - primeira proposta para o Complexo Viário Jamel Cecílio de 2015 projetada pelo arquiteto Sandro Carvalho. A proposta visava homenagear a música goianiense com uma mão segurando o elevado. Fonte: O Popular, 2015. **C e D** - segunda proposta apresentada para o Complexo Viário Jamel Cecílio de 2020, também projetada pelo arquiteto Sandro Carvalho. A proposta visa substituir o significado da primeira e oferecer um portal para Goiânia, com estruturas em arco atirantadas. O nome do viaduto foi substituído por Complexo Viário Luiz José Costa. Fonte: O Popular, 2020.

Avenida Couto Magalhães (2010-2012); 2) sentido Trindade no prolongamento da Avenida Bandeirantes em cruzamento com a Avenida São Sebastião (2013-2014); 3) no prolongamento da Avenida Anhanguera com a Perimetral Norte (2013-2014) sentido Goianira. Na região norte, na BR-153 em cruzamento com a Avenida Ubirajara Leite (2010-2012); na Avenida Perimetral Norte em cruzamento com a Avenida Presidente Kennedy (2014-2016), sentido Nerópolis; na região sul a trincheira aberta na Rua Florianópolis em cruzamento com a BR-153 (2008-2009); no cruzamento da Avenida A com a Marginal Botafogo (2013-2014); além dos viadutos Latif Sebba e João Alves Queiroz.

Além do mais, a busca pela promoção dos fluxos em detrimento do cuidado e melhoramento dos fixos, o que é característico das cidades brasileiras conforme Maria Adélia de Souza (2006 [2003]), se reproduzirá em Goiânia de modo desmedido. Na *Asterisk City,* em 2015, o projeto para o estabelecimento de um novo viaduto foi apresentado à população pela mídia: o Complexo Viário Jamel Cecílio[16]**.** O ponto de intervenção: o asterisco dado pelo cruzamento das Avenidas Jamel Cecílio, Leopoldo de Bulhões e Marginal Botafogo. Trata-se da conclusão de um projeto que enfrentou debates acalorados na segunda metade da década de 1980, com implantação iniciada no ano de 1990, que pretendia a conexão, pela canalização do córrego botafogo, da BR-153 à avenida Goiás Norte.

Com início da execução em 2019[17] e inaugurada em 2021, a marginal foi rebaixada e passou a ter acesso contínuo até as proximidades do Jardim Botânico por debaixo de uma rotatória em nível. Essa rotatória articula-se às avenidas Leopoldo de Bulhões, Jamel Cecílio e aos acessos laterais da marginal. Por sua vez, a continuação da avenida Jamel Cecílio se dá por um elevado, que se estende do Loteamento Areião ao bairro Jardim Goiás.

Chama a atenção, no entanto, dois fatores. O primeiro deles envolve a série de problemas de infraestrutura que a marginal já apresentava, como enchentes e deslizamentos, que não foi considerada pelos projetistas. O segundo fator envolve as imagens divulgadas de seu projeto, que envolvem a mesma proposta estética dos viadutos Latiff Sebba e João Alves de Queiroz[18].

Sem chuvas, a experiência de um labirinto vertical de vias sugere vertigem. A contragosto da orientação urbano-geográfica do asterisco primordial, a experiência no Complexo Viário Luiz José Costa é de desorientação. Com chuvas, o ponto do rebaixo da marginal é fechado devido aos alagamentos contantes.

Os gestores de Goiânia parecem insistir em modelos de mobilidade ultrapassados, ao passo que pretendem inseri-la na lógica dos espetáculos urbanos de esculturas mirabolantes. O caso de abrangência nacional, a Ponte Octávio Frias de Oliveira, na região da Avenida Berrini, em São Paulo, conjuga o mesmo verbo em coro com a paisagem vitrificada que emerge em seus arredores. A ponte JK, em Brasília, não se afasta deste caso, mas cria uma espécie de coesão espacial entre as nobres ocupações do Lago Sul e Norte, com os setores administrativos da Capital Federal. No Viaduto Pinheiro Borda, em Porto Alegre, a única coisa que o identifica é seu formato de M, mas, mesmo assim, tal informação é irrelevante se considerado seu entorno imediato, o Estádio Beira-Rio. No caso de Goiânia, a estrutura que adornará o elevado da avenida Jamel Cecílio é mais uma daquelas já praticadas nos viadutos Latif Sebba e João Alves Queiroz, concebida para ser um portal. Inúmeros casos de infraestruturas, com injeções de lirismo, como expôs Koolhaas (2010, p. 103) revelam casos de "estações de comboios (que) expandem-se como borboletas metálicas [...] as pontes estendem-se com frequência sobre margens insignificantes como versões grotescas e ampliadas de uma harpa." Este conjunto de obras, nas metrópoles ou nas cidades médias, articulam-se com uma produção similar mais ampla. A Erasmus Bridge, em Rotterdam, o Viaduto de Millau sobre o rio Tarn, na França, ou a ponte Zubizuri, em Bilbao são exemplos desta estética global,

[16] O nome do complexo viário foi substituído de Jamel Cecílio para Complexo Viário Luiz José Costa, em homenagem ao cantor Leandro, da dupla Leandro e Leonardo, que faleceu em decorrência de câncer em 1998.

[17] Esse projeto entrou em execução no ano de 2019, juntamente com outro viaduto, no prolongamento da Jamel Cecílio em cruzamento com a Avenida 90, no Setor Sul. Acompanham essas obras a implantação do BRT norte-sul, com intervenções na Praça do Cruzeiro, no Setor Sul, e na Goiás Norte, próximo à avenida Perimetral; a construção do viaduto na avenida São Paulo, em Aparecida de Goiânia na divisa com Goiânia.

[18] A proposta de adereços mirabolantes associados aos viadutos apresentados em imagens fabricadas dissuade a população da questão central, que é a gestão dos transportes. Especialmente, nestas últimas intervenções, que são drásticas para o fluxos da cidade, mas que são sustentadas pela sugestão de ligação afetiva com a memória popular.

que à medida e a gosto dos políticos e do mercado, se reproduz em Goiânia, especialmente em seus asteriscos.

CONCLUSÃO

Neste texto foi abordado o processo recente de transformação da Goiânia, cidade asterisco identificada por Graeff, para *Asterisk City*. Esta tradução para o inglês, de certo modo irônica, sinaliza as profundas transformações globalizantes às quais a capital do estado de Goiás é submetida.

O asterisco primordial de Goiânia, a Praça Cívica, segue o curso de sua permanência marcada pela ausência de uma apropriação simbólica popular consistente. Por outro lado, em decorrência desta ausência, segue seu curso à mercê da especulação simbólica por políticos dos mais diversos matizes ideológicos no sentido de, com ou sem intervenções drásticas, incluí-la no circuito das cidades históricas globais com discursos frágeis. Não se trata, neste caso em específico, de recobrar ou confirmar seu traço essencial da experiência urbanística sólida, orientadora e estável requerida pelas rasgaduras no chão que a delinearam, mas de esvaziá-la de seu domicílio e de seus domiciliados e vendê-la a baixo custo como imagem vagante. Patrimônio? Sim. Mas, para quem e de quem?

Embora as características do asterisco primordial se mantenham de certo modo preservadas - o tombamento de 2003 garante tal permanência -, este não é o caso dos outros asteriscos da *Asterisk City*. O prolongamento da ideia de monumento que repousa sobre o asterisco primordial chega às suas derivações, no século 21, com transformações drásticas, espetaculares, vazias e deturpadas do sentido próprio do conceito de monumento. Sobre a *Asterisk City* repousa o espírito do Efeito Genérico, na qual os pontos de maior fluxo e de dispersão da circulação devem ser transformados. Esta regra imposta pelo Efeito Genérico, sem qualquer resistência por parte de seus gestores, é impulsionada pelo tipo de economia adotada para o estado de Goiás e por sua elite. Nestas rotas o fluxo deve ser rápido e ladeado por torres vitrificadas em pleno cerrado goiano no percurso da região sul do município onde se localizam os condomínios horizontais para pessoas com alto poder aquisitivo. Estas transformações, nesta região especialmente, a estética é a da vertigem, da desorientação e da amnésia urbanística.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

CBCA. Urbanismo com Design. In: **Revista arquitetura e aço**, nº 14, 2008, p. 8-9.

DINIZ, Anamaria**. Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1932-1935):** Ideal estético e realidade política. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) –Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

GOUVEIA E SILVA, J.; TEIXEIRA, Éderson. Patrimônio, memória e pessoas nos centros urbanos: uma análise da revitalização da Praça Cívica, Goiânia - GO. **Paranoá**, *[S. l.]*, v. 1, n. 30, 2021. DOI: 10.18830/issn.1679-0944.n30.2021.10. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/34850> . Acesso em: 26 nov. 2023.

GRAEFF, Edgar Albuquerque. **1983:** Goiânia 50 anos. Goiânia: MEC/SECU, 1985.

IPHAN. Iphan inaugura nova sede em Goiânia (GO). 2020. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5569>. Acesso em: 25 nov. 2023.

KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre a cidade.** Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2010.

LONGO, Malu. Obra na Jamel Cecílio em Goiânia terá monumento trocado. O Popular, 09 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://opopular.com.br/cidades/obra-na-jamel-cecilio-em-goiania-tera-monumento-trocado-1.2164127> Acessado em: 03 dez. 2023.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MÁXIMO, Pedro H. P.; BARBOSA, Lucas J. M.; REZENDE, Mayara D. S. **3/21: O Plano Goiânia 21 e as intervenções no Centro de Goiânia.** Anápolis: Revista Mirante, v. 9, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/mirante/article/view/5162>. Acesso em: 11/11/ nov. 2023.

MÁXIMO. Pedro Henrique**. O entre-Metrópoles Goiânia-Brasília:** História e Metropolização. 2019. Brasília: Tese (Doutorado) em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2019.

PAULO, Tom. Caiado quer união com a Prefeitura para revitalizar Praça Cívica, em Goiânia. Dia Online. 25 de março de 2019, 2019. Disponível em: <https://diaonline.ig.com.br/2019/03/25/caiado-quer-uniao-com-a-prefeitura-para-revitalizar-praca-civica-em-goiania/>. Acesso em: 24 nov. 2023.

REZENDE, Mayara Dayanne Sousa; MÁXIMO, Pedro Henrique; FROTA, José Arthur D'Aló; BARBOSA, Lucas Jordano de Melo. **Patrimônio ou espetáculo? O caso da revitalização da praça cívica de Goiânia.** Anápolis: Revista Mirante, v. 11, n. 7, junho de 2018. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/mirante/article/view/7989.>. Acesso em: 06 nov./0114/ 20230.

SEDUCE. Governo de Goiás vai criar o Circuito Cultural da Praça Cívica. Casa Civil do Estado de Goiás. 10 de janeiro de 2017, 2017. Disponível em: <https://www.casacivil.go.gov.br/noticias/7995-governo-de-goias-vai-criar-o-circuito-cultural-da-praca-civica.html>. Acesso em: 24 nov. 2023.

SOUZA, Maria Adélia. Recompondo a História da Região Metropolitana: Processo, Teoria e Ação. In: Catia Antônia da Silva; Désirée Guichard Freire; Floriano José Godinho de Oliveira. (Org.). **Metrópole: Governo, Sociedade e Território**. 1ed.Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, v. 1, p. 27-40.

TAVARES, Guilherme; MÁXIMO, Pedro Henrique. Da mobilidade ao 'monumento' e o caso da Avenida 85 em Goiânia. In: **III SINEEP** - Simpósio Nacional Espaço, Economia e Políticas Públicas: Novos personagens em cena: disputas territoriais no campo e na cidade. 2015, Anápolis. *Anais 2015,* 2015, p. 1-4.

TREVISAN, Ricardo. **Cidades Novas.** 2009. Brasília: Tese (Doutorado) em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2009.

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ
GOIÂNIA

anos fundação da cidade

SEÇÃO 5

ENSAIOS DA GRADUAÇÃO

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

Vista do Beco do Codorna para prédio residencial vizinho, Setor Central, Goiânia.
Fotografia: Julia Cirilo, 2023

REVISTA Nós Cultura, Estética & Linguagens

CENTRO MARGINAL. CENTRO HERÓI.

MARGINAL CENTER. HERO CENTER

https://doi.org/10.5281/zenodo.10737134
Envio: 12/12/2023 ◆ Aceite: 19/12/2023

Júlia Cirilo de Souza

Graduanda do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás –UEG, campus Anápolis. Desenvolve no atual momento uma pesquisa de iniciação orientada pela Profa. Dra. Celina Almeida Manso sobre as transformações nas áreas verdes do Setor Sul em Goiânia, e Trabalho Final de Graduação sob orientação da Profa. Dra. Maíra Teixeira Pereira, onde realiza um estudo sobre as vielas do Centro de Goiânia e suas dinâmicas sociais e artísticas.

Resumo: O presente trabalho procura apresentar um outro olhar sobre as vielas e os becos do Centro de Goiânia, focado na análise das vivências dos usuários, vistos como artistas, nesse espaço. O objetivo principal da narrativa fotográfica é provocar discussões acerca das peculiaridades artísticas do Centro, as quais se comportam como expressão de subversão e resistência nesse contexto, mas que, interpretadas a partir da obra de Hélio Oiticica, podem ser traduzidas como marginais e heroicas.

PALAVRAS-CHAVE: Goiânia, Centro, Vielas, Becos, Arte Urbana, Hélio Oiticica.

Abstract: This work seeks to take a different look at the alleys and backstreets of downtown Goiânia, focusing on analyzing the experiences of the users, seen as artists, in this space. The main objective of the photographic narrative is to provoke discussions about the artistic peculiarities of this downtown area, which behave as an expression of subversion and resistance in this context, but which, interpreted from the perspective of Hélio Oiticica's work, can be translated as marginal and heroic.

KEYWORDS: Goiânia, City Center, Backstreets, Alleys, Street Art, Hélio Oiticica.

O Centro de Goiânia vem sendo palco de discussões sobre sua ascensão na década de 1950 e seu rápido declínio nas décadas seguintes. Nos dias atuais, é perceptível uma forte tentativa da população – que envolve jovens, moradores, artistas, arquitetos, entre outros – em ocupar e potencializar esse Centro tão negligenciado pelo poder público. Os espaços culturais, bares, cinemas de rua, becos artísticos e comércios, vêm enfrentando a passagem do tempo e o esvaziamento das ruas do Setor Central, e mantêm vivo esse organismo.

A narrativa fotográfica apresentada busca destacar a relação entre o Centro de Goiânia e os artistas e transeuntes, que imprimiram ao longo do tempo suas personalidades nas fachadas, nos muros, nas praças e em diversos espaços da cidade. É nesse cenário de vielas, becos, grafites, pichações e encontro de edificações de diferentes linguagens e épocas – como pode ser observado na figura 3 – que a paisagem do Setor Central foi sendo construída.

O Centro revelado pelas imagens é plural por natureza e democrático por resistência. Nos becos fotografados, moradores locais convivem com trabalhadores das mais diversas funções, jovens artistas, comunidade LGBTQIAP+ e população em situação de rua. Essa convivência nem sempre é amistosa, mas persistente, e faz refletir sobre os conflitos presentes no Centro, bem como sobre sua capacidade em acolhê-los e absorvê-los. O Centro das fotografias não é para amadores. É palco de disputas e tensões protagonizadas pelos seus diferentes atores, mas é lar para os sonhadores e inquietos.

Quando Bernard Huet (2001), em sua obra Os Centros das Metrópoles, apresenta a arte urbana como ferramenta que dá forma à cidade, mais particularmente aos espaços públicos, ele fala de uma interação necessária entre o artista – compreendido também como usuário do espaço – e o ambiente urbano no qual ele está inserido. A arte permite o contato direto das pessoas entre si e com o espaço público, imergindo-as de forma a sentir-se cada vez mais pertencentes a esses espaços. Esse discurso é materializado nas intervenções presentes nos muros, como observado, por exemplo, nas figuras 2, 4 e 8, abrigando as manifestações dos usuários daquele espaço, tanto de forma mais transgressora, com a frase “foda-se o sistema”, quanto com uma simples declaração “eu amo Goiânia”. As fotografias registram a relação mencionada por HUET (2001) entre os artistas goianienses, os moradores, os comerciantes e o Centro de Goiânia. Elas revelam, também, um Centro marginal e herói.

O sentido de “marginal” e “herói” é o mesmo utilizado por Hélio Oiticica (1937-1980) no seu poema-bandeira “Seja Marginal. Seja Herói”, de 1968, em que o artista reproduz, em um tecido, a foto de jornal do corpo de Alcir Figueira da Silva, que havia assaltado um banco, ao meio-dia, e, na fuga da polícia, abandonou o dinheiro e tirou a própria vida. A imagem do corpo negro no chão passou a figurar na bandeira-poema-manifesto concebida por Oiticica, que buscou, com sua arte, evidenciar aquele que deveria ser apagado, esquecido pela sociedade.

Ver o Centro de Goiânia como marginal e como herói é, de certa forma, apropriar-se das ideias de Oiticica, que ainda permanecem muito atuais para descrever os conflitos e dilemas urbanos contemporâneos, inclusive do Setor Central. A obra de Oiticica deu voz aos que deveriam ser silenciados. Os graffitis nos muros, a boemia nas ruas, a vida noturna da comunidade LGBTQIAP+, a rotina dos moradores costurando becos e vielas escancaram a arte e a vida, que querem sufocar e silenciar. O Centro marginal é o Centro subversivo, insurgente, que não sucumbe aos ditames de quem tem o poder e o quer controlar, o que faz dele, por sua vez, um Centro herói.

Figura 1. Viela na Rua 07 com Avenida Goiás, Goiânia.
Fotografia: Julia Cirilo, 2023.

Figura 2. Graffitis e Pichações no muro da Viela na Rua 07 com Avenida Goiás.
Fotografia: Julia Cirilo, 2023.

Figura 3. Conjunto de diferentes edificações na Viela da Rua 07 com Avenida Goiás. Em primeiro plano, uma residência e, ao fundo, o prédio do Banco do Brasil.
Fotografia: Julia Cirilo, 2023.

Figura 4. Graffitis e Pichações no muro da Viela Delfino M. Araújo.
Fotografia: Julia Cirilo, 2023.

Figura 5. Graffiti no muro da Viela Delfino M. Araújo.
Fotografia: Julia Cirilo, 2023.

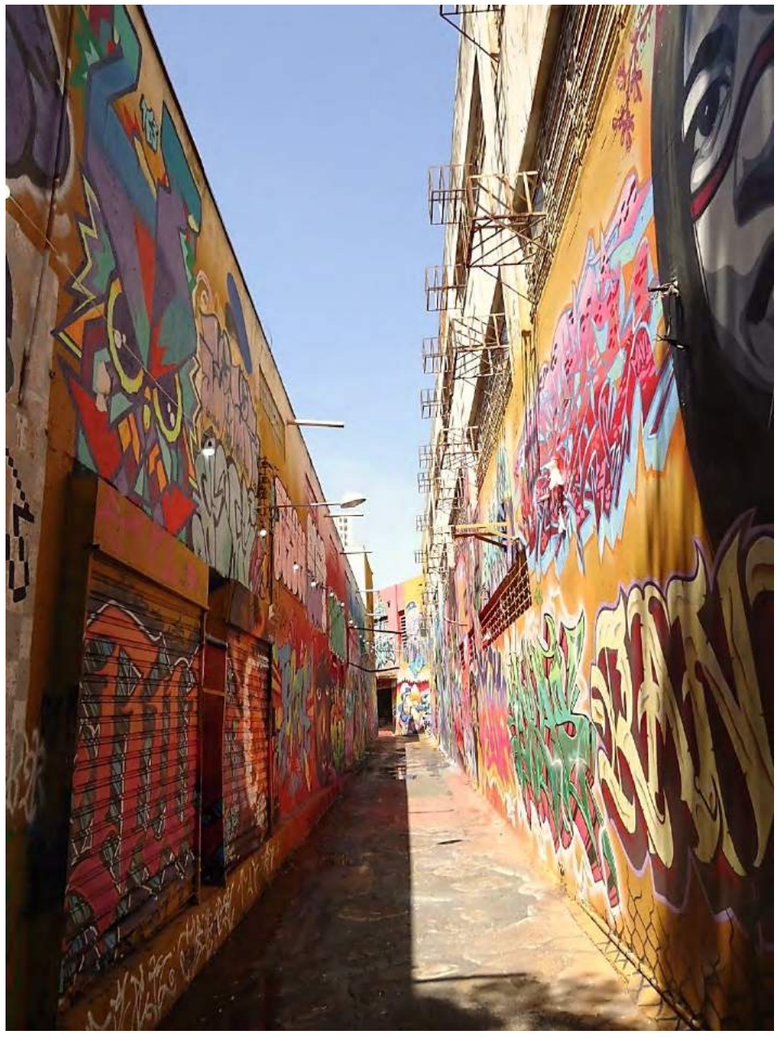


Figura 6. Entrada do Beco do Codorna, considerado um Museu aberto de Arte Urbana. Fotografia: Julia Cirilo, 2023.

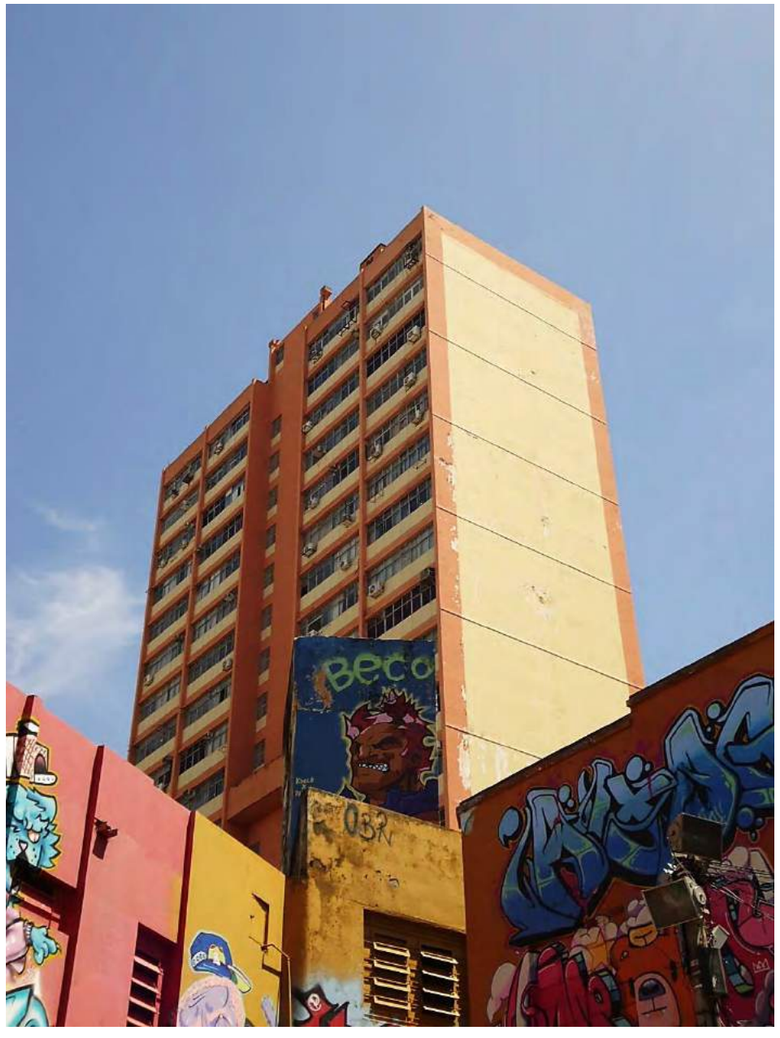


Figura 7. Vista do Beco do Codorna para prédio residencial vizinho, Goiânia. Fotografia: Julia Cirilo, 2023.

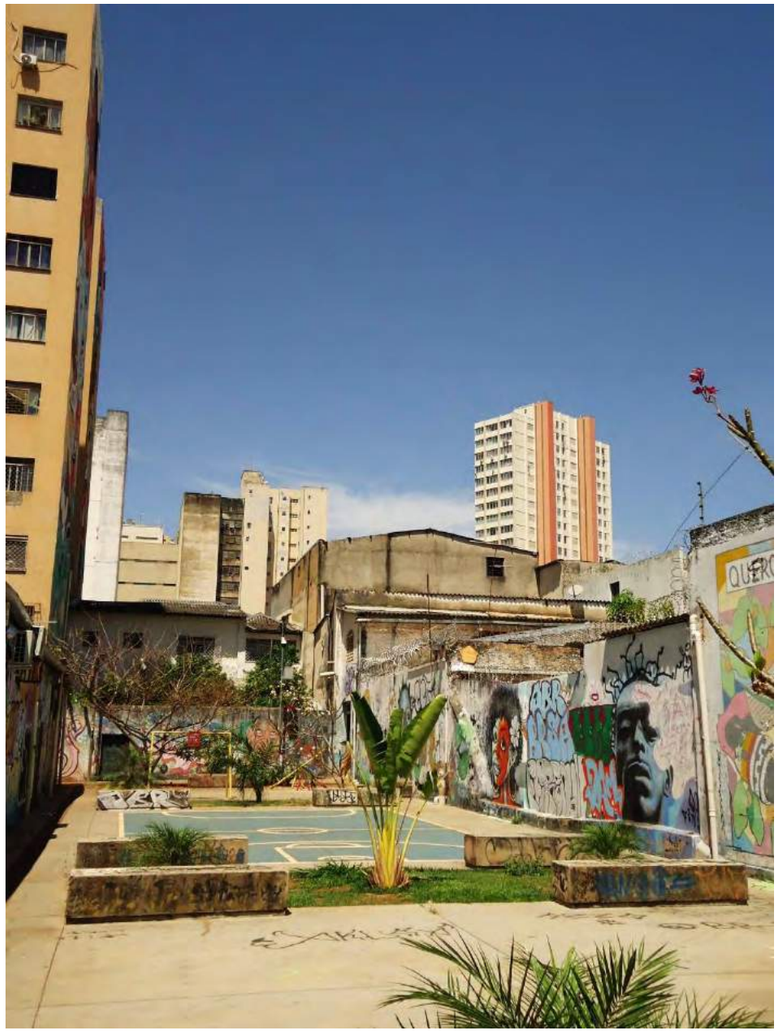


Figura 8. Quadra Poliesportiva na Rua do Lazer, Goiânia.
Fotografia: Julia Cirilo, 2023.

REFERÊNCIAS

GALEAZZI, Annelise Estrella. **Ornitorrélio Oiticinco**: as inscrições de HO entre literatura e artes. 2019. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

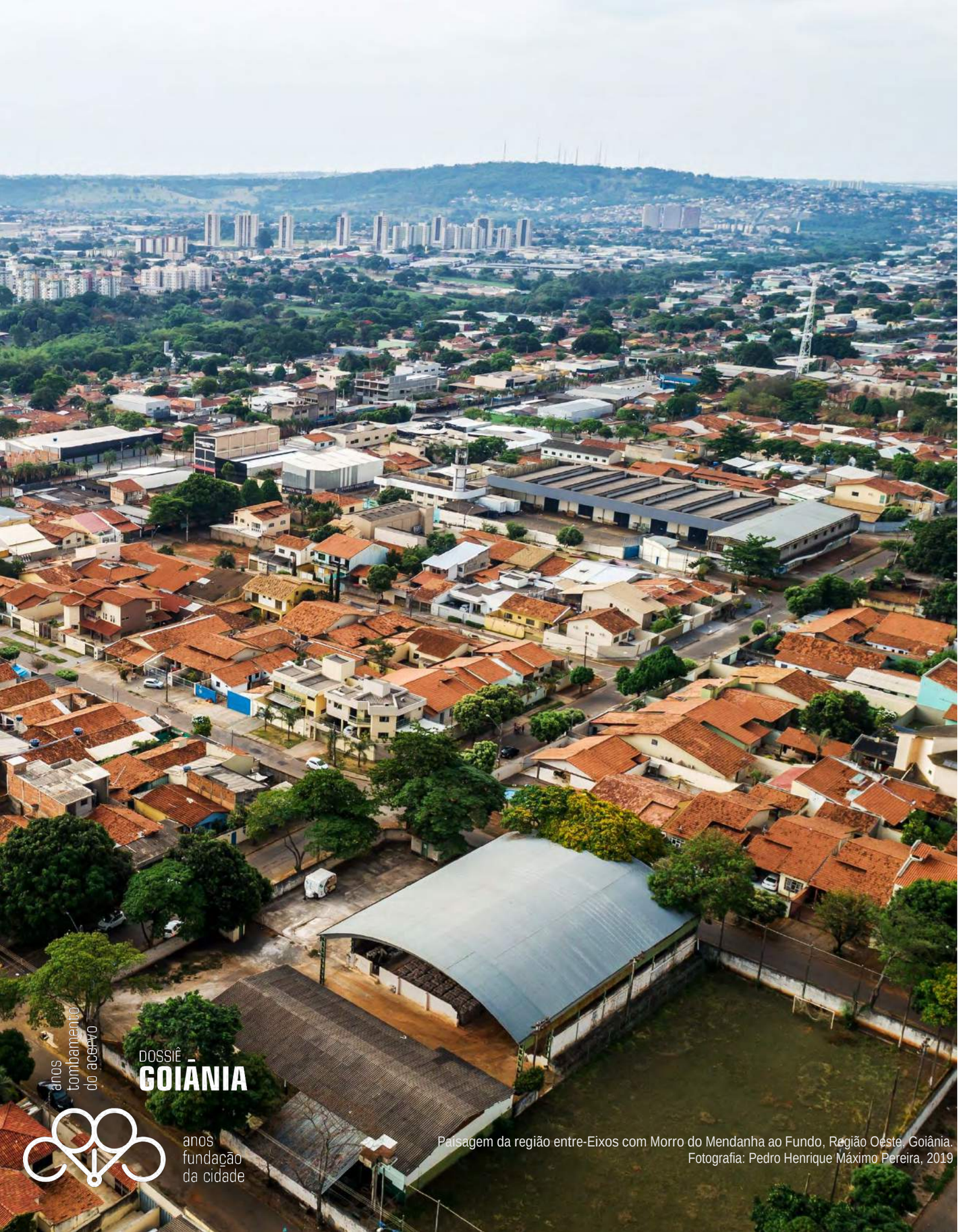
HUET, Bernard et al. **Os Centros das Metrópoles: reflexões e propostas para uma cidade democrática do século XXI**. São Paulo: Terceiro Nome, 2001. 199 p.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Por que homenagear bandidos**. 2021. Disponível em: https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/. Acesso em: 16 jan. 2024.

CORPOS – UMA PERSPECTIVA ECOLÓGICA PARA A BACIA DO RIBEIRÃO ANICUNS

BODIES - AN ECOLOGICAL PERSPECTIVE FOR THE RIBEIRÃO ANICUNS BASIN

https://doi.org/10.5281/zenodo.10737357
Envio: 24/11/2024 ◆ Aceite: 21/12/2023



Paisagem da região entre-Eixos com Morro do Mendanha ao Fundo, Região Oeste, Goiânia.
Fotografia: Pedro Henrique Máximo Pereira, 2019

Raul Moura Campos
Raul Moura Campos, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2022). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo e Representação Gráfica, com ênfase em Urbanismo e Ecologia, atuando principalmente nos seguintes temas: habitação, segregação socio-espacial, urbanismo ecológico, paisagem e infraestrutura urbana.

Resumo: Corpos, busca compreender os reflexos do processo de urbanização em Goiânia-GO, analisando aspectos históricos, sociais, ambientais, econômicos e políticos da formação do município. Essa análise traz destaque para a bacia do Ribeirão Anicuns, especificamente na região entre os eixos GO-060 e BR-060. O fragmento descrito expressa e reproduz dinâmicas urbanas que operam nessa metrópole. Por fim, esse trabalho almeja analisar e desenvolver propostas que possam escutar e dar voz aos corpos que habitam esse tecido urbano.

Palavras-chave: Goiânia-GO, Recursos Hídricos, Paisagem Urbana, Infraestrutura, Planejamento Ecológico.

Abstract: Bodies seeks to understand the reflections of the urbanization process in Goiânia-GO, analyzing historical, social, environmental, economic and political aspects of the formation of the municipality. This analysis highlights the Ribeirão Anicuns basin, specifically in the region between the GO-060 and BR-060 axes. The fragment described expresses and reproduces the urban dynamics that operate in this metropolis. Finally, this work aims to analyze and develop proposals that can listen to and give voice to the bodies that inhabit this urban fabric.

Keywords: Goiania-GO, Water resources, Urban Landscape, Infrastructure, Ecological Planning.

INTRODUÇÃO

O avanço da deterioração dos recursos naturais dentro do território urbano, e suas imediações, relata a carência de uma visão sistêmica sob um olhar ecológico acerca do planejamento urbano dos grandes aglomerados. Como objeto demonstrativo dessa realidade cada vez mais alarmante nas cidades, está a Bacia do Ribeirão Anicuns, situada em Goiânia-GO. A fim de equacionar tais problemáticas, esse trabalho buscará analisar a realidade posta na principal bacia na escala territorial do município, e através de uma concepção ecológica encontrar pontos nevrálgicos dessa malha territorial, a fim de desenhar paisagens possíveis para um melhor diálogo entre o natural e o artificial dentro desse espaço.

Planejar o espaço sob um viés ecológico, segundo Mohsen Mostafavi (2017) remete a um olhar que seja condizente com a realidade posta no local, capaz de incorporar e acomodar os inevitáveis conflitos entre o espaço natural (criado pela natureza) e o espaço artificial (criado pelo homem). Compreender a realidade local, suas necessidades e limitações, torna o ato de planejar pelo prisma da ecologia uma experiência dialógica, que busca entender a gama de fatores que implicam na construção do espaço urbano, respeitando a territorialidade que sustenta a existência desse, assim como relata Pellegrino:

> O planejamento ecológico da paisagem é a criação de uma solução espacial capaz de manejar as mudanças dos elementos da paisagem, de forma que as intervenções humanas sejam compatibilizadas com a capacidade dos ecossistemas de absorverem os impactos advindos das atividades previstas e de se manter a integridade maior possível dos processos e ciclos vitais que ocorrem em seu interior, sempre tendo-se como referência o contexto regional do qual fazem parte. (PELLEGRINO, 2000, p.168)

Ao longo das margens do Ribeirão Anicuns, principal corpo hídrico e bacia mais urbanizada do município de Goiânia, percebe-se nitidamente a confluência das mazelas ambientais e sociais compartilhando o mesmo espaço geográfico. Erosão das margens dos córregos, supressão da mata ciliar, assoreamento do leito dos corpos hídricos, perda da biodiversidade, enchentes e deslizamento de encostas, são alguns dos problemas causados pela ocupação desordenada da cidade, vivenciados na bacia do Ribeirão Anicuns. Tais fenômenos, além de serem ameaça para os habitantes desse sistema, apresentam-se como risco de destruição e fragmentação desses vitais corpos d'agua. Esses acontecimentos são fruto da carência de um planejamento que contemple a realidade local e seja articulado não apenas territorialmente, mas também dentro da esfera social, econômica e política da bacia.

Compreender que o município de Goiânia convive com uma fragilidade ambiental dentro do seu território, que assim como uma erosão tende a continuar o seu processo de intensificação, não é algo novo na historiografia do município. Desde sua construção, na década de 1930, operários que ergueram

Figura 1: Marginal Botafogo após chuva forte em Goiânia. Foto: Dehovan Lima.

essa cidade planejada, não estavam inclusos no projeto, ocupando as regiões às margens do plano, principalmente às margens do Córrego Botafogo, um dos principais afluentes do Ribeirão Anicuns, hoje transformado em marginal, como demonstra a figura acima[1].

Portanto, a relação entre o processo de urbanização de Goiânia e a configuração ambiental e paisagística dos recursos hídricos, historicamente foi colocada em um segundo plano das ações e prioridades dos gestores dessa capital. Todavia, o debate, principalmente nos meios acadêmicos, acerca das condições geográficas e ambientais da bacia do Ribeirão Anicuns, ou de seus recortes, existem e são de extrema relevância e fonte de pesquisas para esse estudo.

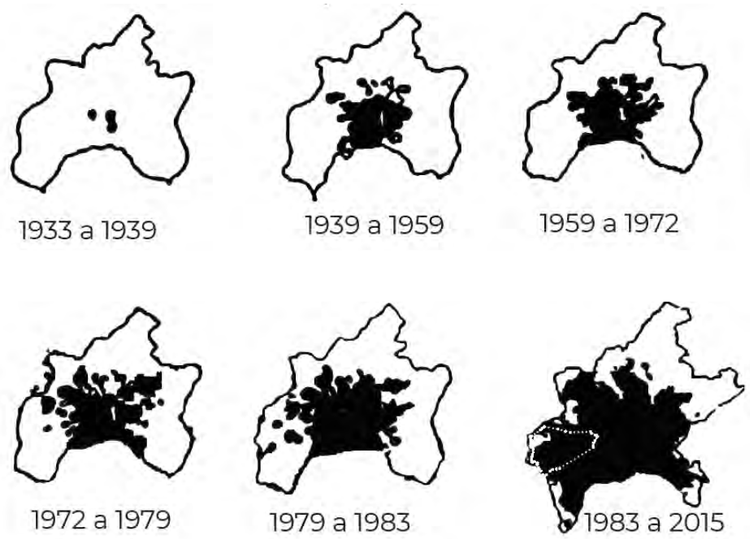
Porém, existe uma carência em realizar uma leitura da bacia ou recortes da mesma como unidade de planejamento ecológico, compreendendo o emaranhado de camadas (I. Mc. HARG, 1964) e relações: sociais, históricas, econômicas, ambientais e políticas intrínsecas a esse fragmento. Dessa forma, cabe a esse trabalho a realização de uma análise dessa importante unidade territorial, através de um viés ecológico, que compreenda as demandas e os conflitos presentes nessa região, sendo capaz de desenvolver diretrizes que busquem mitigar impactos e encontre diálogo na relação mútua entre o espaço e aqueles que vivem nele.

A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM

Goiânia, em sua concepção além materializar a substituição da capital do estado de Goiás, também é fruto da iniciativa de interiorização nacional proposta no

[1] A canalização do córrego Botafogo (tributário do Ribeirão Anicuns) realizado na década de 1980 – 90, tem cerca de 14 km de extensão e foi construída com o objetivo de desafogar o trânsito no centro da cidade de Goiânia. Desde a sua construção houve polêmica e discussões entre ambientalistas, políticos, magistrados, e representantes de várias instituições, pois a urbanização da Marginal Botafogo é reflexo de desmatamento da vegetação nativa, o que corresponde à instabilidade das vertentes do córrego e tem acelerado o escoamento superficial e o encadeamento dos processos erosivos de suas encostas. (SILVA, 2018).

Figura 2: Desenvolvimento mancha urbana Goiânia (1933-2015). Adaptado de: Zárate, 2014.



governo Vargas. A partir de sua construção, o crescimento populacional passou a ser constante na região, impulsionado principalmente pelos novos habitantes e a força de trabalho mobilizada para tal feito.

Ainda que planejada, o crescimento populacional da cidade ocorreu de forma explosiva e descontrolada, muito motivado por seu grau de influência político-econômico na região. Em um período de 20 anos (1950) a população já havia superado a quantidade idealizada em seu plano, acarretando problemas sociais, espaciais e desafios para a gestão territorial. A partir dos anos de 1970, a cidade passou por um segundo momento de crescimento desenfreado marcado pela disseminação de espaços segregados em áreas insalubres, habitadas pelos grupos sociais que historicamente ficaram a margem da cidade planejada, desde o início de sua construção, tal como descreve Patrícia Farias:

> No decorrer dos anos, a cidade segregada surgiu paralelamente à cidade planejada como alternativa de ocupação, revelando a exclusão urbana da população de menor renda, buscando sua afirmação mesmo perante a ausência e omissão das políticas públicas. (FARIAS, 2017, p.15)

Nesta cidade, a voraz expansão da malha urbana é uma tônica constante, o que proporciona uma formação citadina desarticulada e espraiada, na qual o espaço habitado materializa as dinâmicas socioespaciais segregadoras desenvolvidas no espaço urbano (CORRÊA, 1995). Desse modo, o crescimento espacial desta capital esteve desde seu início alinhado ao processo de construção social do município.

Fruto desse inchaço populacional e o crescimento constante da malha urbana as regiões de fundo de vale logo foram ocupadas como refúgio e modo de sobrevivência desses corpos humanos que assim como os corpos hídricos foram jogados para um segundo plano na discussão urbana da cidade.

A BACIA DO RIBAIRÃO ANICUNS

Resultante dessas dinâmicas de construção e/ou ampliação do espaço urbano de Goiânia, está essa malha urbana extensa que atende aos interesses econômicos de construção do espaço, que desenvolve às pressas territórios "urbanizados" vendáveis que, por fim atendam ao mercado imobiliário.

Como recorte territorial dessas relações urbanas está a bacia do Ribeirão Anicuns, um dos principais palcos territoriais desses processos de expansão da capital, com área aproximada de 200 km². Nessa desaguam os principais cursos d'água urbanos de Goiânia-GO. Para ele afluem os córregos: Macambira, Cascavel e Botafogo, que drenam toda a área central de Goiânia e parte das regiões oeste, sul e leste. Estima-se que 70% da população da capital esteja nesta sub-bacia do Rio Meia Ponte (RIBEIRO, 2017).

A bacia do Ribeirão encontra-se altamente urbanizada, conforme aponta o último levantamento via satélite realizado pelo MapBiomas no ano de 2020, essa alta porcentagem de ocupação urbana na bacia acarreta como consequências uma alta taxa de impermeabilização do solo, que resulta nas frequentes enchentes e enxurradas registradas nos córregos tributários do Ribeirão, como no caso do córrego Botafogo.

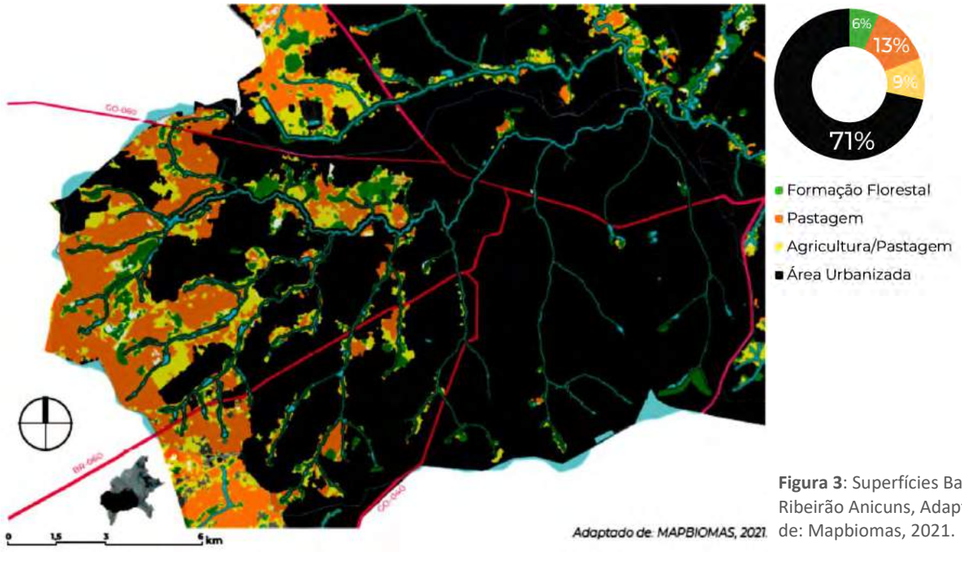


Figura 3: Superfícies Bacia Ribeirão Anicuns, Adaptado de: Mapbiomas, 2021.

[2] Recorte geográfico que traduz as dinâmicas urbanas vivenciadas na bacia do ribeirão como um todo, utilizado como corpo de estudo para a pesquisa e modelo de experimentação para o desenvolvimento das soluções ecológicas produzidas ao longo do trabalho. Por estar localizada

A alta ocupação antrópica na bacia também ocasiona uma sensível perda na qualidade ambiental da bacia devido aos lançamentos irregulares de efluentes, o desmatamento das matas ciliares e a drenagem d'água dos córregos tributários que diminuem a vazão do ribeirão, prejudicando o abastecimento hídrico da capital.

A REGIÃO ENTRE EIXOS

Na região entre eixos[2] GO-060 e BR-060, diferentemente da bacia do Ribeirão Anicuns em sua totalidade, verifica-se uma distribuição de superfícies não urbanizadas maior que as já ocupadas antropicamente, muito influenciada por ser uma área de transição urbana e rural do município. Nesse recorte urbano como ferramenta de estímulo da expansão urbana, estão localizados a maioria dos conjuntos habitacionais da capital.

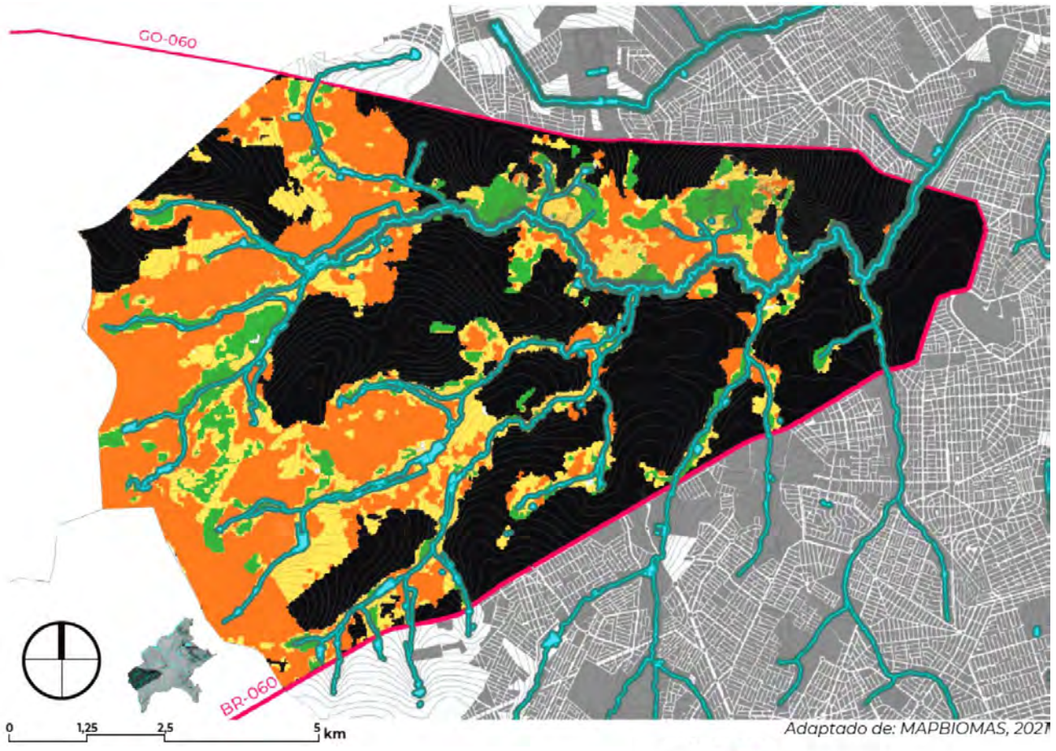
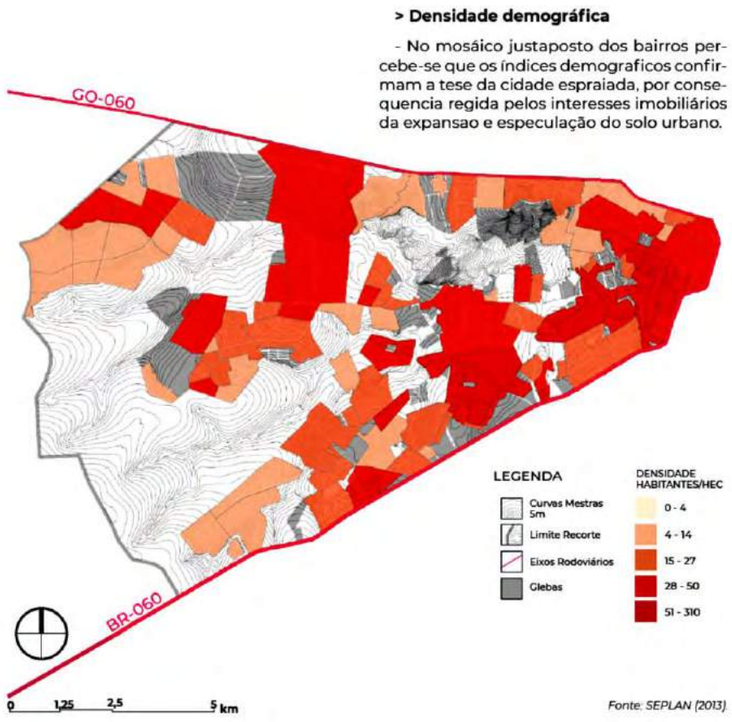


Figura 4: Superfícies Região entre eixos, Adaptado de: Mapbiomas, 2021.

na cabeceira da bacia do ribeirão Anicuns, a possibilidade de trabalhar alternativas de ocupação e convivência com esse meio, torna possível uma cadeia de resultados positivos para a bacia como um todo



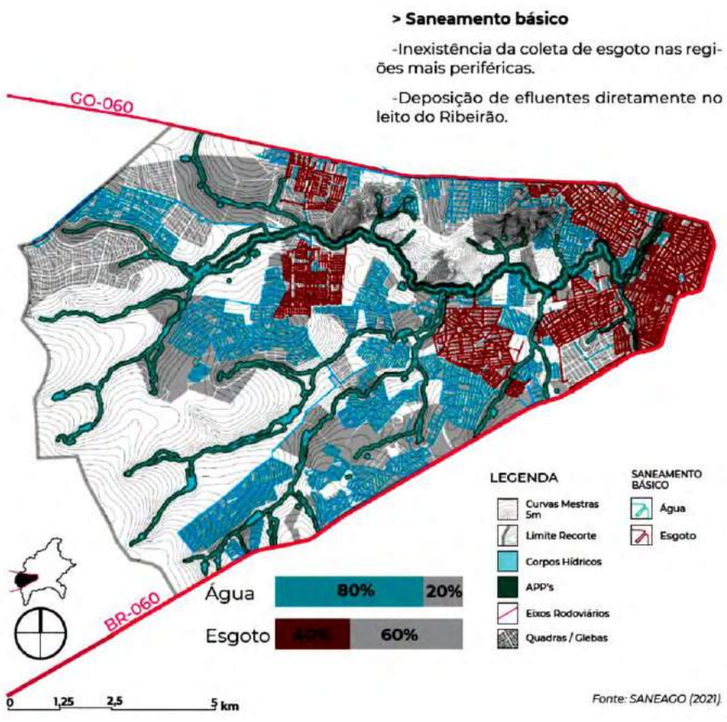
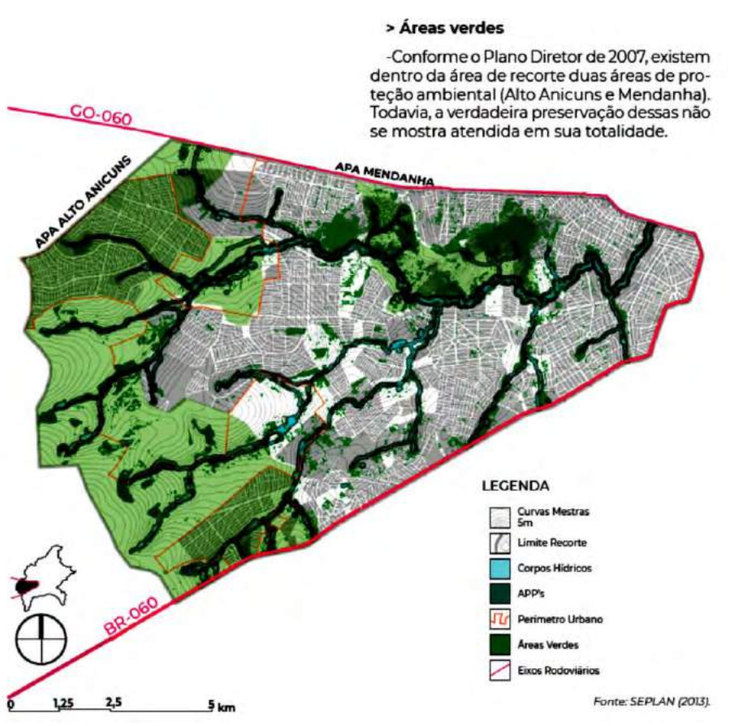


Figura 5: Mapas de diagnóstico: Densidade Demográfica e Saneamento Básico. **Fonte:** SEPLAN, 2013; SANEAGO, 2021.
.



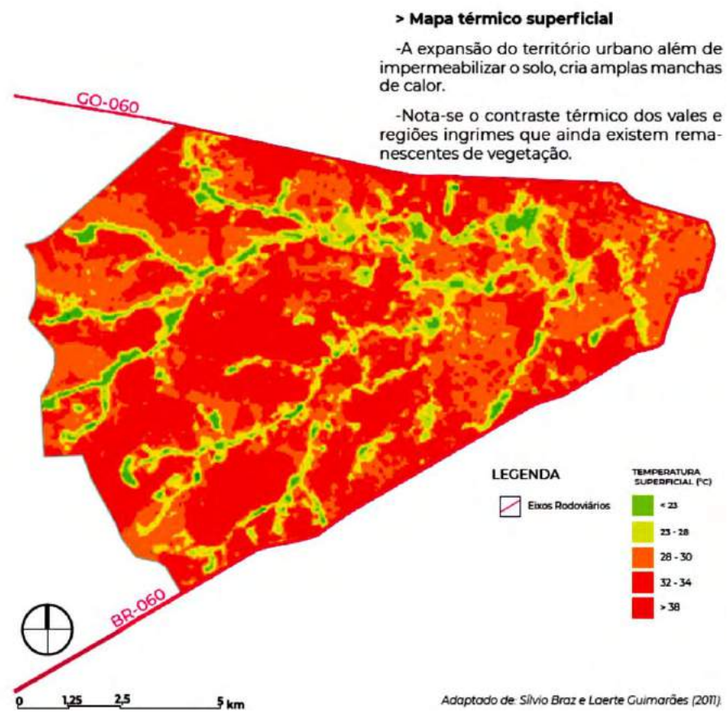


Figura 6: Relação de Áreas Verdes e Condição Térmica. **Fonte:** SEPLAN, 2023; SOUSA, 2012.
.

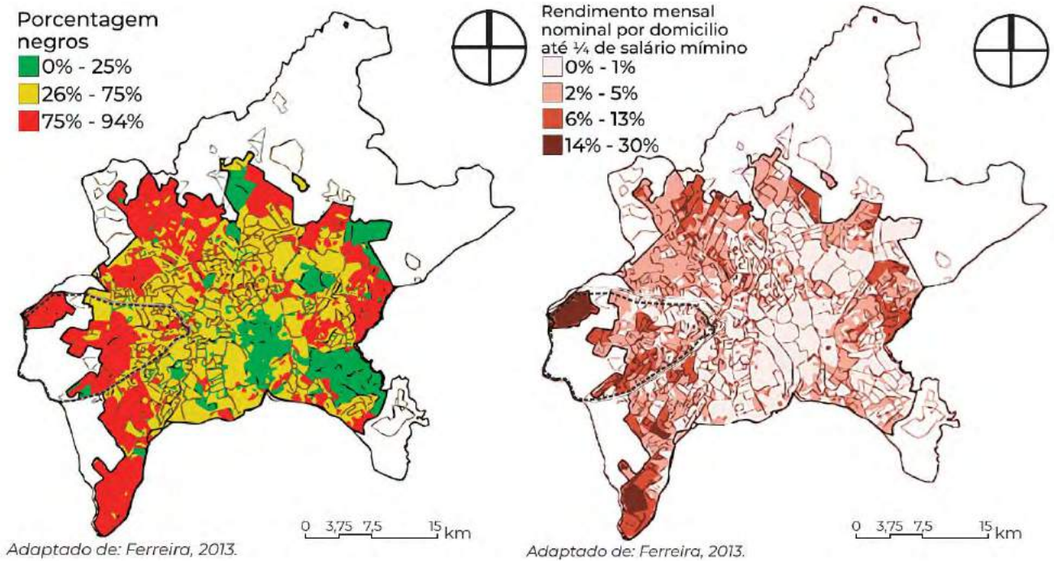


Figura 7: Perfil Étnico-Social Goiânia, Destaque região entre eixos. Adaptado de: Ferreira, 2013.

Além dos vazios intersticiais causados pelo espraiamento da capital, nessa região as áreas de produção (agrícola/pastoril) dispostas no recorte possuem grande expressividade. Desse modo a presença de áreas agricultáveis e regiões de pasto, afirmam a importância e diferença de valor socioeconômico dos córregos na bacia.

A região entre eixos, possui características relevantes da expansão da cidade, ela materializa processos sociais, econômicos e ambientais que são reproduzidos nesta metrópole. Verifica-se, a partir dos diagnósticos realizados durante a pesquisa, que quesitos infraestruturais ainda são incipientes ou inexistentes, característico de regiões periféricas social e geograficamente, alvo do espraiamento urbano, que mantêm em voga a lógica mercadológica de crescimento do município.

Vítimas desse processo de especulação e expansão da malha urbana estão os corpos que vivem no recorte descrito, esses que são excluídos da cidade nas configurações geográficas, econômicas e sociais, logo carentes de um planejamento que garanta seus direitos constitucionais. Verificar fragilidades e potenciais desse local explicita, portanto, o papel desse trabalho, que visa partir da realidade posta para um local democrático de vivência e acesso ao espaço coletivo. A partir desse quadro social, ambiental e urbano, foram identificadas as seguintes questões e por consequência suas alternativas:

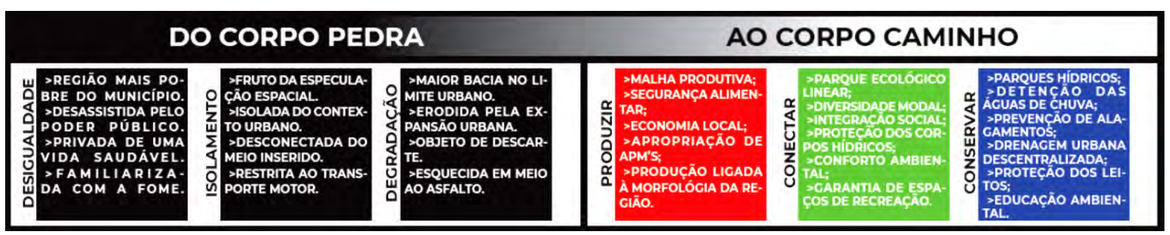


Figura 8: Quadro Síntese, Demandas e Diretrizes para Planejamento Ecológico.

AS INTERVENÇÕES

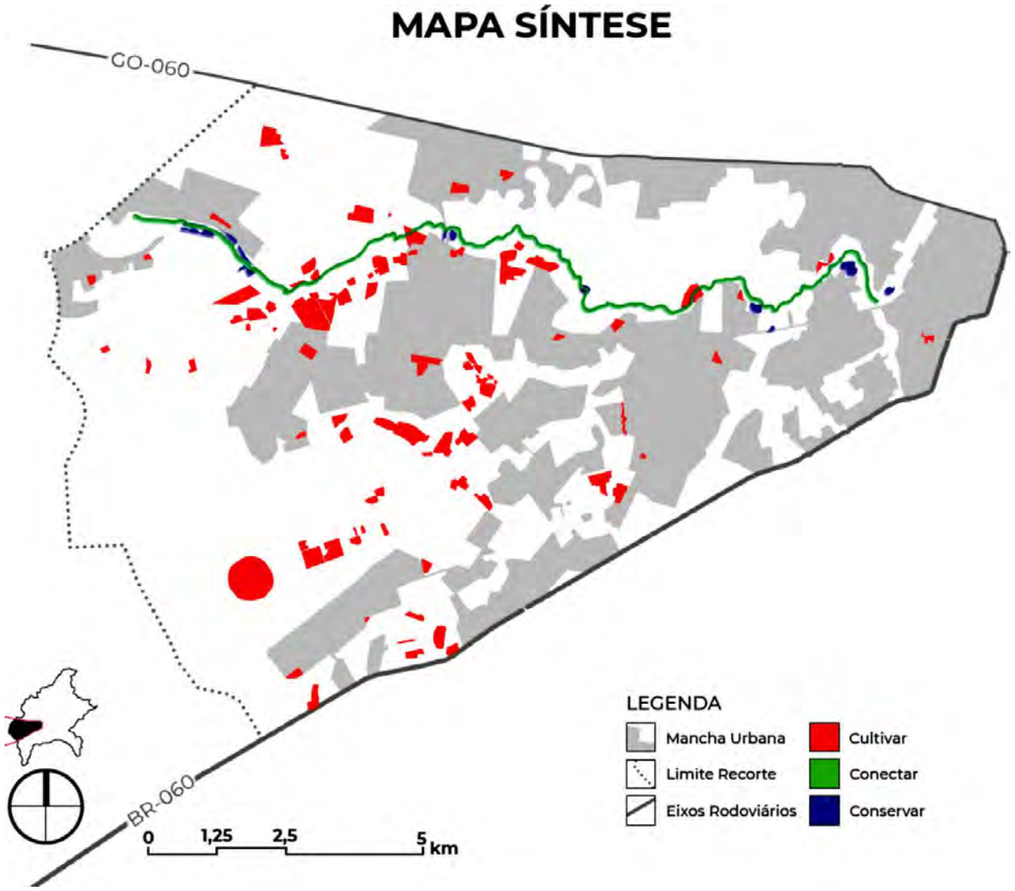
A fim de buscar possiblidades de horizontes para essas questões travadas na região, foi desenvolvido, a partir das diretrizes de planejamento alcançadas, o seguinte mapa síntese e suas intervenções, partindo de pontos emergentes de atendimento:

Cultivar: Fomentar o cultivo alimentar dentro da própria bacia hidrográfica, auxiliando regiões já existentes e desenvolvendo novos espaços de plantio e troca alimentar, garantindo desenvolvimento econômico, segurança alimentar e a consciência de relações respeitosas de cuidado e tratamento com a terra.

Conectar: Criar uma área de proteção ao longo dos corpos hídricos que possa ser equipamento de lazer urbano e de conexão de áreas periféricas, conectando, portanto, os corpos tanto espacialmente quanto metafisicamente, reestabelecendo relações ambientais perdidas ao longo de nossa recente história urbana.

Conservar: Desenvolver sistemas descentralizados de controle de águas de chuva, com a criação de parques hídricos, que possibilitem maior drenagem e

Figura 9: Mapa Síntese Diretrizes.



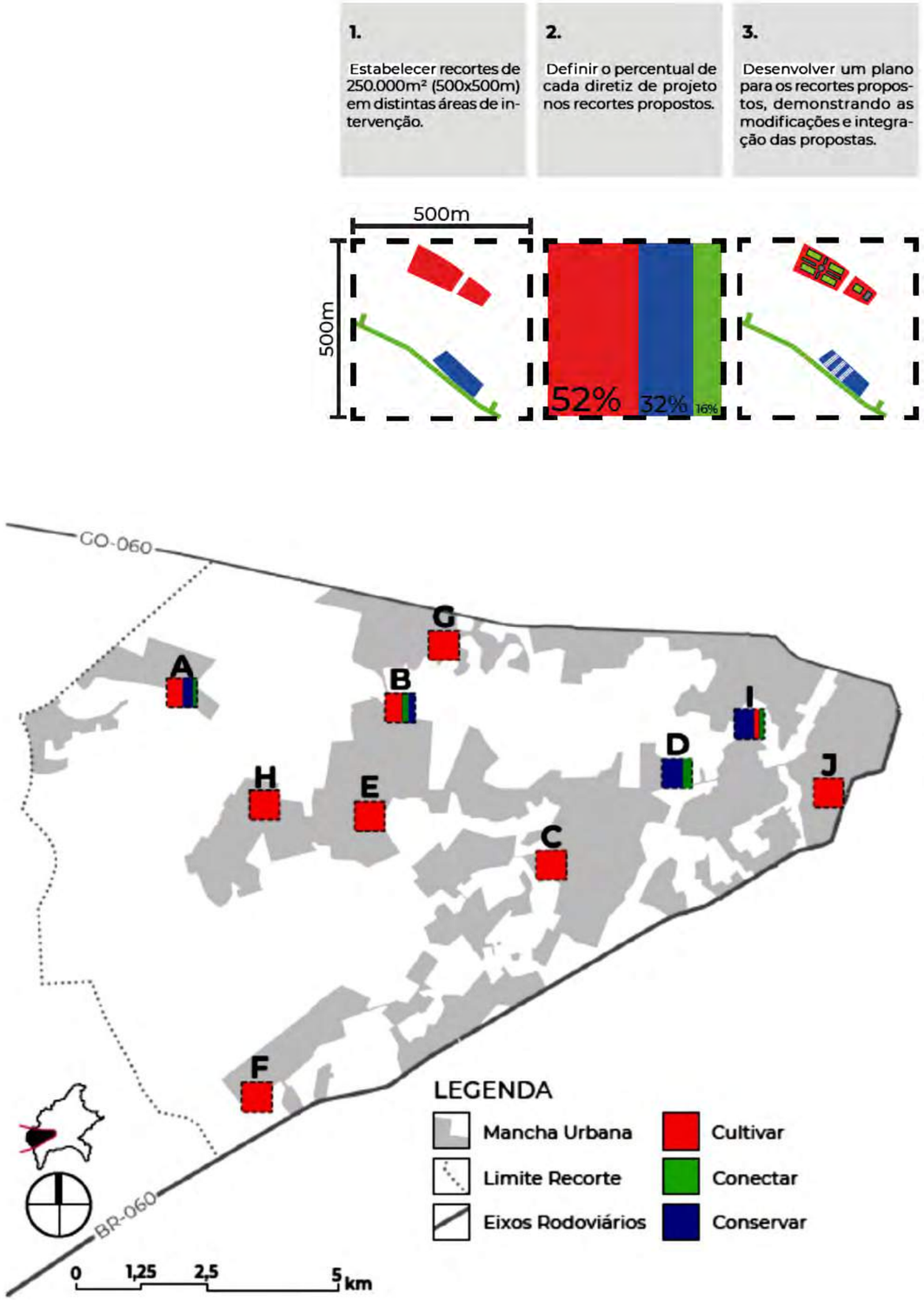


Figura 10: Recortes, Aplicações das intervenções.

contribua para que a cidade seja mais "esponjosa", a fim de absorver o volume hídrico e não reter na superfície ocasionando alagamentos e deslizamento de encostas.

Para exemplificar possibilidades de implantação das diretrizes dentro da região em foco, foram estabelecidos recortes de mesmas dimensões, que demonstram o desenvolvimento de cada diretriz dentro do contexto urbano, bem como suas relações.

Recorte A: Jd. do Cerrado

Diagnóstico:

1) Isolamento urbano; 2) APM's inutilizadas; 3) Sistema de escoamento incipiente; 4) Dependência do transporte motorizado.

Proposta Geral: Para maior integração urbana, o parque linear que percorrerá ao longo do leito do ribeirão inicia aqui, conectando o mais isolado bairro contido no recorte. Aprimorar instalações drenantes já existentes, com a criação de jardins filtrantes associados aos distintos níveis de detenção da água de chuva.

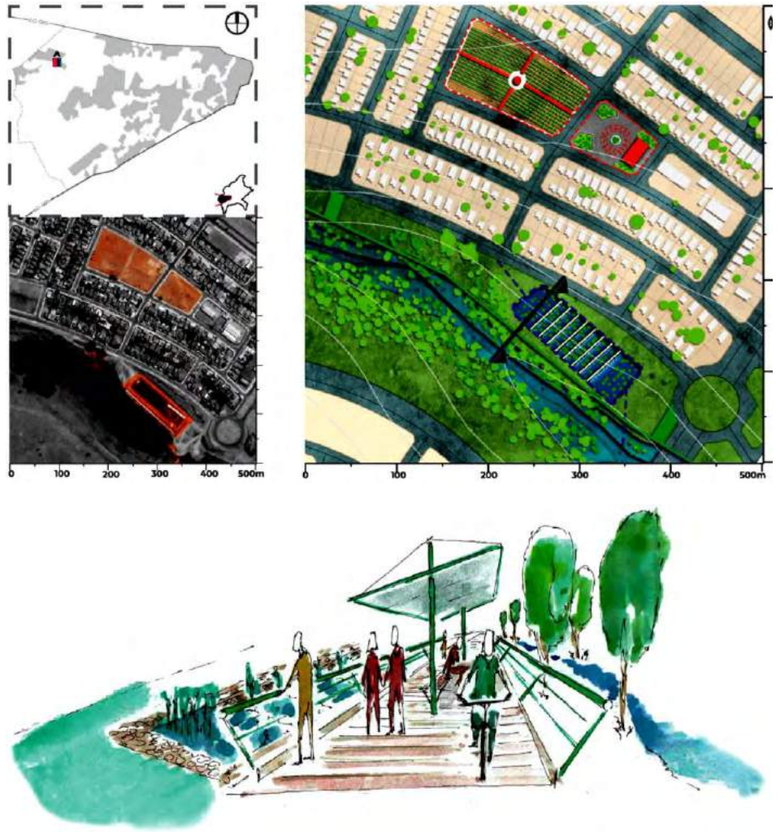


Figura 11: Intervenções recorte A.

Recorte C: Lorena Parque

Diagnóstico:

1) Região com adensamento considerável; 2) -Presença de rede de alta tensão; 3) Faixa de servidão e APM's sub ou mal utilizadas.

Proposta Geral: A faixa de servidão da linha de transmissão contida no recorte, é uma região de ocupação restrita. Todavia, nesse vazio em meio ao tecido urbano, o plantio de hortaliças e vegetação de baixa altura é possível. Assim, é proposto a criação de um cinturão de plantio que possa atender as demandas locais, bem como realizar um fortalecimento comunitário e contato com a paisagem habitada.

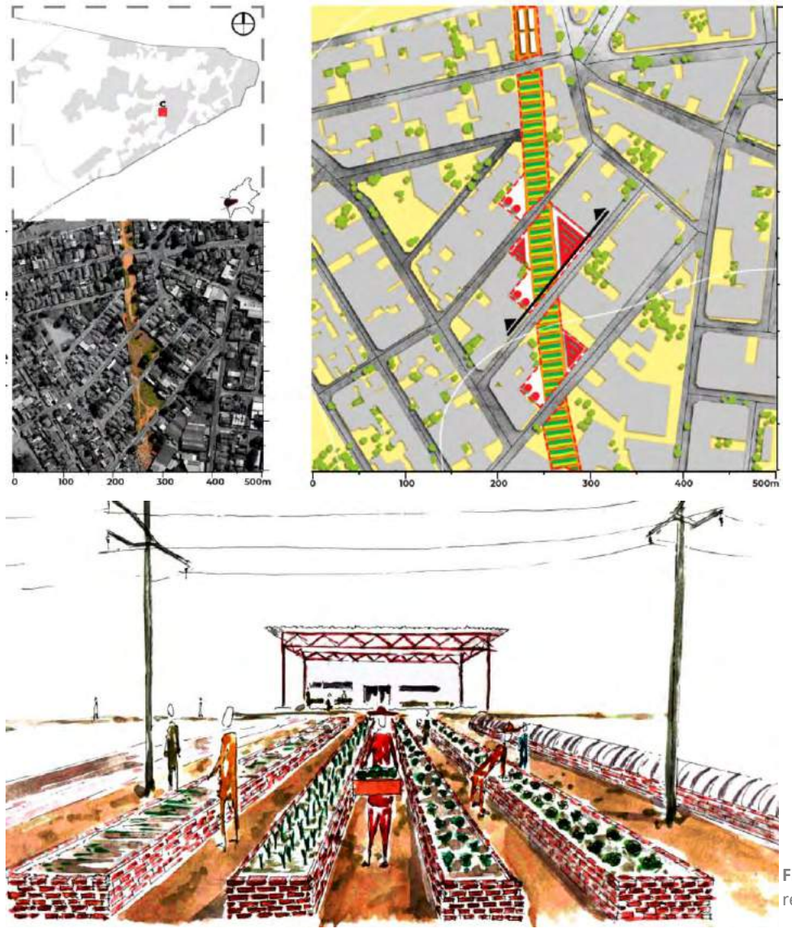


Figura 12: Intervenções recorte C.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar nossa espacialidade e compreender o momento que vivemos demonstra-se cada vez mais urgente em nosso contexto urbano. A partir desse olhar crítico para a realidade posta, afirmamos a necessidade de sermos agentes e força de mudança.

Desse modo, observador e propositivo esse trabalho buscou dar voz aos corpos que resistem a dinâmica urbana segregadora que sufoca e os encurrala para o esquecimento. Dar espaço e reconhecer a importância desse diálogo é peça fundamental para garantirmos uma existência saudável, que respeite a integridade de todos os corpos componentes do sistema urbano.

REFERÊNCIAS

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Ática S.A,1995.

FARIAS, Patrícia de. **Vetor de expansão da região oeste de Goiânia: Residencial Jardins do Cerrado / Programa Minha Casa Minha Vida**. 2017. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Planejamento Territorial) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2017.

FERREIRA, Danilo Cardoso. **Diferenciação e segregação racial em Goiânia: representação cartográfica dos dados de cor/raça e renda** (IBGE, 2010). 2014. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2014.

GORSKI, Maria Cecilia Barbieri. **Rios e cidades: ruptura e reconciliação**. 2008. 243 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

MCHARG, Ian. **Design with nature.** New York: Natural History Press, 1969.

LUCAS, Edinardo R. **Cidades na Cidade: Habitação Social e Produção do Espaço Urbano em Goiânia**. 2016. Dissertação (Mestre em Projeto e Cidade) – Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

MORAES, L. M. **A segregação planejada: Goiânia, Brasília e Palmas**. Goiânia: Ed. da UCG, 2003.

MOSTAFAVI, Mohsen, and Gareth Doherty. **Ecological Urbanism**. Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers, 2017.

MOSTAFAVI, Mohsen, and Gareth Doherty. **Urbanismo Ecológico na América Latina**. Barcelona, Espanha: Gustavo Gili, 2019.

NASCIMENTO, Diego. **Mapeamento do processo histórico de expansão urbana do município de GOIÂNIA-GO**. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

PANERAI, Philippe. **Análise urbana** / Philippe Panerai; tradução de Francisco Leitão; revisão técnica de Syl via Ficher -Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2006. 198 p.-(Coleção arquitetura e urbanismo).

PELLEGRINO, P. R. M. **Pode-se Planejar a Paisagem?** Paisagem e Ambiente, n. 13, p. 159-179. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/134128. Acesso em: 25 jul. 2023.

RIBEIRO, Tiago Godoi. **Indicadores geoquímicos na avaliação da qualidade ambiental: bacia hidrográfica do Ribeirão Anicuns em Goiânia**, Goiás. 2017. Dissertação (Doutorado em Geociências Aplicadas) - Universidade de Brasília, DF, 2017.

SILVA, Danielle. **Degradação ambiental do córrego botafogo em Goiânia: um estudo de caso realizado por acadêmicos de direito da pontifícia universidade católica de Goiás**, Goiás. 2018. – IX Congresso Brasileiro de Gestão Ambiental.

SOUSA, Silvio. **Análise da temperatura de superfície em ambientes urbanos: um estudo por meio de sensoriamento remoto no município de Goiânia, Goiás (2002 – 2011),** Goiás. 2012.

SOUZA, M. E. **A erosão do espaço público: uma cartografia da desafetação das áreas públicas municipais em Goiânia**, entre 1954 a 2016. - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo, Studio Nobel, 2001.

ZÁRATE, Halina Veloso e; PANTALEÃO, Sandra Catharinne. **A Condição Urbana Contemporânea De Goiânia**. In: Seminário Internacional De Arquitetura, Tecnologia E Projeto, 1., 2014, Goiânia. Anais. Goiânia: UEG, 2015. p. 534 - 553.

anos tombamento do acervo

DOSSIÊ GOIÂNIA

anos fundação da cidade

REVISTA NÓS
CULTURA, ESTÉTICA E LINGUAGENS
VOL. 08, Nº 1, 1º SEMESTRE DE 2023

ISSN 2448-1793

Laila Beatriz da Rocha Loddi Título:
Título: Grande Hotel I
Técnica: Dobradura sobre fotografia
Dimensões: 45x55x5 cm
Data: 2023