



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIOAMBIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

**BOSQUE DOS BURITIS: ESPAÇO PÚBLICO, ARTE PÚBLICA E IMAGINÁRIO
URBANO EM GOIÂNIA**

RAFAEL CAIQUE DA SILVA SANTOS ARANTES

GOIÂNIA, GOIÁS
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

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

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

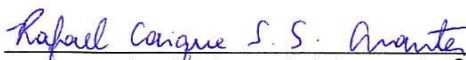
Nome completo do autor: Rafael Caique da Silva Santos Arantes

Título do trabalho: Bosque dos Buritis: Espaço Público, Arte Pública e Imaginário Urbano em Goiânia

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²
Prof.ª Dr.ª Valéria C. P. da Silva
Geografia
Mat: 1423133-UFG

Data: 13 / 06 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

RAFAEL CAIQUE DA SILVA SANTOS ARANTES

**BOSQUE DOS BURITIS: ESPAÇO PÚBLICO, ARTE PÚBLICA E IMAGINÁRIO
URBANO EM GOIÂNIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Estudos Socioambientais (PPGEO/IESA) da Universidade Federal de Goiás (UFG), sob a orientação da Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva.

Área de Concentração: Natureza e Produção do Espaço

Linha de Pesquisa: Dinâmica Socioespacial

Goiânia, Goiás
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Arantes, Rafael Caique da Silva Santos
Bosque dos Buritis: Espaço Público, Arte Pública e Imaginário Urbano em Goiânia [manuscrito] / Rafael Caique da Silva Santos Arantes. - 2018 .
CXXXVIII, 138 f.

Orientador: Prof. Dr. Valéria Cristina Pereira da Silva ; co orientador Dr. Eguimar Felício Chaveiro ; co-orientador Dr. Márcia Metran de Mello .

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos Socioambientais (Iesa), , Goiânia, 2018 .

Bibliografia. Apêndice.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Goiânia. 2. Bosque dos Buritis. 3. Espaço Público. 4. Arte Pública. 5. Imaginário Urbano. I. , Valéria Cristina Pereira da Silva, orient. II. Título.

CDU 911

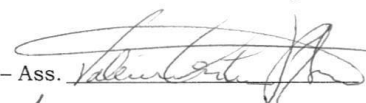


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIOAMBIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: NATUREZA E PRODUÇÃO DO ESPAÇO

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE JULGAMENTO DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO DE**

RAFAEL CAIQUE DA SILVA SANTOS ARANTES

Aos vinte e quatro dias do mês de maio do ano de dois mil e dezoito (2018), a partir das 08:00 h, no Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás, teve lugar a sessão de julgamento da Dissertação de Mestrado de **Rafael Caique da Silva Santos Arantes**, intitulada: **“Bosque dos Buritis: Espaço Público, Arte Pública e Imaginário Urbano em Goiânia”**. A banca examinadora foi composta, conforme Portaria n.º 42/2018 da Diretoria do IESA, pelos seguintes Professores Doutores: **Prof.ª Dr.ª Valéria Cristina Pereira da Silva** (Presidente), **Prof. Dr. Eguimar Felício Chaveiro** (membro titular interno) e **Prof.ª Dr.ª Márcia Metran de Mello** (membro titular externo). Os examinadores arguiram na ordem citada, tendo o candidato respondido satisfatoriamente. Às 11:00h horas a Banca Examinadora passou a julgamento, em sessão secreta, tendo o candidato obtido os seguintes resultados:

Prof.ª Dr.ª Valéria Cristina Pereira da Silva (Presidente) – Ass. 

Aprovado Reprovado ()

Prof. Dr. Eguimar Felício Chaveiro – Ass. 

Aprovado Reprovado ()

Prof.ª Dr.ª Márcia Metran de Mello – Ass. 

Aprovado Reprovado ()

Resultado final: Aprovado Reprovado ()

Houve alteração no Título? Sim () Não

Em caso afirmativo, especifique o novo título:

Outras observações: _____

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata, que segue assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela Secretária do Programa de Pós-Graduação em Geografia.

Secretaria..... 

Luana de Castro Amorim
Assistente em Administração
Instituto de Estudos Sócio Ambientais
Matrícula: 2957312

RAFAEL CAIQUE DA SILVA SANTOS ARANTES

**BOSQUE DOS BURITIS: ESPAÇO PÚBLICO, ARTE PÚBLICA E IMAGINÁRIO
URBANO EM GOIÂNIA**

APROVADO EM: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva (IESA/UFG) - Orientadora

Prof. Dr. Eguimar Felício Chaveiro (IESA/UFG) – Membro Interno

Profa. Dra. Márcia Metran de Mello (FAV/UFG) – Membro Externo

Goiânia, Goiás
2018

AGRADECIMENTOS

A concretização desse trabalho só foi possível com a troca de experiências e o apoio de muitas pessoas que encontrei pelo caminho. E é importante que elas fiquem aqui registradas.

Agradeço os interlocutores e as interlocutoras do Bosque dos Buritis que a partir de suas narrativas, contribuíram significativamente para a compreensão dos conteúdos simbólicos no local. Aqui eles não estão identificados, mas estes possuem rostos, nomes, histórias, emoções, memórias, trajetórias de vida. Aspectos fundamentais para as reflexões alcançadas nessa investigação.

Faltam-me palavras para agradecer a dedicação e o acolhimento da Profa. Valéria Cristina. Sua orientação e auxílio durante o meu processo de formação desde a graduação em Geografia (com a Iniciação Científica e o Trabalho de Conclusão de Curso), com a presente pesquisa para a dissertação, além da coincidência no Jornalismo ao cursar uma disciplina por ela ministrada; foram fundamentais nesse longo percurso e marcam/marcarão toda a minha trajetória. Sua poesia e sensibilidade me despertaram para o estudo do imaginário urbano de Goiânia percorrendo as principais representações inscritas na paisagem da cidade.

Ao professor Eguimar, que desde o trabalho de conclusão da graduação, tem contribuído de maneira singular para a compreensão dos conteúdos e as trajetórias dos sujeitos na metrópole, com a sua incomparável escrita poética.

A professora Márcia Metran, importante referência para a leitura e compreensão material e simbólica de Goiânia neste trabalho, e que gentilmente aceitou o convite para composição da banca.

Aos professores do IESA, que durante as disciplinas ofertadas, contribuíram para o aperfeiçoamento e desenvolvimento da pesquisa. Também ao corpo administrativo do Programa de Pós-Graduação do IESA pelo trabalho prestado nesse período.

Aos professores da FIC, sobretudo, os que me incentivaram a conciliar e permanecer no curso de Jornalismo durante a realização das atividades do Mestrado.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, o que fomentou a realização de todas as etapas dessa pesquisa.

À Universidade Federal de Goiás, que se tornou meu segundo lar nesses últimos 6 anos enquanto aluno.

Aos colegas do Mestrado, sobretudo, ao trio Cátia, Evânia e Eveline, pelos momentos importantes que foram compartilhados, auxílios mútuos, trocas de experiências e motivação recíproca; pessoalmente ou no grupo do WhatsApp intitulado “Nox Pós”.

Aos amigos que conheci no grupo de caronas do Residencial Eldorado. E aqui em especial registro minha gratidão a Júlia, Isa, e a Leilane. Entre tantas caronas, compartilhei minhas angústias e alegrias da pesquisa.

Ao grande amigo Alexsander, que me acompanhou em tantos momentos bons e ruins. Que ouviu minhas angústias, me amparou enquanto estive com problemas de saúde, e tem sido uma base importante para o meu crescimento profissional.

Finalmente, registro meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

*“Que é a vida? Um frenesi.
Que é a vida? Uma ilusão,
uma sombra, uma ficção;
o maior bem é tristonho,
porque toda a vida é sonho
e os sonhos, sonhos são.”*

Calderón de La Barca

Arantes, Rafael Caique da Silva Santos. **Bosque dos Buritis: Espaço Público, Arte Pública e imaginário Urbano em Goiânia**. (Dissertação de Mestrado). 138 f. Goiânia: Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, 2018.

RESUMO: O Bosque dos Buritis é considerado um dos parques públicos mais antigos em funcionamento na cidade de Goiânia. O local fora previsto no plano original de construção da nova capital do Estado de Goiás na década de 1930, elaborado pelo arquiteto Attilio Corrêa Lima, com o objetivo de proporcionar melhores condições sanitárias, preservação dos recursos hídricos e embelezamento da paisagem. Até se consolidar como importante espaço público em Goiânia, passou por profundas alterações em sua área e várias problemáticas relacionadas à ocupação, sendo abandonado por algumas décadas após sua implantação. Na contemporaneidade, verificam-se várias funcionalidades em seu espaço, que dispõe de equipamentos de uso coletivo, monumentos escultóricos, o Museu de Arte de Goiânia - MAG, o Centro Livre de Artes – CLA, além dos recursos naturais que compõem sua paisagem. Em seu cotidiano, efetivam-se estreitas relações de sociabilidade e diferentes formas de uso pelos seus frequentadores: práticas de lazer, atividades físicas, descanso, práticas artísticas e culturais, manifestações religiosas, como local de passagem. Com o trabalho de investigação em campo, empreendendo a mesma atitude do *flâneur* – um detetive do imaginário da cidade por excelência, juntamente com as entrevistas realizadas com alguns frequentadores do Bosque, procuramos estabelecer indícios que possibilitam a compreensão do imaginário urbano, e, ao mesmo tempo, refletir sobre os conteúdos que emergem da relação entre arte pública e espaço público.

Palavras-Chave: Bosque dos Buritis. Goiânia. Espaço Público. Arte Pública. Imaginário Urbano.

ABSTRACT: The Bosque dos Buritis is considered one of the oldest public parks in operation in the city of Goiânia. The place was foreseen in the original design of construction of the new capital of the State of Goiás in the 1930s, by the architect Attilio Corrêa Lima, with the objective of providing better sanitary conditions, preservation of water resources and landscape beautification. Until consolidating itself as an important public space in Goiânia, it underwent profound changes in its area and several problems related to the occupation, being abandoned for some decades after its implantation. In contemporary times, there are several functionalities in its space, which has equipment for collective use, sculptural monuments, the Museum of Art of Goiânia - MAG, the Free Center of Arts - CLA, in addition to the natural resources that make up its landscape. In its daily life, close relations of sociability and different forms of use are carried out by its participants: leisure practices, physical activities, rest, artistic and cultural practices, religious manifestations and place of pedestrian crossing. With the work of research in the field, undertaking the same attitude of flâneur - a detective of the city imaginary par excellence, together with the interviews with some of the visitors of the Bosque, we search to establish evidence that makes possible the understanding of the urban imaginary, and at the same time to reflect on the contents that emerge from the relation between public art and public space. we seek to establish evidence that makes possible the understanding of the urban imaginary, and at the same time to reflect on the contents that emerge from the relation between public art and public space.

Key-Words: Bosque dos Buritis. Goiânia. Public Space. Public Art. Urban Imaginary.

Lista de Figuras

- Figura 1: Reprodução do Plano original da cidade de Goiânia proposto por Attilio Corrêa Lima (1932-1935) **p.30**
- Figura 2: Reprodução do esboço para o Parque dos Buritis elaborado por Attilio Corrêa Lima **p.32**
- Figura 3: Localização do Bosque dos Buritis e os equipamentos que compõe sua área **p.37**
- Figura 4: O Bosque dos Buritis representado como símbolo de Goiânia em capas de cartilhas comemorativas do aniversário da cidade no Jornal O Popular em 1992 **p.40**
- Figura 5: Frequentadores reunidos em prática religiosa no interior do Bosque **p.58**
- Figura 6: Reprodução de cartão-postal do Bosque dos Buritis sem data **p.74**
- Figura 7: Vista do lago central através do mirante **p.83**
- Figura 8: Bambuzal **p.84**
- Figura 9: Passagem entre os lagos no interior do Bosque **p.85**
- Figura 10: Entrada principal do MAG **p.99**
- Figura 11: Domingo no Parque **p.101**
- Figura 12: Obra sem Título **p.101**
- Figura 13: Obras do acervo Exposição Poética do Cerrado **p.103**
- Figura 14: Obras do acervo Exposição Poética do Cerrado **p.103**
- Figura 15: Monumento aos Mortos e Desaparecidos na Luta Contra a Ditadura Militar **p.112**
- Figura 16: Monumento à Paz Mundial **p.113**

Siglas e Abreviações

ALEGO - Assembleia Legislativa de Goiás

AMMA - Agência Municipal do Meio Ambiente

CAU - Conselho de Arquitetura e Urbanismo

CLA - Centro Livre de Artes

CREA - Conselho Regional de Engenharia e Agronomia

IESA - Instituto de Estudos Socioambientais

ICOM - International Council of Museums

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

MAG - Museu de Arte de Goiânia

PDAU - Plano Diretor de Arborização Urbana

UFG - Universidade Federal de Goiás

TJGO - Tribunal de Justiça do Estado de Goiás

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 O BOSQUE DOS BURITIS NO ESPAÇO URBANO DE GOIÂNIA	25
1.1 Goiânia: do plano à edificação	27
1.2 A constituição do Bosque dos Buritis no espaço urbano de Goiânia	31
1.3 Parques urbanos em Goiânia	39
1.4 Bosque dos Buritis: espaço público e sociabilidades urbanas	45
CAPÍTULO 2 O BOSQUE DOS BURITIS NO IMAGINÁRIO URBANO DE GOIÂNIA	60
2.1 Compreendendo o conceito de imaginário urbano	62
2.2 A imagem e o imaginário da cidade	73
2.3 Um olhar sobre a paisagem do Bosque dos Buritis	82
CAPÍTULO 3 ARTE PÚBLICA E ESPAÇO PÚBLICO: A CIDADE COMO UM ACERVO	86
3.1 Arte pública e espaço público na cidade contemporânea	88
3.2 Museu de Arte de Goiânia – MAG	95
3.3 Representações monumentais no Bosque dos Buritis	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	124
APÊNDICES	129

INTRODUÇÃO

A presente dissertação busca investigar o imaginário urbano a partir da análise das principais representações da paisagem do parque público Bosque dos Buritis na cidade de Goiânia, e as relações de sociabilidade estabelecidas pelos frequentadores nesse local. Com o exercício de observação em campo, entrevistas com alguns frequentadores e a descrição dos conteúdos que compõem o cotidiano do Bosque, empreendemos também algumas reflexões sobre a relação entre arte pública e espaço público no contexto da cidade contemporânea.

Realizar um estudo sobre o imaginário urbano não constitui tarefa fácil, sobretudo, tratando-se especificamente do imaginário urbano em Goiânia tendo como ponto de partida um parque público. Certamente, um dos principais desafios no decorrer desse percurso foi o de estabelecer um diálogo possível entre a ciência geográfica e a compreensão do imaginário urbano que possibilitasse uma via de leitura do espaço do Bosque dos Buritis. Em outros campos do conhecimento como na Literatura, Arquitetura e na História Social, é possível levantar significativas contribuições, tanto que ao longo desse estudo foram utilizadas algumas dessas referências nas reflexões alcançadas.

Ocorre no âmbito da Geografia uma ampla discussão já consolidada sobre a cidade a partir da produção do espaço urbano, considerando-se, sobretudo, a apreciação de uma materialidade urbana. Contudo, acreditamos que a cidade não se resume somente ao que está materializado em sua paisagem. É possível avançarmos e perseguirmos também o que está para além do que é material e imediatamente observável. A cidade também pode ser compreendida através de outros conteúdos que a compõem: suas imagens, narrativas e memórias. Ou seja, ela também é atravessada por conteúdos simbólicos, elementos que se sobrepõem ao que é mais visível na paisagem urbana. Concordando com Pesavento (2002), a cidade é por excelência o lugar onde se convergem vários símbolos e signos que dão forma e sentido a sua materialidade.

Mais do que isso, a abordagem dessa pesquisa em muito contribui para a ampliação das reflexões geográficas a partir de um entrecruzamento conceitual: o imaginário urbano, o espaço público e a arte pública na cidade contemporânea.

Como o Bosque dos Buritis é um espaço público sob a responsabilidade da Prefeitura de Goiânia, acreditamos que as informações e reflexões alcançadas ao longo desse estudo também contribuirão para o aprimoramento da gestão municipal com ações mais efetivas no espaço do parque, sobretudo, considerando os aspectos e a percepção apreendidos pelo pesquisador e com os depoimentos de alguns frequentadores.

O Bosque dos Buritis foi escolhido nesse estudo devido à sua estreita relação com a construção da cidade de Goiânia - trata-se do parque público mais antigo da capital. Está localizado na região central da cidade, que é uma capital atravessada por uma quantidade significativa de parques em seu espaço urbano. De acordo com o Plano Diretor de Arborização Urbana (2008), a cidade conta atualmente com aproximadamente 32 parques e bosques implantados pela gestão municipal. Diante dessa oferta, cabe esclarecermos quais são as principais motivações para um estudo que privilegie a paisagem do Bosque em detrimento dos demais parques presentes na cidade.

O interesse em realizar este estudo, deve-se, em grande medida, à relação de proximidade e afetividade estabelecida enquanto frequentador-pesquisador. Como legítimo goianiense, frequento o Bosque desde criança e o tenho como parque público preferido na cidade. Por diversas vezes o Bosque serviu e serve como um lugar de refúgio para os momentos de estudo, contemplação da natureza e acesso à arte com visitas esporádicas ao Museu de Arte de Goiânia - MAG, instalado em seu interior. As recordações da infância levam-me para as tardes de sábado em que o passeio nos pedalinhos dispostos no lago principal e as pipocas lançadas aos peixes eram os momentos aguardados ansiosamente por mim durante toda a semana.

São também responsáveis por promoverem essas motivações, as experiências vivenciadas e compartilhadas durante a graduação em Geografia (2012-2015). Nesse período, no âmbito de um Projeto de Iniciação Científica¹ empreendi um estudo introdutório sobre o imaginário urbano e a monumentalidade da paisagem urbana de Goiânia, que resultou na produção do trabalho de conclusão de curso intitulado “A Praça Imaginária: representações

¹Trabalho de Iniciação Científica “Cidade, Memória e Patrimônio- interpretações em espaços símbolos e imaginários, paisagens monumentais e cidades históricas; realizado entre os anos de 2013 a 2015, sob orientação da Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva.

monumentais e uso do espaço na Praça Universitária em Goiânia - Goiás”.

A referida monografia, apesar de ter um direcionamento para outro espaço público bastante significativo em Goiânia – a Praça Universitária, contribuiu para sedimentar algumas reflexões que orientam a presente investigação no Bosque dos Buritis, sobretudo, a partir da relação entre espaço público e arte pública, e as relações de sociabilidade e percepção dos frequentadores do local². Partindo dessas orientações, buscamos compreender: quais são os sentidos atribuídos ao espaço e as representações de arte pública no âmbito do Bosque dos Buritis? Qual é a relevância desse parque para as pessoas que o frequentam? E, quais são os usos desse espaço público?

Dentre as análises, constatamos que boa parte dos frequentadores desconhece a existência de um museu no interior do Bosque, situação que nos levou a refletir no decorrer do estudo sobre os aspectos que podem interferir nessas experiências. Outra condição observada durante os trabalhos de campo diz respeito às novas formas de uso atribuídas ao espaço do Bosque: durante os dias da semana no intervalo de almoço seus bancos e árvores servem de refúgio para vários trabalhadores de empresas nas imediações para o descanso, socialização com os colegas e a prática de cultos religiosos. No período noturno o Bosque é frequentado, sobretudo, para encontros sexuais ou o uso de entorpecentes em suas trilhas.

A existência de um parque público, como é caso do Bosque dos Buritis, representa não somente a condição de uma área verde com o intuito de amenizar as condições climáticas de uma cidade atravessada por longos meses de calor intenso e baixa umidade do ar (como fora concebido inicialmente no plano de construção de Goiânia), mas também representa a consolidação de um espaço público que permite a manutenção da vida social por excelência de seus frequentadores através das diferentes práticas de uso. O local do encontro, do descanso, das trocas afetivas, da contemplação da natureza, dos exercícios físicos, e outras inúmeras apropriações fazem com que o Bosque dos Buritis - desde sua

² Outra constatação importante suscitada pela monografia mencionada, e que servirá como uma das premissas para o estudo do Bosque dos Buritis, é que a partir das experiências estabelecidas pelos sujeitos com o espaço público emergem vários signos com a atribuição de diferentes significados: “os sujeitos da Praça Universitária se relacionam com estas representações escultóricas em diferentes níveis e perspectivas: observando, criando imagens, associando a lembranças, mantendo indiferença ou compreensão.” (ARANTES, 2016, p. 50).

implantação até os dias atuais - se mantenha como um importante referencial urbano de sociabilidade, estético e simbólico para a paisagem da cidade.

Em Goiânia, o surgimento de vários parques públicos na contemporaneidade está relacionado, sobretudo, à consolidação de símbolos que dão sentido ao seu espaço urbano. Nas últimas décadas foram criados alguns slogans que atribuem à cidade os títulos de: “Capital verde”, “Cidade mais arborizada do Brasil”, “Cidade dos parques”, “Cidade com melhor qualidade de vida do Brasil”, entre tantos outros adjetivos que são elaborados pela gestão municipal e reproduzidas pelos meios de comunicação, servindo de marketing para o mercado imobiliário.

Cabe ressaltar que não é objetivo desse estudo discutir o processo de especulação do espaço urbano com a crescente ocupação do entorno do Bosque pelos empreendimentos imobiliários. Reconhecemos que os slogans atribuídos aos parques contribuem para a constituição de um imaginário coletivo do que vem a ser a cidade. Porém, acreditamos que emergem também outras representações dos próprios frequentadores que evidenciam a importância desses lugares e que vão além das imagens do consumo e a espetacularização desses espaços. Nessa perspectiva, nos colocamos a compreender qual a relação que se estabelece entre o Bosque dos Buritis com a constituição do imaginário urbano em Goiânia numa leitura cultural da cidade. Dessa forma, perseguimos em sua paisagem os principais elementos que direcionam para a compreensão de seu cotidiano, indícios do imaginário.

No ano de 1999, a importância do Bosque dos Buritis foi corroborada pela população goianiense ao elegê-lo como um símbolo da cidade. Como veremos no decorrer da pesquisa, o concurso Eleja Goiânia, promovido por um banco privado, elencou na época alguns lugares e monumentos da capital que pudessem representar a imagem da cidade por meio de uma votação popular. Diferente do que se esperava no resultado (como as estátuas ou os prédios históricos), o Bosque fora o lugar mais lembrado e vencedor da eleição. Este fato possui grande representatividade, pois, leva-nos a refletir sobre como a cidade é percebida pelos moradores e quais imagens são atribuídas a partir de suas vivências cotidianas e suas trajetórias pessoais.

Na contemporaneidade, o Bosque configura-se como um espaço com diversas particularidades dentro da cidade. Além de sua morfologia que contrasta com os prédios e o trânsito intenso em seu entorno, esse local consolidou-se como um marco referencial para a população goianiense que o considera um cartão-postal para a cidade. Abriga em seu interior o Museu de Arte de Goiânia e algumas representações escultóricas significativas: o Monumento à Paz Mundial e o Monumento aos Mortos e Desaparecidos na Luta Contra a Ditadura Militar; o que nos instiga entender quais conteúdos emergem dessas representações escultóricas. O que elas significam? O que representam para quem as observa?

Consideramos que os espaços públicos da cidade, como é o caso do próprio Bosque dos Buritis, são percebidos de acordo com as experiências e relações estabelecidas por quem os frequenta. Nessa perspectiva, existem várias formas de falar de um determinado lugar, se considerarmos os inúmeros olhares sobre ele. Assim como afirma Benjamin (1995, p. 97): “A cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas”. Considerando essa multiplicidade de olhares, é pertinente compreendermos também o que dizem os frequentadores sobre o Bosque e o que nos diz o próprio Bosque dos Buritis.

Certamente, as proposições do ensaísta alemão Walter Benjamin (1892-1940), constituem principal teoria para a investigação do imaginário urbano nesse trabalho. O autor contribui significativamente para pensarmos o Bosque dos Buritis considerando os diferentes olhares que se colocam sobre ele, o que possibilita o alcance dos conteúdos simbólicos que constituem o imaginário em sua paisagem. Dessa maneira, propomos a transposição de algumas reflexões sedimentadas em sua obra numa tentativa de empreendermos uma investigação cultural do espaço urbano. Diante dessa possibilidade, buscamos entender quais são os conteúdos que emergem no cotidiano do parque, quais são as relações de proximidade e distanciamento (o que motiva a frequência e o que não motiva a frequência) e de que forma a arte pública pode ser percebida ou o que pode interferir em sua percepção por seus frequentadores.

Inicialmente consideramos que a própria paisagem urbana é o princípio das investigações do imaginário. Nessa perspectiva Pesavento (2002) afirma que o estudo do imaginário efetiva-se através de uma visão empírica e “(...) a cidade se impõe como problema e, portanto, como tema de reflexão e objeto de estudo, ela

se oferece como um campo de abordagem para os estudos recentes sobre o imaginário social” (PESAVENTO, 2002, p. 8). Assim, compreendemos que é indispensável percorrermos as pistas sedimentadas na paisagem urbana como ponto de partida para a compreensão da relação entre as representações e o imaginário.

Em relação à arte pública, na contemporaneidade pontuam-se significativos espaços públicos que proporcionam o acesso aos mais diversificados conteúdos e manifestações artísticas. Nessa perspectiva, a cidade torna-se um importante objeto de estudo sobre as diversas manifestações artísticas e equipamentos que integram os espaços públicos. A cidade em toda sua composição material e simbólica pode ser considerada um museu a céu aberto, pois, mantém um acervo de obras dispostas em sua paisagem, dispensando o uso de paredes ou livros de registros: “A cidade tem sido desde longuíssima data local para a exposição de obras de arte, para a implantação de monumentos.” (FREIRE, 1997, p. 90). Dos monumentos instalados em praças, como é o caso do Projeto Memória em Praça Pública³, ou por meio das galerias e dos museus de arte com exposições de temáticas variadas, como veremos adiante no Museu de Arte de Goiânia. Dessa forma, os sujeitos estão em contato com várias representações artísticas que integram os espaços públicos da cidade, sejam os monumentos escultóricos, painéis de grafite, galerias de arte, museus ou outros equipamentos urbanos.

Tratando da relação dos sujeitos com os espaços públicos da cidade, é necessário considerar suas aspirações, desejos e memórias como elementos que resultam do contato afetivo com a cidade. Mesmo uma paisagem cada vez mais saturada de informações nos grandes centros urbanos, como a que se refere Peixoto (2004), é capaz de revelar-nos perspectivas extraordinárias. Partindo da investigação dos sentidos e das sensibilidades urbanas, torna-se possível estabelecermos uma proximidade entre os conteúdos materiais (a materialidade urbana) e os vestígios simbólicos para compreensão do imaginário urbano. Ao estabelecermos essa atitude investigativa, tornou-se possível identificarmos quais

³O Projeto Memória em Praça Pública foi implantado no ano de 2000 na Praça Universitária em Goiânia. Seu espaço reúne e expõe esculturas que integram o acervo do Museu de Esculturas ao Ar Livre, além de painéis artísticos disponibilizados em seu interior

são as imagens que compõe o cotidiano do Bosque dos Buritis e que são indicativos significativos para a compreensão de seu imaginário.

No capítulo 1, intitulado “O Bosque dos Buritis no Espaço Urbano de Goiânia”, abordaremos a constituição espaço-temporal do Bosque dos Buritis no contexto de construção da cidade Goiânia, particularmente, destacando as principais determinantes do plano original elaborado pelo arquiteto Attilio Corrêa Lima e sua relação com o surgimento do Bosque. Identificamos que o Bosque dos Buritis, após sua implantação nas primeiras décadas de surgimento da cidade de Goiânia, passou por várias problemáticas de uso e ocupação até se consolidar como um parque público efetivamente. Considerando que desde a construção de Goiânia até a contemporaneidade verifica-se a constituição de um número expressivo de parques públicos, também propomos algumas reflexões sobre a dinâmica dos parques urbanos na paisagem de Goiânia, sobretudo, com a elaboração de slogans como “Cidade dos parques” e “Capital verde do Brasil”. Nessa análise, instigou-nos entender quais são as representações que emergem dos frequentadores do Bosque dos Buritis, considerando que o próprio Bosque havia sido eleito símbolo de Goiânia em votação popular realizada em 1999. Adentrando na contemporaneidade, abordaremos também sobre a condição do Bosque dos Buritis enquanto um importante espaço público que possibilita a manutenção das relações de sociabilidade urbana. Buscamos compreender qual é a importância do Bosque enquanto espaço público, e, sobretudo, de que forma o Bosque é apropriado, percebido e valorizado pelos seus frequentadores.

No capítulo 2, com o título “O Bosque dos Buritis no Imaginário Urbano de Goiânia”, contextualizamos algumas abordagens teóricas que possibilitam a compreensão do conceito de imaginário urbano. Apesar das diferentes perspectivas de compreensão dessa temática, seja pela análise da produção literária urbana ou das experiências com a observação da cidade, os autores utilizados convergem para o mesmo objeto de investigação: a cidade como acervo dos conteúdos do imaginário. Orientamo-nos na *flanerie* benjaminiana, cuja investigação do imaginário urbano é realizada através do contato in lócus na cidade, ganhando destaque com o comportamento do personagem *flâneur* – um detetive do imaginário. Propomos também uma reflexão acerca da imagem da cidade, considerando que o Bosque dos Buritis é considerado um cartão-postal de

Goiânia. Este capítulo é finalizado com a descrição do cotidiano do Bosque enquanto observador/pesquisador. Empreendemos uma *flanerie* para a compreensão do imaginário urbano no âmbito do espaço Bosque dos Buritis com um olhar sensível e investigativo em sua paisagem, construindo um mosaico com os principais elementos que compõem o seu cotidiano.

No capítulo 3, “Arte e Espaço Público na Cidade Contemporânea: a cidade como um acervo”, buscamos compreender e estabelecer um diálogo entre o espaço público e a arte pública no âmbito do espaço do Bosque dos Buritis e quais são suas implicações para a constituição de um imaginário urbano em Goiânia. Buscamos desvelar os indícios inscritos na paisagem do Bosque, tanto os aspectos que representam uma materialidade da arte pública (os monumentos escultóricos e o espaço do Museu de Arte de Goiânia – MAG), como os aspectos simbólicos (as imagens e as experiências dos sujeitos). Além da descrição dos conteúdos apreendidos com os trabalhos em campo, foram considerados também os fragmentos das entrevistas com os frequentadores do parque, que serviram de indicativos de suas experiências e percepção junto as representações de arte pública no âmbito do espaço do Bosque.

Os procedimentos metodológicos utilizados nessa investigação foram agrupados em três etapas principais: a pesquisa teórica; a pesquisa em campo (através de observações e descrição), e a realização de entrevistas com um grupo de frequentadores do Bosque dos Buritis. As entrevistas foram realizadas concomitantemente e de acordo com as ações inerentes a cada uma das etapas e estão presentes e articuladas em cada capítulo desse trabalho.

A pesquisa teórica foi conduzida a partir da análise de produções acadêmicas que possibilitassem uma correlação com as reflexões produzidas. Nessa análise, objetivou-se entender como se constitui o imaginário urbano e sua relação com o espaço público e a arte pública. Dentre as obras consultadas estão: Benjamin (1995, 1998), Calvino (1990), Canevacci (2004) Freire (1997), e Pesavento (2002, 2007), entre outros. Para a compreensão do conceito de espaço público, optou-se pelas contribuições em Gomes (2010), Serpa (2007) e Sobarzo (2006). No que diz respeito ao entendimento de arte pública, apoiamos nas reflexões de Malheiros (2002), Silva (2005) e Campbell (2015).

Quanto à forma investigativa, a pesquisa desenvolveu-se valorizando os aspectos qualitativos, buscando evidenciar uma abordagem cultural da paisagem urbana. A escolha desse percurso metodológico condiz com a compreensão dos conteúdos simbólicos do Bosque dos Buritis, pois “A pesquisa qualitativa introduz um novo sentido dos problemas; ela substitui a pesquisa dos fatores e determinantes pela compreensão dos significados.” (GROULX, 2008, p.102).

Para a investigação do imaginário no âmbito do Bosque dos Buritis tornou-se necessário a realização de entrevistas com um grupo de frequentadores do local, pois, a partir das narrativas tornou-se possível compreender a percepção que estes possuem sobre o espaço do parque e suas representações. Para Poupart (2008, p.216): “O uso dos métodos qualitativos e da entrevista, em particular, foi e ainda hoje é tido como um meio de dar conta do ponto de vista dos atores sociais e de considerá-lo para compreender e interpretar suas realidades.” Nesse sentido, os depoimentos apreendidos possibilitaram interpretar e refletir sobre a dinâmica do cotidiano do Bosque.

Optou-se por realizar entrevistas individualizadas do tipo semiestruturadas com um grupo de 9 frequentadores, com diferentes perspectivas sobre o espaço do Bosque dos Buritis. Para a escolha do perfil dos entrevistados, levou-se em consideração a relação de proximidade que estes estabelecem com o Bosque dos Buritis. Considerou-se essa prerrogativa pela necessidade de extrair junto ao frequentador do parque o acervo de memórias e representações constituídos sobre o local.

Além das entrevistas realizadas com alguns frequentadores do Bosque dos Buritis, foi empreendido também um diálogo com a professora de artes Maria Lúcia Vaz, coordenadora dos projetos de ação educativa no Museu de Arte de Goiânia – MAG. Buscamos com a presente entrevista averiguar os conteúdos da arte pública e as perspectivas do espaço do museu e a sua importância para o Bosque dos Buritis e para cidade de Goiânia.

Em seguida, foi realizada uma análise empírica da paisagem do Bosque dos Buritis a partir de observações em campo, com o intuito de compreender a dinâmica das relações dos sujeitos que ali são estabelecidas cotidianamente e alguns indícios que apontam para o seu imaginário. A realização desta etapa culminou no relato das impressões obtidas a partir de um olhar afetivo que

tenho/tive sobre o Bosque dos Buritis. Procurou-se perceber os conteúdos de sua paisagem: seus tons, cheiros, movimentos, passos, emoções, formas, etc.

A descrição constituiu importante exercício de decodificação do cotidiano e das experiências dos frequentadores do Bosque. Deslauriers e Kérisit (2008), ao refletirem sobre o delineamento da pesquisa qualitativa destacam que no âmbito de uma determinada situação social, a descrição dos fenômenos pelo pesquisador torna-se o meio mais eficaz de explorar a realidade. Nessa perspectiva, a descrição possibilita o estudo particularizado do contexto de vida dos atores sociais envolvidos.

Com a percepção e descrição do local, construímos o esboço narrativo do parque apreendendo diversos momentos que revelam o cotidiano do local, o que nos possibilitou formar um quadro de sua paisagem que é composta por sujeitos, representações escultóricas, espaços de convivência, espaços de lazer, vegetação, entre outras imagens. Nessa perspectiva, foi possível notarmos a manutenção de um cotidiano onde pulsam as sociabilidades, as relações individuais e coletivas, as afetividades e os diferentes usos e apropriações no local.

As trajetórias dos sujeitos marcaram e ainda marcam profundamente os conteúdos da paisagem urbana e são importantes vestígios da dimensão simbólica constituída junto ao Bosque dos Buritis. Buscamos extrair das entrevistas com os frequentadores do Bosque os conteúdos que possibilitam a compreensão da dimensão simbólica que resulta das experiências estabelecidas no local. Concordando com Freire (1997), com esses relatos é possível construir e reconstruir histórias e articulá-las as representações do imaginário. Finalmente, a partir dos resultados obtidos com os encaminhamentos metodológicos utilizados, foi possível congregarmos em nossas Considerações Finais as reflexões fundamentais que nortearam a compreensão da problemática proposta da presente pesquisa.

Percorrer o Bosque dos Buritis permitiu compreender um cotidiano que é marcado pela multiplicidade de elementos que o tornam um espaço público singular dentro da cidade de Goiânia. Este é um espaço que possibilita aos sujeitos a manutenção das relações de sociabilidades e a ocorrência de experiências significativas que marcam tanto a história do Bosque e de suas próprias vidas.

CAPÍTULO I

O BOSQUE DOS BURITIS NO ESPAÇO URBANO DE GOIÂNIA



Foto: Rafael Caique S. S. Arantes, 2017.

Para compreendermos o processo de constituição do Bosque dos Buritis, é necessário partimos antes de uma breve contextualização do processo de surgimento e consolidação do espaço urbano de Goiânia. Mais precisamente, compreender quais são as principais determinantes que se relacionam com a concepção e construção dessa capital e, ao mesmo tempo, associarmos as implicações de seu plano urbanístico para a própria constituição espaço-temporal do parque.

O Bosque dos Buritis fora previsto no plano original de Goiânia atendendo a algumas exigências do zonamento adotado para a nova capital do Estado de Goiás, projetada na década de 1930. Assim como a centralidade do espaço urbano de Goiânia fora concebida em um plano urbanístico, a área que compreende o Bosque dos Buritis foi pensada para suprir algumas demandas específicas: o embelezamento da paisagem, a melhora das condições climáticas e o aproveitamento da disponibilidade hídrica com o represamento dos cursos d'água no local.

Dessa forma, não é possível compreendermos a formação espaço-temporal do Bosque desvinculando-se do contexto de surgimento da própria cidade de Goiânia: é um dos parques públicos em funcionamento mais antigo da capital. Nessa conjuntura, o presente capítulo versará algumas reflexões sobre a concepção e o surgimento do Bosque no âmbito de edificação da capital goiana, buscando estabelecer alguns pontos em comum que corroboram para o surgimento do parque. Para isso, delimitamos como recorte para esta análise o plano original elaborado pelo arquiteto Attilio Corrêa Lima.

Propomos, também, algumas reflexões acerca da consolidação de algumas representações em Goiânia com a criação de slogans relacionados aos parques e quais imagens emergem dos próprios frequentadores do Bosque dos Buritis. Ademais, abordaremos a condição do Bosque dos Buritis enquanto espaço público onde se efetivam as sociabilidades urbanas por excelência, buscando compreender sua relação com o espaço urbano de Goiânia na contemporaneidade, sobretudo, como o Bosque é percebido e estimado na paisagem da cidade pelos seus frequentadores.

1.1 Goiânia: do plano à edificação

Goiânia é uma metrópole que teve seu núcleo central planejado e construído na década de 1930 do século passado (1932-1935), surgindo com o status de uma cidade moderna. Dentre as principais prerrogativas que culminaram na edificação da cidade, destaca-se o discurso para o desenvolvimento econômico com as articulações políticas travadas para a transferência da antiga capital do Estado de Goiás, Vila Boa de Goiás (hoje Cidade de Goiás).

A construção de Goiânia está ancorada em um projeto político-econômico que objetivou para o Estado de Goiás a consolidação da modernidade: “A mudança da capital passava ao seu significado mais global: um símbolo de ascensão ao poder, uma representação do progresso, do moderno, um divisor de águas entre o velho e o novo Goiás.” (CHAUL, 2009, p. 103). Nessa perspectiva, a edificação da nova capital legitimou o discurso modernizador da época, concretizando ações políticas que buscavam a ruptura de um passado fortemente arraigado em suas tradições rurais.

Goiânia pode assim ser encarada como a imaginação utópica da época. Perspectiva de uma nova vida, de um novo tempo, ideologicamente disseminado pela Revolução de 30. Esperança de dias melhores, de ruptura com o passado, de sonho a ser conquistado, enfim, de concretização de um projeto político. A velha Goiás representava o exemplo de como não devia ser uma capital. A Goiás Velha era vista como a antítese dos tempos, o buraco do sertão goiano, paciente em fase terminal. A velha Goiás estava velha demais para uma plástica eficiente. Suas rugas no espelho do tempo serviam de demonstração não valorativa. (CHAUL, 2009, p.108).

As necessidades de superação das antigas estruturas políticas, econômicas e sociais do Estado de Goiás ocorridas no âmbito da Revolução de 1930⁴ e posteriormente na Marcha para o Oeste⁵ reforçavam os interesses para a

⁴Segundo verbete do Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (2009), a Revolução de 1930 foi o movimento armado iniciado no dia 3 de outubro de 1930, sob a liderança civil de Getúlio Vargas. Interpretada como a revolução que pôs fim ao predomínio das oligarquias no cenário político brasileiro. Fonte: << <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/revolucao-de-1930-3>>>

⁵Getúlio Vargas lançou a chamada "Marcha para o Oeste" na década de 1940, como uma diretriz de integração territorial para o país. A Marcha para o Oeste retomava nossas antigas tradições coloniais e valorizava principalmente a figura do bandeirante, considerado o grande herói nacional, já que fora ele o responsável pela efetiva conquista do território nacional. Fonte: << <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/ConquistaOeste>>>

edificação de uma nova capital. Em Goiás, o interventor federal nomeado pelo presidente Getúlio Vargas, o médico Pedro Ludovico Teixeira, foi o principal responsável por articular o plano de construção e transferência da antiga capital: “Goiânia foi surgindo no compasso dos anos 30, na necessidade de projeção política de Pedro Ludovico Teixeira (...) símbolo maior da Marcha para Oeste, possibilitou o avanço capitalista para o interior do país.” (CHAUL, 2009, p.100). Nesse contexto, com o intuito de legitimar as transformações ocorridas com a chegada do desenvolvimento, disseminou-se o ideário da prosperidade com a inauguração de uma nova capital para o Estado. Em suma, Goiânia surge como símbolo de um imaginário do progresso e da modernidade.

Diferente de outras cidades como São Paulo ou Salvador, que compreendem uma maior densidade em sua duração temporal, Goiânia ainda espera para completar um século de existência. Nas palavras de Chaul (2009, p.100): “Goiânia nasceu para ser capital, nasceu sem infância histórica, sem adolescência interior, madura demais para tão pouco tempo de criação.” Dessa forma, a consolidação de elementos temporais que legitimam seu traçado urbano encontra-se em transcurso, ou concordando com Mello (2006, p.17): “Em Goiânia, os elementos temporais se homogeneízam pelo tempo exíguo de existência da cidade.”

Para o projeto de construção de Goiânia, foram incorporados alguns princípios urbanísticos que permitissem a consolidação da modernidade correspondendo à latência dos discursos da prosperidade: “A modernidade, sinônimo de progresso à época, era o manto que cobria a mudança da capital (...) em suma, Goiânia foi edificada sob o prisma da modernidade.” (CHAUL, 2009, p.104). Dessa forma, foram adotados em seu projeto alguns princípios do urbanismo francês, sendo estabelecido um centro radial com a delimitação da cidade em zonas demarcadas.

Ao ser contratado pelo governo do Estado de Goiás, o arquiteto Attilio Corrêa Lima “segue criteriosamente a metodologia estabelecida pela escola francesa de urbanismo ao propor o plano de Goiânia.” (DAHER, 2013, p. 60). Pelas vias do urbanismo moderno, foram estabelecidas para a construção da cidade de Goiânia medidas que buscavam delimitar funções específicas ao espaço urbano:

O zoneamento da cidade é feito procurando satisfazer as tendências modernas de localizar as diversas atividades da cidade em zonas demarcadas a fim de não só melhor obter a organização dos serviços públicos como também para facilitar certos problemas técnicos, econômicos e sanitários, não falando aqui da questão estética. (LIMA, 1937, p.142, citado por DAHER, 2013, p.90).

Apesar da intenção de estabelecer para a nova capital do Estado de Goiás um zoneamento de cunho moderno inspirado em modelos de cidades europeias, na prática boa parte dessas medidas propostas não foram efetivadas em sua construção. Nessa ótica, a obra de Daher (2003) com título bastante elucidativo dessa condição: “Goiânia, uma utopia europeia no Brasil”, propõe-se a analisar os planos urbanísticos de concepção da nova capital, apontando para um paralelo entre o que é idealizado e que é de fato concretizado, cujo “(...) espaço urbanístico seria a reprodução física das ideias de sua criação e das contradições de sua realidade”. (DAHER, 2003, p.18). Existiam, portanto, disparidades ao se erguer uma cidade com os princípios de um urbanismo importado da Europa para o interior de um país essencialmente agrário na década de 1930.

Corroborando com as críticas acerca da utopia relacionada à construção da cidade de Goiânia, Mello (2006) aponta para um desvirtuamento das intenções propostas em seu plano urbanístico, acrescentando que apesar de suas disparidades, houve uma efetivação parcial em seu traçado:

Conforme o enunciado de seu plano, Goiânia poderia estar rodeada por um bucólico cinturão verde e seu crescimento organizado sob a forma de pacíficas cidades-satélites, não fosse ela uma cidade inserida em um contexto político, econômico e social que esculpe a paisagem urbana ao sabor de suas contradições. Assim, os planos das cidades projetadas no Brasil, independentemente do julgamento de seus valores intrínsecos, funcionam apenas como um arcabouço básico sob o qual se desenrolará um roteiro de crescimento próprio do tipo de sociedade que eles se apropriam. No caso de Goiânia houve um sucesso parcial do plano de origem. A elaboração de Atilio, mesmo que modificada, mostrou-se vigorosa e revivificada, pois serviu de modelo para um padrão que se repetiu, e se repete ainda hoje, por todo o tecido urbano de Goiânia. (MELLO, 2006, p. 45-46, grifos nossos).

Dessa forma, o processo de construção do espaço urbano de Goiânia pode ser compreendido pela existência de um ideário que almejava erguer uma cidade genuinamente moderna com traços importados, desconsiderando-se algumas determinantes específicas dessa região, como suas próprias condições naturais por exemplo. Curiosamente, essa contradição pode ser observada no esqueleto de

uma erna que foi utilizado na marcação do terreno para o início da construção da capital: “o arquiteto Atílio Corrêa Lima marcou o local onde seria construído o palácio do governo com um esqueleto de erna, segundo ele, ‘único objeto disponível na ocasião, neste belo cerrado’ ”. (MELLO, 2006, p.32).

Sobre o plano original de Goiânia proposto por Atílio (figura 1) quanto à sua forma, Chaveiro (2011, p.53) afirma que: “A geometria do plano – seus contornos e matizes – enfronhada na proposta do desenho teria que possibilitar o exercício dos que, perante ela, entranhavam o seu tipo de poder e a imagem que desejavam construir.” Nesse contexto, a consolidação da cidade configuraria também o forte desejo de seus idealizadores para sua construção, sendo deslocadas em seu plano suas intencionalidades: o traço arrojado e a racionalização do espaço símbolos do moderno.

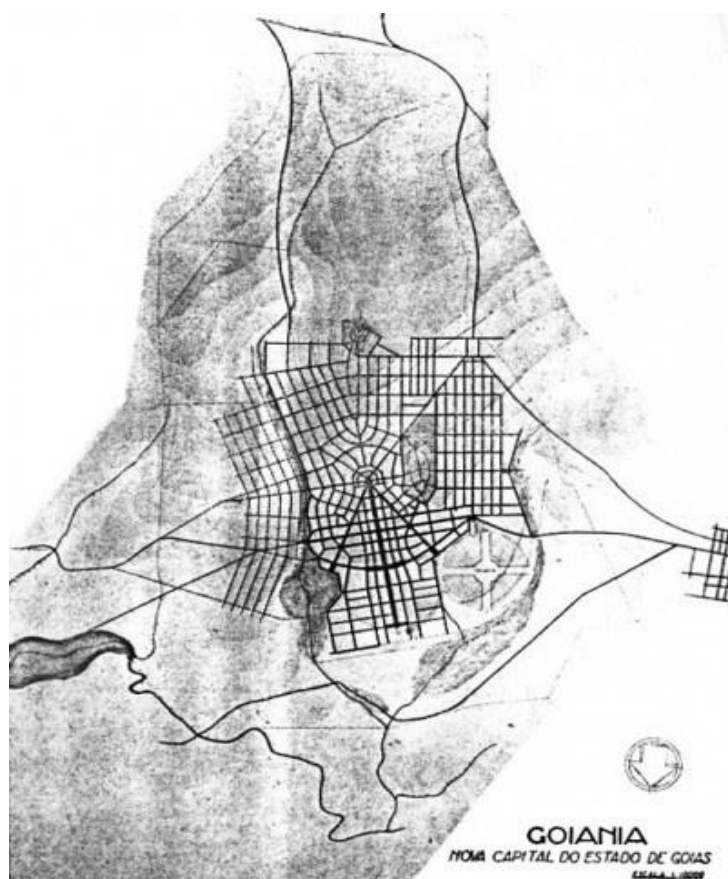


Figura 1: **Reprodução do Plano original da cidade de Goiânia proposto por Atílio Corrêa Lima (1932-1935). Foto: SEGPLAN.**

Fonte: <<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6179>>>

Ao abordar as especificidades e configurações do plano de construção da cidade, Daher (2003) aponta que no âmbito do modelo urbanístico francês adotado

no projeto de construção de Goiânia há uma legitimação do discurso médico-sanitarista. Nessa perspectiva, o arquiteto Attilio Corrêa Lima procurava estabelecer um projeto de cidade que rompesse com os problemas sanitários enfrentados na antiga capital Vila Boa de Goiás (como a insalubridade e a falta de arejamento das casas). Nessa perspectiva, Attilio segue um modelo de cidade que é baseado nos estudos dos higienistas-urbanistas:

Os urbanistas franceses ligados à área médica foram os primeiros a propor um novo traçado de cidade e um novo projeto de arquitetura em que higiene ocupasse a posição de elemento primordial. Eles reivindicavam uma cidade dotada de grandes espaços vazios e áreas verdes que permitissem a circulação de ar e entrada de raios de sol nas habitações, como também a implantação de um saneamento básico. Para eles, o traçado das cidades antigas era obsoleto, não correspondendo às exigências de higiene com suas casas coladas umas às outras, sem ventilação, sem iluminação e desprovidas de redes de água e esgoto. Esses higienistas-urbanistas vão propor a abertura de largas artérias no espaço da cidade, destruindo vários conjuntos arquitetônicos dos séculos passados. Sobre a devastação dos históricos casarios, ergue-se uma nova cidade, com um traçado moldado segundo as exigências da higiene e circulação. (DAHER, 2003, p.114).

Sendo as melhores condições de higiene e circulação alguns dos aspectos fundamentais para a construção de uma cidade planejada e moderna, são criadas várias áreas verdes que consubstanciam com a melhoria da salubridade no espaço urbano. Nessa perspectiva, no núcleo central projetado para Goiânia por Attilio são destinados alguns espaços para a implantação de zonas ajardinadas que permitissem uma harmonização entre os recursos naturais e o traçado da cidade. É justamente nesse contexto que está constituído o Bosque dos Buritis.

1.2 A constituição do Bosque dos Buritis no espaço urbano de Goiânia

O Bosque dos Buritis é considerado um dos parques públicos mais antigos da cidade de Goiânia. Sua criação vincula-se ao próprio surgimento da capital: “O Bosque dos Buritis destaca-se com um dos espaços livres priorizados no traçado original do Plano Urbanístico de Goiânia. É, portanto, uma área histórica, que traz em si as marcas de sua origem.” (CREA, 2008, p.34). Diante dessa condição, é preciso compreendê-lo a partir de uma análise espaço-temporal, pois, assim como

a própria cidade, o Bosque atravessou várias transformações. Concordando com Serpa (2007, p.69): “Espaço e tempo atuam concomitantemente nos parques públicos e servem de fio condutor da análise.” Seguindo essa prerrogativa de análise, verificamos que desde sua implantação até os dias atuais o parque passou e tem passado por profundas alterações em sua estrutura e na dinâmica de ocupação de sua área e em seu entorno, principalmente com a refuncionalização de vários equipamentos instalados em seu interior no decorrer dos anos.

O primeiro aspecto importante na constituição do Bosque é sua delimitação no plano urbanístico de Goiânia, onde algumas áreas foram destinadas para a criação de espaços ajardinados com o intuito de amenizar a sensação térmica do clima seco da área selecionada para sua construção, além de garantir o embelezamento estético de sua paisagem: “Atílio assinala que os parques criados para a cidade seriam tratados não somente com finalidade de higiene, mas também de estética”. (DAHER, 2003, p.72). Seguindo esses objetivos, Atílio Corrêa Lima elabora em anexo ao plano de construção um esboço de que seria o Parque dos Buritis (figura 2), atual Bosque dos Buritis, delimitando os lagos represados, as áreas verdes e espaços de convivência.

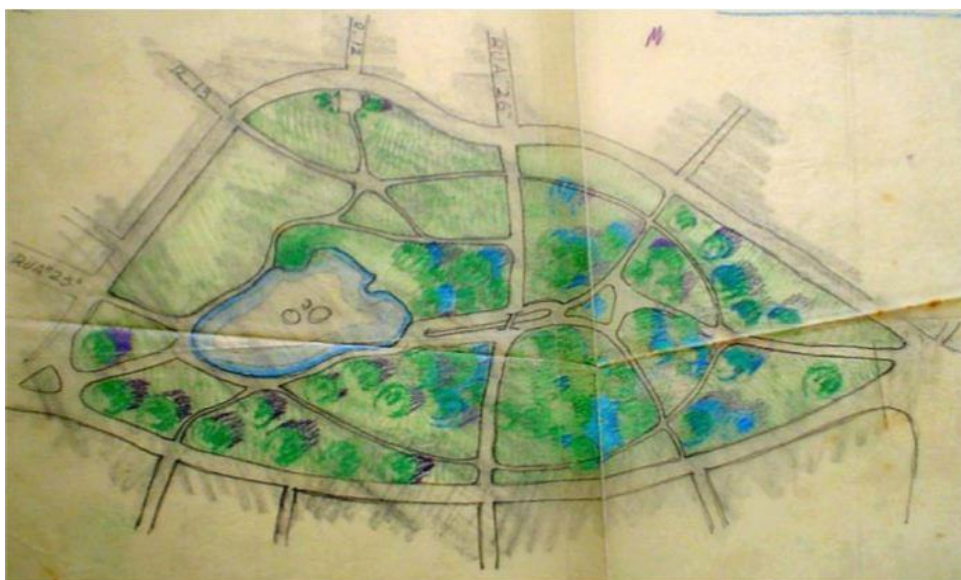


Figura 2: Reprodução do esboço para o Parque dos Buritis elaborado por Atílio Corrêa Lima. Fonte: Diniz, 2007.

O arquiteto ao invés de remover a vegetação já existente no local, optou por acrescentar mais área verde e preservar o córrego que dá nome ao Parque. Dessa forma, a região que compreenderia o Bosque, e que já possuía uma

expressiva composição dos típicos buritizais em seu interior, recebeu novas mudas para adensar o espaço verde por onde fluíam as águas das nascentes próximas que foram represadas posteriormente.

O Buritizal, situado entre a rua 72 e Alameda dos Buritis, será transformado em pequeno parque. É necessário drená-lo convenientemente, conduzindo as águas pelo talweg, em canal descoberto, tirando partido deste para os efeitos de cascata e um grande lago recreativo. (LIMA, 1937, p. 145 citado por DAHER, 2003, p.72).

Além da área destinada para o Parque dos Buritis com aproximadamente 400.000 m², foram incluídos também no projeto de Goiânia os parques Botafogo e Paineira. Os espaços ajardinados planejados por Attilio configuram uma característica notável em seu plano que contava com a destinação de 25 hectares para os *parkways*. Estes espaços constituiriam num sistema de parques ligados entre si por estruturas lineares de áreas verdes que cobriam os principais cursos d'água da cidade. Para toda a capital, foram destinadas aproximadamente 34% de áreas verdes correspondendo a 375 hectares de todo o espaço urbano. (DAHER, 2003).

Ao propor em seu plano a criação de áreas verdes para a nova capital, Attilio demonstrava preocupação com a manutenção dos recursos naturais existentes no local escolhido para sua construção: a cidade estava sendo erguida ao redor da vegetação típica do Cerrado. Todavia, apesar de delimitar várias áreas para a construção de parques e jardins, na prática alguns desses espaços não foram efetivados durante a construção da capital e os que foram construídos sofreram com a precarização.

Sobre a permanência das áreas verdes destinadas originalmente no plano de construção de Goiânia, Rocha (2009) aponta que “Muitos parques previstos no projeto original de Attilio Corrêa Lima não foram implantados, e, aqueles que o foram, acabaram castigados pela falta de manutenção adequada.” (ROCHA, 2009, p,182). O abandono dos parques previstos no plano original configurou um grave problema na consolidação do espaço urbano de Goiânia, sobretudo tratando-se do espaço destinado ao Bosque dos Buritis. Rocha (2009) observa que a área original prevista para o Bosque era de quarenta hectares, mas, atualmente, é de aproximadamente de 125.000 m².

Em levantamento sobre o processo de formação espaço-temporal e ocupação do Bosque dos Buritis e de seu entorno com as constantes alterações em sua área original, um relatório emitido pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU GO) em 2012 aponta que o parque desde sua construção perdeu área de forma expressiva para a edificação de prédios comerciais, residenciais e órgãos públicos violando as delimitações estabelecidas no plano original de construção de Goiânia:

O Parque dos Buritis foi destinado como um espaço livre, portanto, inalienável, não podendo alterar o seu uso de lazer e preservação ambiental previstos originalmente como Parque Ecológico. A redução da área do Bosque, com usos atualmente observados, como escolas particulares, prédios de apartamentos, comércio e serviços, foi um flagrante de ilegalidade em detrimento do interesse coletivo. (CAU, 2012, p.4-5).

Além da ocupação expressiva em suas imediações, várias repartições públicas foram instaladas no local e por diversas vezes os equipamentos e prédios construídos em seu interior foram refuncionalizados ou não cumpriram seu objetivo de uso:

No início da década de 50, a área foi cedida à construção do Abrigo dos Velhos e no final da mesma iniciou-se a construção da Assembleia Legislativa, que foi inaugurada e ocupada em 1962. (...) O prédio onde funciona o Museu de Arte de Goiânia foi construído para a instalação do Hospital dos Funcionários da Prefeitura, no entanto, não foi ocupado como tal. Neste local, funcionou por vários anos um departamento do Município, e só nos anos 80, foi adaptado para servir como museu como funciona até hoje junto com o Centro Livre de Artes. (...) O Plano de Manejo do Parque também descreve e documenta que, ao longo dos anos, o Bosque dos Buritis passou por várias depredações e interferências. (CAU, 2012, p.5-6).

Efetivada sua implantação, o Bosque dos Buritis encontrava-se numa situação de precariedade. Seu espaço por algumas décadas não se consolidou de fato como um parque para a convivência da população goianienese. Mota (2014) aponta que partir da década de 1970, sobretudo com a ocupação de uma feira livre no local, o principal problema eram as ações predatórias dos feirantes e dos próprios moradores do entorno que passaram a utilizar o Bosque para despejo de lixo ou realizavam queimadas nos capinzais nos períodos de seca.

Após passar pelo descaso de aproximadamente 40 anos devido à falta de preservação e manutenção da área destinada ao Bosque dos Buritis, foi então que no ano de 1979 o prefeito da época, Hélio Mauro, apresentou um projeto de revitalização paisagística para o parque sob a elaboração do arquiteto Fernando Chacel, cuja proposta: “(...) buscava portanto, a recuperação de alguns princípios de Atílio, Corrêa Lima quanto à preservação da mata ciliar e incorporava o tratamento paisagístico e urbanístico necessário para seu uso como parque urbano”. (MOTA, 2017, p.100).

Dentre os principais objetivos dessas intervenções, destacam-se a instalação de pistas de caminhada, *playground*, calçamento interno, revitalização dos cursos d’água e o plantio de árvores. Paralelo à execução do projeto de revitalização do Bosque, foi proposta, também, pelo Instituto Municipal de Planejamento a construção da Casa da Cultura dentro do parque com o objetivo de oferecer um equipamento de lazer e a realização de exposições relacionadas às manifestações da cultura indígena. Todavia, a Casa nunca fora construída mesmo com a execução das fundações do edifício serem iniciadas, e o local destinado para a sua construção: “passou a ser mencionado pela imprensa como “buraco da cultura”, onde foi construído um lago, aproveitando as várias nascentes de água presentes no local.” (MOTA, 2014).

Este curioso fato, inclusive, é lembrado por um frequentador do parque ao mencionar que:

Isso daqui (apontando para o lago) era “pra” ser uma secretaria, um negócio de cultura estadual... Esse buraco aí, foi feito nessa época, um negócio de cultura... No tempo que doutor Hélio era prefeito, tempo que os governadores eram nomeados. (ENTREVISTADO 9, 2018).

Já no início da década de 1980, o então criticado “buraco da cultura” foi alterado. Segundo Mota (2016, p. 104): “foi construído um lago aproveitando as várias nascentes ali presentes e a escavação para o que teria sido o edifício da Casa da Cultura.” Foram também estabelecidos no interior do Bosque o Museu de Arte de Goiânia – MAG, que funcionava anteriormente no Palácio da Cultura na Praça Universitária; e o Centro Livre de Artes – CLA. Com a vinculação das duas instituições ao parque, observa-se uma resignificação da paisagem do Bosque, potencializando a frequência do local e permitindo o acesso a arte pública.

Mais tarde, entre as décadas de 1990 e início dos anos 2000, novamente o parque passou por algumas ações de requalificação paisagística. Além da instalação de um jato d'água com alcance aproximado de 60 metros de altura (considerado o mais alto da América do Sul e o segundo maior da América Latina). De acordo com o Conselho Regional de Engenharia e Agronomia de Goiás (CREA-GO), no âmbito dessas alterações foram também

(...) executadas algumas obras no bosque, melhorando assim a qualidade da área, sendo feita a lanchonete, os caminhos de concreto, a reforma do alambrado do perímetro do bosque, os meios-fios, o tanque de dissipação de energia das águas, que saem do lago da Assembleia Legislativa para as galerias pluviais e a instalação da fonte. No ano de 2000, houve outra intervenção na infraestrutura do bosque, onde o calçamento externo foi substituído e a pista de caminhada foi ampliada para três metros. (CREA, 2009, p.32).

Sobre a configuração da paisagem do entorno do Bosque dos Buritis na contemporaneidade, Fernandes (2016) aponta que próximo à Praça Cívica surgiram várias edificações de caráter predominantemente comerciais e residenciais (sobretudo a partir da década de 1960), já na parte ao sul foram construídos o Tribunal de Justiça e outras edificações comerciais e prestadoras de serviços. Dessa forma, ao longo do tempo é marcante a crescente redução de sua área original em detrimento da ocupação de seus arredores: “O bosque teve sua área reduzida em cerca de 70%, e o que restou corresponde à área atual do bosque”. (FERNANDES, 2016, p.73).

Informações obtidas no site da Prefeitura de Goiânia apontam que a área atual do Bosque dos Buritis compreende 124.800.00 m². O parque está localizado na região central da cidade, entre os setores Oeste e Centro, nas imediações da Praça Cívica – considerada a principal praça pública e marco da construção da cidade de Goiânia. Sua área abrange, além dos espaços ajardinados com trilhas e lagos, o prédio sede da Assembleia Legislativa do Estado de Goiás, o Museu de Arte de Goiânia (MAG), o Centro Livre de Artes, o Monumento a Paz Mundial e o Monumento aos Mortos e Desaparecidos na Ditadura Militar (figura 3). O Bosque está margeado por um cinturão de prédios comerciais e residenciais, além de várias empresas do setor público (Como as sedes do Tribunal de Justiça do Estado de Goiás e da Assembleia Legislativa) e setor privado (principalmente escritórios jurídicos). Encontra-se também inserido em um importante ponto de circulação

viária que liga os bairros ao centro da cidade, com avenidas e ruas que possuem tráfego intenso de veículos durante toda a semana.



Figura 3: **Localização do Bosque dos Buritis e os equipamentos que compõe sua área.**
Fonte: Google Earth, 2017.

A presente panorâmica é reveladora de um contraste: o Bosque dos Buritis representa uma ruptura na paisagem ao redor que é marcada pela monotonia resultante da intensa verticalização e o fluxo de veículos em suas imediações. Nessa perspectiva, o Bosque pode ser observado como um adorno para o espaço urbano de Goiânia, sendo considerado como um forte elemento de “imagem profunda” para a cidade, como observa Mello (2006). Os próprios frequentadores consideram o Bosque como um espaço de refúgio diante dessa condição.

Eu acho bom, porque a gente até esquece que tem prédio aqui do lado, muito prédio aqui do lado. Você nem lembra que têm esses prédios aí, você nem olha muito para eles. Você olha mais para a natureza, que são as árvores. Você nunca nem lembra que têm prédio ao redor dele, que está no meio da cidade. Você nem se lembra que têm esses prédios aí, como se não tivesse. Você está em um mundo diferente. (ENTREVISTADO 1, 2018).

O bosque é tradicionalmente é um dos espaços de lazer de Goiânia né? E de, vamos dizer assim, de ecologia dentro do concreto. E nós temos no bosque o que eles chamam mesmo de pulmão do setor oeste, da cidade, do centro. (ENTREVISTADA 6, 2018).

Ao referirem-se ao Bosque como um “mundo diferente” e “ecologia dentro do concreto”, os entrevistados 1 e 6, respectivamente, identificam-se com a paisagem do Bosque como um elemento que rompe com o cotidiano do lado de fora, levando-os a uma experiência que extrapola os ritmos da cidade e sendo considerado um espaço de refúgio da natureza. Essas declarações corroboram com a ideia de Serpa (2007), em que o parque público é visto na contemporaneidade como um espaço de descontinuidade estética na malha urbana:

Em seu aspecto material, o parque público é mais do que nunca um “espaço da natureza” em ruptura com os “espaços minerais”, o ambiente construído e os ritmos urbanos. (...) O parque público confere “charme” e “qualidade estética” ao ambiente urbano circundante. (SERPA, 2007, p.82).

Quando o frequentador afirma que “Você nem lembra que têm esses prédios aí, você nem olha muito para eles. Você olha mais para a natureza”, fica evidenciado que o Bosque é percebido como um “espaço da natureza” e um forte elemento estético que contrasta com a paisagem ao redor, criando um ambiente diferenciado e causando a sensação de estar em outra dimensão. Sobre esta condição, MOTA (2017) constatou que o parque é entendido como um local em que os sentimentos de paz e tranquilidade transmitidos pela natureza: “se apresentam como uma oposição ao ambiente construído, ao caos urbano, ao asfalto, às construções e ao trânsito”. (MOTA, 2017, p.155). Como um local que representa uma “imagem profunda” que rompe com a paisagem ao redor, o Bosque dos Buritis consolida-se também como uma importante referência para a paisagem urbana de Goiânia.

Ao considerarmos o Bosque como um espaço representativo da paisagem urbana, destacamos a constituição de imagens que emergem da relação dos frequentadores com o parque, sobretudo, devido ao fato de o Bosque dos Buritis ser eleito um símbolo de Goiânia por meio de votação popular e visto como um cartão-postal da cidade.

1.2 Parques urbanos em Goiânia

De acordo com o Plano Diretor de Arborização Urbana⁶ (PDAU), Goiânia é a capital brasileira que possui o maior número de metros quadrados de áreas verdes por habitantes:

Goiânia possui hoje 94 metros quadrados de áreas verdes por habitante, índice quase 8 vezes superior ao recomendado pela Organização das Nações Unidas, que é de 12m²/habitante. Esse índice é superior também aos 51 m²/habitante de Curitiba, a capital estadual considerada anteriormente líder nesse ranking. (GOIÂNIA, 2008, p.29).

É considerável que desde a construção de Goiânia até os dias atuais o surgimento expressivo e cada vez mais crescente de áreas verdes como os parques públicos, praças e bosques. Para além das áreas ajardinadas e *parkways* concebidas em seu plano original de 1933 que tinham o intuito de embelezamento da paisagem, preservação dos recursos hídricos e melhoria das condições climáticas; na contemporaneidade destacam-se também outros fatores que justificam a construção dessas áreas: a especulação imobiliária em seu entorno (principalmente nas áreas centrais e em áreas de expansão urbana), revitalização de áreas degradadas, e oferta de equipamentos públicos para o lazer de uma parte específica da população, sobretudo a classe média. Conforme Fernandes (2016):

O elevado número de empreendimentos no entorno de parques urbanos é resultado de um processo de verticalização acelerada que tem ocorrido na cidade de Goiânia, aliado à ideia de consumo do lugar, qualidade de vida e consciência ecológica. Esse fenômeno ocorre em áreas cujas imediações valorizam-se cada vez mais com o surgimento de novos empreendimentos, geralmente destinados a um público de renda elevada, que pode pagar pela localização privilegiada. (FERNANDES, 2016, p.81).

O atual processo de construção dos parques na capital goianienese, de acordo com Fernandes (2016), relaciona-se principalmente aos interesses políticos e econômicos que envolvem a gestão municipal, os meios de comunicação e o setor imobiliário, que legitimam a condição de cidade com a maior quantidade de áreas verdes e relacionam os parques como fortes elementos (figura 4) que representam a capital goiana:

⁶Segundo este documento em Goiânia existem atualmente 32 parques e bosques implantados pela Prefeitura de Goiânia.

Para atrair capitais e promover a imagem da cidade, o poder público, aliado à imprensa local e a empreendedores do ramo imobiliário, utiliza a paisagem dos espaços verdes como símbolo para representar a cidade, divulgada por meio de cartões-postais e materiais publicitários diversos. Nesse caso, a natureza tornou-se uma possibilidade fértil para o imaginário urbano, naturalizado pela sociedade goianiense no decorrer dos anos. (FERNANDES, 2016, p.81).

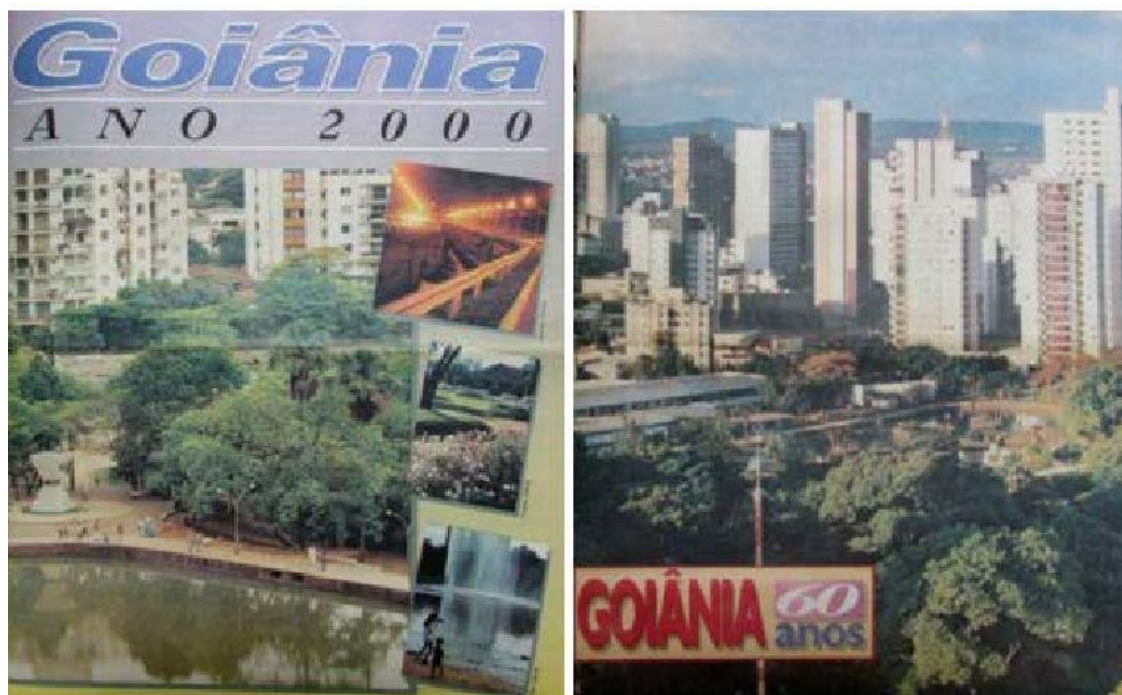


Figura 4: O Bosque dos Buritis representado como símbolo de Goiânia em capas de cartilhas comemorativas do aniversário da cidade no Jornal O Popular em 1992 (à esquerda) e 1993 (à direita). Fonte: Fernandes, 2016.

Com a disseminação dessas imagens publicitárias, efetiva-se uma representação sobre a cidade de Goiânia associada aos parques e áreas verdes que compõe seu espaço urbano, criando-se, inclusive, vários slogans que corroboram essa condição. Como consequência, como apontam Silva e Almeida (2013), verifica-se a constituição de um imaginário urbano em que

A cidade de Goiânia é nomeada para além do nome que ela tem. A “cidade dos parques”, a “capital verde”, a “cidade das flores”, a “capital ambiental”, entre outras “cidades”, são representações socialmente partilhadas e extraídas dos atributos físicos, paisagísticos e socioculturais da cidade. (SILVA, ALMEIDA, 2013, p.2).

Para além das imagens que são “forjadas” pela administração pública e disseminadas na imprensa goiana⁷, atribuindo para a cidade alguns títulos e slogans, é necessário compreender como os frequentadores desses espaços se identificam e criam suas próprias representações através de suas experiências. Dessa maneira, Silva e Almeida (2013) esclarecem que apesar dos títulos criados para as áreas verdes de Goiânia, emergem dos próprios habitantes da cidade outras representações desses lugares

(...) estimulam os habitantes a uma visão de determinadas paisagens e eventos que, muitas vezes, não fazem parte da vivência cotidiana desses indivíduos. Isso, possivelmente, influencia a experiência direta dos moradores com a cidade e suas paisagens e na construção de outras representações. (SILVA, ALMEIDA, 2013 p.2).

Nesse sentido, emergem também outras representações dos parques em Goiânia pelos seus frequentadores que expressam suas relações estabelecidas com estes locais, e que vão além dos slogans atribuídos por um discurso oficial e midiático. Em Chaveiro (2007) encontramos uma crítica conveniente relacionada à criação dos slogans publicitários para a cidade de Goiânia. Segundo o autor, constitui-se um imaginário que acaba por cristalizar uma consciência única sobre a cidade, excluindo as representações que emergem de seus próprios habitantes: “Marketing e publicidade, bem como obras com investimentos estéticos (...) são de importância cabal para refazer a imagem da metrópole e entronizar essa imagem como imaginário do cidadão.” (CHAVEIRO, 2007, p.22). Nessa perspectiva, os slogans atribuídos aos parques e praças da cidade de Goiânia legitimam os efeitos de uma imposição de símbolos, sobretudo, com o intuito de exteriorizar uma imagem que reflete os interesses governamentais e dos agentes econômicos em relação a esses lugares.

Chaveiro (2007) também encaminha para a compreensão dos slogans relacionados ao imaginário dos parques e das áreas verdes em Goiânia, que são articulados aos interesses hegemônicos (nas esferas públicas e privadas) e que culminam na consolidação de uma imagem única da cidade:

⁷ No trabalho desenvolvido por Silva e Almeida (2013) foram utilizadas como instrumento analítico das imagens associadas aos parques e bosques de Goiânia algumas manchetes publicadas em jornais de grande circulação da capital que evidenciam a construção de um imaginário. Dentre os títulos dos textos jornalísticos levantados: “Capital das Flores”, “Cidade dos Parques” e “Goiânia Cidade Verde”.

Outra participação decisiva, especialmente na última década para cá, com a constituição da imagem da cidade como a “Capital ecologicamente correta”, tem sido a dos parques ecológicos. Planejados no regime de “park-ways”, abandonados durante várias décadas, eles foram reconstituídos recentemente com o encargo de efetivar como uma imagem da cidade, aproveitando a proeminência ideológica do discurso ambiental. (CHAVEIRO, 2007, p.62).

É inegável que o processo de surgimento dos parques públicos em Goiânia na contemporaneidade esteja, em grande parte, associado à elaboração de uma imagem consensual sobre a cidade relacionada ao verde que é vendido pelo mercado imobiliário e publicitário, contribuindo também para constituição de um imaginário coletivo. Todavia, consideramos que as relações de uso e as sociabilidades que são estabelecidas pelos sujeitos com estes espaços evidenciam outras representações e, implicam em outra leitura sobre sua constituição no espaço urbano.

Para além das imagens publicitárias e objetos de consumo do mercado imobiliário consensualmente associadas aos parques em Goiânia, estes espaços também evidenciam a constituição de um imaginário de seus habitantes. As representações que emergem das experiências dos sujeitos marcam profundamente os conteúdos da paisagem urbana e são importantes vestígios da dimensão simbólica do Bosque dos Buritis, por exemplo. Assim, concordamos com Chaveiro (2011) ao afirmar que

Os dizeres a cidade edificam registros de enraizamentos de sujeitos que ali nasceram, viveram e proclamaram cursos sociais de sua existência e desenvolvem um tecido de significações diferenciadas que se desdobram das vozes desses atores sociais de narrativas urbanas. Quem diz a cidade? Quem deve dizê-la? Ora, o curso diário da prática social inclui a narrativa de todos que formularam trajetos espaciais na cidade. (CHAVEIRO, 2011, p.46).

Nessa perspectiva, consideramos que os parques públicos em Goiânia também estão inseridos na dinâmica de produção cultural do espaço urbano, pois, assumem o papel de receptáculos das experiências e memórias de seus frequentadores. O próprio Bosque dos Buritis representa um espaço significativo e estimado pelos seus frequentadores que o consideram um símbolo para a cidade de Goiânia. Em alguns depoimentos, ficou evidenciado que

Para Goiânia significa muito, e não pode deixar acabar, morrer. Não pode. Isso aqui é um refúgio para todos, principalmente para mim e para a família que vem aqui no final de semana. Fica aqui, tira foto, acha bonito. (ENTREVISTADO 1, 2018).

Representa muito isso aqui, principalmente para as pessoas de fora que vem aqui e dizem: “nossa, minha cidade não tem um parque desse aqui e tal”. (...) Inclusive na época eu trabalhei muito em cima disso para poder ser eleito, na época eu trabalhava aqui. Divulgando para o pessoal que estava fazendo a pesquisa, porque eles ficaram aqui. Antigamente só tinha o Bosque, o Vaca Brava e eu não lembro mais o outro parque que tinha que estava disputando. Aí eu falava: “olha, o pessoal está fazendo pesquisa aí para saber qual o ponto mais atrativo, então vai entrar como cartão postal”. Então eu divulguei muito isso, o pessoal não sabia. Colocava uma mesinha ali, ninguém divulgava. Então a gente chamava o pessoal para poder votar, foi bacana. Foi nessa época aí que o bosque foi mais reconhecido. (ENTREVISTADO 2, 2018).

O evento recordado pelo entrevistado 2 é bastante representativo na história de Goiânia pois evidencia a relação dos habitantes com os parques da cidade, mais especificamente com o espaço dos Bosque dos Buritis. No ano de 1999, a população goianiense elegeu o Bosque como um símbolo da cidade por meio do concurso “Eleja Goiânia – a cidade que mora no seu coração” promovido por um banco privado, que selecionou naquela época alguns lugares e monumentos da capital que pudessem representar a imagem da cidade por meio de uma votação popular.

O concurso se deu por iniciativa do, então, secretário de Turismo do prefeito Nion Albernaz, José Guilherme Schwam, que contatou o Banco Itaú, patrocinador do evento em outras cidades, para, em parceria com a prefeitura de Goiânia, lançar a campanha “Eleja o Símbolo de Goiânia”. O Banco investiu R\$ 150 mil no evento. Durante dois meses foram espalhadas urnas em toda a cidade, principalmente nos lugares mais movimentados como *shoppings centers* e escolas. Foram utilizadas quinhentos mil cédulas. **Além do Bosque, concorreram a Estação Ferroviária (2ª colocada), o Parque Vaca Brava (3º colocado), a Praça Cívica, o trenzinho que fica exposto na Estação Ferroviária, a Praça dos Trabalhadores, o Monumento as Três Raças e outros locais e elementos da cidade suspostamente relevantes.** (MELLO, 2006, p.145 e 146, grifos nossos).

Diferente do que se esperava no resultado (como as estátuas ou os prédios e objetos históricos), o Bosque dos Buritis fora o mais lembrado e vencedor da eleição. Conforme Mello (2006, p.146): “Em novembro de 1999, o Bosque dos Buritis foi eleito com uma vantagem de trinta por cento dos votos válidos. Foram computadas 360 mil cédulas, número muito representativo para uma população de

um milhão de habitantes.” Ao considerarmos esse fato que possui grande representatividade na história da capital, colocamo-nos a refletir como a cidade é percebida pelos moradores e quais representações são atribuídas a partir de suas vivências e trajetórias. Nessa perspectiva, o fato do Bosque dos Buritis ser considerado um símbolo de Goiânia por seus moradores e até mesmo um cartão postal, é indicativo de um imaginário coletivo do que vem ser a cidade a partir de um espaço significativo que faz parte do cotidiano, das vivências, das memórias.

Um acontecimento bastante peculiar, ocorrido justamente na época em que o Bosque passa a ser considerado um símbolo da cidade de Goiânia após a realização do concurso; é a realização da celebração de um casamento em sua área:

Depois disso (do concurso), o Bosque passou a ser mais conhecido. Teve até um casamento aqui na década de 90. A noiva entrou ao som de violino, tinha um juiz de direito e até os frequentadores participaram. (ENTREVISTADO 2, 2018).

A escolha do Bosque dos Buritis como um lugar representativo de Goiânia também contribuiu para a ocorrência de novas formas de uso e frequência, como é o caso do casamento celebrado em seu interior. Nessa perspectiva, o Bosque passa a ser considerado um marco referencial fortemente identificável na paisagem pelos seus habitantes, sendo um espaço singular da cidade. De acordo com Lynch (1997), alguns locais da cidade tornam-se marcos referenciais pela capacidade de estabelecer um contraste com os elementos ao redor:

Uma vez que o uso de marcos implica a escolha de um elemento dentre um conjunto de possibilidades, a principal característica física dessa classe é a singularidade, algum aspecto que seja único ou memorável no contexto. Os marcos se tornam mais fáceis de identificar e mais passíveis de ser escolhidos por sua importância quando possuem uma forma clara, isto é, se contrastam com seu plano de fundo e se existe alguma proeminência em termos de sua localização espacial. **O contraste entre figura e plano de fundo parece ser o fator principal.** (LYNCH, 1997, p.88, grifos nossos).

Considerando que o contraste da figura com o plano de fundo seja um fator determinante para a identificação de um marco referencial, conforme aponta Lynch (1997), podemos compreender um dos motivos para a escolha do Bosque dos Buritis: uma figura que contrasta com uma paisagem marcada pela densidade de

prédios. Nessa perspectiva, o habitante reconhece um elemento que rompe com a monotonia e opacidade ao redor e os ritmos do cotidiano da cidade.

1.4 Bosque dos Buritis: espaço público e sociabilidades urbanas

As relações de sociabilidade e a dinâmica dos usos no Bosque dos Buritis pelos seus frequentadores também contribuem para a identificação e estima do local como um marco referencial da cidade. Efetiva-se a consolidação de um espaço público que permite a manutenção de diferentes práticas de uso pelos seus frequentadores e estreitos vínculos sociais.

O conceito de espaço público é definido no Dicionário de Urbanismo a partir da existência de um logradouro e espaço comum da cidade, sendo: “como qualquer área urbanizada alienável, sem edificação e destinada ao uso comum ou especial dos munícipes, como praças, parques, ruas, jardins, largos, etc.” (FERRARI, 2009, p. 219). Em sua definição, Ferrari (2009) não leva em consideração outros aspectos fundamentais para o entendimento da constituição de um espaço público: o acesso e diferentes formas de uso desses lugares pelos sujeitos e as relações de sociabilidade que nele podem ser estabelecidas.

Ao levarmos em consideração o espaço público enquanto um espaço propulsor da ocorrência de sociabilidades, encontramos em Sobarzo (2006, p.95) a seguinte afirmação: “o espaço público é analisado como um produto e um possibilitador das relações sociais.” O autor coloca-se contrário à suposta morte do espaço público que é recorrente nos estudos críticos da modernidade urbana, defendendo que na cidade contemporânea o espaço público está sob transformação:

Um aspecto que nos parece fundamental para a análise da transformação do espaço público é a sua característica de possibilitador de encontros impessoais e anônimos e de co-presença dos diferentes grupos sociais. Tais encontros devem ser entendidos como a possibilidade de compartilhar os mesmos territórios com outras pessoas sem a compulsão para conhecê-las em profundidade. (SOBARZO, 2006, p. 94).

Considerando a apropriação dos sujeitos no espaço público, em seus diferentes níveis (individual ou coletivo) e intencionalidades, é necessário compreender o que leva os sujeitos a se apropriarem dos espaços públicos das

idades. De acordo com Sobarzo (2006) a apropriação do espaço público se dá através de um prolongamento do uso particular para o uso público na cidade, ou seja, pelo corpo do habitante que sai do seu espaço particular (a casa, por exemplo) e vai “conquistando” o espaço público para o seu cotidiano e suas trajetórias: “(...) o usuário, a partir do seu corpo, “conquista” uma outra escala representada no espaço público do bairro, do centro da cidade ou num daqueles “pedaços” de cidade definidos pelas suas trajetórias”. (SOBARZO, 2006, p. 105). Nessa ótica, o espaço público efetiva-se na coexistência das relações dos sujeitos (que se apropriam partindo de um espaço particular para o público) e da produção de sentidos e relações simbólicas que conferem particularidades aos espaços públicos.

Em o *Espaço Público na Cidade Contemporânea*, Serpa (2007) ao avaliar a produção do espaço público na contemporaneidade, tendo como referência uma análise dos parques públicos urbanos de Salvador e Paris, afirma:

A soma de processos de apropriação de um coletivo de indivíduos não é suficiente para legitimar a noção de espaço público. O parque público é um espaço aberto à população, acessível a todos, posto à disposição dos usuários, mas como todas essas características não são suficientes para defini-lo como espaço público. (SERPA, 2007, p. 36-37).

Quando traça o papel desempenhado pelo parque público na cidade contemporânea, e ao afirmar que entender o espaço público somente pelas formas de uso não é o suficiente, o autor traz à tona a necessidade de consideramos também a dimensão simbólica e a dinâmica das relações dos sujeitos em sua produção: “como espaço simbólico, da reprodução de diferentes ideias de cultura, da intersubjetividade que relaciona sujeitos e percepções na produção e reprodução dos espaços banais e cotidianos.” (SERPA, 2007, p.9). Nesse sentido, os espaços públicos tornam-se espaços representativos e simbólicos, pois a apropriação e uso dos espaços públicos da cidade pelos sujeitos conferem a estes lugares legitimidade, implicando na constituição de um imaginário urbano e social.

Outra condição para entender o espaço público diz respeito a acessibilidade. De acordo com Serpa (2007) essa qualidade está relacionada as variáveis concretas (como a forma e a estrutura) e subjetivas (a dimensão simbólica), ou seja, a apropriação dos espaços públicos ocorre a partir da

permanência dos sujeitos em níveis distintos atendendo aos interesses diferenciados.

(...) a acessibilidade não é somente física, mas também simbólica, e a apropriação social dos espaços públicos urbanos tem implicações que ultrapassam o *design* físico de ruas, praças, parques, largos, *shoppings centers* e prédios. Se for certo que o adjetivo “público” diz respeito a uma acessibilidade generalizada e irrestrita, um espaço acessível a todos deve significar, por outro lado, algo mais do que o simples acesso físico a espaços “abertos” de uso coletivo. (SERPA, 2007, p.16).

Em outra análise, orientando-se nas reflexões acerca da condição urbana numa organização geopolítica da cidade, Gomes (2002) na segunda parte de sua obra busca dimensionar as contribuições da ciência geográfica para os estudos sobre as dinâmicas de produção e reprodução dos espaços públicos nas cidades contemporâneas. O autor aponta que o espaço público pode ser compreendido a partir de sua dimensão territorial e suas possibilidades de acesso:

(...) o espaço público é, antes de mais nada, o lugar, praça, rua, shopping, praia, qualquer tipo de espaço, onde não haja obstáculos à possibilidade de acesso e participação de qualquer tipo de pessoa. Essa condição deve ser uma norma respeitada e revivida, a despeito de todas as diferenças e discórdias entre os inúmeros segmentos sociais que aí circulam e convivem, ou seja, as regras do convívio e do debate devem ser absolutamente respeitadas. Essa acessibilidade é física, mas também diz respeito ao fato de que não deve estar condicionada à força de quaisquer outros critérios senão daqueles impostos pela lei que regula os comportamentos em áreas comuns. (GOMES, 2002, p.162).

Ao considerar o espaço público sob a perspectiva das normas estabelecidas e as possibilidades de acesso para seu uso físico e a condição de reciprocidade dos sujeitos, Gomes (2002) sugere que na cidade contemporânea ocorre uma demarcação das trocas cotidianas nos espaços públicos: “(...) desfile variado de cenas comuns onde nos exercitamos na arte da convivência. O lugar físico orienta as práticas, guia os comportamentos, e estes por sua vez reafirmam o estatuto público desse espaço.” (GOMES, 2002, p. 166). O autor também destaca a necessidade de se estabelecer uma leitura que articule tanto a dimensão espacial e as dinâmicas de uso dos espaços públicos. Ele aponta a necessidade de se empreender o olhar geográfico sobre o exercício da cidadania na cidade moderna estabelecendo uma reflexão sobre o uso espaço público em suas diferentes nuances:

Desse ponto de vista, um olhar geográfico sobre o espaço público deve considerar, por um lado, sua configuração física e, por outro, o tipo de práticas e dinâmicas sociais que aí se desenvolvem. Ele passa então a ser visto como um conjunto indissociável das formas com as práticas sociais. É justamente sob esse ângulo que a noção de espaço público pode vir a se constituir em uma categoria de análise geográfica. Aliás, essa parece ser a única maneira de se estabelecer uma relação direta entre a condição de cidadania e o espaço público, ou seja, sua configuração física, seus usos e sua vivência efetiva. (GOMES, 2002, p.172).

A partir dessas considerações, temos a dimensão do espaço público como um espaço de produção e reprodução das experiências cotidianas dos sujeitos na cidade, que além de congregarem os vínculos sociais e possibilitarem a manutenção do cotidiano e da cidadania na cidade contemporânea, são também espaços marcados por conteúdos simbólicos. Compreendemos que os espaços públicos, como é o Bosque dos Buritis, representam por excelência áreas de sociabilidades urbanas a partir do acesso dos sujeitos que atribuem diversos usos e funções. Estabelecem-se estreitos vínculos sociais nestes lugares, sendo notória a concentração de pessoas durante a semana e, principalmente, aos finais de semana no Bosque dos Buritis.

Sendo o Bosque dos Buritis um espaço público representativo na paisagem urbana de Goiânia, e considerando os vínculos entre os sujeitos que nele se estabelecem, torna-se importante também entender qual é a relação entre espaço público e sociabilidades urbanas, conceito recorrente nas Ciências Sociais. Em sua obra bastante instrutiva Frúgoli Junior (2007) aponta que o termo advém do conceito básico de sociabilidade lançado pelo sociólogo Georg Simmel, que se orientava na observação da realidade enfatizando as interações que a constituíam e dela emergiam.

(...) para Simmel, a sociedade existe como um dos modos pelos quais toda a experiência humana pode ser potencialmente organizada, e num sentido concreto, designa um complexo de indivíduos socializados, uma rede empírica de relações humanas operativa num dado tempo e espaço. (...) (FRÚGOLI JUNIOR, 2007, p.9).

Na concepção simmeliana a sociedade se reproduz a partir das interações recíprocas, sendo necessário analisar os indivíduos em interação com outros indivíduos e com o meio. Nessa perspectiva, Frúgoli Junior (2007) empreende uma contextualização acerca das interações estabelecidas pelos cidadãos apontando

que a sociabilidade urbana resulta dos vínculos dos sujeitos entre si e com a cidade. O autor aponta que os espaços públicos permitem “(...) as relações de sociabilidade como espécie de espaços comunicacionais, onde, através da interação entre grupos, redes e indivíduos, se definem e redefinem simbolicamente certas diferenças socioculturais”. (FRÚGOLI JÚNIOR, 2007, p.25). Assim, os espaços públicos potencializam as relações de sociabilidade atuando como espaços de trocas das interações entre grupos e indivíduos. Nessa perspectiva, a cidade passa a ser entendida como um espaço possibilitador das interações sociais.

Outra contribuição para o entendimento da dinâmica das sociabilidades urbanas na cidade contemporânea diz respeito a condição ambígua entre proximidade e distanciamento dos sujeitos no espaço público. De acordo com Frúgoli Junior (2007), o cotidiano da cidade moderna também é marcado pelo estranhamento:

(...) a relação ambígua entre proximidade corporal e distância espiritual, (...) onde as formas de sociabilidade se revestem de importância por representarem uma dimensão de interação decisiva, num contexto moderno potencialmente libertador, mas simultaneamente labiríntico e objetivado. (FRÚGOLI JÚNIOR, 2007, p.16).

A ideia de que o espaço público na cidade potencializa as relações cotidianas e ao mesmo tempo é marcado pela indiferença, também é assinalada por Hissa (2006) ao afirmar que nos espaços públicos na contemporaneidade ocorrem relações de sociabilidades ambíguas, onde são edificadas simbolicamente algumas fronteiras:

É o espaço inventado, pelo homem, para a conversa, para o diálogo. Nele, os homens se encontram e se reconhecem. **Contraditoriamente, entretanto, é no lugar do encontro, do diálogo, da criação de identidades que se desenvolve o espaço do estranhamento. A cidade é, também, portanto, o lugar da alteridade: onde se é outro, onde o estranhamento evidencia a condição daquele que não se reconhece no objeto que cria.** (...) Feita da fronteira, que afasta e aproxima, que desenvolve a aproximação e a exclusão, a cidade é, no entanto, a possibilidade da conquista e da contínua retomada da vida. (HISSA, 2006, p.89-90, grifos nossos).

Essa condição de indiferença no espaço público apontada por Hissa (2006), é evidenciada por um frequentador do Bosque ao se queixar que:

Geralmente as pessoas não conversam com a gente, né? Aqui o pessoal diz que é perigoso, não sei o que. Não acho não, talvez a noite seja perigoso. Mas de dia que eu venho aqui, você é a primeira pessoa que está falando comigo. O pessoal não fala. (...) eu fico aqui quieto. Eu também não vou atrás de ninguém. Mas se vier aqui para sentar, conversar comigo, eu converso. Mas assim, para interagir, eu mesmo não vou não. A pessoa passa aqui fazendo um cooper, caminhada e nem me cumprimenta. (ENTREVISTADO 1, 2018).

O entrevistado 1 ao relatar que “geralmente as pessoas não conversam com a gente” e “aqui o pessoal diz que é perigoso”, traz à tona a relação contrastante entre proximidade e estranhamento que marcam o espaço público na cidade contemporânea e conseqüentemente no próprio cotidiano do Bosque dos Buritis. A sensação de insegurança que ocorre nos centros urbanos também reflete no cotidiano dos parques urbanos e tende a potencializar algumas situações de distanciamento entre os frequentadores. Nesse contexto, Serpa (2007, p. 104) afirma que: “Os parques e jardins públicos, independente dos valores e da imagem que veiculam, não estão excluídos da vida urbana e de suas tensões e conflitos.” O autor ainda aponta que com as possíveis ameaças presentes no espaço dos parques públicos, seus frequentadores acabam adotando outros comportamentos: “As lógicas de apropriação do espaço do parque traduzem de modo mais visível a noção de perigo”. (SERPA, 2007, p.105).

Apesar do espaço público também ser marcado pelas relações de alteridade, como relata o entrevistado 1, é importante refletirmos que a própria dinâmica da vida social e da cidade são marcados pela complexidade e ambigüidade nas relações cotidianas, e os espaços públicos reproduzem essa condição. Assim, como destaca Hissa (2006), nos espaços públicos da cidade também emergem possibilidades para a manifestação das sociabilidades urbanas.

As relações sociais multiplicam a complexidade da condição de distanciamento e de aproximação entre o eu e o outro. (...) ao se perceber na cidade, nela se reconhecendo, o eu reconhece em si mesmo algo do seu interior. Assim, a cidade reproduz a existência e os seus significados: também, por isso, na cidade reside a possibilidade da vida. (HISSA, 2006, p. 91).

A cidade é, portanto, reprodutora da existência e das relações recíprocas, e os espaços públicos são elementos propulsores das relações de sociabilidade. Nessa perspectiva, no espaço do Bosque dos Buritis é possível verificar o encontro, a permanência e a frequência, como também ocorrem relações de

distanciamento e indiferença, considerando que cada sujeito possui suas particularidades ao se relacionar com o outro e com o espaço, além das próprias condições do cotidiano da cidade (como a violência) que podem representar uma ameaça para a ocorrência das relações de sociabilidade.

Por se tratarem de espaços públicos, supõe-se que os parques urbanos permitem o acesso livre dos sujeitos, que podem se relacionar com estes lugares seja individualmente ou em grupos. Nesse contexto, a permanência e as formas de apropriação dos atores sociais se dão em escalas e níveis distintos, atendendo aos interesses diferenciados. Nesse sentido, Brasil (1993) aponta para a ocorrência de múltiplas práticas cotidianas relacionadas ao espaço de um parque urbano:

(...) como lugar de descanso, de fruição da natureza, do exercício do corpo, dos jogos, namoros e encontros. Este tipo de atividade decorre de uma leitura imediata das praças. Ainda na esfera do cotidiano, essas áreas caracterizam-se pelo movimento, pelo inesperado, pela possibilidade de surpresa e encontro. O fundamento deste potencial reside no fato de as praças, assim como as ruas, serem territórios de alteridade, ou, como diversos autores afirmam, como espaços por excelência de sociabilidade. Essa apropriação relaciona-se com a leitura das áreas pela população e ocorre, portanto, na medida da riqueza de seu conteúdo simbólico. (BRASIL, 1993, p.163-164).

É importante destacarmos que mesmo se tratando de lugares de frequência pública, os parques urbanos possuem particularidades no que diz respeito ao acesso e o uso, sendo necessária uma análise investigativa que considere cada espaço especificadamente: seu cotidiano, os sujeitos que frequentam, as formas e os equipamentos que compõe sua paisagem. Dessa forma, procuramos identificar as principais características que se relacionam ao acesso e as sociabilidades vinculadas ao cotidiano do Bosque dos Buritis a partir de algumas narrativas dos frequentadores do local. Buscamos entender quais são as principais motivações que os levam a frequentarem o Bosque. Dentre os entrevistados, destacamos os seguintes depoimentos:

Eu fico aqui esperando dar o tempo, de vez em quando eu venho aqui para resolver alguma coisa na cidade, aí venho para cá para descansar um pouco. (ENTREVISTADO 1, 2018).

Eu sempre venho para passear, venho para tomar um caldo de cana, conversar com as pessoas, bater papo sobre um assunto que está em destaque na sociedade. A gente muda, às vezes vinha para tomar um chá, um tereré com os amigos, na verdade, existe uma gama de assuntos que

está associado com os outros, que fazem com que a gente frequente o parque e tire daqui informações, passe informações, uma série de fatores, é isso que acontece. (ENTREVISTADO 3, 2018).

Porque eu acho um lugar bonito, agradável, que tem opções que além de trazer paz, eu acho que você tem que procurar frequentar lugares que você encontra paz. Eu acho que as pessoas vindo aqui encontra uma paz muito grande, por isso é que eu venho aqui e acho bonito, acho gostoso o ambiente, acho tudo; e tem opções, tem o orquidário, tem o museu, tem o lago, os peixes, então tem opção, tem coisa de se ver, por isso que eu gosto de vir. (ENTREVISTADA 4, 2018).

Muito motivada também pelo meu cachorrinho que tem dez anos e meio e com ele eu passei a vir para tirar do apartamento, mas com a correria do dia a dia você pensa que você não tem tempo durante o dia para sair um pouquinho e com o cachorrinho eu me senti mais "forçada" a vir, e aí passei a frequentar todos os dias durante esse tempo todo. E nesse convívio com o bosque eu fiz grandes amigos aqui. Por que são onze anos, né? (ENTREVISTADA 6, 2018).

Ver o lago, as árvores, eu gosto e acho bacana. Onde eu moro o terreno é muito pequeno, então tem pouca coisa e eu gosto de uma coisa arborizada. Parece que faz bem, faz bem para a cabeça, você relaxa, parece que você entra realmente em harmonia com o ambiente que a gente destrói tanto, que eu acho uma estupidez nossa, que eu também contribuo pra essa destruição, então é um momento de sossego, de paz mesmo. (ENTREVISTADO 8, 2018).

Nestes fragmentos, percebemos que cada frequentador possui diferentes interesses e motivações que se relacionam com o seu cotidiano, bem como a percepção que estes possuem do espaço do Bosque. O frequentador 1, indica que o local serve de passagem e descanso quando precisa resolver alguma pendência nas imediações do parque. Pelo fato de o Bosque estar localizado próximo ao centro de Goiânia, torna-se um pretexto para sua visita esporádica quando necessita ir naquela região. O tempo de uso e a permanência no parque público da cidade contemporânea, conforme Serpa (2007), varia consideravelmente entre visitas esporádicas ou diárias, de acordo com as necessidades de cada frequentador: “Ao que parece, o tempo dos usos não corresponde àquele necessário (...), ele corresponde aos ritmos urbanos e à liberdade de cada um de ir a um parque e lá passar algumas horas ou minutos.” (SERPA, 2007. p.76).

Para o frequentador 4, o principal motivo para ir ao Bosque é o de se encontrar com outras pessoas. Ao admitir que “venho pra tomar um caldo de cana, conversar com as pessoas”, e “existe uma gama de assuntos que está associado com os outros, que fazem com que a gente frequente o parque”, podemos afirmar que o Bosque representa o local do encontro, sendo por excelência um espaço

para a ocorrência de relações de sociabilidade. Com essa condição, concordamos com Frúgoli Junior (2007), ao afirmar que espaço público atua como um espaço comunicacional, possibilitando a interação dos indivíduos e grupos através da linguagem e das trocas afetivas que nele são estabelecidas.

Quando afirma que “Porque eu acho um lugar bonito, agradável, que tem opções que além de trazer paz, eu acho que você tem que procurar frequentar lugares que você encontra paz”, a frequentadora 4 associa o Bosque dos Buritis como um lugar de refúgio para a tranquilidade. Nesse contexto, Serpa (2007, p.82) aponta que os parques públicos na contemporaneidade: “(...) assumem novas formas, aquelas do “bem-estar” do “se sentir bem”. Como lugar que pode “trazer paz” para a frequentadora, o Bosque representa um espaço de alívio para os ritmos da cidade, marcado pelo *stress*, por exemplo. Ao apontar que “tem opções, tem o orquidário, tem o museu, tem o lago, os peixes, então tem opção, tem coisa de se ver, por isso que eu gosto de vir” ainda dimensiona a variedade de espaços para frequência, formas e possibilidades de usos presentes no âmbito do Bosque.

A frequentadora 6 costuma ir ao Bosque habitualmente para “sair um pouquinho e com o cachorrinho eu me senti mais “forçada” a vir”. O passeio com animais de estimação em parques públicos de Goiânia é algo bastante comum. Durante o período de observações empreendidos no Bosque, por exemplo, foi possível notar a presença significativa de frequentadores acompanhados de animais domésticos em caminhadas pelas trilhas e ao redor dos lagos. Conforme Serpa (2007, p.78): “Nas cidades, são os parques públicos os locais de “recreação” para esses animais (...)”. Ao mesmo tempo em que visita o local, pois, tornou-se um hábito relacionado ao cuidado com seu animal doméstico já que reside em um apartamento nas imediações, possibilita também a socialização com outros frequentadores, tanto que “nesse convívio com o Bosque eu fiz grandes amigos aqui”, pontua a frequentadora.

Ao “ver o lago, as árvores” o frequentador 8 afirma que “entra realmente em harmonia com o ambiente” e proporciona “um momento de sossego, de paz”, sendo que o contato com os elementos naturais da paisagem proporciona uma experiência agradável. A contemplação da natureza é uma das principais motivações para os frequentadores do Bosque dos Buritis, sobretudo, considerando que seu espaço se configura como um “refúgio da natureza”, um

ambiente que se opõe a densa verticalização presente em seus arredores. Nesse contexto, Mota (2017, p.155) aponta que o Bosque dos Buritis: “proporciona o contato com a natureza e possibilita que seus usuários se sintam tranquilos, além disso proporciona momentos de introspecção e reflexão.”

Os depoimentos permitem refletir sobre a variedade de usos, funções e atribuições ao Bosque por quem o frequenta, sendo considerado como o lugar: do encontro, da tranquilidade, do passeio, da caminhada, da contemplação, do refúgio, de passagem, da meditação, da contemplação. Com estes relatos, é possível dimensionarmos a variedade de usos e funções atribuídos ao espaço do Bosque dos Buritis que motivam as relações de proximidade e permanência, seja pelos seus aspectos morfológicos, culturais, artísticos, estéticos, naturais, entre outros, que estão presentes em sua paisagem. Partindo de uma apropriação individual ou coletiva, verifica-se que cada sujeito possui maneiras específicas de se relacionar e se apropriar do espaço do Bosque. Concordando com Chaveiro (2007, p.59): “(...) o ritmo dos indivíduos é diferenciado, uma vez que os indivíduos são, também, diferenciados.” É necessário, portanto, considerar o contexto em que este sujeito está inserido: sua trajetória de vida, formação acadêmica e profissional, aspirações pessoais, entre outros aspectos, que influenciam as experiências junto ao local.

Tratando-se do perfil dos frequentadores do Bosque dos Buritis, segundo relatório do Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Goiás – CAU GO (2012), durante a semana há uma intensa circulação de pessoas que trabalham próximo ao parque e que utilizam a área como passagem durante o trajeto ao trabalho. O público do parque também é composto por moradores locais que o utilizam principalmente para passear e praticar exercícios físicos durante o dia. Nos finais de semana o local recebe moradores de várias regiões da cidade de Goiânia que também utilizam seu espaço para o lazer e a prática de esportes. Ainda de acordo com o relatório do CAU GO (2012) o público principal neste período é constituído por famílias que realizam passeios e lanches nas áreas do parque.

Com a elaboração do Plano de Manejo da área do Bosque pela Agência Municipal do Meio Ambiente (AMMA) no ano de 2005, a partir do levantamento do perfil do público do parque, verificou-se que a maioria dos frequentadores do local reside em outras regiões da cidade. Neste levantamento, 51,33% dos usuários apontaram que moram distante do parque, inclusive em bairros periféricos, contra

outros 42,59% que residem nas imediações. Com esses dados, é possível dimensionar que o público do Bosque é bastante diversificado, não sendo um parque destinado somente para as classes altas e médias do seu entorno. Um fator que justifica essa condição é sua localização. Por estar localizado nas imediações do centro de Goiânia possui mais facilidade de acesso por transporte coletivo ou a pé para alguns frequentadores:

Eu estava lá no centro, fui lá no cartório e eu resolvi passar aqui, ficar um pouco descansando. Geralmente eu venho com a galera. Hoje foi que deu a louca mesmo de eu vir parar aqui. (ENTREVISTADA 2, 2018).

Na verdade, vim andando do hotel. Já tinha visto algumas coisas no mapa do Google Maps para me poder localizar, que eu uso muito. Vim andando mesmo. Não tinha nada traçado, nada planejado, só andei e achei aqui um bocado... Vinha ali naquela direção e vi ali um bocado de matas e falei: "vamos por aqui", e por sorte, vamos dizer assim, ficou tão grande, cheguei aqui falei "poxa aquilo ali deve ser um jardim botânico, alguma coisa, vamos dar uma olhadinha". (ENTREVISTADO 8, 2018).

Durante os trabalhos de campo empreendidos no âmbito do Bosque dos Buritis, foi possível verificarmos que durante a semana, principalmente entre o início da manhã e o final da tarde, alguns frequentadores também utilizam o local para a realização de exercícios físicos (como a caminhada e práticas de meditação). Há também uma parte significativa que utiliza o Bosque como área de passagem pela Avenida Assis Chateaubriand entre o acesso para a Praça Cívica e os prédios da Assembleia Legislativa de Goiás (ALEGO) e do Tribunal de Justiça do Estado de Goiás (TJGO).

Apesar das potencialidades e atrativos para o uso e frequência do Bosque, também é recorrente as reclamações em relação a falta de segurança no local, tornando-se um fator impeditivo para sua frequência, sobretudo no período noturno. Foi recorrente em algumas entrevistas o relato de delitos ocorridos no âmbito do Bosque e a sensação de insegurança:

Houve uma época que até morte teve aqui e ficou falado. Muito cara que mexia com droga, homossexualismo, mas mudou muito em vista do que era antes. (ENTREVISTADO 1, 2018).

Oscila muito em questão de cuidados com o parque, em questão de segurança e isso atrapalha muito. Já teve frequentador que veio aqui e foi assaltado e não voltou mais no parque. Então isso atrapalha muito. Fica aberto a noite toda. Aí virou ponto de encontro de homossexual, para uso de droga. (ENTREVISTADO 2, 2018).

Muita violência, muitos meninos que estão roubando, muita gente atacando. Ataca de manhã, ataca de tarde, você não pode andar com celular aqui, tirando foto, sem olhar para trás. Então, assim, a noite aqui é hoje um espaço de risco. A partir das 18 horas não venho ao Bosque. Estou impedida de andar numa trilha que meu cachorrinho ama, que a gente andou toda vida que é bem ali. Ele gosta da terra, ele não gosta desse concreto. E a gente sempre caminhou lá e lá eu fui roubada. Eu sentei num banco de madeira em um domingo às dez da manhã. Sentei e eu sempre trago livros para ler. Estava sentada e um menino saiu detrás. Todo dia a gente está aqui, todo dia a gente vê os encontros aqui. Aí quando você entra na mata, aí você vê lá, têm os pontos que eu sempre gostei de entrar até que eu fiquei com medo e parei de entrar. Se sentar no pé de uma árvore você vê os locais onde eles jogam as camisinhas. É aquele lixão, não dá para ver da trilha, mas se você entrar na mata você vê. Isso é permanente nos pontos de encontros noturno. E fica aberto, o bosque está ficando aberto. (ENTREVISTADA 5, 2018).

Primeiro, é preciso considerar que a criminalidade apontada no Bosque dos Buritis é reflexo da violência urbana em Goiânia. Assim como na cidade, o Bosque também é atravessado por ritmos e conflitos cotidianos, disputas territoriais e a marginalização de minorias. Outro ponto importante para refletirmos sobre a sensação de insegurança no Bosque diz respeito ao medo do outro, ou seja, alguns sujeitos que frequentam o parque são apontados como ameaças para o local. Nesse ponto, Cerqueira (2013) observa que na sociedade contemporânea a nova dinâmica de vida nas cidades é marcada pela fragilidade e pessimismo dos vínculos, pois

Passa-se a enxergar no outro a iminência do perigo, pois a causa da insegurança tende a ser externalizada. A individualização da vida e das responsabilidades inerentes a ela estabelece um contraponto tão forte com as comunidades que precederam essa tendência – baseadas na cooperação e solidariedade – que, em algum ponto desse processo de transformação, deixou-se de acreditar na capacidade de solidariedade do outro. (CERQUEIRA, 2013, p.101).

Sobre os encontros noturnos para o uso de drogas e as práticas sexuais que ocorrem no interior das trilhas do Bosque, apontados como aspectos negativos do local por alguns frequentadores; é preciso considerar que essas práticas dizem respeito aos diferentes usos que são atribuídos ao parque por outros frequentadores e são vistos como “transgressões” dos comportamentos aceitos no local. Conforme Serpa (2007, p.79): “A utilização do parque público mobiliza códigos de conduta supostamente conhecidos de todos. (...) O parque pode

também se transformar em lugar de delitos e incivildades, particularmente no período noturno”.

A apropriação do espaço no Bosque por outros grupos, seja para o uso de drogas ou encontros homossexuais, relaciona-se com a análise das novas funcionalidades dos parques públicos em Goiânia feita por Chaveiro (2007):

“(....) instala-se o que muitos usuários apelidam de “praças da maconha”, ou nas trilhas, os que chamam de “motel de pobres” e também lugares de encontro homossexuais. O uso e o significado deles efetivam o conflito da sua tradição – a ideia de cerrado, por exemplo – com novos desdobramentos do ethos metropolitano. (CHAVEIRO, 2007, p. 63 – 64).

Emerge, portanto, a (re)significação e a (re)funcionalização do espaço do Bosque pelos frequentadores que são marginalizados por uma maioria, e suas práticas trazem à tona a dinâmica de apropriação do espaço público para além de suas designações planejadas ou impostas. Concordando com Gomes (2004): “Significa também renunciar a todas as outras formas de regulação do comportamento que entrem em conflito com o código de conduta estabelecido nesses domínios.” (GOMES, 2004, p.38).

Chamou-nos também a atenção durante as observações do cotidiano do Bosque que o perfil de boa parte dos frequentadores durante o final da manhã e o início da tarde é composto, sobretudo, por funcionários de repartições públicas e outras empresas próximas. É bastante notável que estes usuários utilizam o espaço do Bosque no período compreendido como intervalo de almoço, ocupando os bancos para o descanso e socialização com os demais colegas de trabalho. Além disso, alguns grupos se reúnem nesse momento para a realização de práticas religiosas, como orações e louvores coletivos. (figura 5).



Figura 5: **Frequentadores reunidos em prática religiosa no interior do Bosque.** Foto: Rafael Caique S.S. Arantes, 2018.

Sobre as práticas religiosas no âmbito do espaço do Bosque dos Buritis, é preciso considerar que o espaço público é propulsor destas manifestações na medida em que os grupos se identificam com esses espaços e os estabelecem como uma referência de encontro para a realização de suas práticas. De acordo com Vitório (2015, p.8): “Quando se pensa a religião no espaço público, há que se considerar as múltiplas faces da religião e a imensa variedade dos espaços públicos.” No caso do Bosque, durante as observações nos trabalhos de campo, ficou evidenciado que ocorre durante a semana o encontro predominante de grupos vinculados as religiões neopentecostais.

A ocorrência do fenômeno religioso no âmbito do Bosque pode ser compreendida pela necessidade do sujeito de vincular-se ao espaço público a partir de suas práticas cotidianas, bem como encontrar refúgio espiritual e autoconhecimento. Outra característica importante na relação do sujeito com a religião é a possibilidade integradora de estabelecer comunhão e se relacionar com outros sujeitos que buscam a mesma experiência:

Assim, a abertura ao outro e conseqüentemente ao transcendente é uma condição de integração da pessoa. Isto quer dizer que o homem é um ser de transcendência que necessita para sua própria realização de um encontro com o outro, sejam as outras pessoas, seja um ser sobrenatural. (GIOVANETTI, 2015, p.106 – 107).

Em suma, na cidade contemporânea, os espaços públicos potencializam a manifestação e a busca pessoal e coletiva pelo fenômeno religioso, atuando também como um elo das relações de sociabilidade entre seus membros. Na visão de Gomes (2004, p.63): “É o espírito comum ao grupo que qualifica o espaço, sacralizando-o”. Nessa perspectiva, o espaço público é demarcado pela apropriação de grupos religiosos que se reconhecem em suas práticas e atribuem sentidos ao cotidiano, legitimando sua apropriação.

CAPÍTULO 2

O BOSQUE DOS BURITIS NO IMAGINÁRIO URBANO DE GOIÂNIA

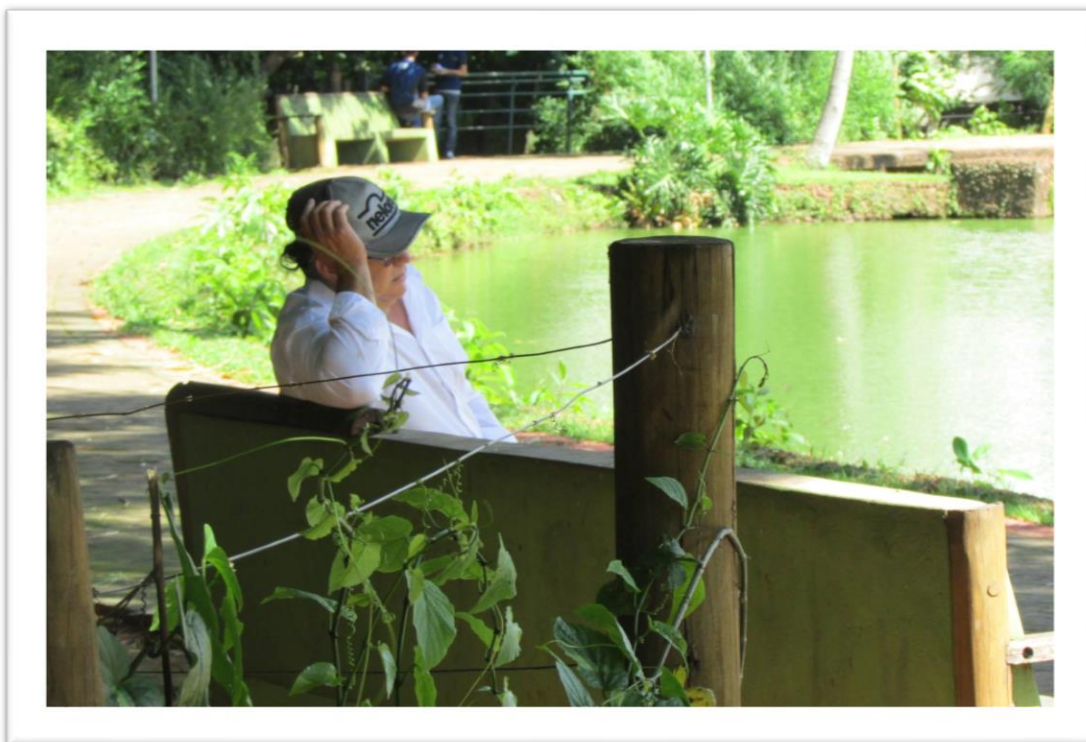


Foto: Rafael Caique S. S. Arantes, 2016.⁸

⁸ Fotografia produzida no âmbito do ensaio fotográfico “Imagens de um Bosque” para a disciplina de Fotografia Básica do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Goiás no segundo semestre de 2016. Disponível em: << <https://www.flickr.com/photos/150142970@N03/> >>

O Bosque dos Buritis pode ser considerado um cartão-postal da cidade de Goiânia? Algumas imagens do Bosque reproduzidas em cartões-postais servem como registros que identificam o espaço do Bosque para os frequentadores já habituados, orientando-os e ao mesmo tempo convidando um recém-chegado em Goiânia para um passeio.

Aparentemente, a imagem do Bosque em um cartão-postal pode parecer apenas mais um parque público que compõe o espaço urbano de Goiânia, como outras centenas de parques espalhados por essa cidade. Todavia, ao adentrarmos em seu espaço, verificamos uma multiplicidade de elementos que conferem ao cotidiano do lugar conteúdos singulares: cores, formas, movimentos, sons, monumentos.

O Bosque dos Buritis representa o espaço do encontro, do acesso a arte pública, do descanso, da passagem do transeunte para encurtar sua caminhada, ou também o espaço que possibilita o acesso ao acervo de memórias dos seus frequentadores. Assim, o Bosque dos Buritis é um espaço simbólico, pois é marcado por representações que dão sentido a sua constituição e se relaciona com o imaginário urbano de Goiânia.

No presente capítulo, abordaremos algumas definições conceituais e reflexões sobre o imaginário urbano, considerando a cidade como ponto de partida para sua investigação. É na cidade que se estabelecem as relações dos sujeitos e dela emergem imagens e representações, conteúdos que nos permitem refletir sobre seu imaginário.

Nessa perspectiva indagamos: quais são as imagens atribuídas ao parque pelos seus frequentadores? Com o objetivo de identificarmos as imagens que se relacionam ao cotidiano do Bosque dos Buritis, empreendemos também alguns trabalhos em campo para a compreensão das experiências dos frequentadores e os principais conteúdos em sua paisagem.

2.1 Compreendendo o conceito de imaginário urbano

A cidade pode ser compreendida como o lugar onde se convergem vários símbolos e signos que dão sentido a sua materialidade. Monumentos, imagens, formas, são alguns dos elementos que compõem sua paisagem e configuram importantes indicativos do imaginário urbano. Para a compreensão do conceito de imaginário urbano, boa parte dos autores aqui selecionados dialogam com o imaginário a partir da Literatura (que é uma fonte de imaginação) ou da História Social. Buscamos estabelecer uma aproximação de suas discussões com uma investigação cultural do urbano, pois, acreditamos que há um imaginário social, um conjunto de imagens e ideias que estão no coletivo e emergem das experiências dos sujeitos com a cidade.

Em uma simples busca da palavra imaginário na plataforma de pesquisa Google Acadêmico surgem aproximadamente 444.000 resultados atribuídos a esse termo, entre artigos, dissertações ou teses. Dentre as principais associações encontradas, aparecem: imaginário e realidade, imaginário infantil, imaginário do Brasil, imaginário da educação, imaginário da cidade, imaginário da literatura, imaginário do cinema, entre tantos outros. Essa constatação evidencia a ampla aplicabilidade e ambiguidade que o termo possui para as mais diversas análises e áreas do conhecimento. Nesse estudo, nossa preocupação é com a elucidação do imaginário urbano ou o que vem a ser o imaginário da cidade.

Seguimos para as definições de imaginário no sentido *stricto sensu* que a palavra pode ter. De acordo com o dicionário, o termo imaginário possui as seguintes definições: “1. que só existe em imaginação, ilusório, irreal, fantástico; 2. As ideias, crenças, símbolos e opiniões de uma pessoa ou grupo; 3. Aquele que faz imagens de santos”. (FERREIRA, 2009, p. 461). Apesar de possuírem um caráter técnico e generalista, essas terminologias não se distanciam dos estudos empreendidos por alguns autores apresentados a seguir.

Quando chegamos nas pesquisas e produções acadêmicas, sobretudo dentro de uma perspectiva cultural sobre o imaginário urbano ou o imaginário da cidade, deparamo-nos com os consideráveis trabalhos desenvolvidos por Benjamin (1989, 1995), Calvino (1990), Canevacci (2004), Freire (1997), Peixoto (2002) e Pesavento (2002), que embora muito se aproximem no entendimento da temática,

possuem uma maneira singular de refletir sobre os conteúdos do imaginário urbano com diversos olhares e narrativas lançados sobre a cidade.

Nosso percurso propõe-se a identificar na materialidade da paisagem do Bosque dos Buritis, nas relações de sociabilidade, nos usos do seu espaço e nos conteúdos de arte pública os vestígios simbólicos que direcionem para uma compreensão de seu imaginário urbano. Propomos, efetivamente, uma abordagem teórico-metodológica baseada na obra benjaminiana para a compreensão do imaginário urbano estabelecendo um olhar investigativo sobre a cidade que é lançado em sua obra. Nessa perspectiva, o estudo sobre o imaginário urbano efetiva-se a partir do contato *in loco* na cidade que ganha destaque com o comportamento do personagem *flâneur*, empreendendo sobre a cidade a *flânerie* benjaminiana⁹. O *flâneur* aparece na obra de Walter Benjamin através da compreensão do poeta Charles Baudelaire, onde o personagem teve sua gênese.

A cidade é constantemente vista e visitada por diferentes perspectivas na obra de Walter Benjamin. O cenário urbano percorrido pelo seu personagem-detetive é a Paris do século XIX – ou a Paris do Segundo Império¹⁰. Durante este período, a capital da França foi alçada como centro de exposições mundiais, para onde convergia a divulgação do progresso cultural e industrial do mundo. Benjamin reflete sobre esse momento de formação e transformação da metrópole moderna descortinando a paisagem urbana através da figura do *flâneur*¹¹ onde a capital francesa é apontada como um receptáculo de conteúdos que podem ser acessados através da experiência de seu observador:

De todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris. (...) a maior sensação de liberdade humana é flânar ao longo do curso de um rio, então aqui a mais completa ociosidade, e, portanto, a mais prazerosa liberdade, ainda conduz livro e livro adentro.
Pois sobre os desnudos quais do Sena há séculos se deitou a hera

⁹Na perspectiva de Benjamim (1989), consideramos a *flânerie* um método de investigação urbana. A palavra flânar significa caminhar sem destino certo, andar sem rumo, de modo ocioso, sem coisas com as quais se preocupar: precisava sair sem rumo, simplesmente, flânando. Dessa forma, é preciso percorrer a cidade sem grandes pretensões, a fim de experimentá-la.

¹⁰O Segundo Império francês foi o regime monárquico implantado por Napoleão III de 1852 a 1870, entre os períodos históricos da Segunda República e da Terceira República na França e foi caracterizado por um governo ditatorial, de modernização e desenvolvimento econômico.

¹¹ O termo *flâneur* vem do francês e tem o significado de "vagabundo", "vadio", "preguiçoso", que por sua vez vem do verbo francês *flâner*, que significa "para passear". Segundo Amâncio e Antônio (2013, p.124) Charles Baudelaire desenvolveu o significado para *flâneur* de "uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la".

de folhas eruditas: Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena. (BENJAMIN, 1995, p. 195, grifos nossos).

Essa passagem instiga o leitor realizar a mesma atitude de percorrer a cidade empreendendo uma espécie de radiografia de sua paisagem, descortinando-a e descrevendo suas impressões enquanto espectador com uma riqueza de detalhes. Ao afirmar que “Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena”, temos que a dimensão dos conteúdos dispostos na paisagem urbana não cessam, há um acervo que ainda pode ser explorado, esmiuçado. Para isso, é preciso perder-se no urbano em busca dessas experiências:

Acerca desta cidade existe um conhecimento ultravioleta e um infravermelho que não se deixam mais pressionar na forma do livro: foto e mapa das ruas – o conhecimento mais precioso do detalhe e do todo. Dessas extremidades do campo visual, temos as mais belas amostras. Quem alguma vez teve de manusear numa cidade desconhecida, numa esquina, sob tempo ruim, um dos grandes mapas de papel que, a cada lufada de vento, intumescem como velas, se rasgam em todas as bordas e que em breve são apenas um monte de folhas sujas, com que o sujeito se atormenta. (BENJAMIN, 1995, p.196).

Ao visitar a obra do poeta Baudelaire, Benjamin desloca para a figura do *flâneur* o trabalho de um detetive que empreende a observação das imagens banais da paisagem urbana sendo capaz de descobrir cenas reveladoras. O *flâneur* é o sujeito que efetivamente habita a cidade:

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa-se o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p.35).

Ao percorrer as ruas de Paris, o *flâneur* chega até as galerias: “uma nova descoberta do luxo industrial (...) são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore”. (BENJAMIN, 1989, p. 35). Como locais de passagem, as galerias oferecem cenas que alimentam a coleção de quadros do cotidiano. Em meio às vitrines (símbolo de um capitalismo pujante) não passam despercebidas para o detetive à profusão de imagens e signos da paisagem urbana.

A flânerie oferece as melhores perspectivas. “O observador – diz Baudelaire – é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito.” Desse modo, se o flâneur se torna sem querer detetive, socialmente à transformação lhe assenta muito bem, pois justifica sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista. (BENJAMIM, 1989, p.38).

Nesse sentido, os ritmos da cidade são como um acervo para o *flâneur* com a disposição e profusão de imagens e signos apreendidos em sua paisagem. Seguindo esse comportamento é preciso, portanto, perder-se na cidade através da observação minuciosa de seu cotidiano: descobrindo sua riqueza de formas, luzes, sons, rostos, passos; que podem indicar as pistas que nos permite refletir sobre seu imaginário.

Seguindo essa premissa, deparamo-nos com alguns dilemas: como perder-se na cidade contemporânea em meio ao contexto e ritmo de vida cotidiano? Como seria possível o exercício da *flânerie* benjaminiana no espaço do Bosque dos Buritis? Ao empreendermos a metodologia benjaminiana no âmbito da cidade contemporânea, como poderíamos estabelecer uma proximidade com o que foi lançado na Paris do século XIX? Na contemporaneidade, as cidades oferecem as mesmas possibilidades para uma *flânerie*?

Inicialmente, acreditamos que a atividade do *flâneur* efetiva-se tanto em meio às paisagens urbanas da Paris do século XIX (com o fervilhar das multidões a caminho das fábricas) e na cidade contemporânea (dos fluxos, da propaganda, da aceleração do tempo). Nessa ótica, o desenvolvimento da *flânerie* não depende apenas das condições oferecidas pela cidade, mas do trabalho que é empreendido pelo observador que em meio aos ritmos do cotidiano tem sua matéria-prima. Pelo contrário, é no âmbito dessa cidade vertiginosa que a *flânerie* se estabelece. É possível serem explorados outros conteúdos para além dos que estão visíveis no cotidiano banal das cidades.

Tomemos como experiência de percorrer a cidade contemporânea vivenciada por Canevacci (2004) ao visitar pela primeira vez São Paulo em 1984. Não conhecendo ninguém e nenhum lugar dessa metrópole, o autor vivenciou a sensação de perder-se na cidade:

A primeira coisa que comprei – e que ainda conservo – foi o mapa da cidade. Mas em vez de me ajudar esse mapa teve inicialmente o poder de contribuir ainda mais para minha confusão: nunca eu teria imaginado que São Paulo pudesse ser tão enorme e ao mesmo tempo tão *viscosa*. (...) a única coisa que um “estrangeiro” como eu, com um conhecimento escassíssimo de português, podia fazer (além da imobilização), era perder-se na cidade. (...) o sentimento de estar perdido impôs-se então, a mim, mais do que como uma decisão: como um abandono quase aderente ao fluir das emoções. O certo é que, enquanto perder-se numa cidade qualquer é fácil (além de embaraçoso), perder-se em São Paulo é só vertiginoso. É como imergir-se na vertigem em si mesma. (CANEVACCI, 2004, p. 14).

O primeiro contato com a cidade de São Paulo, um tanto quanto aflitivo, mas ao mesmo tempo revelador, permitiu que Canevacci desenvolvesse mais tarde uma metodologia baseada nos elementos da comunicação urbana, o que ele denomina de cidade polifônica¹². O autor afirma que a cidade se apresenta polifônica desde o primeiro contato estabelecido com ela, sendo necessário o comportamento de: “querer *perder-se*, de ter prazer nisso, de aceitar ser estrangeiro, desenraizado e isolado, antes de se poder reconstruir uma nova identidade metropolitana”. (CANEVACCI, 2004, p.15). Ao estabelecer a atitude de perder-se no urbano, a cidade se apresenta polifônica: é marcada pela profusão de elementos que fazem parte de uma comunicação urbana: “A cidade se caracteriza pela sobreposição de melodias e harmonias, ruídos e sons, regras e improvisações (...)” (CANEVACCI, 2004, p.18).

Seguindo essa metodologia interpretativa, o autor ainda aponta a diferença entre um olhar habituado de um olhar estrangeiro: “muitas vezes o olhar desenraizado do estrangeiro tem a possibilidade de perceber as diferenças que o olhar domesticado não percebe, interiorizado e demasiadamente habituado, pelo excesso de familiaridade”. (CANEVACCI, 2004, p.17). Nesse contexto, é preciso que se estabeleça a atitude similar ao de um forasteiro: percorrendo a cidade como quem a desconhece e deseja esquadrihar todos seus cantos, formas, tons, sons, luzes, movimentos. É preciso efetivamente perder-se na cidade!

As cidades invisíveis de Ítalo Calvino (1990) também nos oferecem um importante exercício reflexivo sobre o que é e o que vem a ser a cidade a partir de

¹² A cidade polifônica, segundo Canevacci (2004), significa que a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um corpo que canta com multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõe-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam; e também designa a escolha em dar voz a muitas vozes, ou seja, o enfoque é a comunicação da cidade.

uma linguagem literária que expressa as metáforas do urbano: “As cidades invisíveis são legíveis na forma metafórica da ponte: por meio destas passa-se por aquela zona cinzenta que separa e mistura o fantástico e o realista”. (CANEVACCI, 2004, p.128). Em sua obra, o leitor é conduzido pelas descrições do viajante veneziano Marco Polo que relata suas conquistas e expedições. Marco Polo revela vários nomes, sons, luzes, estátuas, construções e outros elementos que compõem as cidades que conheceu. Vislumbram-se cidades ora reais ou imaginárias, visíveis ou invisíveis, ideais ou não, que constituem o imaginário de seus habitantes, seus desejos e aspirações. Numa de suas andanças, Marco Polo chega até Tamara, uma cidade em que, segundo Calvino (1990), os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas:

Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao sair de Tamara é impossível saber. Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde correm as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante... (CALVINO, 1990, p.9).

Nessa perspectiva, a cidade apresenta-se como um espaço de possibilidades infindáveis, marcada por representações que fluem do imaginário dos sujeitos. Assim a cidade é concebida pela percepção individual e coletiva de quem a descreve, o que vem a ser a cidade ou que ela pode realmente significar, ou retomando a citação anterior: “Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao sair de Tamara é impossível saber”. (CALVINO, 1990, p.9). O viajante ao dirigir-se ao imperador Kublai Khan sobre as cidades descobertas alerta para as descrições de seus habitantes, incapazes de revelar o que realmente são: “Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve”. Esse olhar do viajante em Calvino (1990) assemelha-se com o olhar do *flâneur* em Benjamin (1989):

Marco Polo possui um delicado olhar, capaz de metamorfosear cidades estrangeiras em paisagens, transformando-as em poesia. Nomes, luzes, ruídos, construções, ruas, pessoas fazem estas estranhas e lindas cidades se revelarem. E assim como o olhar do navegante veneziano é livre, o de Kublai Khan não está comprometido com a história da produção dessas cidades, é um olhar sem medo, sedutor, como o do *flâneur* pelas

ruas e becos de Paris, na obra de Benjamim. Ao contrário é sob nosso olhar de habitante-usuário da urbe que sofremos as influências dos processos de transformação pelos quais as cidades passam, e que deixam marcas profundas no cotidiano das pessoas. (COELHO, 1993, p.169).

Os diferentes olhares dos sujeitos sobre as cidades resultam na constituição de imagens que revelam suas experiências e memórias. Nessa perspectiva, Freire (1997) nos convida para uma incursão pelos conteúdos relacionados ao imaginário e a memória urbana. Buscando entender a percepção dos sujeitos na cidade contemporânea, a autora lança o seguinte questionamento: qual a possibilidade, que ainda nos resta, de uma relação estética com as coisas, agora, dentro de um contexto ampliado, nas cidades?

Seguindo essa premissa, Freire (1997) realiza uma investigação empírica nas ruas de São Paulo, mas especificadamente nos lugares significativos de acesso aos monumentos urbanos. Empreende um trabalho de escavação sobre as ruínas (que aqui consideramos como vestígios simbólicos) que atravessam a transposição do tempo na cidade. Essa empreitada permite compreender a justa medida entre a sensibilidade, a percepção, e a memória na cidade contemporânea como importantes indicadores, pois “(...) a cidade desempenha papel fundamental na constituição do imaginário contemporâneo. Basta lembrar que nove décimos das imagens sedimentadas em nosso inconsciente originam-se daí.” (FREIRE, 1997, p.110).

A cidade passa a ser compreendida como um acervo de imagens disponíveis aos sujeitos em contato com suas representações. Nesse sentido, Freire (1997, p.116) afirma que: “como o imaginário, as representações são construídas a partir das memórias, fantasias, concepções tanto individuais e coletivas.” Assim, o imaginário da cidade é concebido como um acervo de camadas de diversas temporalidades, sedimentando-se resquícios de tempos que se eternizam na memória individual e coletiva dos cidadãos. Dentro dessa análise, a autora baseia-se na concepção teórica de representação social para a compreensão do imaginário:

(...) dentro do quadro de referências que nos interessa aqui, lembramos que imagem, raiz de imaginário, articula conteúdos individuais e grupais e envolve, por conseguinte, elementos do universo das fantasias pessoais, rememorações, assim como conceitos socialmente formulados. (FREIRE, 1997, p.116).

Ao considerarmos essa reflexão, podemos inferir que a elaboração individual ou coletiva das imagens sobre os espaços urbanos são a essência para composição de seu imaginário. Assim, os conteúdos simbólicos que compõem o imaginário urbano (lembranças, aspirações, abstrações, utopias) provêm das referências e experiências que os sujeitos estabelecem coletiva ou individualmente nos espaços da cidade. Nessa perspectiva, o conceito de imaginário urbano pode ser compreendido como um

(...) sistema de ideias e imagens de representação coletiva, que teria a capacidade de criar o real (...). Neste contexto, se a cidade se impõe como problema e, portanto, como tema de reflexão e objeto de estudo, ela se oferece como um campo de abordagem para os estudos recentes sobre o imaginário social. (PESAVENTO, 2002, p. 8).

Considerando a cidade como um sistema de imagens e representações, como seria possível refletirmos sobre o imaginário urbano? Pesavento (2002) aponta que a partir da observação da materialidade urbana é possível criar e interpretar imagens, pois, estas assumem uma forma metafórica de expressão. A autora também pontua que estas imagens podem assumir diferentes sentidos, pois perpassam sobre os diversos olhares que são lançados sobre a cidade, configurando em sensibilidades que

(...) se exprimem em atos e em ritos, em palavras e imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído. Falam, por sua vez, do real e do não-real, do sabido e do desconhecido, do intuído ou do inventado. Sensibilidades remetem ao mundo do imaginário, da cultura e seu conjunto de significações construído sobre o mundo. (PESAVENTO, 2004, p. 58).

A reflexão sobre a relação de dualidade entre o que é considerado real na cidade (o concreto e o empírico) com os conteúdos do imaginário possibilitam a compreensão da cidade pelo seu conteúdo simbólico. Nesse sentido, Pesavento (2007) revela-nos a existência de uma força resultante das concepções individuais e coletivas dos sujeitos na produção dos conteúdos da cidade:

Cidades sonhadas, desejadas, temidas, odiadas; cidades inalcançáveis ou terrivelmente reais, mas que possuem essa força do imaginário de qualificar o mundo. Tais representações foram e são capazes de até mesmo se imporem como as verdadeiras, as reais, as concretas cidades em que vivemos. Afinal, que chamamos de mundo real é aquele trazido por nossos sentidos, os quais nos permitem compreender a realidade e

enxergá-la desta ou daquela forma. **Pois o imaginário é esse motor de ação do homem ao longo de sua existência, é esse agente de atribuição de significados à realidade, é o elemento responsável pelas criações humanas, resultem elas em obras exequíveis e concretas ou se atenham à esfera do pensamento ou às utopias que não realizaram, mas que um dia foram concebidas.** (PESAVENTO, 2007, p.11-12, grifos nossos).

A cidade é por excelência lócus da elaboração de vários símbolos, que ao se convergirem, conferem significados aos conteúdos que compõem o imaginário urbano. Nesse sentido, são atribuídas pelos sujeitos aos espaços urbanos diversas imagens que resultam de suas experiências e sensibilidades.

A cidade é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia. (PESAVENTO, 2007, p.14).

Ver a cidade é atitude fundamental para investigação do imaginário urbano. Contudo, Peixoto (2002, p.25) alerta que: “As cidades, mais do que qualquer outra paisagem, tornaram-se opacas ao olhar. Resistem a quem pretenda explorá-las”. Ao abordar a relação da proximidade entre os sujeitos com os elementos da paisagem urbana, o autor aponta que as impressões dos moradores habituados com uma cidade não são suficientes para desvelar sua paisagem: “Não se pode, na maioria das vezes, dizer nada a respeito de uma cidade além do que seus próprios habitantes repetem”. O autor também afirma que diferente dessas descrições habituais, o olhar despretenso é capaz de descobrir outros indícios da paisagem com suas primeiras impressões:

Uma maneira diferente de falar de uma cidade: a partir das primeiras impressões que temos ao chegar, das pedras e cinzas que restam dela ou de velhos cartões-postais. Ou ainda dos seus nomes, capazes de evocar a vista, a luz, os rumores e até o ar no qual paira a poeira de suas ruas. É por meio desses índices – e não das descrições – que se pode obter um verdadeiro quadro dos lugares. (PEIXOTO, 2002, p.26-27).

Com o olhar despertado pelo interesse em descortinar a paisagem urbana, como o que se refere Peixoto (2002) a partir das primeiras impressões que temos ao chegar, é possível identificarmos elementos que podem por vezes não serem notados pelos seus habitantes. Nas cidades contemporâneas a paisagem está

marcada pela profusão de imagens e o olhar do espectador encontra-se cada vez mais saturado e imediatista. Algumas informações podem passar despercebidas pelos sujeitos: “No horizonte, um mundo cada vez mais opaco. Quanto mais se retrata, mais as coisas nos escapam (...)”. (PEIXOTO, 2002, p. 9). Enxergar para além do que está visível na paisagem urbana contemporânea parece uma atividade cada vez mais árdua de se realizar. Diante dessa condição na cidade contemporânea, do esgotamento da capacidade de descrever a paisagem, conforme aponta Peixoto (2002), é possível estabelecer um olhar sensível sobre a paisagem urbana? Ou, seguindo a indagação do próprio autor: como fazer o olhar recuperar a paisagem?

Trata-se de narrar a cidade sem ser pela descrição – as cifras arrecadadas pelos impostos ou as dimensões das novas avenidas. É ainda possível pintar paisagens? Não por acaso Calvino recria o estilo fabulário das histórias clássicas de aventuras. Na figura do viajante, ele reedita o marinheiro benjaminiano, o arquétipo do contador de histórias, para quem a perda da experiência no mundo contemporâneo impossibilita a narração. (...) Mas o explorador, recém-chegado e ignorando completamente as línguas da região, não pode exprimir de outra maneira senão “com gestos, saltos, gritos de maravilha e horror”. **O estrangeiro só pode transmitir as mesmas sensações que experimenta diante daquelas paisagens, como se as estivesse contemplando naquele instante. Com o mesmo espanto e a mesma falta de palavras provocados pelo que é indescritível.** (PEIXOTO, 2002, p.26, grifos nossos).

Narrar a cidade com as mesmas impressões de um estrangeiro proporciona perspectivas inesperadas de sua paisagem, como a experiência vertiginosa de Canevacci (2002) ao chegar em São Paulo pela primeira vez. A panorâmica é reveladora de elementos inesgotáveis da imaginação de seu forasteiro, por vezes, pouco notado por seus habitantes. É preciso divagar na cidade em busca dos indícios do seu imaginário. Concordando com Chaveiro (2007, p.13): “Passear numa metrópole contemporânea é entregar aos sentidos as malhas de um aparente labirinto. Uma chuva densa de símbolos emerge diante dos olhos do passeador.”

Obviamente que como legítimo goianiense não possuo as mesmas aspirações de um recém-chegado em Goiânia sendo um visitante do Bosque dos Buritis pela primeira vez, pois o frequento desde a infância. Todavia, com base na *flânerie benjaminiana* procurei estabelecer o comportamento de um *flâneur* que percorre a paisagem do Bosque dos Buritis com um olhar sensível: apreendendo

os elementos mais visíveis e os que estão para além de uma visibilidade imediatista.

Com essa atitude, coloco-me a refletir que a cidade é atravessada pelos olhares dos sujeitos que (re) significam sua materialidade, conferindo aos espaços novos sentidos e conteúdos simbólicos. Essa atribuição de novos sentidos foi vivenciada por Arantes (2016) ao verificar que na Praça Universitária¹³, por exemplo, vários monumentos escultóricos possuíam diferentes interpretações de seus frequentadores. A cada nova visita a praça, novas possibilidades de interação e interpretação eram conferidas as representações escultóricas do local. Nessa perspectiva, a constituição dos conteúdos simbólicos é dinâmica, assim como a relação dos sujeitos com os espaços públicos.

Recorrendo às reflexões de Benjamim (1989, p.35) temos: “Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo.” Assim como o *flâneur* buscava através de suas divagações pelas ruas de Paris apreender os detalhes pouco visíveis da paisagem urbana, é preciso resgatar a essência dessa figura curiosa, estabelecendo uma nova percepção e compreensão da cidade na contemporaneidade.

Diante das considerações apontadas até aqui, compreendemos o imaginário urbano pela ótica das experiências dos sujeitos com o espaço público, considerando que as cidades resultam do acúmulo de memórias, desejos, sonhos, símbolos, concepções, mitos, crenças, enfim, dos múltiplos olhares que a contemplam. Nessa perspectiva, podem se estabelecer inúmeras representações da cidade. Em suma, o imaginário urbano representa, portanto, o receptáculo das imagens produzidas pelos sujeitos de forma individual ou coletivamente que expressam a relação de alteridade com a cidade.

Compreendemos que o cotidiano do Bosque dos Buritis não possui um único imaginário ou uma imagem consensual que represente seu espaço, pois, emerge uma multiplicidade de imagens constituídas pelos seus frequentadores.

¹³No âmbito da pesquisa do trabalho de conclusão de curso por Arantes (2016), foi possível compreender que apesar de várias esculturas que compõe o espaço da Praça Universitária possuir título e concepção dos artistas que as produziram, os frequentadores do local atribuem para as peças outras concepções que resultam de suas próprias experiências.

2.2 A imagem e o imaginário da cidade

Quando tomamos cartões-postais de algumas cidades como Paris ou Rio de Janeiro, por exemplo, vemos a reprodução de lugares famosos e com significativa visitação turística: a Torre Eiffel, o Arco do Triunfo, o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar, entre outros. Essas paisagens urbanas ao serem reproduzidas em cartões-postais servem não somente para rememorem uma viagem inesquecível, mas também contribuem para a formação de um imaginário do que vem a ser essas cidades. Essas imagens urbanas não são apenas oriundas do desejo de viagem ou do consumo, são também representações que lhe conferem sentido, sendo marcos referenciais que as identificam na paisagem das cidades.

Num período em que somos influenciados pelo uso das tecnologias e pelo acesso as mídias digitais, é muito comum realizarmos a busca prévia por imagens de uma determinada cidade na internet antes de planejarmos uma viagem. Em uma busca pela cidade de Goiânia no Google Imagens, por exemplo, surgem inúmeras fotografias de seus prédios históricos, avenidas, monumentos, praças e parques. Mas, todas essas as imagens seriam capazes de representar fielmente a cidade de Goiânia? Acreditamos que não. Estes retratos filtrados pela pesquisa não abarcam todo o emaranhado de imagens que a cidade possui, pois, tratam-se de imagens atribuídas de forma consensual ao espaço urbano de Goiânia. Como aponta Pesavento (2002, p.17): “sem dúvida, as imagens urbanas têm o seu lado simbólico consensual, imposto e/ou atribuído”. Essas imagens urbanas são produtos de elaboração social ancoradas em contextos espaciais e temporais específicos.

Se fizermos uma busca pelo Bosque dos Buritis, encontramos várias fotografias de sua paisagem nas páginas da internet, sobretudo, atribuindo ao Bosque o título de um dos cartões-postais (figura 6) da cidade de Goiânia. Considerando que existem diferentes olhares que se colocam sobre o Bosque dos Buritis, nos instiga compreender: o Bosque pode ser considerado um cartão-postal da cidade de Goiânia? Consideramos em primeiro lugar a premissa de que toda cidade carrega em si imagens elaboradas pelos sujeitos que a diferencia das demais.



Figura 6: **Reprodução de cartão-postal do Bosque dos Buritis sem data.**
Fonte: <<http://www.cngo.com.br/informacoes-gerais/descubra-goiania/>>> Acesso em 10/12/2017.

Quando observamos a imagem do Bosque dos Buritis retratada no presente cartão-postal, temos alguns elementos que caracterizam seu espaço interno e o seu entorno, identificando-o e o diferenciando na paisagem urbana. Mais do que isso, essa imagem serve também como um registro que orienta e convida um recém-chegado em Goiânia ou evoca lembranças de um frequentador já habituado. Assim, o cartão postal da paisagem do Bosque é um recurso que estabelece uma representação do espaço urbano e se comunica com o expectador. Nessa ótica, Pesavento (2002) aponta que o registro do espaço urbano tem o potencial de influenciar a percepção dos sujeitos, evocando sentidos, vivências e valores:

(...) o espaço é sempre portador de um significado, cuja expressão passa por outras formas de comunicação. Ora, a força de uma imagem se mede pelo seu poder de provocar uma reação, uma resposta. É, pois, na capacidade mobilizadora das imagens que se ancora a dimensão simbólica da arquitetura. (...) o espaço urbano, na sua materialidade imagética, torna-se, assim, um dos suportes da memória social das cidades. (PESAVENTO, 2002, p.16, grifos nossos).

Ao tratar de uma fisionomia das cidades, Kevin Lynch (1997) a partir de um estudo de três cidades norte-americanas: Boston, Los Angeles e Jersey City; reflete sobre as imagens que seus habitantes elaboram sobre elas. Para além das imagens consensuais, como as representadas nos cartões-postais, segundo o autor sempre é possível obter novas imagens da paisagem urbana através de um panorama: “A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido

pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados”. (LYNCH, 1997, p.1). Nessa perspectiva, por mais que existem inúmeras imagens consensuais da paisagem urbana, existem também outras inúmeras possibilidades de significados e interpretações conferidas pelos sujeitos. Lynch também atribui para cada sujeito a criação de imagens próprias (ou públicas) sobre a cidade conforme sua percepção e proximidade com os espaços urbanos:

Parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de imagens de muitos indivíduos. Ou talvez haja uma série de imagens públicas, criadas por um número significativo de cidadãos. (...) cada indivíduo tem uma imagem própria e única que, de certa forma, raramente ou mesmo nunca é divulgada, mas que, contudo, se aproxima da imagem pública e que, em meios ambientes diferentes, se torna mais ou menos determinante, mais ou menos aceite. (LYNCH, 1997, p.51).

Há, portanto, uma imagem própria e única em cada habitante que atribui determinados lugares como um cartão-postal que represente sua cidade, ou seja, as imagens que expressam sua relação com o espaço urbano, que o fazem lembrar e ligar-se com a cidade: “Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados”. (LYNCH, 1997, p.1). São, portanto, infinitas imagens e representações que uma cidade pode vir a possuir para além das imagens consensuais atribuídas nos roteiros turísticos ou pelos sites de pesquisa.

Considerando a multiplicidade de imagens que emergem da relação dos sujeitos com os lugares da cidade, questionamos alguns frequentadores do Bosque dos Buritis sobre quais eram as imagens que estes possuíam sobre sua paisagem.

Eu acho bonito as árvores. Quando você olha para elas, parece que você esquece de tudo, né? da vida. É como se estivesse em outro mundo, né? Aqui você esquece um pouco de tudo. A paz é muito boa aqui. (ENTREVISTADO 1, 2018).

A imagem mais bacana que eu tinha daqui era o chafariz. Era o mais alto da América Latina, tinha 50 metros de altura. Era o ponto de atração mesmo do bosque, era o chafariz. Inclusive, até o pessoal que vem aqui, já vem perguntando por esse chafariz. Aí tiraram. (ENTREVISTADO 2, 2018).

Primeira imagem que eu tenho sempre é da vegetação bem ampla e das lâminas d'água, dos lagos, que de certa forma proporciona uma melhoria na atmosfera em volta dos setores que aqui abrange. Então vem aquela imagem de equilíbrio ecológico, consegue convergir, para dentro e para fora, uma ideia de equilíbrio para a cidade de uma forma geral. (ENTREVISTADO 4, 2018).

Para mim é paz. Para mim é algo que é acolhedor, aconchegante, gostoso, desestressante, ainda mais a gente que vive no mundo de sala de aula, que vivia no mundo de sala de aula, um stress danado, para mim era tudo isso. Eu fui embora, fiquei boba, arrumei um namorado e casei, e eu trouxe meu namorado, o primeiro lugar que eu trouxe foi aqui, engraçado como isso representa para mim. (ENTREVISTADA 5, 2018).

Associo onde eu nasci que tinha muito verde, era uma localidade pequena, tinha um rio onde eu tomei muito banho, hoje já tá... Então, tempo atrás eu fiquei olhando, estava tomando banho, descansando, eu falei: “meu Deus do céu, não era assim”, na verdade como a gente morava lá, esse rio era só nosso, então era tudo muito limpinho, e a sorte que era um rio que dava enchente, carregava tudo, de qualquer forma vai parar tudo no mar, então não é legal, então de certa forma me faz lembrar da minha infância, então eu gosto. (ENTREVISTADO 8, 2018).

O frequentador 1 indica que a imagem que tem do Bosque são “as árvores”, pois ao olhar para elas “Parece que você esquece de tudo, né? da vida. É como se estivesse em outro mundo, né?”. Essa sensação de bem-estar causada ao perceber a vegetação na paisagem indica que o Bosque dos Buritis é um espaço que representa uma ruptura do cotidiano, dos ritmos da cidade como também representa um contraste com a morfologia e estética urbana. De acordo com Mota (2017), a imagem da vegetação exuberante do Bosque é bastante representativa pois opõe-se a paisagem urbana construída ao redor, e para muitos frequentadores, o contato com a natureza transmite sentimentos de paz e tranquilidade.

Já o frequentador 2 possui uma imagem diferente do Bosque dos Buritis em relação aos demais entrevistados. Para ele “A imagem mais bacana que eu tinha daqui era o chafariz”. Ao apontar um atrativo que foi retirado do Bosque, e que marcava significativamente sua relação com este espaço, o frequentador acesse as suas lembranças. Nessa perspectiva, estar no espaço do Bosque faz com que ele se recorde de experiências anteriores em que o chafariz¹⁴ pontuava seu cotidiano. Assim, observar a paisagem do Bosque dos Buritis possibilita o resgate de imagens em sua memória individual. Dentro dessa reflexão, concordamos com Abreu (1998, p.83), ao apontar para a coexistência de um estoque de lembranças eternizadas na paisagem de um determinado lugar: A memória individual pode contribuir, portanto, para a recuperação da memória das

¹⁴Trata-se de um jato d’água implantado no Bosque dos Buritis na década de 1990 com alcance aproximado de 60 metros de altura, sendo considerado o maior da América Latina e o segundo maior da América do Sul. (MOTA, 2016).

idades. (...) pode-se enveredar pelas lembranças das pessoas e atingir momentos urbanos que já passaram e formas espaciais que já desapareceram”.

A imagem que o frequentador 4 aponta em relação ao Bosque é da “vegetação bem ampla e das lâminas d’água, dos lagos”, aparecendo novamente elementos relacionados a natureza. Para ele esses aspectos representam um “equilíbrio ecológico” para a cidade ao proporcionar “uma melhoria na atmosfera em volta dos setores que aqui abrange”. Quando associa os elementos que compõe a vegetação com as melhores condições para os setores próximos, o frequentador indica que o Bosque atua como um antídoto para os males da cidade.

Quando os frequentadores indicam “as árvores”, a “vegetação bem ampla”, “o ar fresco” e o “verde”, temos algumas representações do Bosque dos Buritis como um espaço de refúgio da natureza. Essas imagens se opõem aos ritmos do urbano: o stress, o barulho, a poluição, o trânsito caótico. Assim, é evidente que um parque público seja caracterizado por seus aspectos naturais por se distinguir da paisagem da cidade que é densamente marcada pela ocupação de prédios, casas e demais equipamentos urbanos. Nesse sentido, Serpa (2007, p.117) aponta que há um imaginário coletivo que: “Quando falamos de “natureza”, ainda sonhamos com imagens que raramente correspondem aos lugares e às paisagens cotidianas da cidade contemporânea.” Essa associação de imagens da natureza também emerge da subjetividade dos sujeitos que se identificam esteticamente com estes elementos:

As paisagens vão ser percebidas aqui de acordo com um modelo do “bom” e do “correto”, julgadas a partir de regras e critérios específicos. Estes não são regras ou critérios de gosto, mas resultado da união entre o gosto e a razão, entre o “bom” e o “belo”. A relevância estética da “natureza” e das paisagens “naturais” será então percebida a partir de um ato de reflexão humana, a partir do lugar que o sujeito que reflete ocupa em relação ao ambiente do qual é parte integrante. (SERPA, 2007, p.119).

A sensação de conforto e a contemplação do “bom” e do “belo” são aspectos determinantes para a percepção estética da “natureza”, conforme dimensiona Serpa na citação anterior. Somam-se também a estes fatores a questão da imaginabilidade que um espaço pode proporcionar. De acordo com Lynch (1997), trata-se de uma característica em que o ambiente é capaz de evocar uma imagem forte em seu observador. Os elementos visuais desse ambiente favorecem a criação de imagens mentais: “É aquela forma, cor ou disposição que facilita a

criação de imagens mentais claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente úteis do ambiente”. (LYNCH, 1997, p.11).

Para a frequentadora 5, a primeira imagem que se relaciona ao Bosque é da paz. Estar no parque representa para ela a sensação de calma e tranquilidade, opondo-se ao “mundo de sala de aula, que vivia no mundo de sala de aula, um stress danado”. Nessa perspectiva, o pequeno muro que margeia o Bosque separa dois ambientes: o visitante ao atravessar o portão, adentra em um espaço com outro ritmo, passa a vivenciar outra experiência dentro da cidade tendo a sensação de conforto. Observamos durante os trabalhos de campo que para muitos frequentadores, os problemas do cotidiano são deixados do lado de fora do parque sendo importante motivo para sua permanência no local. Visitar o Bosque e contemplar sua paisagem pode representar, nesse sentido, uma fuga dos conflitos e problemáticas como uma espécie de terapia para os males do cotidiano. Nessa análise concordamos com Serpa (2007, p.82) ao afirmar que: “Esses espaços de natureza cada vez mais rara representam o antídoto para os ritmos urbanos, o *stress* e a poluição”.

Por último, para o frequentador 8 o Bosque dos Buritis traz uma imagem de sua infância, onde em “uma localidade pequena, tinha um rio onde eu tomei muito banho” e “como a gente morava lá, esse rio era só nosso”. O Bosque desperta a criança adormecida, traz à tona suas experiências do passado. Nessa perspectiva, o parque representa o lugar que associa as lembranças, resgata imagens significativas de sua vida. Essa experiência afetiva do frequentador corrobora com a reflexão proposta por Freire (1997, p.140), ao destacar que as relações estabelecidas com os lugares significativos da cidade ancoram as recordações dos sujeitos: “Esses lugares têm uma existência mista. Entrelaçam a realidade aos sonhos e às memórias.”

Esses indicativos nos permitem refletir sobre as imagens que os frequentadores constituem junto ao Bosque dos Buritis e o quanto este lugar é estimado e significativo para as suas relações cotidianas e suas histórias de vida. Essas imagens estão relacionadas a percepção que estes possuem do local, da forma do espaço, da estrutura interna, dos aspectos paisagísticos, dos equipamentos dispostos em sua área, ou seja, os elementos visuais em sua paisagem. Além destes aspectos, é preciso considerar também suas trajetórias

peçoais, o contexto de vida, a formação sociocultural e a relação de proximidade ou distanciamento com o parque. Portanto,

O sentido depende da forma e da qualidade espacial, mas também da cultura, do temperamento, do estatuto, da experiência e do objetivo atual do observador. Assim, o sentido de determinado local varia consoante os diferentes observadores, tal como a capacidade de determinada pessoa se perceber da forma varia consoante os locais. (...) os locais têm um sentido maior ou menor tal como os acontecimentos. As atividades e celebrações associadas a um local apoiam sua percepção, desde que sejam elas próprias percebidas como vívidas e coerentes. (LYNCH, 2010, p.127).

Além das diferentes determinantes que geram significados a um determinado local, como a cultura e o tipo de observador, expostas na citação anterior, Lynch (2010) também aponta que o sentimento de pertencimento de uma cidade ou a percepção vívida de um lugar constitui importante base para o entendimento dos sentidos das cidades:

A apreciação direta da percepção vívida é ainda maior porque os locais equilibrados e identificáveis são cabides convenientes nos quais se podem pendurar as memórias, os sentimentos e os valores pessoais. A identidade de um local está intimamente ligada à identidade pessoal. A afirmação “eu estou aqui” suporta a afirmação “eu sou”. A familiaridade intensa cria um sentimento de local, tal como o faz em uma forma especial. A nossa casa ou a paisagem da nossa infância são cenários habitualmente muito identificáveis. (LYNCH, 2010, p.128, grifos nossos).

Nessa lógica, as relações dos sujeitos com os espaços da cidade determinam as imagens elaboradas sobre os mesmos. Se há uma relação de proximidade e afetividade com o lugar, surgem imagens que o caracterizam como agradável, belo, confortável, ou que marcam um acontecimento memorável como o passeio de infância, por exemplo. Concordando com Nogueira (1998, p. 118): “Todas as imagens construídas estão presentes na própria história de vida do narrador. Suas dúvidas, respostas, alegrias, seus anseios e seu futuro é que possibilitam a cidade imaginada.” Dentro dessa perspectiva, é possível afirmarmos que há uma relação entre o sentimento local (de proximidade, permanência, afetividade) com as significações que os sujeitos dão ao Bosque.

Para Serpa (2007, p.124), essas imagens atribuídas pelos sujeitos são os símbolos que surgem de um processo de significação dos lugares: “(...) é um vivenciar da e na “imagem”. Para o autor esse processo é sempre deflagrado

quando o sujeito vivencia determinados lugares, caminhos, paisagens ou situações que se manifestam através dos sonhos e fantasias. Nessa ótica, Serpa (2007, p.133) também afirma que: “É principalmente a história pessoal do indivíduo que determina sua relação com os espaços que compõe o seu cotidiano. O lugar se transforma e vira história pessoal”.

Tratando-se das representações individuais e coletivas dos espaços públicos urbanos como elementos que nutrem o imaginário urbano, Nogueira (1998) refere-se à cidade como um acervo de imagens que descrevem os lugares e são elaboradas pelos sujeitos a partir das relações de proximidade, do contato afetivo ou não com a cidade. Para a autora, os sujeitos são narradores da cidade e sempre existirá algo para se descobrir:

A cidade carrega consigo algo de grandioso, porque é aquilo que ela de fato se tornou que proporciona a magia atrativa da recordação, assim como a possibilidade de imprimir as marcas do que não é na alma de seus habitantes. Em todas as épocas, vão imaginar o que seria dela e deles mesmo caso não tivesse se tornado a cidade real. Cada um constrói, então, sua cidade imaginada, sua cidade ideal, e dentro dela as relações dão conta de todos os desejos. Podemos supor que há as que dão forma aos desejos, e outras, que são engolidas por eles. Os desejos são os dínamos da cidade, viabilizando a transformação das lembranças no âmago de novas relações com os fatos. (NOGUEIRA, 1998, p.126).

Com a percepção sobre o que a cidade é e o que ela pode se vir a ser, compreendida pela autora como cidade real e cidade imaginada, a cidade é constituída por um conjunto de imagens e ideias no transcurso de sua existência. As imagens da cidade, portanto, podem ser compreendidas de acordo com a percepção e as experiências dos sujeitos nos os espaços públicos, ou seja, os lugares da cidade podem ser concebidos através de suas relações: são amados, odiados, desejados, temidos, reverenciados, inspiradores.

Por outro lado, as imagens que compõe a paisagem conforme Peixoto (2004, p.9), podem também representar um paradigma: “No horizonte, um mundo cada vez mais opaco. Quanto mais se retrata, mais as coisas escapam”. Nessa mesma perspectiva, Lynch (1997, p.14) suscita a reflexão de que acostumados com as imagens corriqueiras do cotidiano, o observador pode não perceber outros elementos da cidade que se encontram encobertos: “Da mesma maneira, precisamos aprender a ver as formas ocultas na vasta extensão das nossas cidades”. Estamos, portanto, diante do desafio de perceber na paisagem da cidade

contemporânea os vestígios ocultos. Isso implica no exercício de um olhar sensível do observador. Uma possível solução seria oferecer espaços que permitem a manifestação de experiências sensoriais e cognitivas conferindo mais sensibilidade para a cidade:

Uma cidade altamente “imaginável”, nesse sentido específico (evidente, legível ou visível), pareceria bem formada, distinta, digna de nota; convidaria o olho e o ouvido a uma atenção e participação maiores. O domínio sensorial de tal espaço não seria apenas simplificado, mas igualmente ampliado e aprofundado. Uma cidade assim seria apreendida, com o passar do tempo, como um modelo de alta continuidade com muitas partes distintivas claramente interligadas. O observador sensível e familiarizado poderia absorver novos impactos sensoriais sem a ruptura de sua imagem básica, e cada novo impacto não romperia a ligação com muitos elementos já existentes. (LYNCH, 1997, p.11).

Em Goiânia, o Bosque dos Buritis representa importante espaço público para a manifestação de imaginabilidade. É o que afirma Mello (2013), ao referir-se ao Bosque como um forte elemento de “imagem profunda”, ou seja, uma paisagem com a capacidade de transmitir uma imagem forte para a cidade, considerando sobretudo, sua ruptura estética em um espaço urbano marcado pela opacidade e verticalização.

Na tentativa de identificarmos algumas imagens que se relacionam ao cotidiano do Bosque dos Buritis buscamos com a realização de observações os conteúdos que possibilitam a compreensão das experiências estabelecidas pelos frequentadores e os principais elementos de sua paisagem. De acordo com Deslauriers e Kérisit (2008), o trabalho de observação em campo permite um contato direto do pesquisador com o espaço vivido e as representações dos atores sociais que ele pesquisa:

De sua parte, a pesquisa qualitativa enfatiza o campo, não apenas como reservatório de dados, mas também como uma fonte de novas questões. O pesquisador qualitativo não vai a campo somente para encontrar respostas para suas perguntas; mas também para descobrir questões, surpreendentes sob alguns aspectos, mas, geralmente, mais pertinentes e mais adequadas do que aquelas que ele se colocava no início. (DESLAURIERS, KÉRISIT, 2008, p.148).

A realização desta etapa culminou no relato das impressões obtidas a partir de um olhar afetivo que tenho/tive sobre o Bosque dos Buritis. Procurou-se em sua paisagem seus tons, cheiros, movimentos, passos, emoções, traços, etc.

Para isso, o parque foi percorrido durante uma manhã de um sábado típico, com a mesma aspiração de um visitante que o deseja conhecer de forma despretensiosa.

Assim, através de um olhar curioso, foram empreendidas algumas atividades de observação em campo que culminaram na elaboração de um panorama das impressões do cotidiano do local através do reconhecimento das sensibilidades e sociabilidades que se manifestam em seu espaço. Com o comportamento de um detetive da paisagem urbana perseguindo os sentidos e as imagens que compõe a paisagem do Bosque.

Com a percepção e descrição do local, construímos o esboço narrativo do parque apreendendo diversos momentos que revelam o cotidiano do local, o que nos possibilitou formar um quadro interpretativo de sua paisagem que é composta por sujeitos, representações escultóricas, espaços de convivência, espaços de lazer, vegetação, entre outros signos.

2.3 Um olhar sobre a paisagem do Bosque dos Buritis

Fazia muito calor naquela manhã de sábado. O sol, que já se colocava a pino, corria o céu com um tom de amarelo vibrante. Os raios refletiam diretamente no asfalto da Avenida Assis Chateaubriand dando a ilusão de uma superfície espelhada. Carros, muitos carros contornavam todo o entorno do Bosque. A pequena cerca gradeada sobre a calçada separava esse intenso movimento do lado de fora da aparente tranquilidade do lado de dentro.

Ao passar pelo pequeno portal com os dizeres “Bosque dos Buritis” em letras estilizadas, sigo acompanhando o caminho em direção ao espaço central. O primeiro contato é com um imenso lago ocupando toda a entrada do parque cujas águas variavam de um verde musgo para um azul acinzentado, dependendo do ponto de observação e dos reflexos do sol que sobre ele incidiam. Peixes grandes e pequenos, tartarugas, patos e gansos, e toda a sorte de animais que povoam esse lago.

Nesse mesmo lago, uma enorme fonte jorrava esguichos d'água de tempos em tempos, e uma espécie de mirante instalado nas bordas laterais permitia uma

visão diferenciada: o pequeno arco-íris que se formava no contato da água com a luz contrastava com a silhueta de arranha-céus penetrados na paisagem ao redor. Aqui está a peculiaridade desse lugar. É perceptível uma ruptura abrupta na paisagem entre o interior do espaço do Bosque com as edificações em suas imediações.



Figura 7: **Vista do lago central através do mirante.** Foto: Rafael Caique S. S. Arantes, 2016.

Do outro lado, ainda no centro do parque, uma imensa escultura em forma de ampulheta pontua o caminho. Ao aproximar-se é possível notar a existência de vários compartimentos de vidro, separados por faixas verticais nas cores amarela, azul, branca, verde e vermelha. Um transeunte revela que em seu interior existem amostras de terra dos cinco continentes do mundo. Na parte superior da ampulheta lê-se a seguinte citação "A Terra é um só país, e os seres humanos, seus cidadãos". Em frente ao monumento um pequeno grupo de jovens, sentados em um banco com formato circular, mantinha os olhares fixos sobre a obra. Seus rostos transmitiam certa perplexidade e consternação, buscando compreender seu significado.

Algo muito singular me chama a atenção durante toda a caminhada pelo Bosque: o cheiro das coisas. O ar exalava profundamente vários odores distintos. Da água represada nas lagoas até as folhas das árvores, tudo apresentava uma fragrância bastante encorpada. A água, substância que naturalmente é inodora, aqui tem um cheiro muito vívido.

Descendo, acompanho uma enorme clareira sob uma das trilhas. São vários bambus dispostos em conjunto. Um emaranhado de galhos retorcidos mistura-se com a vegetação mais densa do Bosque. A força do vento faz com que os galhos franzinos alcancem a outra extremidade, formando um labirinto. Em alguns momentos parecem dançar.



Figura 8: **Bambuzal**. Foto: Rafael Caique S. S. Arantes, 2016.

No interior do parque, a sombra de algumas árvores forma uma espécie de galeria sob o chão. Essa condição estava favorável para a leitura de um livro por uma senhora sentada em um banco. Seu olhar compenetrado no texto parecia nem se importar com a movimentação de visitantes ao seu redor. Estava tão envolvida que, naquele momento, parecia estar em viagem por outra dimensão.

Adentrando mais um pouco, encontro o caminho de pedras que é atravessado pelas águas que deságuam em um lago maior. Famílias reúnem-se ao redor e alimentam os animais que se atrevem a chegarem até a margem. Pipocas e grãos de milho são lançados para os peixes do outro lado. Crianças esboçam inúmeras reações: algumas sorriem, outras se assustam com os animais e mais algumas ficam admiradas com o que veem.



Figura 9: **Passagem entre os lagos no interior do Bosque.** Foto: Rafael Caique S. S. Arantes, 2016.

Um senhor acompanha calmamente a agitação ao seu redor. Observa com atenção os passos, olhares e movimentos dos transeuntes. Parece não se importar com o tempo, só lhe interessa aproveitar as cenas que ali se manifestam. Do outro lado, encontro um vendedor de pipocas. Pipocas brancas e coloridas compõem o seu carrinho. A todo o momento crianças carregam saquinhos cheios, que logo em seguida serão lançados para peixes. O lago vai sendo preenchido por uma porção de bolinhas em sua margem.

Na saída, alcanço uma passagem que me leva até um parquinho. Crianças pulam, escorregam, se escondem, puxam, gritam e sorriem. Adultos caminham em marcha lenta de uma ponta até outra, fazem exercícios físicos. Um pequeno grupo de amigos aproveita a sombra de uma copa do canteiro para um piquenique. O Bosque é um convite para essa e outras vivências em grupo.

CAPÍTULO 3

ARTE PÚBLICA E ESPAÇO PÚBLICO: A CIDADE COMO UM ACERVO



Foto: Rafael Caique S. S. Arantes, 2016.

A relação entre arte pública e espaço público manifesta-se nas representações artísticas que estão dispostas na cidade, sejam aquelas abrigadas nos espaços institucionalizados (como os museus e as galerias), ou quando estas representações transpõem as paredes destes espaços e passam a incorporar os lugares da cidade (as praças, os parques, as ruas). Nessa perspectiva, a cidade aqui é vista como um acervo de obras, pois, sua paisagem é composta por monumentos, painéis de grafite, e outros conteúdos artísticos.

O espaço do Bosque dos Buritis é dotado de significativas representações artísticas. Em suas imediações, uma esfera cinza implantada no canteiro de uma movimentada avenida chama a atenção dos transeuntes e contrasta com o trânsito intenso. Trata-se de uma escultura esculpida em ferro que homenageia os mortos e desaparecidos em Goiás durante a ditadura militar. Já na entrada do parque, outra escultura disposta entre as árvores é motivo de várias interpretações. Sua forma assemelha-se com uma ampulheta e é compreendida como um objeto que eterniza o tempo por boa parte dos frequentadores. Impressões que passam longe das intenções do autor da obra: seria este um depositário de porções de terra que representa a paz entre as nações.

O frequentador mais interessado em ampliar suas experiências pode adentrar ao espaço do Museu de Arte de Goiânia, que está localizado na parte mais baixa do Bosque. Lá ele encontrará em exposição várias telas, esculturas, gravuras, intervenções artísticas e outros objetos que possuem uma pluralidade de formas, conteúdos e tendências. Trata-se de uma instituição que atravessa a história do parque e permite o acesso livre e gratuito aos visitantes, mantendo-se também como importante referência de arte pública em Goiânia.

Analisando estas representações, buscamos desvelar os indícios inscritos na paisagem do Bosque, os aspectos que representam uma materialidade da arte pública (os conteúdos do Museu de Arte de Goiânia – MAG e os monumentos escultóricos implantados no parque), e os aspectos simbólicos relacionados a estas representações.

3.1 Arte pública e espaço público na cidade contemporânea

Na contemporaneidade, alguns espaços públicos podem proporcionar o acesso aos mais diversificados conteúdos artísticos na cidade. Em Goiânia, por exemplo, dos monumentos instalados em praças - como é o caso do Projeto Memória em Praça Pública¹⁵; ou com exposições de obras de arte com temáticas variadas no Museu de Arte de Goiânia (MAG) dentro do Bosque dos Buritis. Assim, a paisagem urbana torna-se um importante objeto de investigação sobre as representações artísticas que integram os espaços públicos e as relações estabelecidas pelos sujeitos com estes conteúdos.

A própria cidade em toda sua composição material e conteúdos simbólicos, pode ser considerada um museu a céu aberto, pois, mantém um acervo de obras dispostas em sua paisagem, dispensando o uso de paredes ou livros de registros: “A cidade tem sido desde longuíssima data local para a exposição de obras de arte, para a implantação de monumentos.” (FREIRE, 1997, p. 90). Nessa perspectiva, os sujeitos têm a possibilidade de estabelecer contato com várias representações artísticas que compõem os espaços públicos, sejam esculturas, painéis de grafite, entre outros objetos.

O conceito de arte pública pode ser compreendido a partir de diferentes perspectivas. Se considerarmos a possibilidade do acesso aos conteúdos artísticos na cidade, o conceito: “Em sentido literal, seriam as obras que pertencem aos museus e acervos, ou os monumentos nas ruas e praças, que são de acesso livre.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2018, p.1). Nessa definição, os conteúdos que fazem parte da arte pública são aqueles que foram produzidos para serem expostos e contemplados pelo público em locais de acesso público. Já em outra abordagem, o conceito de arte pública pode ser entendido a partir da capacidade de intervenção dos conteúdos artísticos no espaço público, como também a interação desses conteúdos com os sujeitos:

¹⁵ De acordo com Arantes e Silva (2016) o Projeto Memória em Praça Pública foi implantado no ano de 2000 na Praça Universitária em Goiânia. Seu espaço reúne e expõe esculturas que integram o acervo do Museu de Esculturas ao Ar Livre, além de painéis artísticos disponibilizados em seu interior. As peças escultóricas dispostas na paisagem dessa Praça possuem formatos que representam figuras de formas variadas: animais, mulheres, seres mitológicos, objetos futurísticos, feições geométricas, entre outros.

A arte pública deve ser pensada dentro da tendência da arte contemporânea de se voltar para o espaço, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. Diante da expansão da obra no espaço, o espectador deixa de ser observador distanciado e torna-se parte integrante do trabalho. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2018, p.1).

Mais do que a função de personalizar o espaço público, as representações artísticas dispostas pela paisagem urbana também influenciam na maneira como a cidade é compreendida pelos sujeitos, desempenhando a função de marcos referenciais. Concordando com Freire (1997, p.57): “Alguns objetos são incorporados ao repertório visual de seus habitantes, ligando-se às suas experiências afetivas a momentos significativos de suas vidas”. Nessa perspectiva, podem emergir vários sentidos atribuídos aos conteúdos artísticos que compõe os espaços públicos a partir das relações estabelecidas pelos sujeitos. Assim, as representações artísticas permitem evocar memórias e sensibilidades.

Quando inserida na cidade, a obra de arte passa a integrar e interagir com a própria realidade e condição urbana (os ritmos, as formas, os usos), e com a realidade dos sujeitos (suas experiências, percepções). Nessa perspectiva, a arte pública na cidade contemporânea manifesta-se na comunicação entre os conteúdos das obras de arte com os conteúdos da paisagem urbana. Essa relação, de acordo com Cartaxo (2009), permite vermos: “A cidade como lugar da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece reflexão estética ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública”. (CARTAXO, 2009, p. 3-4).

Ainda de acordo com Cartaxo (2009), a obra de arte presente nos espaços públicos também possibilita efetivamente a ampliação de experiências dos sujeitos com a linguagem artística e com o próprio espaço público configurando em uma nova realidade para as cidades.

O caráter plural da arte contemporânea capaz de conciliar diversas linguagens distendeu o seu suporte tradicional para uma escala urbana. A adoção destes espaços da vida cotidiana revela a vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo. A arte pública terá papel relevante neste processo, tendo em vista a sua inserção na cidade (agora lugar-realidade) e a sua relação direta e imediata com os transeuntes (agora o público de arte). (CARTAXO, 2009, p.2).

Já para Silva (2005), conceituar arte pública leva necessariamente em consideração as transformações que ela causa no espaço urbano. Para isso aponta

três determinantes: a visão do artista, a visão do transeunte, e a lógica de disposição das obras na cidade. O artista tem a cidade como um cenário para sua obra que funciona como uma tela de intervenção no espaço público. O transeunte dialoga com os novos valores estéticos inseridos em seu caminho. E a disposição das obras deve considerar as demandas específicas de cada lugar (como a cultura e o cotidiano da comunidade local e a valorização da memória). Ainda segundo o autor, se faz necessário um diálogo entre a arte com o público:

O diálogo com a pluralidade é uma das características marcantes da arte pública, que acontece normalmente a partir de um projeto coletivo e interdisciplinar voltado para o espaço urbano. O transeunte que usufrui da imagem da arte voltada para espaço público é indefinido e heterogêneo, pertencente a várias camadas sociais e de formação cultural diversificada. Assim, um dos principais objetivos da arte pública é estabelecer o diálogo com a diversidade, fato desafiador para o artista que cria no ambiente urbano. O artista, por sua vez, além dos cuidados estéticos com o seu trabalho, deve estar atento às possibilidades de comunicação que sua obra possa estabelecer com a pluralidade dos olhares dos transeuntes urbanos. (SILVA, 2005, p.24-25).

Ao considerar o diálogo entre a arte com o público e com o espaço público, o artista realiza um trabalho que influenciará a paisagem urbana, sobretudo, o cotidiano dos sujeitos que irão usufruir de sua obra. Portanto, há uma comunicação plural entre o objeto e o lugar. Nessa perspectiva, a obra de arte pública carrega em si a capacidade de evocar lembranças, narrativas, imagens, na medida em que existem diferentes olhares lançados sobre ela.

Sobre a relação entre arte pública e espaço público, Silva (2005) aponta para a ocorrência de um processo histórico e dimensiona o papel das manifestações artísticas como um produto de intervenção dos sujeitos e simbolização dos espaços públicos:

As intervenções em espaço público estão presentes na vida dos homens desde seus primórdios, durante a pré-história, quando pintavam bizonzes nas cavernas com a intenção de comunicar e capturar animais. No decorrer da história a arte pública, construída nos templos, nos palácios e praças, tinha uma função social de reunir a comunidade num determinado local, visando glorificar os deuses e governantes. Mas, a partir de meados do século XIX, com o advento da modernidade, a arte pública passa a ser discutida enquanto experiência artística, propiciadora de transformações estéticas, sociais e políticas. (SILVA, 2005, p.35).

Além da condição histórico-social utilizado para compreender a evolução das representações artísticas enquanto fator de produção dos espaços públicos, Silva (2005) também pressupõe as dimensões poéticas e simbólicas que são inerentes às representações de arte pública da cidade:

Além dos processos históricos e sociais presentes na arte pública, não se pode deixar de lado os aspectos lúdicos e poéticos dessas iniciativas, pois o artista, ao projetar a obra, utiliza-se do conjunto das emoções presentes no espaço urbano, seja uma manifestação política, um encontro de amigos, o brincar na praça, o caminhar, o festejar. O artista se funde com luz, imagens, ruínas, natureza, viabilizando um diálogo interativo e plural com o público. Há um envolvimento com o entorno, um respeito à demanda local, ao mesmo tempo que a obra criada tem uma força de comunicação universal. (SILVA, 2005, p.30).

Ao analisar a arte pública como representação de um imaginário urbano, Malheiros (2002) destaca que na cidade contemporânea as representações artísticas refletem nos desejos e expectativas de um imaginário social: “A arte pública como representação da Cidade Imaginária¹⁶ repercute um desejo coletivo, relaciona-se tanto ao processo de interação com a comunidade, quanto ao produto resultante da experiência conjunta”. (MALHEIROS, 2002, p.37). Em suma, as representações artísticas são elaboradas socialmente e buscam valorizar esteticamente e simbolicamente os espaços públicos na cidade contemporânea.

Sobre o contexto da obra de arte na cidade contemporânea, Malheiros (2002) avalia que a arte pública se torna importante elemento de produção e transformação dos espaços urbanos. Mais do que permitir o acesso aos sujeitos, as obras de arte devem corresponder às demandas de cada lugar em que estão inseridas:

(...) a arte pública assume um papel ativo no urbano, passando a ser agente modificador do ambiente físico e social, através de intervenções pontuais em comunidades. (...) Assim, pode-se afirmar que não é o fato de uma obra de arte estar no espaço aberto de uma rua ou de uma praça que a torna pública, mas sim o processo pelo qual ela foi inserida no contexto urbano, a sua especificidade no que se refere ao local e a sua resposta às expectativas da comunidade. (MALHEIROS, 2002, p.56).

¹⁶O conceito “Cidade Imaginária” é empreendido por Malheiros (2002) na tentativa de compreender a dimensão dos desejos e sonhos dos atores sociais de uma cidade que pode vir a ser, ou seja, traduz uma idealização dos espaços urbanos. Trata-se do produto da imaginação e da percepção dos sujeitos em relação aos espaços urbanos.

Quando as obras de arte ganham os espaços públicos e correspondem às expectativas da comunidade em que será inserida, os artistas passam a conceber em seus trabalhos outras possibilidades de criação e percepção. Para Campbell (2015), o artista substituiu a concepção da criação de sua obra arte como apenas um objeto ou como um bem mercadológico e passa para a concepção de sua criação como uma forma relacional com o espaço público, ou seja, sua obra também apreende e se complementa com as dinâmicas do lugar em que é implantada:

Ao transporem a exclusividade dos espaços institucionais da arte, como galerias e museus, e sua neutralidade na exibição das obras, revelam outros lugares para a criação e veiculação dos projetos artísticos. As obras de arte realizadas no espaço público dão ênfase ao lugar, incorporando-o em todas as suas dimensões – físicas, sociais, culturais, ambientais. Além disso, elas se fundam numa experiência que busca incorporar também o tempo, ou seja, o momento em que a obra acontece. Assim, os processos de trabalho são visivelmente contaminados pelas dinâmicas dos espaços, que passam a completar o sentido das obras. (CAMPBELL, 2015, p.19).

A ideia de transposição das obras de arte dos espaços institucionais para os espaços públicos também é corroborada por Peixoto (2004), que defende a ampliação do diálogo entre os conteúdos artísticos com o público que ocupa os lugares na cidade. Como aponta o autor:

Trata-se de tirar as obras das instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos, dos padrões convencionais de classificação, e levá-las a um diálogo mais amplo. Não tomar as obras isoladamente, mas como intervenções num espaço mais complexo. Redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir da sua integração com outras linguagens e outros suportes. (PEIXOTO, 2004, p.14).

Com essa reflexão temos a dimensão do papel que a arte pública desempenha na cidade e no cotidiano das pessoas a partir de um diálogo ampliado. Quando instaladas nos espaços públicos, as obras de arte permitem novas experiências e sensibilidades aos lugares: “Aqui se explicita a relação entre arte e cidade: trata-se de despertar a experiência do mundo de que toda a arte é expressão.” (PEIXOTO, 2004, p.14). E o autor complementa com o pressuposto de que emergem destas experiências imagens que redefinem os lugares e a própria imagem da cidade: “A função da arte é construir imagens da cidade que sejam

novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana”. (PEIXOTO, 2004, p.15).

Ao ultrapassarem as paredes dos espaços institucionalizados de exposição, espera-se que as obras de arte inseridas nos espaços públicos estejam ali para serem observadas por todos de maneira acessível. Contudo, algumas determinantes e problemáticas do cotidiano nas cidades também podem torná-las invisíveis. É o que observa Campbell (2005) ao afirmar que

(...) os trabalhos de arte na cidade podem se tornar imperceptíveis frente às dimensões e proporções urbanas, não sendo por vezes identificados como arte por estarem imersos em um ambiente comunicacional diferente. efêmeros ou duradouros, dependem das estruturas do entorno e podem se dissolver, se perder, restando apenas registros, experiências ou relatos. (CAMPBELL, 2015, p. 20).

Quando se misturam com o emaranhado de formas e linguagens da paisagem urbana, as representações artísticas podem passar despercebidas para algumas pessoas. Nessa perspectiva, Freire (1997) aponta a problemática da visualidade como um fator negativo para as experiências e percepção dos sujeitos na cidade com os objetos de arte: “Essa questão remete ainda aos problemas da percepção nos espaços saturados de informações e suas implicações para os visitantes contemporâneos”. (FREIRE, 1997, p.40). Em suma, a relação dos sujeitos com os objetos de arte nos espaços públicos é consideravelmente influenciada pelos ritmos do cotidiano. Nesse sentido, é preciso analisar o contexto em que a obra de arte está inserida em determinado espaço público (as dinâmicas do lugar, a subjetividade dos sujeitos, entre outros aspectos).

Uma alternativa é oferecer aos lugares representações artísticas que dialogam com os elementos de sua área e entorno. Nesse contexto, Peixoto (2004) e Lynch (1997), consideram a necessidade de oferecer aos espaços obras que se associam ao cotidiano. Para Peixoto (2004, p. 14): “(...) é preciso que aquele que vê não seja estranho ao mundo que ele olha”. Assim, teremos um ambiente altamente imaginável: “se a arte e o público crescerem juntos, nossas cidades irão transformar-se numa fonte de prazer cotidiano para seus milhões de habitantes.” (LYNCH, 1997, p.135).

É preciso dotar a cidade de conteúdos artísticos, transformando o cotidiano e ampliando as possibilidades de interação dos sujeitos: “A arte a serviço do urbano

pode colaborar na produção desses espaços livres para as experiências e vivências urbanas: a arte de viver a cidade como uma obra de arte.” (CAMPBELL, 2015, p.31). A autora também aponta que a arte inserida nos espaços públicos é capaz de oferecer para as cidades novas perspectivas para os lugares e para seus habitantes. Faz emergir experiências sensoriais e cognitivas, novas sensibilidades urbanas, tonando estes espaços simbólicos:

É no cotidiano que as formas de percepção sensível se incorporam e ganham força social, do individual ao coletivo. Na maneira como vivemos nosso dia a dia, como experimentamos os espaços e as relações a nossa volta. A arte, contra a banalização do cotidiano, pode ser assim entendida como pequenas táticas que desmobilizam as práticas sociais instituídas, gerando estruturas ínfimas que se ramificam pelas estruturas tecnocráticas, alterando seu funcionamento, articulando-se sobre detalhes poéticos do cotidiano. (CAMPBELL, 2015, p.24).

Nesse sentido, compreendemos que a relação entre arte e espaço público na cidade contemporânea se efetiva através do contato com as expressões artísticas nos espaços públicos, quando os sujeitos percebem e identificam-se de forma individual ou coletiva, elaborando as imagens que compõe o imaginário urbano. A partir da subjetividade e das experiências individuais e coletivas dos sujeitos com os espaços públicos, são conferidos símbolos que dão sentido as representações artísticas e que se relacionam com o imaginário urbano e social.

Dialogando com essa perspectiva, no próximo item abordaremos o Museu de Arte de Goiânia – MAG. Trata-se de uma instituição que proporciona aos frequentadores do Bosque dos Buritis o acesso a arte pública a partir de um acervo com diversos objetos e tendências artísticas de cunho plural. Para essa análise, partimos de duas orientações. A primeira, baseia-se na percepção enquanto pesquisador/visitante do museu durante as exposições “Roteiros” e “Poética do Cerrado”, ambas realizadas em outubro de 2016. A segunda, parte de um diálogo com a professora de artes visuais e servidora do museu, Maria Lúcia Vaz.

3.2 Museu de Arte de Goiânia – MAG

Segundo definição do *International Council of Museums* o museu é:

Uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade" (ICOM, 2001, s/p).

Nesse sentido, podemos compreender o espaço de um museu como um receptáculo de registros que preservam as produções materiais da humanidade, tornando-as acessíveis ao público. Em outra definição, o Instituto Brasileiro de Museus (2009) aponta as seguintes atribuições para um museu:

O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano. Espaço fascinante onde se descobre e se aprende, nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha. Por meio dos museus, a vida social recupera a dimensão humana que se esvai na pressa da hora. As cidades encontram o espelho que lhes revele a face apagada no turbilhão do cotidiano. E cada pessoa acolhida por um museu acaba por saber mais de si mesma. (IBRAM, 2009, s/p).

No trecho “E cada pessoa acolhida por um museu acaba por saber mais de si mesma” da citação anterior, podemos dimensionar o aspecto simbólico relacionado ao espaço de um museu. As experiências sensoriais e cognitivas dos sujeitos estabelecidas nos espaços dos museus são marcadas por vínculos de afetividade e proximidade, possibilitando o acesso aos diversos conteúdos históricos, estéticos, artísticos, culturais, etc. A partir dessas atribuições designadas ao funcionamento dos museus, consideramos que estas instituições possuem importante papel na manutenção da memória dos sujeitos e dos espaços públicos no qual estão inseridos. Portanto, podemos considerar o museu, por excelência, como um lugar de memória da cidade.

O conceito de lugar de memória foi cunhado pelo historiador Pierre Nora (1993), que o considera como sendo os lugares que abrigam desde o objeto material e concreto ao mais abstrato, simbólico e funcional:

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre (...). É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993, p.21-22).

Ao apontar a coexistência de três aspectos (material, funcional e simbólico) para a constituição dos lugares de memória, Nora (1993) esclarece que estes lugares estão relacionados à necessidade de acumular os vestígios, testemunhos, e documentos do passado, que se tornarão provas e registros daquilo que se já se foi e agora estará eternizado: “Museus, arquivos, cemitérios, e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade”. (NORA, 1993, p.13). Dessa forma, ao compreendermos o museu como um lugar de memórias, estamos o relacionando com a preservação e manutenção das representações materiais e simbólicas dos sujeitos em um contexto espaço-temporal.

Os lugares de memória na cidade eternizam as lembranças dos sujeitos a partir das relações que nele são estabelecidas. Concordando com Abreu (1998, p.14): “A cidade é uma das aderências que ligam os indivíduos, famílias e grupos sociais entre si. Uma dessas resistências que não permitem que suas memórias fiquem perdidas no tempo, que lhes dão ancoragem no espaço.” O autor também aponta que ocorre na modernidade uma valorização dos lugares de memória da cidade, em que: “o estoque de lembranças que estão eternizados na paisagem ou nos documentos de um determinado lugar, lembranças essas que agora são objeto de reapropriação por parte da sociedade.” (ABREU, 1998, p.17-18).

Na contemporaneidade, devido à massificação dos meios de comunicação, e, conseqüentemente, da própria produção cultural (sobretudo com o consumo das tecnologias), os espaços dos museus assimilam novas relações de frequência. De acordo com Freire (1997), existe um paradigma entre o tempo para

contemplação inerente ao espaço do museu com os ritmos do cotidiano das cidades:

Não é raro, ao observamos os visitantes no espaço do museu, notarmos o tempo que gastam lendo as etiquetas das obras em oposição ao curto período que se detêm sobre as mesmas. É também relativamente rápido o período da visita. Sem dúvida, a lógica do museu representa, a princípio um desafio para a sociedade contemporânea, em que a profusão de imagens cega, e a pedagogia da televisão e do videogame impõe a aceleração da visão. Tal pedagogia, que se traduz em certa forma de olhar, é carregada para o museu pelos olhos irrequietos do público. As imagens estáticas das obras solicitariam a aceleração das figuras imaginárias; as evocações da memória, a efabulação do espírito. (FREIRE, 1997, p. 39).

Essa realidade é ponto de partida para a compreensão da relação dos sujeitos com os espaços dos museus. No contexto da cidade contemporânea, o museu ainda se apresenta como um espaço atrativo para os visitantes? Em outras palavras, Freire (1997, p.40) questiona: “Qual seria a justa medida entre o convite as divagações na casa das musas de infinita memória e os volteios pelos programados corredores dos supermercados?”. É necessário considerar que os espaços dos museus contemporâneos resultam de uma evolução de suas funções e das relações nele estabelecidas que perpassam a própria instituição. Nessa perspectiva, concordamos com Freire (1997, p.41) ao pontuar que: “Sem dúvida, essa problemática extrapola os muros dos museus de arte, diz respeito, principalmente à ampla questão da sensibilidade, da percepção e da memória na cidade contemporânea”.

Em resposta às necessidades de um público cada vez mais influenciado pela aceleração do tempo e habituado com outras lógicas de frequência e contato com as obras de arte, surgem os novos museus. Nesses espaços, segundo Arantes (1991), verifica-se uma artificialização da reprodução do cotidiano pelos museus da modernidade. A autora afirma que esses museus

São de fato lugares públicos, mas cuja principal *performance* consiste em encenar a própria ideologia que os anima: são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente, microcosmos que presumem reproduzir em seu interior uma vida urbana de cuja desagregação registram apenas os grandes cenários de uma sociabilidade fictícia, acrescida das obras devidamente neutralizadas. (ARANTES, 1991, p.167).

Ao referir-se aos novos museus como espaços que reproduzem as lógicas de consumo e de sociabilidades da sociedade moderna, Arantes (1991) também considera que ocorre uma ruptura com a funcionalidade clássica e institucionalizada, e estes espaços passam a incorporar novas formas de expor suas obras de arte, atendendo um novo perfil de público:

No entanto, os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluenta. (ARANTES, 1991, p. 163).

Utilizando-se também dessa mesma perspectiva, Freire (1997) destaca o surgimento dos novos museus com novas funções na cidade contemporânea, apontando para uma contraposição entre o espaço da permanência aos espaços de lazer e entretenimento, comparando-os com a lógica de frequência dos shoppings centers:

A crescente necessidade de lazer e os lugares restritos para os encontros sociais são apenas algumas das razões que possibilitam ao museu um espaço de destaque nas cidades contemporâneas. **No entanto, esse museu referido aqui parece manter poucas semelhanças com os locais reservados no passado à pura relação com a arte.** Esses novos museus, como aponta Otília Arantes não se distinguiriam tão facilmente de *shopping centers*. (FREIRE, 1997, p. 88, grifos nossos).

Considerando as novas formas de frequência, as novas funções dos museus na contemporaneidade, as dinâmicas do cotidiano da cidade e a manifestação de arte pública, nos instiga compreender o contexto do Museu de Arte de Goiânia (MAG) no âmbito dessas discussões. Quais são as dinâmicas de frequência? Quais são os conteúdos de seu acervo? Que relações se estabelecem entre o museu com o espaço do Bosque dos Buritis e com a cidade de Goiânia? E quais são suas funcionalidades no contexto da cidade contemporânea?

Na tentativa de obtermos respostas para esses questionamentos, empreendemos uma investigação no espaço do Museu de Arte de Goiânia a partir de duas propostas. Primeiro, foram realizadas algumas visitas no local durante o mês de outubro de 2016 com o intuito de perceber as principais representações e conteúdos artísticos em seu espaço. A segunda proposta, baseia-a em um diálogo

realizado com a professora de artes visuais e servidora do museu, Maria Lúcia Vaz, que atualmente ocupa o cargo de coordenadora dos projetos de ação educativa no MAG.

O Museu de Arte de Goiânia – MAG (foto 1), foi criado pela lei nº 4.188 de 28 de agosto de 1969 e inaugurado em 20 de outubro de 1970, sendo o primeiro museu municipal de artes plásticas da cidade de Goiânia. Até a década de 1980, o MAG funcionava no prédio do Palácio da Cultura, localizado na Praça Universitária. A partir do ano de 1981, seu acervo foi transferido para um prédio construído dentro do Bosque dos Buritis.



Figura 10: **Entrada principal do MAG.** Foto: Rafael Caique S. S. Arantes, 2016.

Dentre as principais atribuições do MAG, destaca-se o papel da instituição em preservar e difundir as produções artísticas, sobretudo, aquelas produzidas no âmbito local e regional:

O MAG constitui-se uma instituição pública de caráter permanente, sem fins lucrativos e a serviço da sociedade. Tem como objetivos reunir e preservar as obras de seu acervo, além de estimular e divulgar a produção artística visando promover o intercâmbio cultural. O MAG tem por finalidade formar, pesquisar, qualificar, comunicar, preservar e exibir, para fins de estudo, educação e entretenimento, um acervo museológico, bibliográfico e audiovisual, composto por obras de arte, pertencentes ao Patrimônio Cultural Artístico do Município de Goiânia, bem como incentivar a produção artística regional, em intercâmbio e integração com a produção artística nacional e internacional. É uma instituição de caráter permanente e patrimonial, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e aberta ao público. (SECRETARIA DE CULTURA, 2017, p.1).

Com estas atribuições, o MAG caracteriza-se como importante espaço de acesso a arte pública e produção artística. Boa parte de seu acervo é composto por obras produzidas por artistas de Goiânia ou do Estado de Goiás, apresentando desde sua inauguração várias exposições que assumem um cunho pluralista, adotando diferentes tendências artísticas:

O Museu de Arte de Goiânia, desde sua fundação, demonstra um desejo de não se prender a uma tendência, estilo ou campo específico das artes. Dessa forma, pode ser analisado como uma prática museológica pluralista, caracterizada pelo tipo de acervo no qual se ancora, pelas exposições que são realizadas em seus espaços e pelo esforço de abarcar públicos e produções artísticas com demandas diferenciadas. (MORAES, 2012, p.122).

Diante dessa condição, instigou-nos percorrer o espaço do MAG para verificarmos os conteúdos de suas obras de arte e a dinâmica de exposição do local. Observamos que o Museu de Arte de Goiânia é dividido em dois ambientes para visitação, ocorrendo regularmente duas exposições com temáticas distintas. A sala Amaury Menezes (que foi o primeiro diretor do MAG) é destinada a exposições específicas de seu acervo. Já a sala Reinaldo Barbalho (artista plástico e ex-diretor do MAG) também é destinada a exposições do acervo do MAG e de outros artistas através de edital ou de entidades proponentes, como os trabalhos produzidos pelos alunos do Centro Livre de Artes de Goiânia - CLA¹⁷, que está instalado ao lado do prédio do MAG.

Durante as visitas empreendidas no MAG no mês de outubro de 2016, ocorria a “Exposição Roteiros” com telas dos artistas plásticos Amaury Menezes e G. Fogaça, e a “Exposição Poética do Cerrado” com as obras das artistas Eleusa Bonifácio, Mari Sousa e Samira Beérigo. Tratando-se do conteúdo artístico das obras expostas durante este período, foi possível constatar de fato uma abordagem pluralista no estilo adotado pelos artistas e pelo próprio acervo do MAG, como fora apontado anteriormente por Moraes (2002). Verificamos que os quadros que integravam a “Exposição Roteiros” (figura 11 e 12) retratavam cenas sobre o

¹⁷ De acordo com Protásio (2009), o Centro Livre de Artes é uma instituição pertencente à Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia, fundada em 4 de setembro de 1975 com o objetivo de atender às necessidades musicais das classes menos favorecidas economicamente. Suas atividades abrangem diversas modalidades artísticas, como música, artes plásticas, artes cênicas e oficinas.

cotidiano da cidade de Goiânia, inclusive o próprio Bosque dos Buritis sendo representado na obra “Domingo no Parque”.



Figura 11: **Domingo no Parque**. Autoria: Amaury Meneses. Foto: Rafael Caique, 2016.



Figura 12: **Obra sem Título**. Autoria: G. Fogaça. Foto: Rafael Caique, 2016.

As obras dos artistas Amaury Meneses e G. Fogaça privilegiam momentos do cotidiano do espaço urbano. O primeiro quadro reproduz uma cena típica do Bosque dos Buritis: o passeio em família. Já na segunda obra, de cunho mais abstrato, as formas e cores remetem ao fluxo intenso do trânsito com destaque para o que se assemelha com dois sujeitos em uma motocicleta. Estas representações

evidenciam que a cidade tem sido constantemente explorada por vários artistas e espaços de arte: “Ora os artistas se apropriam da cidade como tema para seus trabalhos, ora a cidade, ela mesma, é assunto para exposição de museus e galerias de arte.” (FREIRE, 1997, p.86).

De acordo com informações obtidas através de um painel instalado no ambiente dessa exposição, consta que apesar de possuírem uma mesma temática, os artistas representaram a cidade com perspectivas particulares:

Em comum, esses dois artistas têm o tato de viverem na mesma cidade e fazerem dela o material de suas telas. Embora a base temática seja a mesma, os resultados são díspares, opostos, desritmados e assimétricos. Abismo entre o lúdico e o caos. Entre o lazer e o trabalho. Entre o idílico e a realidade. Entre a natureza e o asfalto. O sussurro e o grito. A harmonia e o ruído. A estridência e a paz. Em Fogaça, a força da cobiça, desperta as demais, e juntas impelem ao exaspero, à correria e aos excessos. Seus recortes sobre a cidade seguramente têm em cada canto a força motriz do mundo. Já Amaury tem em seu domínio temático a suavidade da completude que se revela possível de ser alcançada ainda nos dias de hoje, mesmo diante de tantas estatísticas e noticiários dizendo que não. (MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA, 2016, s/p).

Essa particularidade identificada nas obras dos artistas G. Fogaça e Amaury Meneses ao expressarem a cidade com diferentes perspectivas em suas obras demonstram a subjetividade e a percepção de como os sujeitos se identificam com esse espaço. Nessa perspectiva, os artistas imprimiram em suas telas os desejos, sonhos, enigmas e imagens da cidade: “Os artistas tratam a cidade como campo sensível para elaboração plástica, ora representando-a, ora refletindo temas que lhe são imanentes.” (MALHEIROS, 2002, p.131). Assim, a cidade é representada através de diferentes discursos e imagens que compõe seu imaginário.

Partindo para outra perspectiva, e separada apenas por uma parede, a “Exposição Poética do Cerrado” apresentava em suas obras diversas representações deste bioma: “Os desenhos, as aquarelas e as pinturas retratam a flora e a fauna do Cerrado em oscilações entre um idealismo e um naturalismo”. (GOIÂNIA, 2016, p.1). Diferentemente do acervo apresentado na exposição anterior, percebemos a abordagem de uma temática completamente distinta (figuras 13 e 14).

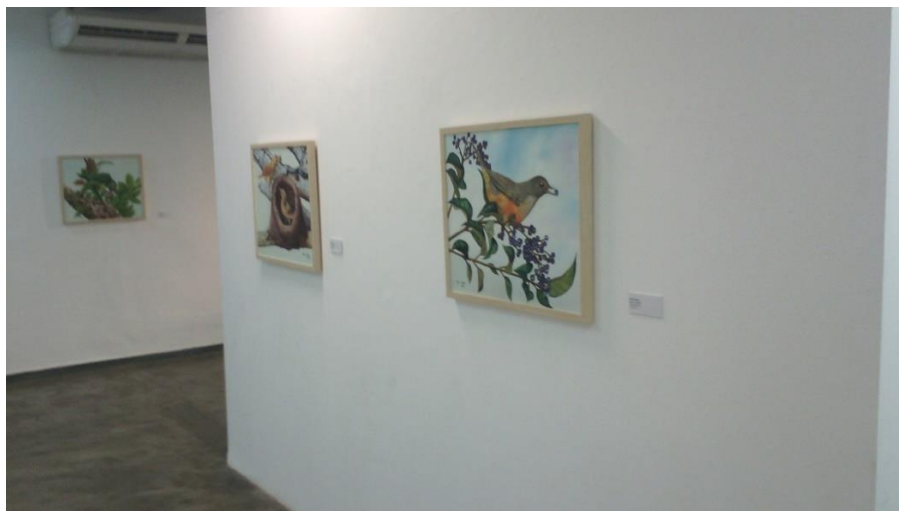


Figura 13: **Obras do acervo Exposição Poética do Cerrado.** Foto: Rafael Caique, 2016.



Figura 14: **Obras do acervo Exposição Poética do Cerrado.** Foto: Rafael Caique, 2016.

Apesar de assumir uma temática díspar, a linguagem das obras que representam os elementos sobre o bioma Cerrado possui em comum a mesma sensibilidade: o olhar do artista sobre o espaço. Nesse sentido, a linguagem artística é utilizada como forma de representar

O entusiasmo e a satisfação de cada uma com a qualidade das obras constrói as suas histórias, incluindo reflexões e linguagens, mostrando conceitos e visões de mundo próprias a cada artista em todas as circunstâncias e propriedades de representação artística, preocupadas com o direito de efetuarem o melhor com os seus lápis e pincéis, no que diz respeito à variedade e exotismo dos elementos, visando realçar a disposição deles na composição. (MATA, 2016, p.1).

As representações nas obras de Eleusa Bonifácio, Mari Sousa e Samira Beérigo, revelam a dimensão simbólica dos elementos da natureza. Os desenhos assumem o papel de descrição da fauna e flora sob os “parâmetros de visualidade comprometidos com a representação mais afeita à observação naturalista do mundo”. (MATA, 2016, p.1). Nesse sentido, sejam através das cenas da cidade representada sob os traços abstratos e figurativos ou os contornos da paisagem do Cerrado explorada a partir de uma concepção mais naturalista, o Museu de Arte de Goiânia assume um importante papel como espaço público para a valorização e divulgação da arte pública na cidade de Goiânia, valendo-se de uma composição artística pluralista.

É nessa perspectiva que o Museu de Arte de Goiânia por meio de suas exposições, torna-se importante referência para uma análise da relação entre arte e espaço público na cidade contemporânea, a partir do contato com as expressões artísticas dispostas nesse local. É preciso considerar seu comprometimento com a abordagem de diferentes técnicas e perspectivas artísticas, possibilitando aos artistas e público frequentador a sensibilidade e percepção de suas representações.

Para melhor compreensão dos conteúdos de arte pública no Museu de Arte de Goiânia e as dinâmicas de frequência do local, realizamos uma entrevista com a professora de artes visuais e coordenadora dos projetos de ação educativa Maria Lúcia Vaz. Buscamos com esta entrevista compreender as atribuições, dinâmica de frequência, o acervo, as relações do MAG com o Bosque dos Buritis e com a cidade de Goiânia, os conteúdos da arte pública, bem como as funcionalidades do espaço do museu e sua importância no contexto da cidade contemporânea.

A gente tem todo tipo de obra de pintura, gravura, desenhos, escultura, objeto, instalação. É um museu que abrange todos os tipos de obras. São obras contemporâneas, obras clássicas, de todos os jeitos. A sala Amaury Menezes é reservada sempre para exposições do acervo. Prioritariamente é acervo. Então quando a gente vai expor o acervo, a gente traz um olhar diferenciado. Por exemplo, se a gente vai expor mulheres, a gente pega obras com mulheres, por exemplo, nós temos uma coleção de autorretratos. Nós temos olhares sobre Goiânia, nós temos uma coleção inteira de vários artistas com olhares sobre Goiânia. Então a gente pode expor essa coleção. Então depende muito da época que a gente vai expor o acervo. Nós já fizemos uma exposição do acervo em comemoração ao aniversário de Goiânia. O olhar de alguns artistas sobre Goiânia. Então depende muito do que está sendo visto, do que a gente quer mostrar. Por

exemplo, a exposição do acervo esse ano vai acontecer em dezembro. A gente ainda não decidiu o olhar que vai ser dado, então ainda vai depender até lá o que a gente vai definir que olhar é esse. Ai a gente vai escolher entre os objetos. E a gente não faz uma exposição só de pinturas, só de desenhos, geralmente a gente diversifica. Porque não adianta a gente ter um acervo bom e manter guardado. Então a gente está sempre tentando mostrar um pouco de cada coisa. Para o acervo estar sempre sendo mostrado. (MARIA LÚCIA VAZ, 2018, APÊNDICE B).

Ao afirmar que é realizado o trabalho de diversificar as exposições do museu com diferentes olhares a partir de temáticas específicas, a professora dimensiona a tendência pluralista do acervo que compõe o MAG. Sejam pelas obras que trazem representações de gênero, como as mulheres, ou pelas obras que retratam a própria cidade de Goiânia. Nessa perspectiva, o museu possibilita o diálogo de seu acervo com diferentes públicos e demandas específicas. Concordando com Moraes (2012, p.129): “É e dentro desse propósito que o MAG demonstra buscar sua sobrevivência na contemporaneidade e, assim, consegue alcançar um público mais amplo e lidar com um conjunto mais diversificado de proposições artísticas.”

Questionada sobre o tempo de permanência dos frequentadores do MAG, Maria Lúcia observa que cotidianamente:

Varia muito de exposição para exposição. Tem exposição que as pessoas permanecem muito tempo. As mais intrigantes, as pessoas realmente param, observam, perguntam, voltam, vai a uma obra e volta, vê o título. Agora tem outras que as pessoas passam, as que são mais óbvias as pessoas realmente passam. Os adolescentes, por exemplo, não se atêm muito, a não ser que a gente questione. Se você instigar, aí sim a gente consegue, porque se deixar por eles, eles se fixam muito no visual e pronto. Agora a pessoa mais adulta vem pergunta e questiona. (MARIA LÚCIA VAZ, 2018, APÊNDICE B).

Quando considera que as exposições com temáticas mais intrigantes fazem com que as pessoas se atenham mais as obras em detrimento de outras, a professora traz à tona a relação das obras de arte com a percepção dos sujeitos. A partir de sua subjetividade, cada visitante compreenderá determinada obra com seu olhar, considerando que as representações com maior complexidade exigirão exercício de reflexão sobre seu conteúdo. Nessa ótica, Silva (2005) aponta que ao estabelecerem contato com a arte pública, os sujeitos de forma individual ou coletiva conferem vários significados para as obras e os objetos de arte, gerando

novas formas de percepção do cotidiano, considerando a subjetividade de cada indivíduo.

Tratando-se do tempo em que cada visitante passa no MAG, Maria Lúcia vê uma diferença entre o público mais jovem e o público mais adulto, apontando esta condição como uma problemática no cotidiano do MAG. O tempo de frequentação no museu também está diretamente associado ao contexto em que o sujeito está inserido. De acordo com Freire (1997), nos museus ocorrem o acesso de diferentes públicos que também se relacionam de maneiras distintas com seu espaço e seus objetos. Nesse contexto, o repertório de cada visitante contribuiu para o período de permanência e relação com as obras do museu: “Invariavelmente, os mecanismos de assimilação (entenda-se aproximação) das obras expostas num museu, ou onde quer que seja, parecem passar por esse filtro, um repertório básico, inevitável.” (FREIRE, 1997, p.41). A autora aponta que é necessário considerar também que o ritmo do cotidiano das cidades influencia na dinâmica de frequentação. Ou seja, o fluxo das grandes cidades, marcadas pela aceleração do tempo, impacta negativamente nas experiências dos frequentadores dos museus que, acostumados com a profusão de imagens da paisagem urbana, tendem a ficar inquietos com a inércia de boa parte das obras expostas.

Sobre a relação do MAG com o espaço do Bosque dos Buritis e com a cidade de Goiânia, a professora aponta:

A exemplo de outros museus no mundo inteiro, a maioria dos museus no mundo e no Brasil os visitantes geralmente vão e o museu está inserido nesse espaço e já faz parte desse ambiente. O engraçado é que aqui em Goiânia a gente vê pessoas daqui de Goiânia que passam muitas vezes e falam: “Olha, eu já passei não sei quantas vezes passei aqui na porta e nunca tinha percebido que era um museu”. Tem gente que mora aqui na região e não percebe. Enquanto o turista de fora, é o primeiro que eles vêm. Aí tem muita gente que vem fazer piquenique no Bosque e chega aqui. Sabe, eu acho muito importante ele estar inserido nesse espaço. Eu acho que é um casamento perfeito. Um espaço cultural. A visibilidade que dá dentro de um Bosque como esse aqui, de um parque como esse. (MARIA LÚCIA VAZ, 2018, APÊNDICE B).

Quando Maria Lúcia afirma que apesar do MAG estar inserido no espaço do Bosque dos Buritis e mesmo assim não ser conhecido e visitado por alguns frequentadores, podemos considerar algumas determinantes: a necessidade de instruir a população para a frequentação do museu e o ritmo do cotidiano na cidade,

já que a instituição está inserida no espaço urbano contemporâneo. Sobre o quantitativo de público do museu, Freire (1997, p.141) observa que: “falar de visitantes de museus é, necessariamente, referir-se a uma parcela pouco significativa, pois trata-se de uma sociedade na qual a tão falada cultura dos museus parece ser uma abstração.” Uma das necessidades apontadas pela autora seria introduzir o visitante do museu na linguagem do lugar. Outra problemática apontada por Freire (1997) é o contraste entre os ritmos da cidade e os ritmos do museu:

As cidades modificaram-se de inúmeras maneiras e o ritmo de vida tem se acelerado inexoravelmente. Preservação e cidade contemporânea são categorias que se tornam incompatíveis. O ritmo acelerado das ruas contrasta com o tempo da contemplação dos museus. Esses acabam sendo um dos poucos locais protegidos do fluxo das cidades (...). (FREIRE, 1997, p.141-142).

Nessa perspectiva, é preciso considerar que a pressa e o ritmo acelerado na cidade marcam negativamente as experiências dos sujeitos nos museus, que em sua essência, possuem ritmos opostos. Apesar disso, o espaço do museu ainda possui significativa importância e existem várias possibilidades para a atratividade do público diante das condições oferecidas nas cidades contemporâneas. É o que afirma Freire (1997), ao destacar as novas dinâmicas de frequência ofertadas por essas instituições: “Aí, ainda é possível estabelecer uma experiência com um tempo diferenciado, uma vez que o espaço convida, em diferentes intensidades, à ritualização.”

Opondo-se ao visitante que já é habituado com o espaço do Bosque dos Buritis, a professora Maria Lúcia observa algo peculiar na rotina do MAG: “Enquanto o turista de fora, é o primeiro que eles vêm”. Sobre esse aspecto, Silva (2005, p.32) dimensiona que: “O público que usufrui a arte pública é, muitas vezes, formado por turistas.” Ocorre que o visitante de fora da cidade possui motivações diferentes, com o intuito de conhecer novos espaços, ter novas experiências. Concordando com Peixoto (2002), o recém-chegado é atraído por tudo aquilo que não tinha visto. É preciso, portanto, que a gestão municipal ofereça aos frequentadores do Bosque, que não conhecem ou não possuem o hábito de ir ao MAG, condições para sua efetiva frequência. Seja a partir de ações educativas, divulgação do museu nas áreas de uso coletivo do parque, e outras estratégias.

Por último, a professora foi questionada sobre as perspectivas do MAG em relação as novas lógicas de comunicação e dinâmicas da cidade contemporânea.

Eu acho que a gente precisa acompanhar. Porque o museu deixou de ser estático e hoje ele tem que ser dinâmico. Ele precisa ser dinâmico. Agora a gente tem os entraves de ser um museu que é um bem público, é um bem ligado à um órgão público. Ele é gerido por um órgão público. Que infelizmente não injeta nada e a gente precisa disso. A gente precisa que essa tecnologia entre no museu para a gente conseguir avançar e como a tecnologia está aí, precisa seguir junto. E é claro que nós já temos muito entrave e precisamos acompanhar. Agora, como aqui precisamos de um órgão público que nunca veem, muitas vezes funcionamos aqui com o pessoal, com os funcionários, as pessoas mesmo acabam desempenhando tudo o que precisa porque a gente não tem a logística necessária. Temos que travar uma batalha muito grande para acompanhar o que está vindo aí. Nós já estamos para trás, mas eu acho que com a visão que temos, a gente precisa correr atrás, precisa batalhar. Porque não pode parar. (MARIA LÚCIA VAZ, 2018, APÊNDICE B).

Ao reconhecer a necessidade de acompanhar as transformações da cidade e do público: “porque o museu deixou de ser estático e hoje ele tem que ser dinâmico. Ele precisa ser dinâmico”, como aponta a professora Maria Lúcia, podemos refletir sobre o acesso e a dinâmica de exposição dos conteúdos de arte pública nos espaços institucionalizados na contemporaneidade: “Os espaços de exposição deveriam, também, ser reinventados” (FREIRE, 1997, p.66). Nesse contexto, são necessárias novas estratégias de abordagens nos espaços do museu em diálogo constante com a própria realidade da cidade, como meio de reflexão dos lugares. É o que destaca Cartaxo (2009) ao afirmar que:

A indiscernibilidade entre a obra de arte pública e o espaço urbano (sua dissolução no espaço), revela a própria estrutura espacial contemporânea, em que não existe a distinção entre os espaços interno e externo, individual e coletivo, privado e público. A arte nos espaços públicos é, simultaneamente, meio de reflexão e lugar. (CARTAXO, 2009, p. 15).

Perder-se por horas pelos corredores dos ambientes reservados às exposições, ou empreender uma visita com passagem rápida, são ações indicativas de que os espaços dos museus contemporâneos são resultados de uma evolução de suas funções e das relações dos sujeitos nele estabelecidas, que ocorrem a partir da percepção e subjetividade como também dos ritmos do cotidiano na cidade contemporânea. É nessa perspectiva que o Museu de Arte de Goiânia através de suas exposições, torna-se importante referência da relação entre arte e espaço

público, com a exposição de um acerco de cunho plural e uma importante referência para o espaço do Bosque dos Buritis e para a cidade de Goiânia.

Os monumentos escultóricos dispostos no Bosque dos Buritis, artefatos que também fazem parte da arte pública na cidade; também são importantes referências em sua paisagem. Nessa perspectiva, buscamos analisar os conteúdos relacionados a estas representações e quais são os sentidos atribuídos pelos frequentadores do local.

3.3 Representações monumentais no Bosque dos Buritis

O monumento escultórico, em sua definição mais ampla, pode ser considerado o objeto que representa uma determinada época, personagem ou fato histórico. Sua principal função é o de evocar lembranças que vinculam pessoas, espaços e lugares. Nas cidades, geralmente, boa parte dos monumentos escultóricos estão instalados em praças, canteiros de avenidas ou em prédios públicos ou privados. (ARANTES, 2016).

Ao discutir o conceito de monumento escultórico, Freire (1997) considera que estes artefatos são representações do imaginário urbano, pois, relacionam-se com os conteúdos simbólicos da cidade. Nessa perspectiva, são capazes de evocar lembranças e constituir imagens de um determinado lugar. A autora define o monumento como um objeto que eterniza o tempo, que possui a capacidade de articular o que será lembrado: “o monumento, no sentido tradicional, remete ao ausente, a um fluxo de tempo passado que à peça, através de seus símbolos, pretende rememorar, eternizar.” (FREIRE, 1997, p.58).

É importante destacar que um determinado objeto passa a ser considerado um monumento escultórico não a partir de sua dimensão física, mas pela sua representatividade. São as significações atribuídas ao objeto que o tornam um monumento escultórico. Para exemplificar essa ideia, Freire (1997), afirma que desde um saleiro até uma joia podem ser considerados objetos monumentais. Assim, a definição de monumento escultórico perpassa suas dimensões físicas como critério:

O termo “escultura” passou a denominar uma gama imensa de coisas. (...) muita confusão se faz ao imputar a categoria de monumento a todo o objeto que exceda determinadas dimensões, como se bastasse ser grande (ou enorme) para ser monumental; mais uma vez nos deparamos com uma medida não empírica. (...) os monumentos ligam-se, como vemos, a uma rede de atributos e conteúdos simbólicos que extrapolam a sua presença física. (FREIRE, 1997, p.98 – 99).

Em outra abordagem, Passos (1993) explica que há uma íntima relação entre o monumento escultórico com a própria fisionomia da paisagem urbana. Nesse sentido, os monumentos personalizam a paisagem das cidades integrando o equipamento urbano, assim como as árvores, as luminárias, a fiação, os bancos dos jardins. Estes são considerados depositários de significações reveladoras do imaginário social pela autora, que também destaca os conteúdos simbólicos inerentes a produção dos monumentos: “São antes vestígios materiais do momento histórico de sua produção e sucessivos consumos, que respondem ao padrão estético da época numa pluralidade de representações sociais.” (PASSOS, 1993, p. 72).

Outra função atribuída ao monumento escultórico é sua capacidade de representar um marco referencial no espaço urbano:

Importante referencial urbano, o monumento, implantado no centro de uma praça, na calçada de um edifício imponente ou no recanto arborizado de um parque, pontua e personaliza o espaço, testemunha encontros marcados, orienta o transeunte em sua caminhada, levando-o a erguer o olhar para detê-lo na obra de arte, em breve instante de libertação do cotidiano rotineiro e opressor. (PASSOS, 1997, p. 73).

Essa reflexão também é feita por Peixoto (2004) ao avaliar que: “A disposição dos monumentos escultóricos instalados pela cidade, além de personalizarem o espaço, tornam-se também marcos referenciais”. (PEIXOTO, 2004, p.154). Nessa perspectiva, o monumento escultórico pode orientar a caminhada de um transeunte ou ser considerado um ponto que indica a localização de determinado local:

Os monumentos são como mapas: traçam inexoravelmente o perfil da cidade. São marcos que estabelecem sem apelação a história e os caminhos do lugar, que reduzem suas espessas camadas de vida a signos exteriores erguidos sobre a grama. (PEIXOTO, 2004, p. 29).

Na cidade contemporânea, a escultura pode ser compreendida na perspectiva do campo ampliado. Essa reflexão é cunhada por Krauss (1984) ao referir-se as novas possibilidades de interação e linguagens artísticas relacionados aos monumentos. Ao discutir a lógica de representatividade desses objetos, aponta que

A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. (KRAUSS, 1984, p.131).

Uma característica que marca a lógica da escultura moderna é sua intencionalidade. Algumas representações não buscam, essencialmente, retratar determinados fatos ou personagens históricos, podendo emergir significados metafóricos e lúdicos. Nessa ótica, Krauss (1984), afirma que a partir dos diferentes estilos adotados e materiais utilizados, a

(...) escultura moderna nos revela seu status e, portanto, a condição essencialmente mutável de seu significado e função. Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua autonomia. (KRAUSS, 1984, p. 132).

Considerando a condição essencialmente mutável de seu significado e função, apontados na citação anterior, o monumento escultórico também pode ser compreendido como um objeto de arte pública na cidade contemporânea. Nessa perspectiva, os monumentos na cidade contemporânea podem expressar vários significados, emergindo várias possibilidades de interação com os sujeitos. Concordando com Silva (2005), o monumento como artefato de arte pública ao ser exposta na cidade revela:

(...) a tela do artista que atua em espaço público apresenta justamente a complexidade do ambiente urbano, suas diferenças e conseqüentemente capacidade de interação de cada um, determinam múltiplas possibilidades de leitura da obra em exposição. (SILVA, 2005, p.31).

Nesse sentido, a partir da subjetividade e das experiências individuais e coletivas dos sujeitos com os monumentos escultóricos nos espaços públicos, são conferidos símbolos que dão sentido para estas representações e, conseqüentemente, se relacionam com o imaginário urbano e social.

Na paisagem do Bosque dos Buritis chama a atenção dois emblemáticos objetos escultóricos. Um deles, implantado no canteiro de uma avenida próximo à entrada principal do parque, possui a forma de uma esfera, e muitas vezes é associada ao gomo de uma tangerina ou uma bolha de sabão por transeuntes do local. Essa escultura esculpida em ferro e colorida em cinza, homenageia os mortos e desaparecidos em Goiás durante a ditadura militar. (Figura 15)



Figura 15: **Monumento aos mortos e desaparecidos na luta contra a ditadura militar.**
Execução da obra: Prefeitura de Goiânia. Foto: Rafael Caique S. S. Arantes, 2018.

A presente obra foi inaugurada pela Prefeitura de Goiânia em 2004, homenageando as vítimas goianas na luta contra ditadura militar durante os anos de 1968 e 1969. Junto ao monumento existe uma placa com o nome dos 15 desaparecidos e os dizeres: porque defendiam a justiça e a liberdade. De acordo com Straioto (2014, p.1): “Cada gomo da esfera representa uma vítima do regime militar, e havia um dispositivo do qual escorria água, representando as lágrimas derramadas pelos familiares.” Ocorre que o dispositivo d’água que complementava a obra fora desativado e atualmente apenas a esfera ocupa o local.

Uma placa informativa sem autoria colocada próxima ao monumento revela sua dimensão simbólica e exemplifica sua representatividade. Os dizeres são:

Este monumento tem a sua concepção orientada na representação simbólica de seus objetivos. A esfera composta por quinze lamas de aço é uma referência à forma do Planeta Terra, onde vive a humanidade. Do seu ponto mais alto brota água, princípio da vida, que escorre entre suas partes constitutivas até um sereno espelho d'água. Nele a esfera parece flutuar, e dentro dela arde a chama das ideias de justiça e liberdade defendidas e propagadas por 15 goianos, que, por isso, perderam suas vidas.

Esta descrição permite compreender a linguagem da obra: sua forma e composição, simbolicamente, buscam rememorar o peso de um passado que deixou profundas marcas, evidenciando a memória de atores sociais vítimas no período da ditadura militar. Em análise sobre a representatividade deste objeto, Arantes e Silva (2015) ao compararem com outros monumentos em Goiânia apontam que:

Embora este monumento esteja também ligado a uma memória política, esta obra em particular não é fruto de uma ideologia que busca evidenciar determinados personagens de uma memória oficial, nem representa grupos oligárquicos ou legitima o poder de uma determinada classe, como é o caso de boa parte dos monumentos da cidade, mas configura-se como um objeto que evidencia a memória de atores sociais “excluídos” da própria história. (ARANTES, SILVA, 2015, p. 15).

Já na entrada do Bosque, outra escultura disposta entre as árvores intriga seus frequentadores. Sua forma assemelha-se com uma ampulheta e é compreendida como um objeto que eterniza o tempo por boa parte deles. Impressões que passam longe das intenções do autor da obra: seria este um depositário de porções de terra que representa a paz entre as nações. (Figura 16).



Figura 16: **Monumento à Paz Mundial**. Autor da Obra: Siron Franco. Foto: Rafael Caique S. S. Arantes, 2018.

Esta escultura, trata-se de uma ampulheta produzida em cimento com cinco metros de altura e pesando cinquenta toneladas. Em sua parte central, possui vários compartimentos de vidro, separados por faixas verticais nas cores amarela, azul, branca, verde e vermelha, contendo porções de terras de mais de 115 países dos cinco continentes. Um compartimento maior contém todas as terras misturadas. Em sua base, encontra-se a célebre frase de Bahá'ú'lláh, profeta fundador da Fé Bahá'í que diz: "A Terra é um só país e os seres humanos seus cidadãos¹⁸."

Tanto o Monumento à Paz Mundial e o Monumento aos Mortos e Desaparecidos na Luta Contra a Ditadura Militar, possuem uma linguagem que se difere de boa parte dos monumentos escultóricos em Goiânia. De acordo com Arantes (2016), a paisagem urbana da cidade é dotada por uma quantidade significativa de representações escultóricas que configuram uma memória de cunho político, evidenciando os atores sociais envolvidos no processo de construção da capital. Nesse sentido, os monumentos que possuem outras referências, como os instalados no Bosque dos Buritis, são exceções dessa lógica.

Em estudo realizado sobre a constituição da memória monumental em Goiânia, Arantes e Silva (2015) constaram que as representações que constituem uma comunicação de caráter lúdico e simbolizam outros elementos não estão significativamente evidenciados na paisagem urbana da cidade. Ocorre que a região central da capital é povoada por uma quantidade expressiva de bustos e outras esculturas que representam a história do Estado de Goiás, da própria capital ou prestigiam personagens políticos.

Outra importante reflexão suscitada pelos autores diz respeito a visibilidade destes monumentos:

Diversos elementos da paisagem urbana de Goiânia são pouco notados, e parte dos que são vistos, raramente são compreendidos pelo expectador. (...) esculturas instaladas em locais de grande circulação, que embora atinjam um público significativo, tornam-se monumentos escultóricos pouco visíveis. (ARANTES, SILVA, 2015, p. 14).

Nessa perspectiva, além da sobreposição dos objetos que configuram uma memória oficial serem mais evidenciados pela cidade, os monumentos escultóricos

¹⁸Fonte: << <https://www.bahai.org.br/a-fe-bahai/bahais-no-brasil/monumentos>>> Acesso em 21/03/2018.

que possuem outras linguagens “disputam” com o emaranhado de formas e imagens da paisagem, e o fluxo intenso de veículos em suas imediações, por exemplo. Identificar estas representações pouco evidenciadas requer não somente o exercício de olhar, mas também percebê-las na paisagem.

Diante disso, instigou-nos compreender a percepção dos frequentadores do Bosque dos Buritis em relação aos monumentos escultóricos instalados em seu espaço: estes objetos são percebidos pelos sujeitos? Se compreendidos, são significativos para suas experiências no local? O que pode interferir nas relações estabelecidas com estas representações?

Questionados se conheciam o significado do Monumento aos Mortos e Desaparecidos Na Luta Contra a Ditadura Militar, alguns frequentadores responderam:

É uma bola. Não faço ideia. Não, não. Captando alguma energia também, eu acho. Porque ela tem um vasado dentro dela. Não é uma bola fechada. Para mim, também, é captando uma energia. A gente também é muito despercebida, tem que ler lá, né? O que está escrito. Passa e nem olha. (ENTREVISTADO 1, 2018).

Aquela esfera lá de fora significa os mortos e desaparecidos da ditadura militar. Foi feito, mas não recordo o ano que colocou aquele monumento lá, mas eu já estava aqui. (ENTREVISTADO 2, 2018).

Não sabia, depois um amigo meu veio a me contar; eu achava que era um monumento direcionado para simbolizar um objeto ou uma época da qual ocorreu um tipo de fato que fizeram aquela analogia, uma bola de ferro como se fosse uma resistência, mas depois que você pesquisa, sabe que aquelas são as vidas que foram ceifadas pelo militarismo. (ENTREVISTADO 4, 2018).

Não sei, fotografei lá e ficou por isso mesmo. (ENTREVISTADA 5, 2018).

O artista escolheu aquela homenagem, aquele globo vazado, ele tem gomos, partículas. Assim eu penso que a ideia de... não sei, a vida, ao mesmo tempo em que a circularidade, a ideia da luta que aquilo ali é para valorizar a luta. Eles deram a vida, né? Eles lutaram dando a vida pela a vida de todos. Então assim o que mais representa é a humanidade, a terra. Na verdade, o que está perguntando é o que sugere simbolicamente o globo vazado. A construção de um novo mundo. E que esses sulcos, coisa de rasgar, de deixar abertura, é ideia de que sagraram para esse novo mundo, escorreram sangue, escorreram vidas para construir uma possibilidade, o ideal de um mundo novo. Você tem que fazer esse mundo novo, e eles fizeram o que coube a eles fazerem e com muita coragem. E ficou aquele vácuo ali da ausência deles, também o sacrifício da vida para abrir para outras pessoas terem vida. Isso é muito forte, muito forte aquilo ali. (ENTREVISTADA 6, 2018).

É possível percebermos com esses diálogos, diferentes interpretações e experiências dos sujeitos com o respectivo monumento. A compreensão ou a incompreensão do objeto relaciona-se diretamente com algumas determinantes: o repertório de informações, ou a falta de informações, os ritmos do cotidiano, entre outros aspectos.

O frequentador 1 acredita que o monumento representa algo “captando uma energia”. Nessa perspectiva, ele associa a forma geométrica do objeto com outra dimensão, mas sem muita certeza disso. Ainda revela que “A gente também é muito despercebida, tem que ler lá, né? O que está escrito. Passa e nem olha.” Essa afirmação relaciona-se com a reflexão proposta por Freire (1997), ao destacar que o olhar imediatista e a pressa do cotidiano podem impactar na visibilidade e compreensão dos monumentos dispostos na paisagem urbana pelos sujeitos: “Não há nada no mundo tão invisível como os monumentos. Eles sem dúvidas são erguidos para serem vistos, na verdade para chamarem atenção, no entanto, estão impregnados de invisibilidade.” (FREIRE, 1997, p.100). Esta realidade contribui para certo distanciamento e indiferença de alguns transeuntes em relação aos monumentos instalados nos espaços públicos.

Já o frequentador 2 aponta que “Aquela esfera lá de fora significa os mortos e desaparecidos da ditadura militar.” Neste caso, a compreensão da obra é evidenciada com mais clareza por este frequentador, principalmente, levando em consideração seu tempo de permanência junto ao Bosque dos Buritis atuando como vendedor ambulante, anterior inclusive a implantação do próprio monumento. Nesse sentido, Rocha (2003, p.68) aponta que a compreensão também leva em conta: “(...) o conhecimento sobre o que a estátua representa”. Sendo assim, há um repertório de informações adquiridas previamente pelo frequentador sobre o monumento ao longo de sua permanência no parque que contribuem para sua compreensão.

Mesmo antes de ser informado por seu amigo sobre o objetivo do monumento, o frequentador 4 já possuía uma representação que se relacionava diretamente com a proposta da obra: “uma bola de ferro como se fosse uma resistência”. Nessa perspectiva, os aspectos estéticos observados no monumento, como a rigidez do material, a disposição do objeto e sua cor opaca; possibilitaram uma interpretação do frequentador a partir de uma analogia com a resistência.

Concordando com Passos (1993), a estética dos monumentos liga-se ao momento histórico de sua produção e as representações a ele atribuídas. Esta associação com os elementos da obra está relacionada com a constituição de imagens que emergiram de sua percepção ao observar o monumento no local.

A frequentadora 5 afirmou que “fotografei lá e ficou por isso mesmo”. Nesse sentido, não houve em sua experiência uma busca por informações sobre o monumento, que serviu apenas de fundo para o registro fotográfico da sua passagem pelo local. Nessa perspectiva, foi possível constatar durante as observações em campo que é muito comum alguns visitantes passarem boa parte do tempo no Bosque dos Buritis fotografando sua paisagem, inclusive seus monumentos, sem estabelecer um contato afetivo mais duradouro com estas representações.

Por último, a frequentadora 6 associa a forma do monumento com a possível intencionalidade do artista: “O artista escolheu aquela homenagem, aquele globo vazado, ele tem gomos, partículas. Assim eu penso que a ideia de... não sei, a vida, ao mesmo tempo em que a circularidade, a ideia da luta que aquilo ali é para valorizar a luta.” Devido seu formato circular, para ela a esfera representa o próprio planeta terra, um novo mundo. É muito comum entre os transeuntes do local a construção de significados para este monumento relacionados a sua forma, sendo recorrente sua analogia com outras figuras: bolha de sabão, gomo de tangerina, globo terrestre, bola de futebol. Chama a atenção que mesmo não associando a escultura diretamente ao contexto das vítimas durante a ditadura militar, a frequentadora atribui ao monumento a representação de resistência e memória das vítimas: “E ficou aquele vácuo ali da ausência deles, também o sacrifício da vida para abrir para outras pessoas terem vida. Isso é muito forte, muito forte aquilo ali.”

Já em relação ao Monumento à Paz Mundial, implantado na parte central do Bosque, em meio aos lagos e árvores, os frequentadores fazem as seguintes considerações:

Não. Já notei muito rápido e tem gente que passa lá e nem olha. Eu sabia, mas a gente vai esquecendo, né? Não, não sei realmente. Uma pirâmide, né? (ENTREVISTADO 1, 2018).

Essa aí, pela a intensão dele (do autor da obra), é a união dos povos. Para a pessoa viver mais em paz e unir a nação todinha. Mas pelo que estou

vendo não está dando muito resultado não. Isso aí para mim é... Como chama aquele negócio que está de cabeça para baixo? Ampulheta? (ENTREVISTADO 2, 2018).

Aquela ali eu já ouvi boatos que tem terra de não sei quantos países, alguma coisa assim. Sei lá, uma ampulheta. (ENTREVISTADA 3, 2018).

Você fala aquele monumento ali do cálice? Aquilo ali simboliza a integração entre os países, porque cada país na época teve que trazer um pedaço de si, ou seja, uma amostra de solo, pra que pudesse fazer a união, e fizesse como que fosse a integração dos países, simbolicamente, simboliza isso; seria a união dos países, a união através da mostra de cada solo vindo de cada país, ou seja, integrou os países pra que houvesse uma prova viva de que juntos a gente pode ser mais forte. (ENTREVISTADO 4, 2018).

São duas pirâmides, uma pra baixo e outra para cima... O que é aquilo? Como que a gente chama aquilo? Aquele negócio que derrama lá um... Que marca o tempo? Ampulheta. Por que será que o artista quis fazer uma coisa daquela e colocar no meio do Bosque? (ENTREVISTADA 5, 2018).

Olha, eu já perguntei para o Siron (autor da obra) no meu pensamento, o que te levou a colocar esse negócio tão concretado? Dois trapézios, sei lá como é que chama aquelas... Tão concretado assim em um lugar tão bonito. Não tem jeito de ter uma leveza nesse “trem”, eu pensei comigo, eu já conversei com ele no meu pensamento. Por que você optou por um bloco tão maciço, tão impactante, tão gritante aqui no meio assim que fere a paisagem? Eu acho. (ENTREVISTADA 6, 2018).

Não, não imaginei nada. Na verdade olhando para ela, para mim são dois triângulos, não sei qual foi a ideia do artista em fazer aquilo ali, ou querer representar, realmente não sei. Inclusive vou passar ali, e vou olhar novamente, vou olhar o que está escrito, que eu não vi. Única coisa que posso achar é um contraste, com o verde, né? Aparece em relação ao que você tem, não tenho a mínima ideia do que poderia ser, teria? Sinceramente, não. (ENTREVISTADO 8, 2018).

Nestes depoimentos é interessante observar que o monumento é associado com diversos objetos ou formas geométricas pelos frequentadores: uma ampulheta, um cálice, duas pirâmides sobrepostas, dois trapézios ou dois triângulos. Essa variedade de atribuições reflete na constituição de significados que perpassam a própria intencionalidade do autor da obra: um objeto com um compartimento depositário de porções de terra dos cinco continentes do planeta.

O frequentador 1 justifica que “Não. Já notei muito rápido e tem gente que passa lá que nem olha.” Sua afirmação vai de encontro com as discussões propostas por Freire (1997) sobre os ritmos do cotidiano na cidade, ao destacar que a aceleração do tempo impossibilita as experiências afetivas dos sujeitos com

os monumentos: “A aceleração do tempo faz com que qualquer experiência com uma temporalidade que extrapole o presente imediato, especialmente em direção ao passado, seja ininteligível, inalcançável, insondável. (FREIRE, 1997, p.100). Essa condição também é apontada por Peixoto (2002) ao considerar que o ritmo de observação na cidade contemporânea interfere na capacidade de descrever a paisagem urbana e compreender seus significados.

Por outro lado, os frequentadores 2, 3 e 4 identificam que há uma relação entre a dimensão e a estrutura do objeto (o compartimento com porções de terras) com o significado do monumento (união entre as nações) propostos pelo autor. Neste caso, o entendimento sobre o significado do monumento se dá a partir de um repertório de informações já constituído por estes sujeitos. Concordando com Rocha (2003, p 78), a percepção de determinado objeto na paisagem urbana ocorre “(...) a partir de referências, de informações, de conhecimentos adquiridos ao longo da vida.” Ou seja, as relações cotidianas estabelecidas junto ao espaço do Bosque dos Buritis com o diálogo estabelecido com outros frequentadores também contribuem para a compreensão da obra.

Já a frequentadora 5, acredita que o monumento seja de fato uma ampulheta e que foi instalada no local com o objetivo de marcar o tempo. Ao mesmo tempo ela questiona o motivo de sua implantação: “Por que será que o artista quis fazer uma coisa daquela e colocar no meio do Bosque?” O mesmo questionamento é feito pela frequentadora 6 ao afirmar que: “Eu pensei comigo, eu já conversei com ele (com o artista) no meu pensamento. Por que você optou por um bloco tão maciço, tão impactante, tão gritante aqui no meio assim que fere a paisagem?”. Essa indagação também é feita pelo frequentador 8: “Não sei qual foi a ideia do artista em fazer aquilo ali, ou querer representar”. Ocorre que a presente escultura causa para ambos frequentadores certa incompreensão e estranhamento, pois, a peça esculpida em concreto e de cor opaca contrasta com a paisagem que é marcada pela exuberante vegetação.

A incompreensão e o estranhamento evidenciam a subjetividade e percepção dos sujeitos em relação ao monumento: “O significado desta estátua, porém, pode variar muito de observador para outro. Este fato se dá pela leitura que cada um faz. (...)” (ROCHA, 2003, p 68). É importante destacar também que a lógica da escultura contemporânea evidencia um rompimento com a lógica da

escultura tradicional. Nesse sentido, Freire (1997) aponta que estes objetos na contemporaneidade evocam conteúdos exteriores à sua presença e materialidade, não tendo como lema fundante evocar a eternidade. Por esse motivo, é preciso considerar que a linguagem do monumento escultórico inserido na cidade contemporânea, sobretudo os próprios monumentos do Bosque dos Buritis, demandam outras possibilidades de interação e diálogo com os sujeitos e os espaços em que estão inseridos, o que contribui para a emergência de diferentes sentidos e atribuições, sendo estes compreendidos ou incompreendidos, maravilhados ou estranhados.

Sem dúvidas, os monumentos escultóricos possibilitam experiências significativas ao cotidiano das cidades. No Bosque dos Buritis, além de serem marcos em sua paisagem, são objetos depositários de conteúdos simbólicos. Da constituição de imagens ao resgate de memórias, estes artefatos estão articulados de maneira indissociável ao imaginário urbano. Contudo, para que se estabeleçam relações afetivas com estes objetos é preciso percebê-los na paisagem:

O andar pela cidade é princípio indispensável para que se estabeleça com os monumentos uma relação. É preciso, inicialmente, observá-los com atenção para vê-los, e esse encontro pode ter muitas nuances. Se não passarem totalmente despercebidos, se a velocidade do deslocamento não for muito acelerada, podem até despertar lembranças, reavivar emoções e desencadear narrativas. (FREIRE, 1997, p. 124).

A atribuição de sentidos aos monumentos escultóricos ocorre a partir das relações individuais ou coletivas estabelecidas pelos sujeitos com estes objetos e com os espaços em que se encontram dispostos. Com os diversos olhares lançados, surgem uma multiplicidade de interpretações, imagens e narrativas que, retomando a ideia de Nora (1993), constituem os lugares de memória da cidade contemporânea. Notados ou não, compreendidos ou incompreendidos, visíveis ou pouco visíveis, objetos que são apenas fotografados, ou considerados estranhos por alguns transeuntes; os monumentos proporcionam ao espaço do Bosque dos Buritis o acesso aos conteúdos de arte pública aos seus frequentadores. Além disso, a esfera vazada e a ampulheta com porções de terra são importantes referências do Bosque, pois, marcam o cotidiano, pontuam trajetos e trajetórias, possibilitam o resgate de memórias, e possibilitam novas sensibilidades urbanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como espaço público, por excelência, o Bosque dos Buritis possibilita a manutenção dos vínculos sociais e a ocorrência de diferentes apropriações de seu espaço pelos sujeitos. E no contexto da cidade contemporânea, o Bosque é um espaço marcado pela acessibilidade, proximidade, estranhamento ou distanciamento. Características que se relacionam diretamente com a própria dinâmica da vida e dos ritmos da cidade, que é marcada pela complexidade das relações cotidianas.

Esquadrinhar o cotidiano do Bosque dos Buritis requereu exercício de observação e interpretação de sua paisagem. Foi preciso empreender uma caminhada como um *flâneur*, descobrir, perseguir seus elementos mais sutis. O andar pelo Bosque revelou uma multiplicidade de conteúdos materiais e simbólicos: as representações escultóricas, o cheiro das águas, o verde exuberante das árvores, o dançar dos bambuzais, as trilhas cobertas por folhas, o arco-íris refletido no esguicho do lago, seus animais, o museu.

Notamos também relações significativas de sociabilidade: desde o transeunte que faz exercícios, o que está somente de passagem, a família que faz piquenique na sombra, o vendedor de pipocas que observa a movimentação, os grupos que celebram cultos religiosos, os funcionários de empresas próximas que se reúnem no intervalo do almoço para o descanso e a conversa, os encontros amorosos diurnos ou os encontros sexuais noturnos. Com este mosaico do cotidiano, é possível considerarmos, certamente, que o Bosque é o lugar das múltiplas possibilidades, da existência, da manifestação da vida, da convergência de relações recíprocas dentro da cidade de Goiânia.

O imaginário urbano manifesta-se no Bosque a partir das diferentes perspectivas dos frequentadores sobre seu espaço e suas relações de uso, conferindo sentidos ao local, culminando na constituição de imagens e representações cotidianamente. Nessa perspectiva, emergem as imagens de “espaço da natureza”, “paz”, “ambiente ecológico”, “refúgio”, “ecologia no concreto”, “chafariz”, “o rio da infância”, entre tantas outras. O imaginário urbano representa, portanto, o depositário das imagens produzidas pelos sujeitos de forma individual

ou coletivamente que expressam a relação de alteridade com os espaços públicos na cidade contemporânea.

O Bosque dos Buritis é atravessado pelos olhares dos sujeitos que (re)significam sua materialidade, conferindo ao seu espaço novos sentidos e conteúdos simbólicos. Nesse contexto, compreendemos o imaginário urbano a partir das experiências dos sujeitos com este espaço público, e consideramos que as memórias, os desejos, as imagens e os sonhos, resultam do contato afetivo que é estabelecido pelos frequentadores. Nessa perspectiva, podem emergir inúmeras representações sobre o Bosque, não existindo uma única imagem que o caracterize.

Compreendemos no decorrer deste estudo que há uma relação significativa entre arte pública e espaço público. Os conteúdos artísticos que estão expostos nos espaços institucionalizados (como no Museu de Arte de Goiânia) ou aqueles que ultrapassam suas paredes e compõem os espaços públicos da cidade (como os monumentos escultóricos implantados no Bosque dos Buritis), são indicativos dessa proximidade. Assim, reafirmamos a ideia de que a cidade pode ser compreendida como um acervo dos conteúdos de arte pública, pois, sua paisagem é composta pelas obras nos museus, monumentos escultóricos, e outras representações artísticas.

Nesse contexto, o espaço do Bosque dos Buritis é dotado de significativas representações de arte pública. Seja pela peculiar esfera cinza esculpida em ferro que homenageia os mortos e desaparecidos na luta contra a ditadura militar, ou a enorme ampulheta que é carregada de interpretações; das quais muitas divergem da intenção do autor em representar a paz entre as nações. Estes monumentos não estão ali por acaso. Tornaram-se importantes referências estéticas na paisagem urbana possibilitando novas experiências para o transeunte que os observa.

Também na área do Bosque, o Museu de Arte de Goiânia representa um espaço privilegiado para a ampliação das experiências e relações simbólicas dos sujeitos com a arte pública a partir da exposição de um acervo com linguagem plural, sendo uma importante referência para o cotidiano no espaço do Bosque dos Buritis e para a cidade de Goiânia. Nessa ótica, os museus na cidade contemporânea, como o próprio MAG, articulam a relação entre espaço e

permanência, ou concordando com Nora (1993), são lugares de memória da cidade.

Certamente, as reflexões levantadas ao longo dessa investigação contribuem para a compreensão de indicativos significativos da dimensão simbólica e das dinâmicas do cotidiano no Bosque dos Buritis. Contudo, a densidade de conteúdos em sua paisagem e na paisagem da cidade, a complexidade das relações estabelecidas em seu espaço e a constituição de imagens pelos frequentadores que culminam em vários imaginários possíveis; revelam que não chegamos ao final do trajeto, mas alcançamos um ponto de partida.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. **Sobre a Memória das Cidades**. Porto Alegre: Revista Território, 1998, n.4, p. 6-26.

ARANTES, Otilia. **Os Novos Museus**. São Paulo: Novos Estudos /CEBRAP, n.31, 1991, p. 161 – 169.

ARANTES, Rafael Caique da Silva Santos; SILVA, Valéria Cristina Pereira da Silva. **Paisagens Monumentais em Goiânia: Representações do Imaginário**. In: Anais do XIV Simpósio Nacional de Geografia Urbana. Fortaleza: 2015, p. 1- 19.

_____. **A Praça Imaginária: Representações Monumentais e Uso do Espaço Na Praça Universitária em Goiânia: GO**. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Geografia. Goiânia: Instituto de Estudos Socioambientais, 2016.

_____; SILVA, Valéria Cristina. **Esculturas da Praça Universitária em Goiânia: Percorrendo Pistas do Imaginário Urbano**. Goiânia: Fragmentos de Cultura, v. 26, n. 3, p. 345-357, jul./set. 2016.

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas: Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989, vol. 3.

_____. **Obras Escolhidas: Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1995, vol. 3.

BRASIL, Flavia de Paula Duque. **Apropriação das Praças como Espaço de Lazer, Cultura e Cidadania**. In: Anais do V Encontro Nacional da ANPUR – Encruzilhadas das Modernidades e planejamento. Belo Horizonte: V Encontro Nacional da ANPUR, 1993, p.160-179.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Brígida. **Arte Para Uma Cidade Sensível**. São Paulo: Editora Invisíveis Produções, 2015.

CANEVACCI, MASSIMO. **A Cidade Polifônica: Ensaio Sobre a Antropologia da Comunicação**. São Paulo: Estúdio Nobel, 2004, 2ª ed.

CERQUEIRA, Yasminie Midlej Silv'a Faria. **Espaço Público e Sociabilidades Urbanas: Apropriações e Significações dos Espaços Públicos na Cidade Contemporânea**. (Dissertação de Mestrado). Rio Grande do Norte: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013, 121 f.

CHAUL, Nasr Fayad. **Goiânia: A Capital do Sertão**. Goiânia: Revista UFG, 2009, n. 6, p.100 -110.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Goiânia, Travessias Sociais e Paisagens Cindinas**. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

_____. **Goiânia Reinventada**. Goiânia: Editora Kelps, 2011.

CARTAXO, Zalinda. **Arte Nos Espaços Públicos: A Cidade Como Realidade**. Rio de Janeiro: Revista O Percevejo Online - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 1, janeiro-junho/2009.

COELHO, Eliana Ordunha. **Cultura e Cidade em As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Revista Projeto História, Universidade de São Paulo, n.10, dez.1993, p.167-170.

CONSELHO DE ARQUITETURA E URBANISMO. **Relatório Bosque dos Buritis**. Goiânia: CAU-GO, 2012.

CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA E AGRONOMIA DE GOIÁS. **Prêmio Crea Goiás de Meio Ambiente 2008 – Compêndio dos Trabalhos Premiados, Projeto Requalificação do Bosque dos Buritis**. Goiânia: CREA-GO, 2009.

DAHER, TANIA. **Goiânia, Uma Utopia Europeia no Brasil**. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2003.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. **O Delineamento da Pesquisa Qualitativa**. In: POUPART, Jean; MAYER, Robert; et.al. **A Pesquisa Qualitativa: Enfoques Epistemológicos e Metodológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ. **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>>. Acesso em: 08/03/2018.

FERNANDES, Helloá Vicente. **Tipologias dos Edifícios de Apartamentos: Bosque dos Buritis e Lago das Rosas**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016, 210 f.

FERRARI, Celson. **Dicionário de Urbanismo**. São Paulo: Dissal, 2004.

FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas, os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo**. São Paulo: ANABLUME/SESC/FAPESP, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, 3ª. ed.

FRUGOLI JÚNIOR, Heitor. **Sociabilidade Urbana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, Verbetes Revolução de 1930**. Rio de Janeiro: CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2009, s/p. Disponível em: <<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/revolucao-de-1930-3>>> Acesso em 13/01/2018.

_____. **O Brasil de JK: A Conquista do Oeste**. Rio de Janeiro: CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2017, s/p. Disponível em: <<<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/ConquistaOeste>>>

GIOVANETTI, José Paulo. **A Religião Como Força Organizadora na Contemporaneidade**. In: VITÓRIO, Jaldemir; BUROCCHI, Aurea, (orgs). **Religião e Espaço Público: Cenários Contemporâneos**. São Paulo: Paulinas, 2015.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **A Condição Urbana: Ensaios de Geopolítica da Cidade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

GOIÂNIA. **Exposição Poética do Cerrado segue até 06 de novembro no MAG**. Portal da Prefeitura de Goiânia, 2016. Acesso em: 31/10/2016. Disponível em: <<<http://www4.goiania.go.gov.br/portal/pagina/?pagina=noticias&s=1&tt=not&cd=11313&fn=true>>>

GROULX, Lionel - Henri. **Contribuição da Pesquisa Qualitativa à Pesquisa Social**. In: POUPART, Jean; MAYER, Robert; et.al. **A Pesquisa Qualitativa: Enfoques Epistemológicos e Metodológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **O Eu e o Outro na Cidade**. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (org.). **As Cidades da Cidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus. **Os Museus**. Brasil: Portal do Instituto Brasileiro de Museus, 2009. Acesso em: 31/10/2016. Disponível em: <<<http://www.museus.gov.br/os-museus/>>>

ICOM, International Council of Museums. **Definições Museu**. Portugal: Portal do ICOM Portugal, 2001. Acesso em: 31/10/2016. Disponível em: <<http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx>>

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Rio de Janeiro: Revista do Curso de Especialização em História Oral: Recife, 2010, p. 1-11.

LIMA, Atilio Corrêa Lima. **Goiânia - Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro: 1937. In: DAHER, TANIA. **Goiânia, Uma Utopia Europeia no Brasil**. Goiânia: Instituto Brasileiro de Cultura, 2003.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A Boa Forma da Cidade**. Lisboa: Edições 70, 2010.

MALHEIROS, Ubraécio da Silva. Palmas: **Cidade Real, Cidade Imaginária – Arte Pública como Representação Urbana**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002, 224 f.

MATA, Antônio da Mata. **A Expedição Artística de Eleusa, Mari e Samira**. Goiânia: MAG, 2016, s/p.

MELLO, Márcia Metran de. **Goiânia: Cidade de Pedras e Palavras**. Goiânia: UFG, 2006.

MORAES, Bárbara Lopes. **Museu de Arte de Goiânia: Uma Abordagem Pluralista**. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 2, n. 4, ano 2, dezembro de 2012.

MOTA, Ana Flávia Rêgo. **Bosque dos Buritis: uma investigação sobre a vivência do espaço público em Goiânia**. In: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília, DF: Universidade Brasília- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014. Disponível em: <<<http://www.shcu2014.com.br/content/bosque-dos-buritis-investigacao-vivencia-do-espaco-publico-em-goiania>>>.

_____. **Imaginário e Parque Urbano: Um Estudo do Bosque dos Buritis em Goiânia.** Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2017, 183 f.

MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA. **Painel Exposição Roteiros.** Goiânia: 2016, s/p.

NOGUEIRA M. A. L.: **A Cidade Imaginada ou o Imaginário da Cidade.** Rio de Janeiro: Revista História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol. 1, p. 115-123 mar.-jun. 1998.

NORA, Pierre. **Entre História e Memória - A Problemática dos Lugares.** Projeto História, São Paulo: PUC, vol.10, n. 10, p. 7-28, dez/1993.

PASSOS, Maria Lúcia Perrone. **Monumentos Urbanos em São Paulo.** São Paulo: Cadernos de História de São Paulo – A cidade e a Rua, 1993, p.72-79.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: SENAC, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **O Imaginário da Cidade - Visões Literárias do Urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

_____. **História & História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias.** São Paulo: Revista Brasileira de História, 2007, v. 27, n. 53, p.11-23.

POUPART, Jean. **A Entrevista de Tipo Qualitativo: Considerações Epistemológicas, Teóricas e Metodológicas.** In: POUPART, Jean; MAYER, Robert; et.al. **A Pesquisa Qualitativa: Enfoques Epistemológicos e Metodológicos.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

PREFEITURA DE GOIÂNIA. **Parques e Bosques.** Goiânia: Portal Goiânia, s/d. Disponível em: << <http://www4.goiania.go.gov.br/portal/goiania.asp?s=2&tt=con&cd=1265>>> Acesso em: 20/01/2017.

PREFEITURA DE GOIÂNIA. **Plano de Manejo: Bosque dos Buritis.** Goiânia: Agência Municipal do Meio Ambiente (AMMA), 2005.

PREFEITURA DE GOIÂNIA. **Plano Diretor de Arborização Urbana.** Goiânia: Agência Municipal do Meio Ambiente (AMMA), 2008.

PROTÁSIO, Rosângela dos Reis. **Centro Livre de Artes: Referência Cultural Goianiense.** (Dissertação de Mestrado). Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2009, 124 f.

ROCHA, Hélio. **Goiânia 75.** Goiânia: Ed. UCG, 2009.

ROCHA, Lurdes Bertol. **Fenomenologia, Semiótica, e Geografia da Percepção: Alternativas para Analisar o Espaço Geográfico.** Sobral: Revista da Casa de Geografia de Sobral, 2003, v.4, p 67-79.

SILVA, Clarinda Aparecida da; ALMEIDA, Maria Geralda de. **“Cidade das Flores, Capital Verde, Cidade dos Parques”:** Representações Sociais e Identidades Conferidas à Goiânia. In: Anais do 14º Encontro de Geógrafos da América Latina – Reencontro de saberes territoriais Latinoamericanos. Lima: 2012, p. 1-20. Disponível em: <<

<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal14/Geografiasocioeconomica/Geografiadepoblacion/39.pdf>>> Acesso em 15/02/2018.

SILVA, Genilder Gonçalves da; Mello, Marcelo de. **A Revolução de 1930 e o Discurso da Ruptura: Goiânia e a Marcha Para o Oeste**. Revista Cordis - Revoluções, cultura e política na América Latina, São Paulo, n. 11, p. 57-89, jul./dez. 2013.

SILVA, Fernando Pedro da Silva. **Arte Pública: Diálogo com as Comunidades**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

SECRETARIA DE CULTURA. **Regulamento da Seleção de Obras para Exposição no MAG**. Goiânia: Prefeitura de Goiânia, 2017. Disponível em: << www4.goiania.go.gov.br/portal/Dados/uploads/arquivos/.../429404802199074.docx Acesso em: 24/04/2018.

SERPA, Angelo. **O Espaço Público na Cidade Contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007.

STRAIOTTO, Samuel. **Goiânia com Memória! Aquilo que a Gente Vê, Mas não Enxerga**. Goiânia: Jornal Diário de Goiás. Publicado em: 9/10/2014, s/p. Disponível em: << <https://diariodegoias.com.br/blogs/samuel-straioto/8549-goiania-com-memoria-olho-no-cotidiano>>> Acesso em: 20/03/2018.

VITÓRIO, Jaldemir. **Cenários Contemporâneos da Religião no Espaço Público**. In: VITÓRIO, Jaldemir; BUROCCHI, Aurea, (orgs). **Religião e Espaço Público: Cenários Contemporâneos**. São Paulo: Paulinas, 2015.

APÊNDICE A

Roteiro das entrevistas com os frequentadores do Bosque dos Buritis

1. Você costuma vir ao Bosque dos Buritis com que frequência? E porque você vem aqui?
2. O que você costuma fazer aqui?
3. O que te chama atenção na paisagem do Bosque, o que você mais observa?
4. Qual imagem, ou quais imagens você tem do Bosque dos Buritis?
5. O que o Bosque dos Buritis representa para a cidade de Goiânia?
6. Sobre as esculturas que estão aqui (Monumento a Paz Mundial e Monumento aos Mortos e Desaparecidos na luta durante a Ditadura Militar em Goiás), o que você compreende?
7. Quais são os aspectos negativos em relação ao espaço do Bosque?
8. Você costuma frequentar o MAG? Por quê?
9. Sobre as obras de arte do museu, o que você compreende? E sobre um museu dentro do Bosque, o que você acha disso?
10. O que você entende por espaço público?
11. O que você entende por arte pública?

APÊNDICE B

MARIA LÚCIA VAZ. **Depoimento sobre o Museu de Arte de Goiânia.** Goiânia, 26 de Janeiro de 2018. Entrevista concedida a Rafael Caique da Silva Santos Arantes.

Rafael: Aqui no museu, a senhora já está há oito anos?

Maria Lúcia: Mais ou menos isso.

Rafael: Sempre desempenhou a mesma função?

Maria Lúcia: A mesma. Sempre na ação educativa.

Rafael: Qual é o seu papel dentro dessa função?

Maria Lúcia: A princípio a ação educativa trabalha com as visitas agendadas, que na maioria das vezes, são escolas, grupos formados às vezes de idosos. A gente também recebe alunos do Centro Livre de Artes. Mas o grande público mesmo são de escolas. Escolas da prefeitura, particulares, do Estado e geralmente dentro do conteúdo que eles trabalham tem alguma exposição que interessa. Então eles pedem uma exposição guiada. Além de apresentar a exposição, em alguns casos, a gente faz umas oficinas ligadas a exposição que está acontecendo. Isso na medida do possível, porque a gente tem uma questão de espaço um pouco restrita, mas sempre que possível fazemos também essas oficinas ligadas a exposição que está acontecendo.

Rafael: Em relação a história do museu, a senhora consegue contextualizar como foi a fundação?

Maria Lúcia: Sim. Mais precisamente em 1970, um grupo de artistas se reuniu em Goiânia para um congresso e nesse congresso eles chegaram à conclusão que Goiânia não tinha uma história artística, uma história de Goiânia. Eles resolveram construir um acervo para dar um ponta pé, para que esse acervo começasse a contar essa história. Cada artista, que participou desse encontro, doou uma peça, uma obra. E quem encabeçou isso foi Amaury Menezes que é um arquiteto, foi professor da Universidade Católica e é um artista vivo ainda que está com 86 para 87 anos, continua pintando diariamente, ele cumpre horário comercial, dizendo ele. Ele tem um ateliê, pinta, cumpre horário comercial lá. Ele é um operário da arte mesmo. Inclusive uma das nossas salas tem o nome dele, a sala Amaury Menezes. E de lá para cá, o museu foi se expandindo. A maioria das obras foi por doação. A gente tem hoje mais de mil obras. Quase 1200 obras, entre pintura, gravura, escultura, objeto e de todos os tipos de obra dentro do acervo. E o que não foi doação, foi adquirida através de prêmios. Como o prêmio Marco Antônio Vilaça que é um prêmio que o artista se candidata e ele indica um determinado local para receber essas obras e o Museu de Arte já foi indicado algumas vezes, então essas

obras vieram. Como as do Divino Sobral, do Siron Franco. Então foi assim que foi formado o Museu de Arte de Goiânia. A princípio ele era na Praça Universitária, lá onde é o Palácio da Cultura, que ainda está sob o domínio do Museu de Arte, posteriormente ele veio para cá. Então desde 70 ele continua na gestão da Prefeitura de Goiânia, ele é vinculado a prefeitura. É o museu mais, como eu diria, é o que realmente mantém durante todo tempo com exposições. Ele é o tempo todo aberto. A gente só fica sem exposição na troca de uma para outra. Então eu acredito que seja um museu que realmente permanece funcionando o tempo todo em Goiânia.

Rafael: E o museu representa Goiânia?

Maria Lúcia: Eu acredito que sim. Eu acredito que se tem um museu que conta a história de Goiânia é esse aqui. Nós temos uma reserva técnica que conta minuciosamente toda a história do Museu. De cada exposição, de cada obra, de cada artista. Qualquer coisa que você quiser saber de um artista, de uma obra, de uma exposição que aconteceu de 70 para cá no Museu, a gente tem. E é o museu mais regular. Olha de 45 a 30 dias a gente troca as exposições, então a gente tem esse rigor. E eu acredito que é o mais regular.

Rafael: E em relação a ter um museu dentro do Bosque. Na paisagem do Bosque ter um espaço que permite o acesso a essas obras. Qual que é a relação do Bosque com o Museu?

Maria Lúcia: Eu acho importantíssimo. A exemplo de outros museus no mundo inteiro, a maioria dos museus no mundo e no Brasil estão inseridos nesses espaços em que os visitantes geralmente vão e o museu está inserido nesse espaço e já faz parte desse ambiente. O engraçado é que aqui em Goiânia a gente vê pessoas daqui de Goiânia que passam muitas vezes... Já teve gente que chegou aqui e falou "Olha, eu já passei não sei quantas vezes aqui na porta e nunca tinha percebido que era um museu". Tem gente que mora aqui na região e não percebe. Enquanto que o turista de fora, é o primeiro que eles vêm. Aí tem muita gente que vem fazer piquenique no Bosque e chega aqui. Sabe, então assim, eu acho muito importante ele estar inserido nesse espaço. Eu acho que é um casamento perfeito. Um espaço cultural. A visibilidade que dá dentro de um Bosque como esse aqui, de um parque como esse, eu acho que é importantíssimo. Já tentaram várias vezes tirar o Museu daqui. Eu acho que é uma coisa que não pode acontecer. Que eu acho que é o casamento perfeito.

Rafael: Mas eles alegaram alguma coisa para tirar?

Maria Lúcia: Já teve a questão de que o Bosque deve ser só Bosque, que não tem que ter construção nenhuma aqui. Mas isso também é especulação imobiliária, acredito que é mais as pessoas não querendo tirar o museu, mas colocar outra coisa. Mas também a gente tem a Associação dos Moradores da região que acho que gostam, então eles acabam defendendo. Mas sempre tem gente reclamando.

Mas tem muita gente a favor. Agora a gente tem o problema do espaço físico do Museu. Ele está muito pequeno. Por exemplo, a gente não pode mais receber doações de obras por que não tem espaço físico para colocar. Existe um projeto de um segundo pavimento, que eu acho que seria o ideal. Para gente ter espaço, por exemplo, para palestras. Porque às vezes tem obras que precisa ter um audiovisual e a gente não tem espaço para isso. Então falta muita coisa. Mas eu acho que a gente tem é que melhorar e não sair daqui. Tem uma possibilidade, que eles falam que a Assembleia vai sair dali e que seria incorporado pelo museu. Só que o lugar que falam que vão construir a Assembleia, hoje mesmo, estavam comentando que lá só tem um guarda até hoje. Tem décadas que falam que vão construir lá do lado do Paço Municipal. Acho que do lado do Paço, né? Mas só tem o guarda lá, até hoje. Não acredito que tão cedo isso irá mudar.

Rafael: Na visão da senhora, quais são as ameaças ao museu?

Maria Lúcia: São muitas. A especulação imobiliária é uma. O descaso do poder público. Porque eu vejo muita árvore caindo, sendo retirada e nenhuma sendo plantada, sendo repostada. Porque eu acho que as pessoas pensam muito na limpeza do local sem a preocupação da conservação. As pessoas que aqui frequentam não têm essa preocupação porque a gente vê. As pessoas jogam lixo, as pessoas não cuidam. Por que se as pessoas que usassem cuidassem como se fosse dela. Eu acho que falta ainda muita educação no sentido de preservação mesmo. Para as pessoas perceberem que o espaço que ela usa é dela e para tanto ela precisa cuidar. Porque as pessoas ainda têm a mentalidade de que eu uso, mas o poder público tem que cuidar. Acho que uma grande ameaça é isso, essa falta de educação de ter o cuidado. E o poder público também de criar políticas nesse sentido. Por exemplo, nós temos o estacionamento. O estacionamento sempre foi um acordo, tem um plano de manejo que reza que o estacionamento é para funcionários, de quem trabalha dentro do Bosque, e ainda com uma quantidade restrita de carro. A pouco, agora, chegou um novo administrador do Bosque, uma pessoa alheia a tudo, de repente ela pegou, inclusive, um espaço que tem aqui na frente que é reservado para eventos culturais, tem até uma placa ali dizendo que é para eventos, e transformou em estacionamento também. Tanto de cá, quanto esse daqui que é público. Ele abriu para todo mundo. E no plano de manejo fala que qualquer impacto a mais de barulho estaria perturbando os animais do Bosque. Tem aqui macaco, tem pássaro, tem muita coisa, pequenos animais. Por exemplo, a invasão de gatos domésticos que está matando os passarinhos. E a gente vê pessoas trazendo comida para gato, pessoas soltando gato aqui dentro. Então um administrador do Bosque ele deveria cuidar, por exemplo, dos gatos que são animais domésticos que não deveriam estar frequentando aqui. Enquanto isso ele está transformando. Então assim, é um jogo de interesses diferenciado e tudo isso interfere na qualidade e acaba atrapalhando. Pode interferir muito e acabar com a qualidade.

Rafael: A gente sabe, por exemplo, que cidades como São Paulo e Rio de Janeiro tem um circuito cultural muito forte. As pessoas têm o habito de irem aos museus como uma forma de lazer. E em Goiânia, há essa relação das pessoas?

Maria Lúcia: Eu acho que está melhorando, mas não há. A gente não pode dizer que é usual para o goiano. Se a gente for dizer “Há, o goiano tem esse habito”, não tem. Mas eu acho que está melhorando. A gente já vê famílias vindo passar um final de semana e até se preocupando, porque, por exemplo, como o Museu é aberto aos finais de semana e feriado, então a gente já percebe um trânsito maior de pessoas. Por exemplo, a nossa ação educativa traz uma escola que trouxe um aluno para ver, o aluno já repassa para o pai, ele traz o pai no final de semana. Isso já está acontecendo, então eu acho que é tudo uma questão de educação mesmo. Então, eu acho que está melhorando. A educação tem que pegar mais pesado nesse aspecto que é o caminho. Está se mudando, mas ainda tem muito que caminhar.

Rafael: Dos frequentadores do Museu, a senhora percebendo a movimentação, geralmente qual que é o perfil desse público e como eles se relacionam com as obras? Eles param, tentam entender ou é uma visita rápida, como é?

Maria Lúcia: Olha é bem eclético. Eu percebo que o turista de fora, ele tem mais essa postura de espectador, de quem vem para ver o que realmente está sendo mostrado. Agora, por exemplo, quando são grupos de escola, o menino vem para passear, vem para correr, fazer selfie. Para sair da escola, o menino vem para o museu mais como passeio. Mas o turista ele vem para visitar o museu, para apreciar uma exposição. E as pessoas da cidade que entram no museu para ver realmente, ele vem como espectador, para apreciar. Então é bem diversificado. Eu acho que é como no mundo inteiro. E em Goiás, a gente ainda está em formação de público. A gente está formando o espectador daqui. Mas como a gente recebe pessoas de todo lugar. Aí a gente tem aquelas pessoas que já tem o hábito de visitar museu. Mas a gente tem também aquela pessoa que entra por curiosidade, ainda sem saber o que vai encontrar. E aí tem quem sai gostando e volta. E tem quem não gostou daquela exposição e não volta mais. Mas o goiano está se formando sim, devagar a gente está conquistando.

Rafael: E geralmente tem um tempo médio de visita para cada visitante?

Maria Lúcia: Varia muito de exposição para exposição. Tem exposição que as pessoas permanecem muito tempo. As mais intrigantes, as pessoas realmente param, observam, perguntam, voltam, vai a uma obra e volta, vê o título. Agora tem outras que as pessoas passam as que são mais óbvias as pessoas realmente passam. Os adolescentes, por exemplo, de escola não se atêm muito, ao não ser que a gente questione. Se você instigar, aí sim a gente consegue, porque se deixar por eles, eles se fixam muito no visual e pronto. Aí quando você instiga um

pouquinho eles pegam no tranco. Agora a pessoa mais adulta vem e já pergunta e questiona. É formação mesmo.

Rafael: Em relação ao acervo do museu, o que está sendo priorizado pela instituição? Qual é tipo de obra, quais são as linguagens, quais são os artistas que são mais priorizados e valorizados?

Maria Lúcia: Como eu disse, a gente tem todo tipo de obra de pintura, gravura, desenhos, escultura, objeto, instalação. Nós temos. É um museu que abrange todos os tipos de obra. Obra contemporânea, obra clássica, de todos os jeitos. E a sala Amaury Menezes é reservada sempre para exposições do acervo. Prioritariamente é acervo. Então quando a gente vai expor o acervo, a gente faz um olhar diferenciado. Por exemplo, às vezes a gente pega mulheres, a gente escolhe um título e vê aquele olhar. Se a gente vai expor mulheres, a gente pega mulheres, por exemplo, nós temos uma coleção de autorretratos. Se a gente vai expor mulheres a gente pega os autorretratos de mulheres, a gente pega mulheres que outras pessoas pintaram e traz do acervo para a exposição. Por exemplo, nós temos olhares sobre Goiânia, nós temos uma coleção inteira de vários artistas com olhar sobre Goiânia. Então a gente pode expor essa coleção. Então depende muito da época que a gente vai expor o acervo. Por exemplo, a nós já fizemos uma exposição do acervo em comemoração ao aniversário de Goiânia. O olhar de alguns artistas sobre Goiânia. Então depende muito do que está sendo visto, do que a gente quer mostrar. Por exemplo, a exposição do acervo esse ano vai acontecer em dezembro. A gente ainda não decidiu o olhar que vai ser dado, então ainda vai depender até lá o que a gente vai definir que olhar é esse. Ai a gente vai escolher entre objetos. E a gente não faz uma exposição só de pinturas, só de desenhos, geralmente a gente diversifica. Porque não adianta a gente ter um acervo bom e manter guardado. Então a gente está sempre tentando mostrar um pouco de cada coisa. Para o acervo estar sempre sendo mostrado.

Rafael: Então o museu não tem uma tendência única?

Maria Lúcia: Não.

Rafael: E pelo fato de ter, por exemplo, duas salas ele diversifica essas exposições. Seria então uma pluralidade? É isso?

Maria Lúcia: Exatamente.

Rafael: Dessas obras. Os artistas são goianos?

Maria Lúcia: Não. A gente tem artista do mundo inteiro. A gente tem artista goiano, do Brasil e artista de fora. Então nós temos no nosso acervo uma diversidade de artistas. É bem eclético mesmo. O Museu de Arte de Goiânia é um museu de arte englobando tudo. A gente não faz distinção de “Ah é só contemporâneo, é só...”

Não. E nem de tipo de arte. É pintura, desenhos, escultura, gravura, objeto, instalação. Nós temos todos os tipos de arte.

Rafael: A senhora já mencionou que já teve olhares sobre Goiânia, tem essa exposição. Em relação a essas obras, olhares sobre Goiânia ou até sobre o Estado de Goiás, ou algum elemento do Estado, cultural, ou ambiental, por exemplo. Geralmente como que os artistas representam Goiânia, narram esses espaços nas obras?

Maria Lúcia: Olha tem muita coisa. Muito olhar diferenciado. Nós temos artistas que pegam os lugares óbvios, mas nós temos também o Amaury Menezes que pega um pedaço de uma feira, aquele urbano, um recorte, uma visão de algum lugar. É muito o olhar do artista. A gente tem coisas assim, algumas do bonito outras daquele lugar mais feio, mais largado. Então, a gente tem uma infinidade. Depende muito do olhar. Nossa, tem uma infinidade. Goiânia é vista de todas as formas. Tem gente que pinta uma banca de feira, tem gente que pinta um mendigo, tem gente que pinta a sujeira da rua, tem gente que pinta o jeito de viver do goiano, esse jeito largado, tranquilo, sossegado. Tem gente que pinta uma banca de pequi. Então assim, a goianisse mesmo. Tem gente que pinta o subjetivo, que pinta o objetivo, a Avenida Goiás, o Relógio, o Coreto, O Monumento das Três Raças, outros já pega aquela coisa largada do goiano mesmo. Então é o olhar mesmo.

Rafael: O bosque já foi representado?

Maria Lúcia: Ah já, muitas vezes, muitas vezes. Nós temos essa coleção aqui que é do MAG itinerante, nós temos o bambuzal aqui. Da Virginia, nós temos da Virginia, nós temos da Saida que tem o bambuzal. Nossa, do Bosque tem muitas. O bosque é pintado sempre.

Rafael: Nesse tempo que a senhora está aqui trabalhando, já teve algo curioso de um frequentador, de alguém que viu uma obra e foi algo diferente, entendeu de uma forma diferente? Um relato curioso?

Maria Lúcia: Ah tem sempre muita coisa. Tem umas coisas assim, bem inusitadas. Sempre tem. A gente que fica daqui fica ouvindo. Ouvindo as observações das pessoas. Os comentários. Aí um dia, agora eu não me lembro qual que foi que a gente olhou uma para outra e falou “Nossa a gente nunca tinha olhado para esse ponto vista”, não me lembro o quê que era agora. Mas a gente vive se surpreendendo. Agora que você acha que já desmembrou e fez todas as leituras. A pessoa vai e fala uma coisa e você fala assim “Nossa nunca tinha olhado para esse ponto de vista”. Ele faz a leitura dele. Como eu faço a visita guiada, eu tento induzir a pessoa a ter o olhar dela. Sai muita coisa diferente. Demais, demais, demais. Eu vejo coisas, ouço coisas assim bem diferentes. Não sei se é um de Brasília que tinha aqui. A pessoa viu cada coisa gente, uma que tinha uns reflexos. Também não lembro não, mas tem.

Rafael: E o espectador de um museu, tem que ter uma formação prévia?

Maria Lúcia: Acredito que não. Por que o que o artista espera, pelo menos eu, porque eu sou uma artista plástica, então o que eu espero. Eu costumo dizer que a obra de arte ela é um significante para vários significados. O artista quando ele faz, ele joga a energia dele, ele não está ali pensando quantas pessoas vão ver e o quê que a pessoa vai pensar. Então ele simplesmente joga a energia dele. E o que interessa a ele é que ela alcance, que ela construa uma empatia, que a pessoa quando chegar ali sinta alguma coisa. Pode ser raiva, pode ser medo, pode ser amor, ódio. Despertar alguma coisa. Quando a pessoa chega na frente e alguma energia aconteceu, está feito. Teve uma menina, nessa exposição aqui, ela parou. A gente estava circulando e ela lá parada. Eu cheguei lá e ela falou assim “Eu quero ir para lá, eu quero ficar ali, eu quero estar lá” Ela queria entrar na tela. “Olha eu queria estar ali”. Igual eu falei com a criança, se você instigar ela entra. Sabe, eu acho que a condução é uma coisa importante. É você transformar a vinda deles, para que deixe de ser só um passeio e passe a ser realmente uma experiência cultural e artística. Eu acho que é muito importante isso. A gente não pode se perder disso.

Rafael: Já teve alguma exposição que causou certa polêmica pelo conteúdo?

Maria Lúcia: Ah! já, demais. Teve um venezuelano que pediu algumas coisas que seria uma exposição diferenciada e tudo. E ele colocou uns pratos. Ele colocou uns pratos e convidou os alunos de artes e veio esse pessoal. E uns panos, umas coisas. Quando chegou a noite na hora, ele apagou todas as luzes e acendeu vela e trouxe um tanto de barro e começaram a passar barro e botar fogo e uma dança e cantando. Eu sei que quando terminou isso, e cachaça, e foram bebendo cachaça, e quando terminou isso aqui só tinha cheiro de fumaça e passou 30 dias para a visitaçãõ tudo escuro cheirando a fumaça, não podia acender a luz. Então aquilo foi um escândalo e depois a gente teve o problema que ele não voltou para pintar as paredes. Aí o povo entrou, os alunos lá da área, na *vibe* dele. E esfregaram tinta, barro nas paredes. O salão ficou, assim, terrível. E ele empolgou, porque eu acho que ele não pensou que ia atingir aquilo tudo, mas a coisa foi crescendo, crescendo que chegou uma hora que mandou ele parar, a diretora do museu, que a princípio não seria para chegar àquele ponto. Eu acho que a empolgação foi crescendo e crescendo e os visitantes também entraram.

Rafael: Mas além dessa obra, teve alguma que chocou alguns valores?

Maria Lúcia: Já. Era uma escultura que tinha explícito membros sexuais e tudo. Os órgãos sexuais, aí as pessoas, alunos, crianças, adolescentes, meu Deus... Aí riam e apontavam querendo passar a mão. Ligado a sexo e a nudez sempre tem polêmica. O Valdomiro de Deus é um artista que vive aqui, que é baiano e nas obras dele tem muita nudez explícita assim, e a meninada faz rodinha lá e começa a contar e rir. Tem um despreparo assim mesmo.

Rafael: E o museu, ele tem uma visibilidade fora de Goiânia? Já teve alguma parceria com outras instituições, premiações?

Maria Lúcia: Olha eu gostaria que tivesse mais. Não, eu gostaria que tivesse mais. Eu acho que por falta de logística mesmo para gente conseguir divulgar fora, essas coisas assim. Aí a gente não pensa nesse alcance. Por ser um museu gerido pela prefeitura. A gente não tem muito apoio de muita coisa.

Rafael: E ele pode ser considerado um cartão postal da cidade?

Maria Lúcia: Eu acho que pode. Porque olha, sinceramente, o museu é uma das coisas que funciona em Goiânia. É claro que a nossa faixa, não é lá essas coisas, poderia ser bem melhor, mas nós temos um acervo muito bom e é uma coisa que funciona. Então eu acho que as coisas públicas nem sempre funcionam e aqui funciona. Apesar das goteiras que a gente tem aqui, mas funciona.

Rafael: E a senhora considera aqui um espaço público?

Maria Lúcia: Considero. Porque ele recebe, ele é aberto a quem quiser vir. Ele é de graça, ele está disponível. A gente fecha na segunda-feira, que é dia de fechar ao público, que é dia de manutenção, mas ele está sempre de portas abertas. Sempre disponível mesmo e recebe bem, modéstia à parte. E eu acho assim, com um bom material a ser mostrado. A gente está sempre com produto de qualidade a ser oferecido ao público, de graça.

Rafael: E o que seria a arte pública?

Maria Lúcia: Arte pública, para mim é algo que pode ter interferência de quem está vendo. Eu considero como arte pública algo que você pode participar, você interfere. Tipo uma performance lá fora. Eu considero arte pública como algo que o público interage.

Rafael: Como a senhora vê o museu no futuro?

Maria Lúcia: Eu acho que a gente precisa acompanhar as mudanças. Porque o museu deixou de ser estático e hoje ele tem que ser dinâmico. Ele precisa ser dinâmico. Agora a gente tem os entraves de ser um museu... É um bem público, é um bem ligado à um órgão público. Ele é gerido por um órgão público. Que infelizmente não injeta nada e a gente precisa disso. A gente precisa que essa tecnologia entre no museu para a gente conseguir avançar. E é claro que nós já temos muitos entraves e precisamos acompanhar. Agora, como aqui precisamos de um órgão público que nunca vem, muitas vezes funcionamos aqui com o pessoal, com os funcionários, as pessoas mesmo acabam desempenhando tudo o que precisa porque a gente não tem a logística necessária. Temos que travar uma batalha muito grande para acompanhar o que está vindo aí. Nós já estamos para trás, mas eu acho que com a visão que temos, a gente precisa correr atrás, precisa batalhar. Porque não pode parar.

Rafael: E o museu vai conseguir cumprir o papel dele?

Maria Lúcia: Eu espero que sim. Porque as pessoas falam que a esperança é a última que morre, e eu digo que a minha é que não morre. Eu acho que o artista tem que ser um visionário sempre. Eu falo que a arte não está aqui para solucionar, ela está aqui para provocar, ela está aqui para polemizar, para criar problemas para que eles sejam pelo menos discutidos, resolvidos eu não sei. Mas acho que a gente está aqui para batalhar. Não podemos parar e falar “Ah a gente só tem isso e não tem como fazer”, nós vamos brigar sempre. Sempre, sempre, sempre. Vamos estar sempre questionando, sempre pedindo.

Rafael: Depois de toda essa discussão, o que seria um museu? O que seria o espaço do museu?

Maria Lúcia: Para mim é um espaço onde você cuida, guarda, mostra, conserva histórias, coisas, momentos, interage. Você não pode só ter, você não pode só guardar, você não pode só cuidar, você tem que mostrar, você tem que falar sobre, você tem que vivenciar, você tem que trocar. Então o museu é um lugar, um espaço, nem sempre só físico que detém tudo isso. Ele é muito maior do que esse espaço construído.