

ARTE COMEMORATIVA: Praça Cívica em Goiânia

COMMEMORATIVE ART: CIVIC SQUARE IN GOIÂNIA

RAQUEL S. SANTOS

Resumo As intervenções artísticas que compõem o espaço urbano influenciam na apreensão estética ocorrida por meio da dimensão visual na medida em que remetem à memória de algum fato. Uma vez que exposto num espaço público, o objeto artístico possui um significado incorporado, cuja apreensão pode variar de acordo com a percepção do transeunte, que varia de acordo com fatores inerentes à subjetividade. Com a pretensão de uma abordagem fenomenológica intenta-se investigar a legibilidade que transcende a dimensão da percepção visual e se expande para a compreensão da comunicação das formas artísticas que permeiam as formas constituintes do espaço público urbano. Estas podem atuar na afirmação ou desestabilização de valores e significados, bem como interferir na produção dos modos de subjetividade dos transeuntes que se apropriam do espaço público, ainda que de maneira indireta. Sendo assim, por meio de um objeto de estudo e com o respaldo de uma revisão bibliográfica alicerçada em estudos de Hein (2018) sobre o que pode ser considerado público e os estudos de Han (2009) ao debruçar-se sobre o que é poder, realizar-se-á a análise de intervenções artísticas que se impõem na paisagem da Praça Cívica em Goiânia, o ponto central da malha urbana da capital de Goiás.

Palavras-chave: espaço público, poder, Praça Cívica

ABSTRACT *The artistic interventions that make up the urban space influence the aesthetic apprehension that takes place through the visual dimension insofar as they refer to the memory of some fact. Once exhibited in a public space, the artistic object has an incorporated meaning, the apprehension of which can vary according to the perception of the passerby, which varies according to factors inherent to subjectivity. With the intention of a phenomenological approach, it is intended to investigate the legibility*

that transcends the dimension of visual perception and expands to understand the communication of artistic forms that permeate as constituent forms of the urban public space. These can act in the affirmation or destabilization of values and meanings, as well as interfering in the production of the modes of subjectivity of passersby who appropriate the public space, albeit indirectly. Thus, through an object of study and with the support of a bibliographical review based on studies by Hein (2018) about what can be considered public and studies by Han (2009) when looking at what is power, the analysis of artistic interventions that impose themselves on the landscape of the Praça Cívica in Goiânia, the central point of the urban fabric of the capital city of Goiás, will be carried out.

Keywords: public space, power, Civic Square

INTRODUÇÃO

A arte comemorativa ou de celebração, em memória a um evento que tenha significado para o público, pode ser atribuída a intervenções artísticas presentes no espaço urbano. As intervenções artísticas em espaços públicos, capazes de atuar na afirmação ou desestabilização de valores e significados, podem interferir na produção dos modos de subjetividade dos sujeitos que se apropriam do espaço público, ainda que não de maneira direta. À medida que produzem interações e deflagram a ideia de salvaguarda com quem se identifique com estas, ao portar relações de força, as intervenções artísticas solicitam respaldo na subjetividade política e exercem, entre grupos sociais e suas diversas interpretações relacionadas à memória, uma pressão que pode ser vinculada ao que Mouffe (2015) explicita como agonístico, pelo caráter da

disputa de interesses.

Da mesma maneira que se pode indagar sobre a acepção “pública” de uma intervenção artística pelo fato de esta situar-se num espaço aberto e de acesso livre por parte do público, conforme explicitado por Hein (2018), o espaço e seus artefatos arquitetônicos e artísticos não são públicos simplesmente em virtude de seu caráter de exposição coletiva e acessibilidade. Nesse quesito, vale ressaltar o argumento de Roger Scruton em *Estética da Arquitetura* (1979), que explicita a condição da arquitetura como a mais pública das artes. Nesse sentido, os estudos de Hein (2018) sobre arte pública, e os de Serpa (2007) sobre espaços públicos, oferecem elementos para um melhor entendimento dos meandros da condição pública que um espaço pode, de fato, assumir.

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

Diante disso, cabe salientar a noção de monumento, que se designa pelo valor comemorativo de caráter episódico e abrangência coletiva (ESCOBAR, 1998, p. 37). Uma escultura colocada em um espaço público, portanto, não necessariamente remete à esta abrangência para ser consagrado como monumento. As obras de arte pública com laços conceituais voltadas para a representação de figuras opressoras merecem entrar no debate acerca da espacialização do poder, como mencionado por Han (2019, p. 18):

O poder (...) fornece ao poderoso um amplo espaço do self. E é essa lógica que deixa claro por que a perda completa de poder é experimentada como uma perda absoluta de espaço. O corpo do poderoso que, por assim dizer, preenche todo um mundo, encolhe em um pobre pedaço de carne. O rei não tem apenas um corpo natural que

falece, mas também um corpo político e teológico que é, pode-se dizer, coextensivo de seu reino.

No caso da Praça Cívica em Goiânia, objeto que será explorado neste estudo com o intuito de analisar artefatos artísticos que explicitam a presença do poder, um dos regimes sensíveis (RANCIÈRE, 2009) presentes na partilha do espaço público da Praça, cujo aspecto relacional (BOURRIAUD, 2009) direciona e comunica a vocação do espaço. Seja explicitado de maneira figurativa – na escultura de Pedro Ludovico montado em seu cavalo ou no Monumento às três raças – seja de maneira abstrata – como no vão que circunda o monumento central da Praça, lá está o poder, coextensivo, opressor e onipresente.

O PODER REPRESENTADO NO ESPAÇO PÚBLICO

A sensação que se tem no amplo trecho em frente ao Palácio do Governo na Praça Cívica de Goiânia, cujo espaço comunica uma extensão do poder, adicionada à impressão de ser observado pelo interventor, ainda que não de maneira explícita, imprime ao local um estigma de dominação que deflagra sentimentos de opressão, desproteção e até aflição, por atribuir ao sujeito uma condição de alvo fácil. Provavelmente, se o monumento proposto por Attilio C. Lima tivesse sido executado no local previsto em projeto, tais sensações poderiam ser reforçadas em sua negatividade, pois a presença do interventor de imporia de maneira mais direta:

No cruzamento dos eixos das vias Pedro Ludovico, Araguaia, Tocantins, 10, 26, 34 e 35, deverá ser erigido futuramente um monumento comemorativo das bandeiras, descobertas, e das riquezas do Estado, figurando como homenagem principal a figura de Anhanguera (LIMA, 1933 apud MONTEIRO, 1938, p. 142)

Em substituição à homenagem ao interventor – cujo Monumento aos Bandeirantes foi inaugurado em lo-

calização diversa em 1942, na Praça do Bandeirante, na Avenida Anhanguera – Goiânia recebeu, no Batismo Cultural em 1942, uma luminária central (Figura 1), acompanhada de outras duas menores (à esquerda e à direita), posicionadas no mesmo eixo, conforme ilustra a figura 2. Possivelmente como uma estratégia política – de manipulação dos fatos e falsa modéstia, percebidos anteriormente nos discursos do interventor, que por meio de decretos decidiu a mudança da localidade da nova capital, a data de início das obras, o nome da cidade e o nome da avenida Goiás – a homenagem foi redirecionada aos trabalhadores que erigiram a cidade.



Figura 1: Luminária central no local previsto para o Monumento ao Anhanguera. Foto de Alois Feichtenberger, início da década de 1960. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 2: Luminária central e luminárias menores (à esquerda e à direita). Foto de Alois Feichtenberger, início da década de 1960. Fonte: Acervo MIS|GO, com alterações da autora

Diante do papel desempenhado pelo monumento proposto para situar-se na parte central da Praça, prestando homenagem a uma força política centralizadora, é possível interpretar que o monumento ao Anhanguera possa ter sido substituído pela luminária numa tentativa de deixar menos clarividente a questão da imposição. A expressão do poder pela dominação de um indivíduo em detrimento ao desejo coletivo ficaria mais explícita e até, pode-se dizer, mais coercitiva, caso a homenagem ao interventor ficasse num local mais manifesto. Nesse sentido, ao reposicionar a figura do interventor para o busto num local menos visível (Figura 3), o poder, ainda que atuante, transmite a mensagem de uma atuação mais amorfa, camuflando o caráter do poder como ordem:

Um mundo diferenciado produz fundamentos de poder indiretos, menos evidentes, mas, ainda assim, atuantes. Pela sua complexidade e por seu caráter indireto, o poder atuaria de modo “amorfo”. Em oposição à dominação da ordem, o poder não aparece com frequência. O poder do poder consiste justamente no fato de poder induzir sem precisar “ordenar” (...). (HAN, 2019, p. 22)



Figura 3: Vista da Praça Cívica na década de 1940 a partir da fonte do Palácio das Esmeraldas, onde é possível ver o busto de Pedro Ludovico e mais a frente, no amplo trecho da Praça a Luminária no ponto central. Foto Alois Feichtenberger. Acervo MIS|GO

Seria adequado homenagear uma figura claramente opressora, com a qual o interventor se identificava sob a justificativa da coragem, resistência e desbravamento atribuída ao Anhanguera? O fato é que a homenagem Estadista dedicada às bandeiras, às descobertas das riquezas do Estado, ocorreu em local diverso ao previsto. A homenagem ao interventor foi feita de maneira mais literal com um busto em frente ao Palácio, guarnecido pelas colunatas, que deixa entrever a ideia inicial da cidade pensada sob o ponto de vista do bandeirante, o “olho que tudo vê”, no topo do triângulo que demarca o traçado do núcleo central, menos evidente, mas ainda assim, onipotente.

Em 1967, o “Monumento à Goiânia”, hoje denominado “Monumento às três raças” (Figura 4) veio substituir a luminária maior que representava o obelisco, marco inicial da cidade, enquanto as duas menores foram mantidas e posteriormente tombadas (além de receberem a atribuição de obeliscos). Embora



Figura 4: Monumento à Goiânia, em substituição à Luminária no ponto central da Praça. Foto Alois Feichtenberger. Acervo MIS|GO

expresso de maneira diferente, a homenagem permanecia, como a luminária, dedicada aos trabalhadores que construíram a cidade. Na época de sua inauguração, vigorava o regime militar. No entanto, por não constituir uma representação Estadista, muitas críticas foram dirigidas ao Monumento desde sua instalação parcial. A crítica mais densa, do crítico de Arte Aloísio Peixoto veio após a sua inauguração, na qual foi questionada a possibilidade de ter sido realizado um concurso.

Uma outra questão fortemente abordada em relação ao artefato artístico refere-se à solução da problemática do simbolismo do grupo ser semelhante às estátuas de túmulos fundidos em série, sem concisão plástica, sem ritmo de movimentos ou poder expressivo. As figuras em bronze são muito idênticas entre si e não representam as raças com as suas características étnicas (Figura 5). Nesse sentido, é válido interpretar que as raças foram representadas como os isotipos mencionados por Danto (2007). Ao tratar sobre significados incorporados, o autor ironiza que os isotipos estão entre as raras contribuições práticas e positivas feitas pela filosofia moderna para a vida comum e menciona a dificuldade para descrevê-los esteticamente.





Figura 5: Monumento à Goiânia: raças representadas como isotipos, pelos quais não é possível o discernimento das diferenças étnicas. Acervo MIS|GO

De acordo com Danto (2007) a representação abstrata das figuras humanas, é, de certo modo, considerada “moderna”, contexto de globalização no qual o intuito da comunicação transcultural pode deflagrar uma homogeneização de diferenças étnicas: as pessoas são representadas de maneira neutra, sem apresentar diferenciação que possibilite identificá-las como brancas, negras, vermelhas ou amarelas. O design que procurava uma espécie de simplificação ao desvencilhar-se de ornamentos, levou à estilização da pictografia modernista, na qual o pictograma passou por um tipo de transformação estética no curso de sua transfiguração artística.

Vale ressaltar que, curiosamente, a Luminária central que fazia o papel de obelisco, denominada em muitas publicações como constituinte do estilo art déco, foi removida sob o argumento de que “o próprio Attilio Corrêa Lima havia previsto que a luminária maior deveria ser posteriormente removida (MANSO, 2004, p. 20), conforme consta no dossiê de tombamento, vol. II. A publicação que segue na defesa de um estilo que descaracterizou o projeto de Attilio C. Lima, mas defende interferências posteriores ainda que permitam a retirada de elementos do estilo art déco, demonstra interesses subjacentes no que concerne ao ato do tombamento, conforme já explicitado anteriormente.

Diante da remoção de um artefato que constituiria

a identidade art déco, ressalta-se a dúvida a respeito de essa identidade ser reconhecida *ou legitimada* pela população goianiense. Tal indagação não se direciona na defesa de um “destombamento”, mas na evidência de um tombamento que conduz à uma linguagem específica, certamente por representar relevância no contexto nacional, bem como conduzir à obtenção de benefícios políticos e econômicos, a fim de direcionar verbas federais para a capital, mas desconsiderando o imaginário da população de Goiânia, numa atitude impositiva, em vez de coletiva.

O monumento à Goiânia, em celebração à construção da capital, nomeado pelos goianienses como Monumento às três raças [não identificáveis], foi esculpido pela artista goiana Neusa Moraes, cuja trajetória palmilhou por um trabalho neoclássico e depois pela arte moderna em estilo realista e expressionista (BORGES E CABRAL, 2009). Os três elementos representados na praça de caráter administrativo podem ser interpretados também como uma representação dos três poderes, no ponto de convergência que une as três principais avenidas do traçado inicial.

Por constituir um trabalho aberto à interpretação e que dá a impressão de inacabado, ao representar um elemento em processo de ereção, a leitura do artefato pode ser relacionada a um problema relatado por Bishop (2004) no que tange aos trabalhos que demonstram fluxo contínuo, pela dificuldade em discernir um artefato cuja identidade é, de fato, instável. O obelisco em processo de ereção, pode representar, além da noção de trabalho em andamento, um vínculo com a fragilidade da identidade ainda não consolidada da população de Goiânia, conforme ironiza Diniz (2007, p. 204):

O monumento ao bandeirante Anhangüera, não foi colocado no centro da Praça, e sim deslocado para Avenida Anhangüera. Em seu lugar há um monumento em homenagem às três raças que “supostamente” construiriam Goiânia. Elas estão até hoje tentando “levantar” ou terminar de construir a nova capital. Bastante simbólico o monumento, que tem um obelisco “que não está em pé”, mas inclinado, sendo levantado por três

homens; um negro, um branco e um índio.

Na tentativa de atribuir uma identidade que representasse Goiânia em um símbolo que caracterizasse o nascimento da cidade, o monumento fez parte de uma campanha denominada “eleja Goiânia”, promovida pelo Banco Itaú e a Secretaria Municipal de Turismo de Goiânia, em 1999. O intuito da campanha era convocar a comunidade a eleger um símbolo que caracterizasse a Capital. Entre as opções para serem votadas estavam o Monumento aos Bandeirantes, o Monumento à Goiânia (o Monumento às Três Raças), o Bosque dos Buritis, o Parque Vaca Brava, a Praça Cívica e Antiga Estação Ferroviária. O ícone eleito foi o Bosque dos Buritis, enquanto o Monumento à Goiânia foi o segundo colocado e a Antiga Estação Ferroviária ficou em terceiro lugar, o que evidencia que nem o monumento, nem o estilo art déco são apropriados pela população como representativas da identidade goianiense.

Outro artefato artístico da Praça Cívica que merece ser considerado na análise de apropriação por parte da população é a escultura equestre de Pedro Ludovico Teixeira, no alinhamento dos obeliscos. Esculpido pela mesma artista que concebeu o Monumento à Goiânia (Monumento às Três Raças), o artefato reforça o estigma de dominação na configuração simbólica do espaço. Assim como o Busto, o artefato atribui à Pedro Ludovico o mérito da construção da Goiânia, a “cidade de Pedro” (Figura 6).



Figura 6: Monumento a Pedro Ludovico Teixeira, onde registra-se: “Uma trajetória marcada por idealismo, grandes obras, rupturas, combates, avanços e modernidade. O Governo de Goiás entrega este monumento aos goianos e à cidade de Pedro. Fonte: acervo pessoal, 2018

A escultura que comemora os feitos do interventor para Goiânia e atua como uma afirmação da hegemonia política que estava disposta a romper com as oligarquias, mas que não mudou, de fato, o panorama político centralizador. Implantada na praça anteriormente perto do Centro Administrativo e depois relocada para mais perto do Monumento às Três Raças, a escultura ganhou posição de mais imponência: antes, mais próximo do solo (Figura 8) a escultura não expressava com veemência a grandiosidade que se pretendia dedicar ao interventor. Ao reposicioná-la para o alto, perto da copa das árvores, a escultura ganhou destaque em relação à escala humana, que aparece de maneira acanhada (Figura 9).





Figuras 8 e 9: Monumento em homenagem a Pedro Ludovico Teixeira perto do solo (à esquerda) e perto da copa das árvores (à direita). Fontes: SILVA (2012); Acervo pessoal 2018

O distanciamento da escultura em relação ao observador não permite ver com detalhe as expressões do cavalo ou de seu montador, no entanto, evidenciam a desproporção entre as duas figuras. A desarmonia da posição hierática em relação ao cavalo pode conter uma crítica não explicitada. É possível perceber, numa ampliação da foto registrada por Silva (2012), a expressão facial do cavalo em detrimento à expressão do montador (Figura 10). Enquanto o dominador permanece pleno em sua posição, o dominado exibe uma feição de esgotamento, que pode remeter ao estigma de potestade realizado por Pedro para implantar a nova capital.



Figura 10: Expressão facial do montador em detrimento à expres-

são do cavalo: provável expressão do estigma de dominação
Fonte: SILVA (2012)

Há ainda, a respeito de esculturas equestres usadas para homenagear figuras relevantes no contexto histórico de uma civilização, especulações a respeito da simbologia no que se refere ao posicionamento das patas do cavalo. As quatro patas do cavalo no solo significariam que o homenageado morreu de causa natural, que foi o caso do interventor. Sobre as quatro patas, com expressão de plenitude, o interventor aparece, dessa maneira – após seu reposicionamento na ocasião da reinauguração da Praça em 2016 – novamente a “observar” o trecho da Praça onde está o novo obelisco (Figura 11), simbolicamente em processo de ereção, mas desta vez, não como um Deus no olimpo guarnecido atrás de colunatas, mas como um guerreiro camuflado em meio à vegetação (Figura 12).



Figura 11: Pedro Ludovico a observar o trecho onde está o Monumento às Três Raças. Fonte: acervo pessoal, 2019



Figura 12: Pedro Ludovico camuflado entre as copas das árvores. Foto tirada na ocasião do Projeto 'Viva a Praça Cívica', um programa de incentivo ao uso da praça. Fonte: Domínio Público

Além do estigma de dominação presente no desenho do traçado, no amplo trecho em frente ao Palácio do Governo, e na “presença” de Pedro Ludovico “observando” a cidade e os sujeitos componentes do espaço, a Praça e o Centro Administrativo receberam o nome “Dr. Pedro Ludovico Teixeira”. Apesar da denominação, a Praça continua sendo chamada pelos goianienses de Praça Cívica. Nesse sentido, as discretas dinâmicas de interação e apropriação cotidianas observadas na Praça na atualidade seriam justificáveis: além de não ter sido desenhada para ser um centro Cívico e sim Administrativo, a presença da figura do interventor acaba por reforçar o estigma de dominação e poder sobre o sujeito que toma parte na partilha do lugar.

CONCLUSÃO

Ao debruçar-se sobre a apreensão visual, numa abordagem fenomenológica, na qual a observação dos fenômenos sobrepuja sua explicação, tanto no que tange ao desenho quanto aos interstícios sociais que o entremeiam, demonstra a existência de, pelo menos, dois regimes sensíveis a partilhar do mesmo espaço. Um dos regimes evidenciados no espaço indica opressão e ameaça na medida em que não é acolhedor, mas, por outro lado, é a expressão do que deveria ser entendido como a própria fundação da história de Goiânia. O outro regime evidencia-se na condição do sujeito, que por sua emancipação, pode traduzir e retraduzir esses espaços sempre, criando, novas relações com o lugar e novas formas de sociabilidade.

Tendo em vista que os próprios sujeitos atuam como modificadores dos símbolos, atribuindo ao objeto significados que não lhe são próprios, dinâmica explicitada por Danto (2007) ao tratar sobre significados incorporados e interpretações permeadas pela imaginação (Jung, 2002), foi observado que os espa-

ços públicos edificadas esculpidos não apenas pelas formas arquitetônicas e artísticas, mas também pela apreensão do sujeito, cuja percepção visual, locupletada por condições culturais, varia de acordo com fatores inerentes à subjetividade humana, como política e religião. À medida que o sujeito apreende o espaço e atribui a este formas de sociabilidade, a estética do lugar, em sua condição edilícia, é locupletada pelas interações interpessoais.

Uma vez que a superfície dos signos estabelece formas de partilha do sensível que estruturam maneiras de inscrição do sentido da comunidade e fazem política, promovendo novas formas de sociabilidade na composição do espaço, foi percebido que toda identidade é relacional, visto que atua na dimensão coletiva do espaço (objetiva) por meio do fenômeno individual de contemplação (subjetivo).

Percebe-se que as intervenções artísticas, assim como o desenho do espaço que configura sua morfologia, não constituem meras composições geométricas, mas sim formas de partilha do sensível. O espaço, em suas diversas imagens comunica a partir de seus signos, cuja interpretação por meio do exercício hermenêutico revela significados incorporados ao longo do processo histórico da Praça Cívica. Tais significados fazem parte tanto dos elementos artísticos que configuram a Praça, como de elementos do desenho do espaço, como o amplo trecho que circunda o Monumento à Goiânia (Monumento às Três Raças), ou os artefatos artísticos.

O Monumento à Goiânia, um obelisco – símbolo da fertilidade e da proteção – carrega consigo a fragilidade da identidade de uma cidade ainda em construção: um obelisco que não está ereto...possivelmente para comunicar a mensagem de um “trabalho em andamento” – cujo artefato artístico cumpriu, nesse sentido, seu caráter de objeto público, por gerar debate e instigar a reflexão.

Palmilhar pelas referências do passado conjugando-as com a contemporaneidade permite o estudo dos signos de forma a evitar o fechamento do visível no legível, ou quiçá, evitar o fechamento, na medida

em que o estudo pode estar em constante reanálise diante do sujeito que o legitima. Por isso, verificar quais condições estabeleceram as diretrizes que hoje conformam o objeto de estudo e como o desenho foi materializado ao longo do tempo, imbuído de interesses políticos e econômicos, permite constatar que apesar de fragmentado, o poder se especializou na Praça, locupletado pela monumentalidade.

REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. *Antagonismo e estética relacional*. OCTOBER 110, Fall 2004, pp. 51–79. 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

BORGES, Maria Elizia; CABRAL, Maria Madalena Roberto. *Monumento à Goiânia: outro olhar sobre sua trajetória*. In: Anais do Seminário Cultura Visual – FAV/UFG. 2009. Disponível em: << https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2009.GT1_CABRAL_e_BORGES__MONUMENTO_A_GOIANIA_OUTRO_OLHAR_SOBRE_SUA_.pdf>>. Acesso em 30 jan. 2019 às 14:00.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. [Tradução de Denise Bottmann]. São Paulo: Martins, 2009.

DANTO, A. C. *Embodied meanings, Isotypes. and Aesthetical Ideas*. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism <<<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1540-594X.2007.00243.x>>> , 65,(121-129), March 2007.

DINIZ, Anamaria. *Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1932-1935) - Ideal estético e realidade política*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília. 2007.

ESCOBAR, Miriam. *Esculturas no espaço público em São Paulo*. São Paulo: Vega, 1998.

Encyclopaedia Britannica. *World's Columbian Expo-*

sition - Fair, Chicago, Illinois [1893]. London, 2019. Disponível em: <<<https://www.britannica.com/event/Worlds-Columbian-Exposition>>>; Acesso em 15 nov 2019 às 16:47.

HAN, Byung – Chul. *O que é poder?* [Tradução de Gabriel Salvi Philipson]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HEIN, H. O que é arte pública?: tempo, lugar e significado. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. XII, n. 22 (jan-jun/2018), pp. 1-14.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. [Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LIMA, Atílio Corrêa. *Avant Projet d'aménagement et extension de de la ville de Niterói au Brésil*. Paris: Bibliothèque de L'Institut d'Urbanisme de Paris, 1932. _____. Relatório do Plano Urbanístico de Goiânia. In: MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Como nasceu Goiânia*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938.

MANSO, Celina F. de Almeida. *Goiânia art déco: acervo arquitetônico e urbanístico – dossiê de tombamento*. Goiânia: Seplan, 2004.

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

MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. [Tradução Fernando Santos]. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCRUTON, Roger. *Estética da Arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 1979.

SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVA J. C. da. (1). Fotografias da escultura equestre de Pedro Ludovico Teixeira. In: Revista Estética E Semiótica, vol. 2, n. 1, pp. 70-71, jun. 2012.