

## O *Kitsch* cívico na visita à Praça dos Girassóis de Palmas<sup>1</sup>

Sérgio Ricardo SOARES<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Tocantins, Palmas-TO

### Resumo

Planejada e construída do nada, Palmas tem sua curta História marcada pela figura de Siqueira Campos, idealizador da capital do Tocantins e na qual concretizou em monumentos sua concepção de política. Este texto investiga a Praça dos Girassóis, centro cívico da cidade, palco dos seus principais atrativos turísticos urbanos, debatendo o caráter ideológico de simulacro histórico que causa sobressaltos de interpretação tanto no visitante quanto no morador palmense. Com isso, busca-se uma aproximação com o conceito do *Kitsch* ao identificar as inadequações estéticas e bricolagens de um espaço a serviço do forjamento de um passado mítico pela vontade de um governante.

### Palavras-chave

Cidade planejada; Turismo cívico; Kitsch; Palmas; Siqueira Campos.

### Introdução

Com apenas 23 anos de existência alcançados em 2012, Palmas, capital do Tocantins, apresenta impasses e incoerências na construção de sua imagem turística, sobretudo pelo desafio de compor um imaginário sobre uma cidade planejada, surgida *ex nihilo*, em formação e cuja diversidade cultural advém dos migrantes das mais diversas partes. Trabalhos recentes nossos discutiram essa “invenção” do lugar no cinema (SOARES; COELHO; SOUZA, 2012) e na ação do jornalismo de Turismo na elaboração do destino Palmas (SOARES, 2011). Com a face ainda obscura externamente, o local permanece na maioria das vezes considerado como mero ponto de apoio para se chegar a regiões remotas do estado<sup>3</sup>.

Na sequência dessa pesquisa, nosso olhar mantém-se voltado para essa aridez de retratos prévios e para a flagrante impressão de artificialidade que fica no visitante recém-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Geografias da Comunicação, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Formado em Comunicação Social – Jornalismo (UFPE), Mestre em Letras (UFPE) e professor assistente do curso de Comunicação Social – Jornalismo (UFT – Palmas). E-mail: sergior.soares@uol.com.br.

<sup>3</sup> Tome-se como ilustração um episódio da série TV TAM nas Nuvens de 2012, abordando o cineturismo nos dois principais cenários naturais do Tocantins, o Jalapão e o Cantão. Palmas aparece tão somente como um ponto no mapa de onde parte a linha pontilhada para os parques, esses sim apresentados em tomadas televisivas deslumbrantes. Cf. <<http://www.youtube.com/watch?v=IyzIANZ2OEA>>. Acessado em: 21 jun. 2012.

chegado, sensação que, como veremos, leva tantas vezes a uma comparação com a Geografia de Brasília: prédios grandiosos, com modernidade espelhada, dispersos em longuíssimas e larguíssimas avenidas pouco movimentadas que cruzam a planura sob sol escaldante. No entanto, o foco agora está na constatação (nem sempre evidente) de que tais leituras do lugar não são feitas apenas pelo viajante. O morador também vivencia a peculiaridade urbanística pouco confortável e com uma quase ausência de História, no sentido tradicional do conceito. Em lugar de investigar a amplitude geral do município – que abarca como motivo de visita, além deste Plano Diretor, as serras, rios e cachoeiras –, mergulhemos num quadro mais específico da cidade: a Praça dos Girassóis. Que se entenda que não se trata de um recorte qualquer, mas de uma imensa área no centro da cidade, marco inicial da sua construção e seu centro cívico, bem como (o que mais nos interessa neste texto) repositório de toda a simbologia que forja e sustenta uma possível identidade histórica tocantinense. Podemos tomá-la como o resultado mais fiel do projeto inicial de Palmas e cenário das suas maiores ambiguidades e dialéticas. Por isso, é, ou teria potencial de ser, espaço privilegiado do cardápio turístico local.

Para investigar a Praça como imagem do lugar, é incontornável entrelaçar o estudo com a História política do Tocantins, com as motivações e processos que levaram à construção de uma nova capital e, sobretudo, o papel desempenhado nessa narrativa pela figura de Siqueira Campos, primeiro governador do estado e idealizador da cidade. Um número crescente de textos tem se debruçado sobre o tema, o que proporciona uma variedade de visões, inclusive mais críticas, sobre o fenômeno. Uma delas, a tese de Valéria Silva (2008), contribui fortemente para a argumentação deste trabalho. É a autora que, ao considerar em Palmas as consequências de um tempo por ela chamado de ausente e faminto de uma ancoragem histórica, aponta nas soluções imagéticas dadas por Siqueira Campos uma insinuação de uma estética *Kitsch*. Queremos aqui aprofundar essa sugestão, sem nunca pretender vincular a Praça ao exato conceito do *Kitsch*, mesmo porque seria incorrer numa rotulação imprecisa, dada a natureza do objeto de análise e a dimensão deste texto. De toda forma, a aproximação ajudará no objetivo de discorrer sobre o caráter de simulacro histórico contido na Praça, ela própria um discurso instaurador e legitimador do poder no Tocantins, dirigido ao cidadão local, aos novos migrantes e, em decorrência, ao turista. Não bastando a complexidade discursiva e estética do lugar, vale observar ainda os entraves para a decodificação da(s) sua(s) mensagem(ns) ao longo de uma visita.

## **Praça dos Girassóis: espaço de mitos**

Palmas, como componente do que Lúcia Moraes (2006, p. 159) caracteriza como “modernização excludente no Centro-Oeste”, seria para a autora a última de uma sequência de cidades planejadas pelo estado brasileiro como forma de interiorizar a partir do Planalto Central o desenvolvimento – e, portanto, o poder – na ruralidade do país. O processo fora iniciado na década de 1930 com Goiânia, num nível estadual, e chegaria ao ápice nos anos 1960 com Brasília, símbolo em escala nacional dessa Marcha para o Oeste. A modernidade, já tardia, numa época em que o modelo brasileiro era há muito relativizado e reavaliado por críticas sobre aspectos tanto políticos como urbanísticos (REIS, 2011), requisitaria Palmas, na virada dos anos 1980 para 1990, como a conquista de uma fronteira entre o cerrado e a Amazônia. No entanto, esse avanço da “ideologia construída para desqualificar o velho e sustentar a novidade” (2011, p.63) estaria permeado de contradições nos três casos.

O Estado idealizou cidades pelo prisma de uma modernidade urbana, mas a consolidação e a formação dos espaços urbanos delas se deram, sobretudo, tendo como pressuposto e suporte um poder político autoritário, um poder econômico segregador e uma estrutura fundiária arcaica e conservadora. [...] A formação dessas cidades se caracteriza, portanto, pela existência de um centro urbano planejado e urbanizado – a cidade do plano urbanístico, onde habita a população de melhor poder aquisitivo, combinada com a existência de uma periferia popular – a cidade periférica do urbanismo moderno, precariamente urbanizada, que serve de abrigo para as classes sociais menos favorecidas. (MORAES, 2006, p. 153)

Valéria Silva (2008) revela, porém, mais diferenças do que semelhanças na trajetória de Palmas em relação a suas antecedentes. Brasília seria produto do Modernismo rígido pensado por seguidores do arquiteto Le Corbusier. Através do rigor do concreto em formas geométricas e da extrema setorização da urbe em áreas que atendam às funções básicas da vida na cidade – habitar, trabalhar, divertir-se, deslocar-se –, busca-se “o apagamento, a inscrição de uma nova história minando a herança proscrita do passado” (2008, p. 58). No fundo desse modelo há mesmo a utopia de uma nova civilização funcionalista. Apesar do projeto de Palmas, elaborado pelos arquitetos do GrupoQuatro de Goiânia, ter aparência modernista ao primeiro olhar, sua concretização ofereceu uma cidade menos homogênea, menos funcional – e, como veremos, a antítese desse funcional é o estético –, enfim, um urbanismo mais híbrido (2008, p. 63), expressão de uma pós-modernidade que frisa

uma valorização da memória, uma revitalização do passado, sendo ele idealizado ou não. [...] Nesse papel ou processo civilizador engendrado pela fisionomia e estruturação da cidade, de um lado, funde-se a ideologia do progresso e do desenvolvimento com a pluralidade cultural dos construtores, vindos de várias regiões; de outro lado, se diluem e decompõem esse ímpeto modernizante, quando se retoma a memória-histórica da formação do Estado na sua composição estética. A história dos grandes homens é lembrada e venerada, assim como recontada para os moradores do lugar, com um caráter profundamente moralizante. (2008, p. 58)

Não é porque os episódios que envolvem o estabelecimento do estado do Tocantins e a criação de sua capital são tão recentes que eles se tornam menos míticos do que as narrativas de fundação dos lugares espontâneos. O estado foi estabelecido pela Constituição de 1988 e Palmas criada no ano seguinte, a partir do zero, apesar da existência de outras cidades tocantinenses de porte médio desejosas de serem escolhidas capital. Os protagonistas destes processos tocantinenses sempre remeteram, e ainda o fazem, a raízes de passados longínquos, como os esforços de Teotônio Segurado, personagem do século XIX, pela separação do Norte de Goiás com vistas a desenvolver uma região pobre e esquecida pelo poder público. Mesmo a atuação bem sucedida de Siqueira Campos, já na segunda metade do século XX, ganha na fala oficial e da imprensa local (aliás, dois discursos que muitas vezes se confundem) tintas pitorescas. O Siqueira que fez greve de fome para convencer a Constituinte e, posteriormente, o presidente Sarney a instalar o Tocantins. O Siqueira que, com um olhar visionário e contra muitos opositores, apontou o dedo para um local perdido do cerrado de onde brotaria uma cidade moderna e condutora do desenvolvimento regional. O mesmo Siqueira que, guiando um trator, abriu ele mesmo as avenidas iniciais de Palmas. Cada capítulo, portanto, é traçado como um quadro de heroísmo. E tenhamos uma postura opositora ou correligionária em relação a Siqueira Campos, é forçoso admitir que sua vida está definitivamente vinculada ao lugar. A própria letra do hino estadual explicita essa relação: “De Segurado a Siqueira o ideal seguiu / Contra tudo e contra todos firme e forte / Contra a tirania / Da oligarquia, / O povo queria / Libertar o Norte!”. Laurent Vidal entende essa ligação com as cidades essencial para o político

que pode, ali, mostrar-se melhor do que em qualquer outro lugar, estar sob os holofotes na fundação, desfilando, afirmando seu poder em edifícios, praças ou amplas avenidas. Na cidade, o político se apropria do tempo e, criando a ilusão de dominá-lo, instala-se indefinidamente – como fora do alcance dos sobressaltos do mundo. Na cidade, o político se apropria também da imagem e a prolixidade que ele mostra sobre o acessório lhe permite, frequentemente, mascarar o essencial. É exatamente para isso que serve, em suma, a colocação de imagens da cidade: teatralizar o político. (2008, p.154)

Tal constatação torna-se ainda mais desconcertante pelo fato do herói ser um mito vivo, circulando pela cidade e ainda governante<sup>4</sup>, sem se submeter ao distanciamento no tempo que transforma os vultos importantes em lendas, e sem a morte que isenta parcialmente os atores políticos das polêmicas.

Se então Siqueira inscreve em si a marca de pai do Tocantins e fundador de Palmas, a representação concreta mais delineada dessa inscrição é a praça central da capital, onde a cidade começou e na qual estão instalados os três poderes estaduais. Mas para além dessa óbvia configuração de centro cívico, referimo-nos a um modo específico de conceber o local, de distribuir signos ao longo do espaço, imprimindo personalidade e ideologia. Se Palmas se desenvolveu desordenadamente, bem diferente da ocupação controlada prevista no seu plano inicial; se problemas gerenciais e de especulação fundiária levaram aos imensos vazios urbanos entremeados por quadras habitadas que, duas décadas depois da fundação, caracterizavam a realidade local, a Praça dos Girassóis permanece como a área em que o sonho do projeto se concretizou de forma mais fiel. Propomos uma descrição breve da sua estrutura entrelaçada já ao ideário de Siqueira, pois, em definitivo, as duas instâncias dificilmente se separam.

Para um visitante que pela primeira vez chega a Palmas, o impacto da Praça se dá necessariamente pelo seu tamanho. Seu perímetro ultrapassa os três quilômetros, servindo de mote para que publicações oficiais e turísticas a situem – nunca com precisão – entre as duas ou três maiores praças do mundo (e seguramente a maior do Brasil). Some-se a isso o fato dela se localizar no coração da cidade, no encontro dos eixos perpendiculares que consistem nas duas principais avenidas palmenses, a Teotônio Segurado (Norte – Sul) e a Juscelino Kubitschek (Leste – Oeste). Assim como Brasília, portanto, Palmas se funda na imagem de um cruzeiro, signo religioso, mas também de forte centralidade política (REIS, 2011), e ainda mais em Palmas, pois, diferente da capital federal, é no cruzamento dos eixos que o poder está fincado na simbologia dos prédios públicos guardados pela Praça. Outra comparação a respeito desses prédios informa mais sobre a ideologia fundadora: no Eixo Monumental de Brasília a imagem central é o Congresso, tendo o Palácio do Planalto – o Executivo – bem mais discreto numa lateral (assim como Supremo Tribunal Federal), no centro exato da Praça dos Girassóis é o Executivo que se apresenta com o Palácio Araguaia. Sobre uma leve elevação do terreno de uma cidade fortemente plana, ele conquista o efeito

---

<sup>4</sup> O mandato iniciado em 2011 é o quarto de José Wilson Siqueira Campos à frente do Governo do Tocantins.

(nada aleatório, nada acidental) de ser visto de grandes distâncias, por todos os lados da urbe. Nesse caso, são o Legislativo e o Judiciário, cada qual em seu palácio, que ladeiam o Governo. No mais, tal qual a Esplanada dos Ministérios de Brasília, a Praça abriga as secretarias estaduais. Essa centralidade do poder reafirmado ganha coerência com os relatos do modo de trabalho de Siqueira no momento de construção de Palmas. Depoimentos dos arquitetos responsáveis pelo projeto (SILVA, 2008) expõem que muitas ideias originais – inclusive com outras localizações para o cruzamento dos eixos e, em consequência, para o Palácio Araguaia – foram alteradas da noite para o dia por exigência do governador, obstinado na ideia do aspecto monumental dos seus signos.

Embora haja, então, claras diferenças entre Palmas e Brasília, vários motivos levam à analogia entre os dois fenômenos urbanísticos, inclusive capitalizados pelo poder instituído sempre que interessante. O cerrado a ser desbravado, o território plano da área urbanizada, o ideal de desenvolvimento de terras distantes, a inspiração no Modernismo – a tudo isso se junta um fetiche pelos ingredientes da cidade ultramoderna. O concreto e o vidro dominam os prédios, apesar da inadequação ao clima local (FREITAS; TAVARES; SANTOS; OLIVEIRA, 2010). O sistema viário, que põe o automóvel como prioritário e, aliado ao sol e à ausência de calçadas em muitos lugares, impede a fluência do pedestre. Mas nenhuma similitude parece tão forte quanto o personalismo político da origem. Siqueira segue os passos de um Juscelino Kubitschek desenvolvimentista, visionário e criador de lugares, homenageando o ídolo, como já foi dito, no nome de uma das avenidas-eixo.

A vasta extensão da praça é preenchida ainda por uma série de elementos, estilemas do governador-fundador, com potencial de se converterem em atrativos turísticos: fonte luminosa, jardins com dezenas de espécies vegetais típicas do cerrado, relógio de sol, monumentos reverenciando os mais diversos motivos. Agregue-se a eles projetos ainda a serem executados, como a catedral católica<sup>5</sup>, e outros engavetados definitivamente, como um museu, um centro cultural e até uma réplica da Torre Eiffel, ideia de um vereador para adicionar “modernidade” à cidade (SILVA, 2008, p.188). A muitas dessas construções voltaremos em seguida para uma averiguação político-estética. Para tanto, a identificação das estratégias de simulacro e o conceito de *Kitsch* serão bastante úteis.

---

<sup>5</sup> Mesmo sem existir, a imagem do seu projeto já é utilizada na marca de eventos, como o Bote Fé em Palmas. Cf. < <http://www.jovensconectados.org.br/jmj/botefe/1467> > Acesso em: 25 jun. 2012.

## Fundamentos do *Kitsch*

Apesar da sua onipresença na cultura de massa, o *Kitsch* tem definição fugidia. Mesmo o termo, de origem alemã, derivado de outras expressões pejorativas que denotam “falsificar”, “vender coisas velhas como novas” (MOLES, 1986, p. 10), não encontra correspondente adequado no português, por exemplo. Associá-lo ao brega, ao cafona, ao mau gosto é uma aproximação, mas só parcialmente adequada. Em seu tratado sobre o tema, Abraham Moles (1986) procura isolar alguns princípios desta estética universal e de todas as épocas, mas fortificada pela ascensão da sociedade de consumo no fim do século XIX: a inadequação do objeto frente a sua função original; a acumulação de dados estéticos, o que conduz ao exagero e às misturas inusitadas; a ambição de provocar uma percepção sinestésica, o sensorial arrebatador; o meio-termo como medida para agradar às massas; e a busca do conforto do consumidor, tanto intelectual quanto sentimental, ou seja, o produto não deve agredir ou exigir muito.

Bibelôs de gesso delicados e rebuscados; quadros-souvenir com praias e coqueiros idílicos e cores carregadas; relógios de parede que incluem no mesmo suporte plástico uma Santa Ceia 3D; colunas em estilo grego, simulando ruínas, plantadas em jardins tropicais. Esses são alguns exemplos clássicos dessa estética rejeitada pelos estetas, mas não pelas massas. Porém, Moles evita absolutizar a questão, explicando que, embora uma lista de características sirva ao diagnóstico do objeto *Kitsch*, antes de mais nada ele “constitui um dos tipos de relação que o ser mantém com as coisas, *uma maneira de ser* muito mais que um objeto, ou mesmo um estilo”. (1986, p. 11, grifo do autor) E nos dá a seguinte ilustração: “Há uma intencionalidade e uma relatividade no *Kitsch*. Uma cópia do Museu Imaginário (...) será *Kitsch* para um colecionador e obra de arte para um outro membro da sociedade de consumo situado em outro ponto da pirâmide das necessidades” (1986, p. 46).

Para avançar na compreensão da dimensão de simulacro, Umberto Eco (1987) atrela o *Kitsch* ao conceito de *midcult*, a saber, manifestações da cultura de massa com a tradicional superficialidade, má qualidade e aproveitamento indébito de elementos de outros contextos estéticos, mas que disfarça tudo isto num verniz de arte, de seriedade, de legitimidade e originalidade.

Se o termo *Kitsch* tem um sentido, não é porque designe uma arte que tende a suscitar efeitos, porque, em muitos casos, também a arte se propõe esse fim, ou qualquer outra digna atividade que não pretenda ser arte; não é porque marque uma arte dotada de

desequilíbrio formal, porque, nesse caso, teríamos apenas uma obra feia; e nem mesmo caracteriza a obra que utiliza estilemas surgidos em outro contexto, porque isso se pode verificar sem cair no mau gosto: *mas Kitsch é a obra que, para justificar sua função de estimuladora de efeitos, pavoneia-se com os espólios de outras experiências, e vende-se como arte, sem reservas.* (1987, p. 112, grifo do autor).

Mas se o *Kitsch* é um vetor tão crucial da Indústria Cultural, estando disseminado por uma infinidade de objetos, eventos e atitudes do nosso tempo, qual seria o seu contrário, o seu antídoto? Moles aponta o funcionalismo, do qual a arquitetura de Le Corbusier seria inclusive uma expressão, ocupando esse espaço como reação ao supérfluo do final do século XIX. A tese funcionalista dá relevância ao racionalismo no trato com os objetos, cada qual devendo estar adequado a capacitar o homem a dominar o ambiente. Sendo assim, o design de um garfo, por exemplo, deveria atender com eficiência a missão de levar o alimento à boca. A beleza deste instrumento – chegue ela a um nível artístico ou não – seria suplementar. Para realçar essas noções, Moles lembra a concepção de Walter Gropius, criador da escola funcionalista de design Bauhaus, para quem há beleza o bastante quando um objeto se adapta a sua função, não necessitando de acessórios estéticos (MOLES, 1986, 140-141). Na verdade, esse ascetismo estaria, com o avançar do século XX, fadado a enfraquecer. A chamada ética do supérfluo (1986, p. 167) se impunha, representada pelas lojas de departamento e supermercados e requisitando, para manutenção da máquina capitalista, uma aceleração do consumo, não só das coisas na sua dimensão funcional, mas também de seus significados agregados pelas modas e socializados pela publicidade.

Não é à toa que o Turismo, diante dessa aliança entre consumo e publicidade, se tornará território profícuo para o simulacro *Kitsch*, tanto em termos dos próprios atrativos, tantas vezes determinados artificialmente através da seleção do que há de vendável em um lugar, quanto das mensagens da comunicação turística: desejos despertados, sentimentos prévios, imaginários de consumo codificados na linguagem publicitária dos cartões postais, folders, filmes ou souvenirs.

Experimentemos a partir de agora a utilização desses princípios do *Kitsch* para elucidar aspectos do discurso que a Praça dos Girassóis emite para o turista e o morador de Palmas. O exercício é mais livre do que rigoroso, até porque o nosso objeto é pouco usual e demasiado amplo para tal conceito: uma cidade e a gênese da sua História por parte do poder público.



## Estética do poder reiterado na Praça dos Girassóis

Em sua tese, Valéria Silva (2008) permanentemente sustenta a leitura que faz sobre Palmas no argumento de que a capital tocantinense, assim como é próprio das cidades planejadas, é uma cidade do tempo ausente. Essa expressão recobre a situação especial de um lugar criado a partir do nada e preenchido por uma população migrante, com referências distintas, que passa a conviver num espaço em formação. Não há então a lembrança do passado deste lugar. Construção do espaço e construção do tempo coincidem. Porém, todo lugar precisa de um sentido, dado por um passado que lhe justifique. Daí que, de acordo com a autora, os tempos psicossociais vividos pela cidade planejada são o do passado longínquo mítico e o da projeção para o futuro, ou seja, a expectativa de que destino a cidade tomará – será que ela realizará de fato as promessas da sua fundação gloriosa? A pesquisadora cita um curioso caso desta necessidade de passado concretizado midiaticamente: uma revista financiada pelo estado, para retratar a primeira sede do governo tocantinense ontem (1989) e hoje (2000, ano de publicação da revista), utiliza o contraste entre o preto e branco envelhecido da primeira foto e o colorido da segunda, dando ares nostálgicos a uma diferença de apenas 11 anos (2008, p.185).

Identificando esse tempo ausente de Palmas, fica fácil caracterizar a Praça dos Girassóis como um palco suntuoso de peças que se apresentam para preenchê-lo de História.

Os monumentos que, em geral, têm a tradicional função de lembrar e celebrar, numa cidade teoricamente sem passado, ausente de tempo, o que lembrariam? Além de emular o próprio tempo para um conforto subjetivo, sua função neste aspecto tradicional do monumento é lembrar o futuro, antes mesmo que ele venha a ocorrer, pois, só no futuro eles teriam o encaixe adequado para dizer o que tentam, no presente. (2008, p.164)

Mas, se a História, nesses casos, sempre se forja, é fundamental esclarecer que

o imaginário da cidade não é uma oposição entre real e fictício, como costumeiramente confunde-se – isso devido, até mesmo, à polissemia do conceito que reúne imagem e imaginação – É preciso reiterar que a imaginação, o imaginário, é a argamassa a cimentar o que se compreende como realidade, sobretudo, na cidade planejada. (2008, p.80)

Ainda que superlativa, a Praça dos Girassóis, como se disse, tem no Palácio Araguaia um elemento dominante. O prédio, com elementos modernistas, foi projetado pelos arquitetos Ernani Vilela e Maria Luci da Costa e construído logo no primeiro ano de

Palmas. Com isso, causam estranheza as fotos da fase inicial da cidade, retratando vasto e vazio chão de terra, mas já com a construção monumental marcando a presença urgente – e a mão forte – de um governo. Destacam-se a imensa caixa de vidro e os arcos de cerâmica. Esses arcos configuram já um resgate do passado, pois remetem ao tipo de materiais e estilos usados em símbolos de cidades antigas do estado, como a Catedral de Nossa Senhora das Mercês, em Porto Nacional, e as ruínas da Igreja do Rosário dos Pretos, em Natividade. Em outras palavras, embora tais citações não sejam tão explícitas e compartilhadas pelo senso comum, as estruturas modernistas garantem a imponência do desenvolvimento da terra nova e próspera, que, no entanto, só se legitima reconhecendo seus tesouros patrimoniais citados.

Uma série de detalhes do Palácio reforçam as pontes com o passado distante. Um dos mais surpreendentes são as chamadas frisas, faixa com 100 metros de fibra de vidro em alto relevo que circunda toda a parte superior externa do prédio. Encomendada ao artista plástico Maurício Bentes, ela é formada por 68 quadros que retratam várias etapas da luta pelo Tocantins, encerrando justamente na sua emancipação política e econômica. A acumulação de informações incompatíveis, que geram uma espécie de surrealismo involuntário próprio do *Kitsch*, brota já nos primeiros quadros da obra: o primeiro deles, que seria o marco zero da História local, traz uma inesperada cena selvagem, à maneira de Albert Eckhout, com dinossauros e pterossauros. O segundo quadro, capítulo contíguo nessa HQ seleta, mostra bandeirantes da época colonial acompanhados de indígenas dóceis e coadjuvantes<sup>6</sup>. Boa parte das frisas é de difícil visibilidade para o visitante a partir do momento em que, contrariando o projeto inicial, o Palácio foi cercado por um gradeado que afasta o passante da sua fachada. A mitificação dos fundamentos do estado redonda ainda em dois grandes painéis cerâmicos expostos nas paredes no hall de entrada do Palácio. Um é dedicado ao período colonial e mostra Teotônio Segurado como personagem principal. O outro, da História republicana, tem a figura de Siqueira Campos retratada 14 vezes (REIS, 2011, p.144), incluindo a já citada greve de fome. Em 2002, no seu terceiro mandato, Siqueira acrescentou ainda novos elementos acumulativos, encomendendo para o exterior do Palácio dois frontispícios esféricos de metal dourado. De gosto duvidoso, os objetos representantes do sol local, dividiram opinião da população, mas firmaram-se como marca do governador. Tanto que, quatro anos após, quando a oposição ganhou as eleições com

<sup>6</sup> As frisas ganharam em 2012 uma animação computadorizada num filme publicitário para o Governo do Estado no aniversário da autonomia. Disponível em: < [http://www.youtube.com/watch?v=QQjn\\_SD\\_IT4](http://www.youtube.com/watch?v=QQjn_SD_IT4)> Acessado em: 23 jun. 2012.

Marcelo Miranda, uma das providências simbólicas tomadas foi a retirada das popularmente denominadas “bolas do Siqueira”, expondo quão frágil é o monumento sem a consistência de um passado (SILVA, 2008, p. 54).

A questão do mau gosto gira em torno de outra obra de Maurício Bentes implantada na Praça. Trata-se do monumento Súplica dos Pioneiros, um conjunto de esculturas em cor amarela que denota uma família de migrantes em gestos de comoção religiosa – religião que, pelo esforço em despertar o sentimento das massas, configura-se artisticamente em convenções medianas e tende com facilidade, segundo Moles (1986, p.48), ao *Kitsch*. Depoimentos colhidos por Valéria Silva (2008) com arquitetos e outros moradores de Palmas representam bem a opinião corrente de que, além da inadequação visual do conjunto, também ali há um subtexto político, a partir do momento em que as figuras significantes trazem compleição física semelhante a Siqueira Campos, ele próprio um cearense que foi para o Norte de Goiás na juventude para “vencer na vida”.

O ecletismo acumulativo conta ainda com um altar de pedra e uma cruz de madeira no local da primeira missa celebrada em Palmas (numa imagem que os arquivos fotográficos da época revelam como similar não só a eventos do mesmo gênero na inauguração de Brasília e Goiânia como da primeira missa no Brasil, iconicizada na pintura de Victor Meirelles, incluindo no caso de Palmas até a presença dos indígenas, como naquela de 1500). Não muito longe do altar, a Praça desvela um relógio de sol, tão apartado da sua funcionalidade que causa dúvidas em muitos visitantes e moradores sobre a sua natureza, consistindo em pura decoração. Há também o marco do centro geodésico do país, cuja localização em Palmas é motivo de auto estima e de visitação, afinal isso agrega à cidade a condição de centro, de coração do Brasil. Prosseguindo na propensão às inadequações, o ponto, que nos primeiros anos fora marcado por um monumento à Lua, de caráter místico-ecumênico, terminou substituído pelo monumento à Bíblia, requisição dos evangélicos palmenses, inconformados com a futura construção de uma catedral católica na Praça. Note-se que, se conhecendo esta narrativa, a situação já se mostra imprópria, mais difícil é a compreensão do visitante, que se depara com o por si só insólito centro geodésico marcado pela imagem e as citações bíblicas. Já os indígenas, bastante presentes em Palmas, mas ao mesmo tempo invisíveis numa sociedade excludente fundada no ideal de modernidade, recebem lembrança num espaç o denominado Praça Krahô<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> A homenagem sumária se prolonga pela avenida Teotônio Segurado, cujas estações de ônibus, além de estruturas que remetem a motivos indígenas, têm cada uma o nome de uma das etnias presentes no estado.

Mas as maiores contradições do catálogo de estética política da Praça dos Girassois ficam reservadas para o Memorial Coluna Prestes e o monumento aos 18 do Forte. O Memorial é um projeto de Oscar Niemeyer (mais um gancho unindo a cidade a Brasília), originalmente planejado para o Rio de Janeiro e só depois redirecionado para Palmas (REIS, 2011, p.132). Realizado em 2001, engloba auditório e salão de exposição sobre o Movimento Tenentista de 1930 e a vida de Luis Carlos Prestes. Já o monumento dos 18 do Forte traz uma série de esculturas dos militares que participaram da revolta de 1922 em Copacabana. Em tamanho natural, as personagens representam de forma muito expressiva posições de batalha e carregam uma bandeira brasileira (único elemento colorido) destrocada. A concatenação de todos esses elementos em busca de entender qual a razão de eles habitarem a praça principal de Palmas é um desafio. Em primeiro lugar, embora os dados biográficos de Siqueira Campos incluam sua antiga colaboração e duradoura admiração por Prestes, definitivamente não foi o ideário comunista deste que guiou a atuação política daquele. Quando da emancipação do Tocantins, Siqueira era filiado ao PDS, partido derivado da Arena, agremiação que sustentou o regime militar a partir de 1965. Por muito tempo, foi membro do PFL e elegeu-se para o quarto mandato pelo PSDB, todos partidos distantes da extrema esquerda. Explicitamente, o lema do Tocantins emancipado (e slogan reeditado a partir de 2011) é uma síntese do pensamento liberal: “o estado da livre iniciativa e da justiça social”. Portanto, tamanha homenagem a Prestes, referência da esquerda brasileira, tem fundamento pouco plausível, mesmo diante da justificativa oficial de que o Norte de Goiás fez parte do trajeto da Coluna Prestes, marcha contra a República Velha comandada pelo militar na primeira metade do século XX.

Este caldeirão de referências desencontradas, não obstante, chega ao clímax no monumento aos 18 do Forte, e não só outra vez pela mesma contradição política. Um dos revoltosos do episódio carioca e autor de uma frase ufanista inscrita no local era o tenente Siqueira Campos, sem parentesco algum com o governante tocantinense. Não que em algum momento a placa explicativa do monumento cogite parentesco. Mas o simples silêncio a respeito numa cidade em que o nome Siqueira Campos é tão impregnado verte-se numa sugestão de unir informações inconciliáveis para formar um significado falsificado. Completa o caleidoscópio de dados estéticos exógenos entre si o calçamento no entorno do monumento, que repete o desenho ondulante do famoso calçadão de Copacabana, união de realidades cujos sentidos e objetivos são obscuros mesmo para o povo palmense.

Não se pode deixar de destacar que, entre esses itens de união/confusão entre comunismo e liberalismo no turismo cívico da Praça dos Girassóis inclui-se o nome do local. Não sendo o girassol uma planta nativa do cerrado, ele teria, segundo a coleta de depoimentos de Valéria Silva (2008), sido escolhido por Siqueira como uma referência aos girassóis da Rússia comunista. Plantados constantemente na Praça, nunca conseguem resistir muito tempo ao clima, numa inadequação não só estética, mas biológica e paisagística. Permanecem firmes apenas na sua versão metálica dourada na decoração do gradeado em torno do Palácio Araguaia.

Para além de todo esse sortimento descrito, a característica que talvez melhor determine essa ligação que alentamos entre a Praça e uma estética *Kitsch* esteja não nas obras individualmente, mas na junção de todas elas naquele espaço. Pela avaliação de Valéria Silva (ibid., p.56), “são necessários amuletos para evocar o tempo, entretanto, quando se trata de evocar o tempo, paradoxalmente, em sua ausência, esses amuletos tornam-se extravagantes e muitas vezes até mesmo risíveis”, além de que o caráter de bricolagem deixa interrogações – quando não dispersão – no visitante, pois não há diálogo aparente entre as peças. Elas se apresentam como signos exóticos redundantes, como ocorre no acúmulo de vasos e bibelôs sobre uma mesma estante, reiterando o imaginário proposto para uma memória palmense que nunca se realizou de verdade.

### **Outras considerações**

Na observação de uma série de folders e outras publicações recentes da Agência de Desenvolvimento Turístico – ADETUR pouco se encontra a Praça dos Girassóis referida como atrativo, muito embora várias vezes as fotos que ilustram a cidade retratem-na ou a tomem como ponto de visão a partir do qual a capital é enxergada. A preferência permanece por divulgar nessas mídias uma Palmas como local de praias, parques e ecoturismo, notadamente o inverso da sede desenvolvimentista que fez surgir a cidade, mesmo porque a divulgação da imagem de cidade verde sempre foi estimulada. Da mesma forma, não surpreende essa opção numa época de valorização do turismo que guarda como diferencial a qualidade ambiental, muito embora, como alerta Gândara (2008, p. 11), “são muitos os destinos que buscam relacionar-se com ela [a qualidade de vida], porém poucos os que podem tê-la como ‘diferencial’ efetivo”. No *site* do Governo do Estado, a área de turismo

destaca o memorial Coluna Prestes, sem se referir à Praça<sup>8</sup>. A página da Prefeitura de Palmas sequer isto<sup>9</sup>. Entrevistas em visita ao centro de informações turísticas, localizado em frente à Praça, reafirmaram esta situação: segundo os atendentes, os visitantes buscam invariavelmente informações sobre passeios ecoturísticos. Ainda assim, o centro sugere as poucas agências que realizam city tour. No contato com uma delas, deperamo-nos com uma expressão banal, mas muito significativa no caso de Palmas: a visita à Praça dos Girassóis é um encontro com “o centro histórico” da capital.

Restaria aqui lançar uma observação do ponto de vista do uso do equipamento, nos termos do que foi exposto sobre a oposição entre o funcionalismo e a ênfase estética. Dada a combinação já realçada de clima e dimensão, a parte interna do local permanece extremamente vazia a maior parte do tempo. As poucas ocasiões em que multidões preenchem aquele espaço são em eventos ou festas, tais como a Feira Literária Internacional do Tocantins - FLIT (desde 2011 espalhada por várias áreas da Praça) ou a encenação da Paixão de Cristo na Semana Santa. De toda forma, são oportunidades muito esparsas. No cotidiano, a movimentação se concentra nas suas bordas, onde ficam as secretarias de estado e pontos de ônibus, e, sobretudo, a partir do fim da tarde, quando os quilômetros de calçada que circundam a Praça são utilizados como pista de caminhada e outras atividades físicas da população. À noite, como é de se esperar, o local se torna ermo. Desta forma, o peculiar museu a céu aberto contando de um jeito incomum a História tocaninense permanece pouco visitado e o espaço da Praça, tal como Canclini (2003) identifica na relação do povo com os monumentos e os museus da Pós-Modernidade, termina por ganhar novos usos, já que os significados primeiros dados por seus criadores constantemente sofrem problemas de decodificação.

Para a leitura crítica aqui realizada, fica evidenciada a necessidade de considerar que os resultados esteticamente negativos da Praça estão na dependência de um olhar com repertório e intencionalidade bastantes que possibilitem a percepção das características promotoras do *Kitsch*: inadequações, desproporções, busca do efeito confortável (para a população) de uma História justificada do lugar. Os fundamentos de estética utilizados neste texto, em especial os expostos por Umberto Eco, sublinham que a atitude *Kitsch* depende de uma certa inconsciência que garanta a felicidade do consumo. Se, no processo do *midcult*, o consumidor assimila a emoção do objeto trivial crendo estar diante de uma

<sup>8</sup> Cf. <<http://to.gov.br/tocantins/palmas/661>> Acesso em: 26 jun. 2012.

<sup>9</sup> Cf. <<http://portal.palmas.to.gov.br/>> Acesso em: 26 jun. 2012.

experiência privilegiada, a Praça oferece uma encenação de uma narrativa grandiosa que preencha de sentido a cidade sem raiz, sem passado, carente de sentido. Assim, não se pode desconsiderar o orgulho feliz que seus monumentos podem gerar. Àqueles menos permeáveis aos argumentos desta História oficial, aí incluído o turista, tamanha singularidade deixa ao menos desafiadoras interrogações.

### Referências bibliográficas

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FREITAS, A. O. de; TAVARES, S. G.; SANTOS, Raphael de S.; OLIVEIRA, Mariela C. A. de. **Estudos bioclimáticos e tecnologias para elaboração de projeto arquitetônico em Palmas (TO)**. In: XIII Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído. Canela, 2010. Disponível em: <[http://neucidades.uft.edu.br/attachments/065\\_ENTAC\\_2010.pdf](http://neucidades.uft.edu.br/attachments/065_ENTAC_2010.pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2012.

GÂNDARA, José Manoel Gonçalves. A imagem dos destinos turísticos urbanos. **Revista Eletrônica de Turismo Cultural**. São Paulo, número especial, 2008. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/turismocultural/aimagem.pdf>> Acesso em: 27 jun. 2012.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MORAES, Lúcia Maria. **A segregação planejada**: Goiânia, Brasília e Palmas. Goiânia: Ed. Da UCG, 2006.

REIS, Patrícia Orfila Barros dos. **Modernidades tardias no cerrado**: discursos e práticas na história de Palmas-TO (1990, 2010). 2011. 227f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2011.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. **Girassóis de pedra**: imagens e metáforas de uma cidade em busca do tempo. 2008. 239f. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2008.

SOARES, Sérgio Ricardo. Esboços da imagem de Palmas no jornalismo de turismo. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 34, 2011, Recife, Anais... Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2011. 1 CD-ROM.

SOARES, Sérgio Ricardo; COELHO, Ana Amélia; SOUZA, Anderson de. Representações do lugar periférico no cinema contemporâneo. In: MARTINS, Moisés de Lemos; CABECINHAS, Rosa; MACEDO, Lurdes (eds.). **Anuário internacional de comunicação lusófona 2011**: lusofonia e cultura-mundo. Coimbra: CECS, Grácio Editor, 2012. P. 193-210.

VIDAL, Laurent. Do bom uso (político) da cidade em imagens. **Cidades**, Presidente Prudente, v. 5, n. 7, p. 141-155, jan./jun. 2008.