JORNADA ABCA 2019
SÍNTESE DAS ARTES: MEMÓRIA E ATUALIDADE

Organização
Elisa de Souza Martinez
Maria Amélia Bulhões

abca edições

Anais da 60ª Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte

ORGANIZAÇÃO

Elisa de Souza Martinez

Maria Amélia Bulhões

1ª EDIÇÃO

BRASÍLIA
ABCA
2019

REALIZAÇÃO

APOIO

COORDENAÇÃO EDITORAL

Elisa de Souza Martinez e Maria Amelia Bulhões

CONSELHO CIENTÍFICO

Adriana Almada - AICA, Paraguai

Angela Ancora da Luz - UFRJ

Annateresa Fabris - USP

Leonardo Cavalcanti - UnB

Marcelo Mari - UnB

Marília Andrés Ribeiro - UFMG

Sandra Makowieky - UDESC

PROJETO GRÁFICO

Fernanda Pujol

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Jornada ABCA 2019 síntese das artes : memória e atualidade / organização Elisa de Souza Martinez, Maria Amélia Bulhões. -- 1. ed. -- São Paulo : ABCA, 2019.

ISBN 978-65-87783-00-0

1. Artes 2. Artes visuais 3. Crítica de arte I. Martinez, Elisa de Souza. II. Bulhões, Maria Amélia.

20-39102 CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Jornada ABCA 2019 : Artes : História 700

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Copyright © 2019, dos autores - Proibida a reprodução total ou parcial

Desenho gráfico da capa realizado a partir de fotos de René Burri e Marcel Gautherot

DIRETORIA ABCA

Triênio janeiro 2019/janeiro 2021

PRESIDENTE

Maria Amélia Bulhões

1ª. VICE-PRESIDENTE
Claudia Fazzolari

2ª. VICE-PRESIDENTE
Isis Braga

1º SECRETÁRIO
Ricardo Viveiros

2ª SECRETÁRIA
Gabriela Borges Abraços

1º TESOUREIRO
Cauê Alves

2ª TESOUREIRA
Bruna Fetter

VICE-PRESIDENTES REGIONAIS

NORTE/NORDESTE
Raul Córdula

SUDESTE
Marilia Andrés Ribeiro

CENTRO-OESTE
Elisa de Souza Martinez

SUL
Sandra Makowiecky

CONSELHO FISCAL - TITULARES

Carlos Soulié do Amaral **Enock Sacramento** **Jacob Klintowitz**

CONSELHO FISCAL - SUPLENTES

Maria José Justino **Neide Marcondes**

COMISSÃO DE CREDENCIAIS

Agnaldo Farias **Angela Âncora da Luz** **César Romero** **Paula Ramos**

COMISSÃO DE ÉTICA

Almerinda Lopes **Icleia Cattani** **Leonor Amarante** **Percival Tirapeli**

PROGRAMAÇÃO

12 e 13 de novembro de 2019

12/11

08h30 *CREDENCIAMENTO*

09h00 *MESA OFICIAL DE ABERTURA*

09h30 11h00 *MESA DE CONFERÊNCIAS*
A Associação Internacional de Críticos de Arte
Debatedora: Maria Amélia Bulhões

A AICA no Brasil: o Congresso Internacional Extraordinário de 1959
Lisbeth Rebolo Gonçalves

A história da AICA ou As tribulações do universalismo
Jacques Leenhardt

11h00 11h15 *INTERVALO*

11h15 12h45 *MESA DE CONFERÊNCIAS*
Sobre o congresso de 1959
Debatedora: Cláudia Fazzolari

Brasília: amálgamas do moderno brasileiro
Elisa de Souza Martinez

Discursos sobre a síntese das artes na década de 1950
Patrícia Freitas

O Itamaraty e o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959
Breno Farias

12h45 14h30 *ALMOÇO*

14h30 16h00 *MESA DE COMUNICAÇÕES*
Crítica de arte e instituições
Debatedora: Marília Andrés

O olhar da crítica: 60 anos de arte premiada da ABCA e o acervo artístico dos Palácios do Governo de São Paulo
Percival Tirapeli

O Salão de Arte no Distrito Federal (1964 – 67): na Brasília moderna ou contemporânea?
Carolina Melo

Museu da Solidariedade: um projeto terceiro-mundista
Luiza Paladino

16h00 17h30 *MESA DE COMUNICAÇÕES*
Brasília - arquitetura
Debatedora: Isis Braga

A identidade visual brasiliense reconhecida nos murais de Athos Bulcão
Sara Scholze

Poeira e Concreto: A Poética do Espaço da Nova Capital nas Fotografias de Gautherot
Paulo Souza

Alfredo Ceschiatti na Catedral Metropolitana de Brasília: o valor da forma
João Balbino

13/11

09h30 11h00 *MESA DE COMUNICAÇÕES*
Sobre o Congresso de 1959
Debatedor: Leonardo Cavalcanti

Quinta sessão, A V Bienal de São Paulo e o debate sobre a síntese das artes
Claudia Fazzolari

Mário Pedrosa, Arquitetura moderna, AICA 1959, projeto moderno brasileiro, síntese das artes
Marcelo Mari

Françoise Choay e o Congresso de 1959: Reflexões sobre urbanismo
Priscila Peixoto

11h00 12h30 *MESA DE COMUNICAÇÕES*
Críticos de Arte; seus discursos e atuações
Debatedor: Cristhian Teófilo da Silva

Incidências do surrealismo na arte brasileira a partir de Mário Pedrosa
Ana Cecília Souza

Lindolf Bell: a crítica de arte em exercício no contexto da cidade de Blumenau
Ana Lucia Beck

Discurso Crítico entre Décadas: Memória e Atualidade em Jorge Romero Brest
Carla Fatio

12h30 14h00 *ALMOÇO*

14h00 15h50 *MESA DE COMUNICAÇÕES*
Brasília e a síntese das artes - arquitetura
Debatedor: Marcelo Mari

O movimento concreto e a síntese das artes em Brasília
Juliana Monticelli

Síntese, ruído e clivagem: a relação arte-arquitetura no Palácio Itamaraty
Leandro Leão

Brasília: entre a cidade ideal e a cidade real
Marcos Alencar

O Lugar da Poesia na Síntese das Artes: Brasília e a Poética de Oleg Almeida
Miriam Teresinha de Carvalho

15h50 16h00 *INTERVALO*

16h00 18h00 *MESA DE CONFERÊNCIAS*
Debatedora: Elisa de Souza Martinez

Imaginários urbanos a partir da crítica da arte contemporânea
Armando Silva

Brasília, 1959: nexus entre a cidade, as obras e o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte
Eduardo Pierrotti Rossetti

Arqueologia de uma cidade: a criação das "periferias" de Brasília
Gustavo Lins Ribeiro

18h00 18h30 *MESA DE ENCERRAMENTO*

18h30 *CONFRATERNIZAÇÃO*

SUMÁRIO

10
Apresentação
Elisa de Souza Martinez
Maria Amelia Bulhões

12
Incidências do Surrealismo na Arte Brasileira a partir de Mário Pedrosa
Ana Cecília Araújo Soares de Souza

19
Vanguarda – poesia – enchentes – periferia: Lindolf Bell e o exercício crítico
Ana Lúcia Beck

28
O Itamaraty e o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959
Breno Marques Ribeiro de Faria

36
Discurso Crítico entre Décadas: Memória e Atualidade em Jorge Romero Brest
Carla Fatio

43
O Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1964 - 67): na cidade síntese das artes
Carolina Barbosa de Melo

55
Brasília, 1959: a cidade no limiar
Eduardo Pierrotti Rossetti

69
Brasília: amálgamas do moderno brasileiro
Elisa de Souza Martinez

79
A história da AICA ou As tribulações do universalismo
Jacques Leenhardt

85
Alfredo Ceschiatti na Catedral Metropolitana de Brasília: o valor da forma
João Balbino Silva

92
A arte construtiva e a síntese das artes em Brasília
Juliana Monticelli

99
A AICA no Brasil: O Congresso Internacional de Críticos de Arte
Lisbeth Rebollo Gonçalves

110
Museu da Solidariedade: um projeto terceiro-mundista
Luiza Mader Paladino

119
Apontamentos sobre Mário Pedrosa: Reforma Agrária e a construção da Nova Capital (1954-1959)
Marcelo Mari

126
Brasília: entre a cidade ideal e a cidade real
Marco Túlio Lustosa de Alencar

133
O Lugar da Poesia na Síntese das Artes Hoje: Brasília e a Poética de Oleg Almeida
Mirian de Carvalho

142
Discursos sobre a síntese das artes na década de 1950
Patrícia Martins Santos Freitas

152
Areia e concreto: a poética do espaço da nova capital brasileira na fotografia de Marcel Gautherot
Paulo Lannes

159
Olhar da Crítica: Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios
Percival Tirapeli

169
A identidade visual brasiliense reconhecida nos murais de Athos Bulcão
Sara Scholze

APRESENTAÇÃO

Elisa de Souza Martinez

Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados sobre as Américas (ELA/ICS) da Universidade de Brasília, Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Maria Amelia Bulhões

Presidente ABCA. Proessora e Pesquisadora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ao realizar a Jornada 2019 em comemoração dos 70 anos de sua fundação, em 1949, e dos 50 anos do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, nossa Associação busca resgatar a memória destes dois momentos fundamentais de sua história. Realizar a Jornada em Brasília foi decisão rememorativa e, ao mesmo tempo, marco na busca de articulação das diferentes regiões do País que se desenvolve em nossa gestão. A presidência da regional Centro Oeste foi responsável pela coordenação deste evento que reuniu importantes pesquisadores nacionais e internacionais.

Em 2019, a Jornada ABCA consolida sua vocação para a produção de conhecimento, tal como pressupõe a dimensão ética do trabalho crítico, projeto que vem sendo defendido desde sua criação como uma das primeiras seções internacionais da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA, fundada com apoio da Unesco em 1948. Destaca-se também que o tema central da Jornada 2019 , *Síntese das artes: memória e atualidade*, abrange a pesquisa e a reflexão interdisciplinares que marcaram o Congresso Internacional Extraordinário da AICA em 1959. Para a realização do evento em Brasília contamos com a parceria do Programa de Pós-Graduação Estudos Comparados sobre as Américas (PPG-ECsA/UnB), e com a presença de pesquisadores convidados que atuam nas áreas de Antropologia, Arquitetura, Artes, Educação, Filosofia, História, Museologia e Sociologia, entre outras.

O objeto central das discussões propostas para este ano é a atualização dos temas apresentados em 1959, tendo em vista que “atualizar” não implica na renúncia à pertinência histórica do contexto de produção do projeto de Brasília, mas sim situar sua relevância em relação à condição atual da cidade. Seja como metrópole cuja ocupação extrapolou as previsões iniciais, seja como laboratório de experimentação das utopias modernistas, seja como centro de integração geopolítica, Brasília pode ser analisada sob lentes diferenciadas, em diferentes campos disciplinares.

O Congresso Internacional Extraordinário da AICA, em 1959, reuniu intelectuais de diversos países em uma iniciativa que buscava debater o alcance do projeto de Brasília em implantação. Na abertura do evento Mario Pedrosa, vice presidente da AICA, destacou a oportunidade de reunir personalidades das mais eminentes da crítica de arte, do urbanismo e da arquitetura, que vieram ver esta cidade em formação e discutir os problemas não só da cidade nova mas também do enquadramento desta cidade em nosso país, cujo crescimento se acelerava na segunda metade da década de 1950. Desde as primeiras sessões, as contribuições de Giulio Carlo Argan, Mário Pedrosa, Michelangelo Muraro, Mário Barata, Eero Saarinen, Douglas Haskell, Sergio Milliet, Meyer Schapiro, Tomás Maldonado, Theon Spanudis, Fayga Ostrower, Bruno Zevi, Jorge Romero Brest, entre tantos intelectuais, críticos e artistas, construiram amplo panorama de proposições e abordagens críticas, tendo em vista as inquietações provocadas por "um plano social e cultural de ordem geral".

Em 2019, além de retomar as discussões apresentadas há sessenta anos por críticos que marcaram o pensamento de sua época, destaca-se mais uma vez a necessidade de debater o tema central a partir de pesquisas e reflexões interdisciplinares. Da programação do evento destacamos os temas das sessões de 1959: *A cidade nova*, *Urbanismo*, *Técnica e expressividade*, *Arquitetura*, *Artes plásticas*, *Artes industriais*, *Arte e educação* e *A situação das Artes na cidade*. A esses eixos temáticos acrescentamos reflexões que têm norteado pesquisas que ampliam a análise multidisciplinar do espaço urbano, com contribuições que podem incluir, entre outras, as áreas de conhecimento citadas anteriormente.

O debate brasileiro de 1959 tem sido reconhecido como marco significativo da ação internacional da AICA além das fronteiras europeias. Desta forma, o legado da iniciativa de um congresso de tal natureza em 1959 deve ser retomado como oportunidade de diálogo ampliado, abrangendo os desdobramentos de sua conjuntura histórica e contemplando o debate de grandes temas da atualidade. A proposição de um trabalho integrado interdisciplinar na organização de um evento científico que retome o ambiente problematizador daquele momento histórico e projete novas questões no cenário atual pode abrir espaço para a sondagem de zonas críticas, bem como para a configuração de um campo de ação cultural complexo. Neste novo evento é prioritário resgatar as contribuições dos intelectuais que promoveram denso debate sobre as diversas possibilidades de um projeto latino-americano utópico, que nos dias atuais mantém-se como instigante desafio para refletir a vida social nos centros urbanos. Sua programação foi o resultado de uma combinação profícua, de intelectuais de trajetória reconhecida a jovens pesquisadores que participaram com intenso entusiasmo dos debates. Este livro é o resultado também de uma aproximação, obtida nos dias de intensa convivência, entre todos os participantes.

Para a realização do projeto da Jornada 2019, contamos com o apoio institucional da Universidade de Brasília, em que o Instituto de Ciências Sociais cedeu espaços e suporte técnico necessários à realização da programação, e da Capes, por meio do Programa de Apoio a Eventos no País (PAEP). Apresentamos aqui os anais que procuram dar conta do intenso e profícuo debate desenvolvido na Jornada ABCA 2019.

INCIDÊNCIAS DO SURREALISMO NA ARTE BRASILEIRA A PARTIR DE MÁRIO PEDROSA

Ana Cecília Araújo Soares de Souza

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) / Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

RESUMO: Este artigo revisita uma demanda crítica inerente às incidências do surrealismo na arte brasileira a partir do pensamento de Mário Pedrosa. Sob muitos aspectos, Pedrosa é uma figura de grande importância na história da crítica nacional, tornando-se um dos responsáveis pela atualização da arte moderna no Brasil. Não sem razão, uma das hipóteses trazida pelo estudo é a de que o surrealismo, apesar de não ter possuído uma presença direta na arte brasileira, como ocorreu nos demais países latino-americanos; teria tido suas incidências manifestadas nas raízes de alguns eventos cruciais para a nossa produção artística, como: o neoconcretismo e a obra Tropicália de Hélio Oiticica. Tal fato, estaria ligado as reflexões de Mário Pedrosa sobre a expressão juntamente com o seu entendimento a respeito do lugar do outro na arte.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Pedrosa, Surrealismo, Arte Brasileira.

RESUMEN: Este artículo revisa una demanda crítica inherente a las incidencias del surrealismo en el arte brasileña basado en el pensamiento de Mário Pedrosa. En muchos sentidos, Pedrosa es una figura muy importante en la historia de la crítica nacional, convirtiéndose en uno de los responsables de actualizar el arte moderno en Brasil. No sin razón, una de las hipótesis planteadas por el estudio es que el surrealismo, a pesar de no tener una presencia directa en el arte brasileña, como ocurrió en otros países latinoamericanos; habría tenido sus incidencias manifestadas en las raíces de algunos eventos cruciales para nuestra producción artística, como: el neoconcretismo y la obra Tropicália de Hélio Oiticica. Tal hecho estaría relacionado con las reflexiones de Mário Pedrosa sobre la expresión junto con su comprensión del lugar del otro en el arte.

PALABRAS CLAVE: Mário Pedrosa, Surrealismo, Arte brasileña.

O surrealismo surge no conturbado período entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. Ele possui como antecedente direto o dadaísmo, com sua intensa atitude antiarte de defesa da experimentação radical e de permeabilização das relações entre arte e vida. O movimento participou intensamente da história da sensibilidade do século XX, e raras são as esferas da cultura que escaparam de seu ativismo apaixonado. De acordo com Maurice Nadeau (2008), o surrealismo se estendeu por diversos países. Ultrapassou fronteiras e conquistou inúmeros adeptos. Nenhuma manifestação artística antes dele, inclusive o romantismo, teve essa força internacional. Um dos motivos da popularidade, deve-se a preocupação de André Breton e seus companheiros, de mais que inovar e reescrever a história, como tal pretendia as vanguardas precedentes, buscavam repensar o homem, a sociedade e suas relações, passando pela revalorização do sujeito.

Avesso à racionalidade limitada e ao mercantilismo da sociedade capitalista-industrial, o surrealismo preconiza uma mudança de estado de espírito e uma forma de autoconhecimento ativo na arte e no mundo. Logo, não pode ser visto como uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente uma tentativa de reatar na vida humana, a presença de um maravilhoso esmaecido pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a revolta, o mito e a imaginação.

> Há um duplo movimento no surrealismo, de natureza evidentemente dialética: de objetivação do sujeito e subjetivação do objeto. De um lado, uma natureza animada, orgânica, carregada de vida e desejo. De outro, uma subjetividade permeável ao desejo e, principalmente, ao amor (WILLER, 1985 apud BRETON, 1985, p.16).

O movimento é uma proeza intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica. Não se trata apenas de um foco na subjetividade, mas de levar em consideração o outro e o objeto em uma visão renovada do sujeito. Isso implica um posicionamento político de transformação do mundo, em uma visão crítica e reflexiva da história. "'Transformar o mundo', dizia Marx, 'mudar a vida' afirmava Rimbaud; 'estas duas palavras de ordem, para nós, não são senão uma', declarava Breton" (GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.14).

Embora não se prendessem a dogmas, os surrealistas possuíam alguns valores fundamentais, acatados por seus seguidores, a exemplo da onipotência do inconsciente (com eixo na Psicanálise de Sigmund Freud) e de suas manifestações por meio do sonho, da escrita automática, do aniquilamento da lógica e do que nela se sustenta. Ou melhor dizendo, da extinção de tudo que possa impedir o homem de viver conforme o seu desejo.

SURREALISMO BRASILEIRO?

O diálogo do movimento surrealista com a arte brasileira tem uma trajetória caracterizada por ambiguidades e inferências que necessitam de uma atenção mais criteriosa para além do conhecimento posto pela historiografia "oficial". Nesse sentido, buscamos revisitar uma demanda crítica inerente a essa manifestação, prezando, principalmente, por suas incidências na produção nacional a partir do pensamento de Mário Pedrosa (1900-1981). Aqui optamos pelo uso do termo incidência no lugar de influência, porque viabiliza refletir o assunto de maneira mais autônoma e flexível, evitando o risco de cairmos em afirmações infundadas ou precipitadas. Além disso, dedicar-se as incidências é abrir um campo de possibilidades para discutirmos o nosso processo cultural permeado por constantes recombinações e multiplicações de olhares, modelos e ideias. No qual é possível encontrarmos "o local deslocando o universal e este ressignificando o local" (OSÓRIO, 2016, p.23).

Segundo Nazario (2008), muitos teóricos de nossa cultura têm por praxe declarar o surrealismo como inexistente no

contexto brasileiro em seu momento histórico de vanguarda, identificando seu aparecimento apenas a partir dos anos de 1960, como uma manifestação tardia e de pouca importância. O autor destaca que no Brasil, diferente da França, o movimento teria sido marginalizado por conta da natureza internacionalista de suas raízes: o "modernismo, que irrompeu no cenário brasileiro em 1922 [...], silenciou sobre as próprias fontes e sobre aquilo que não se identificava nem se conformava com o nacionalismo" (2008, p.170). Contudo, observamos toda uma arqueologia de documentos, artistas, teóricos e obras, profundamente envolvida por incidências surrealistas que contradizem a suposta ausência/apagamento do movimento francês no país. Não sem razão, esta problemática é aguçada por situações específicas, de quais apontamos a referência de Oswald de Andrade às ideias de André Breton e Sigmund Freud (este último, por meio da obra Totem e Tabu), no Manifesto Antropófago (marco do modernismo no Brasil). Vejamos o trecho abaixo:

> [...] Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos [...] Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós [...] Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem. Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores [...] já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista (ANDRADE, 1928).

Encontramos também índices nas obras de alguns artistas, contemporâneos aos modernistas brasileiros, como: Ismael Nery (1900 – 1934) e Cícero Dias (1907 – 2003). O primeiro apresenta uma poética distante das temáticas nacionalistas, com interesse voltado para a imagem humana, acompanhada pela abordagem simbólica da sexualidade e por preocupações essencialistas, vindas da filosofia de São Tomás de Aquino (o Tomismo). De um modo geral, suas pinturas aparecem em contextos oníricos e avessos a qualquer ambiente detectável. Deformações de rostos, corpos amalgamados, amputados e feridos, são pincelados por meio de cores vivas, levando a criação de uma ambiência mística e fantástica. Em 1927, a partir de uma viagem realizada à França, Nery conheceu diretamente a produção dos surrealistas, especialmente, as de André Breton e Marc Chagall. Este, inclusive, exerceu grande influência na obra do paraense. "Desse entrelaçamento de tendências, ele iria tornar-se de fato o pioneiro do interesse deliberado e persistente pelo surrealismo no Brasil" (MEDEIROS; PUCU, 2013, p.216).

Em Cícero Dias, por sua vez, os componentes líricos e delirantes, expostos na primeira fase de seu trabalho, têm origem fundamentada nas memórias de sua infância com alusão às paisagens e sombras de Recife e Olinda, mas também de sonhos estruturados em torno das presenças feminina e masculina. Suas figuras parecem flutuar no espaço e assumem abruptas posições. Assim como Nery, Dias, em 1937, foi à Paris, onde fez amizade com vários integrantes da "turma" de Breton (até mesmo com o próprio). A experiência fortaleceu o trânsito de sua poética por entre o real e o insólito, além de contribuir com a sua busca por um estilo próprio, adotando, algumas vezes, certas preocupações comuns ao surrealismo.

Outro personagem com margem para o surreal é Flávio de Carvalho (1899 – 1973). Considerado por Claudio Willer como um "autêntico surrealista", o artista escandalizou o moralismo vigente em sua época, ao adotar e aplicar em suas obras, atitudes provocativas e fora dos padrões. Com relação ao assunto, Luiz Camillo Osorio (2009) conta que este experimentalismo estava associado às propostas da antiarte, cujo ponto central estava naquilo que Carvalho denominava de "pesquisa da alma", isto

é, novas maneiras de pensar a subjetividade: o “eu” como uma entidade inventada que acontece no embate com o outro, com a cultura e com a história.

MÁRIO PEDROSA E O SURREALISMO

Quanto a relação de Mário Pedrosa com o surrealismo, conforme Arantes (1991), desde sua primeira estadia em Paris, esteve unido a Breton, traduzindo para o português o Manifesto por uma arte independente, co-assinado por Trotsky e Rivera, além de ter colaborado com a escrita de um verbete sobre arte e magia. O crítico pernambucano simpatizava com a vertente surrealista, defendendo-a não como escola artística, mas como uma espécie de inconformismo ético. O surrealismo era, para ele, uma construção revolucionária da realidade onde o íntimo e o subjetivo estariam atrelados à esfera social. Apesar disso, como nos explica Paulo Herkenhoff (2009)[1], Mário percebe que esse não é o caminho para a arte brasileira, a nossa vocação estaria no construtivismo. Assim como outros países de histórico semelhante, em fase de amadurecimento cultural, sem uma tradição artística definida; o Brasil, para Pedrosa, estaria sujeito à tendência construtivista, que via na arte um instrumento relevante para a mudança de uma realidade em desenvolvimento. Esse tipo de produção, fundamentalmente otimista e utópico, está atrelado a um “sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade” (MORAIS, 2006, p. 101), na qual o artista anseia criar o futuro no presente.

Frederico Morais (1978) fortalece o argumento sobre a nossa inclinação ao moderno pela presença de uma coincidência de objetivos entre as concepções construtivas no âmbito cultural, a expansão econômica e as alianças continentais no plano político. No Brasil, segundo Morais, o período acentuadamente construtivo correspondeu ao desenvolvimentismo promovido pelo presidente Juscelino Kubitschek, por intermédio de seu famoso Plano de Metas. O que colaborou com a nossa vontade de progresso e, consequentemente, com a aceitação e a adaptação dos modelos construtivos ao cenário artístico brasileiro, assinalado, especialmente, por sua pluralidade, contradição e flexibilidade.

Pelo exposto, vimos que o entendimento sobre a condenação da arte brasileira ao moderno passa pelas referências teóricas de Mário Pedrosa. Tal fato nos permite pensar na convergência da tradição construtiva e do surrealismo na maneira do crítico se colocar diante da produção nacional: dedicando-se a um discurso entremeado pela junção entre o imaginário e o plástico, a forma e a subjetividade, a improvisação e o acaso. Onde o artista possa procurar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem.

Pedrosa tinha como opinião que a percepção visual não é somente um processo sensorial e mental, mas, é também algo que vem do inconsciente. Nada esteve mais distante de si do que a defesa da racionalidade moderna ou a redução da arte à ciência. Isso revigora a nossa crença de o surrealismo não ter sido enjeitado em sua obra, mesmo quando parecia estar ausente. Portanto, não é de se estranhar certas posturas do autor, como a homenagem feita à André Breton, em razão de seu falecimento, apresentada no artigo “Surrealismo ontem, super-realidade hoje”, escrito no final dos anos de 1960, no qual fica evidente que a sua admiração pelas ideias surrealistas, independente do tempo, continuava viva:

> O homem vem sendo, apesar das advertências do poeta, a presa contínua desses “erros” interpretativos, mesmo lá onde “as transformações sociais” já foram iniciadas. A crise contemporânea que não é só política ou social, mas ética e psíquica também, está mais viva do que nunca, e principalmente na juventude do mundo. Por isso mesmo,

1 O depoimento de Paulo Herkenhoff pode ser visto, na íntegra, no vídeo “Ensaio sobre o Sujeito na Arte Contemporânea Brasileira”, da pesquisadora Tania Rivera. Disponível aqui. Acesso em: 14 fev. 2020.

> malgrado os acentos por vezes patéticos demais para o gosto contemporâneo, a crítica surrealista continua válida, sua ética e sua estética não desapareceram. No domínio da criação e das reações subjetivas das jovens gerações, as suas preocupações e pesquisas foram, no fundo, retomadas, embora sob outras formas menos românticas ou ingenuamente arrogantes e mais práticas e numa escala muito maior e coletiva (AMARAL, 1986, p. 183).

Há toda uma história complexa por trás da temática da expressão em Mário Pedrosa, da qual a existência "necessita do outro para acontecer. Essa é a matriz do neoconcretismo no Brasil" (RIVERA, 2017). Nesse caso, supomos que a maneira como o crítico pensa a expressividade, acha-se profundamente camuflada pela experiência tida com os pacientes da doutora Nise da Silveira no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, pelas leituras realizadas de Freud e pela problematização do eu, acompanhada por ele via surrealistas.

Pedrosa já enfatizava o impacto da descoberta do inconsciente sobre as preocupações estéticas potencializadoras do modernismo brasileiro, ao lado do reconhecimento da produção dos chamados povos "primitivos". A "ordem poética", na expressão do crítico, teria podido, finalmente, libertar-se das sobras do pensamento abstrato que antes a direcionavam numa linha prevalentemente acadêmica, para se manifestar numa espécie de "senha emotiva". Ou seja, a arte moderna "se apoderaria então das produções [...] no domínio da 'expressão desinteressada', entre as quais se deve arrolar, ao lado da arte 'primitiva', a arte naïf, das crianças e dos loucos" (PEDROSA, 1996 apud RIVERA, 2012, p. 183).

Acreditamos que as derivações do neoconcretismo, na sua vertente mais experimental e radical, alguns anos mais tarde, foram provocadas pela abertura da arte ao campo da vida. De alguma maneira, este fato teria colocado em prática as questões sobre o sujeito trazidas por Pedrosa, nas quais a expressão deve ser desinteressada, na perspectiva "de que ela se destaca do criador em sua individualidade, para alcançar outro estrato do humano, o de uma ordem poética universal" (RIVERA, 2012, p.17). Do mesmo modo é importante frisar, a presença de índices do surrealismo no pensamento de Hélio Oiticica, que atuou ao lado de Lygia Clark, no neoconcretismo e na articulação da nova objetividade brasileira. Ambos radicalizaram seus questionamentos acerca das categorias convencionais das artes visuais, voltando-se para pesquisas de interesses ambiental e corporal. Oiticica, portanto, ao discorrer em torno do conceito da nova objetividade, ao tratar, mais especificamente, da função do objeto, pressupõe que por trás deste existe uma tentativa de "criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar o seu imaginativo em todos os campos [...], onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite" (MORAIS, 2006, p.148). Suspeitamos ser essas cogitações reflexos de uma provável aproximação (mesmo que indiretamente) com o surrealismo, mediante o contato do artista com Mário Pedrosa (os dois eram muito próximos). O que, de certa forma, parece ficar mais evidente, anos depois, quando nos deparamos com este fragmento do texto "Brasil diarreia":

> O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem: o destino de *modernidade* do Brasil, pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao "sério": quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro? (OITICICA, 2006, p. 277).

Nos é oportuno sublinhar ainda que a obra Tropicália de Hélio Oiticica, uma das principais responsáveis pelo surgimento do Tropicalismo de 1967-1968; dispõe como elementos de sua

origem as relações deste artista com “o ateliê de Ivan Serpa, as discussões com Mário Pedrosa e as experiências construtivas dos neoconcretos” (COELHO, 2010, p.129). Segundo Coelho, fundamentado pelas leituras de Waly Salomão, Hélio via a Tropicália como uma espécie de estado de espírito transformador e de uma perspectiva inovadora de se fazer arte no Brasil. Sem dúvida, podemos dizer que essas afirmações se aproximam bastante da visão revolucionária de arte defendida por Mário Pedrosa.

Sob vários aspectos, Pedrosa é uma figura de grande importância na história da crítica nacional, tornando-se um dos responsáveis pela atualização da arte moderna no Brasil. O crítico trouxe consigo a responsabilidade de pensar a produção nacional. Nesse sentido, uma de suas contribuições mais importantes foi a proposição do Museu das Origens, surgido não só como solução ao incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1978, como ainda um meio de reagir ao niilismo das vanguardas. O projeto estava configurado por cinco módulos independentes, mas orgânicos entre si: Museu do Índio, Museu do Inconsciente, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. Sem ter sido contemplado em seu todo, o Museu das Origens serve como ponto de apoio a nossa análise porque põe em questão, a partir de núcleos museológicos específicos, aquilo que era validado como as raízes fundadoras da cultura brasileira para Mário Pedrosa. E dentre elas encontramos, exatamente, a produção aninhada ao surreal, ao automatismo e ao instintivo, sendo representada, nesse caso, pelo Museu do Inconsciente.

Em uma época que se ansiava, sobretudo, discutir o que há de Brasil na produção nacional, Pedrosa, para além de todo formalismo, sempre buscou na história da arte, fornecer diversos elementos para a elaboração de novas formas de se fazer e de se pensar a arte brasileira. O crítico observava a presença do influxo externo em nosso processo cultural, não como um dado que possa diminuir ou mesmo engrandecê-lo por definição. O que interessava era o funcionamento de tal dinâmica, cujo desfecho é sempre incerto. Vestígios de um cenário estético marcado pela reivindicação de uma realidade brasileira, latino-americana e subdesenvolvida, mas ao mesmo tempo aberta, heterogênea e universal. Essa conjuntura, portanto, favorece nossa pesquisa, uma vez que não nos interessa realizar apenas um levantamento histórico acerca de como se deu (ou se dá) o movimento surrealista no Brasil. Na verdade, procuramos evidenciar o quanto sua própria historicidade nos permitiria um entendimento menos homogêneo do modo como suas incidências foram definidas, adaptadas e praticadas por aqui, levando-se em conta o universo intelectual de Pedrosa.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy (Org.). **Mário Pedrosa:** mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ANDRADE, Mário. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia,** São Paulo, v.1, 1928.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). **Mário Pedrosa:** itinerário crítico. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:** cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana (Mas o caos permanece). *In:* FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil:** temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

NAZARIO, Luiz. Surrealismo no Brasil. *In:* GUINSBURG, Jacob; LEINER, Sheila (Orgs.). **O surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

OITICICA, Hélio. Brasil diarreia. *In:* FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil:** temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Olhar à margem:** caminhos da arte brasileira. São Paulo: SESI-SP Editora: Cosac Naïf, 2016.

RIVERA, Tania. **Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito.** Niterói: Editora da UFF, 2012.

VANGUARDA – POESIA – ENCHENTES – PERIFERIA: LINDOLF BELL E O EXERCÍCIO CRÍTICO

Ana Lúcia Beck

ABCA/Santa Catarina. Universidade do Estado de Santa Catarina.

RESUMO: Reconhecido por extensa e premiada produção em poesia, Lindolf Bell (1938-1998) também atuou intensivamente como curador, galerista e crítico de arte enquanto membro filiado à ABCA e à ICLA. Bell atuou principalmente na cidade de Blumenau, município do Estado de Santa Catarina, exercendo a crítica de arte enquanto colunista em jornais como o *Jornal de Santa Catarina*, onde, durante mais de 10 anos, assinou matérias semanais que são objeto central desta investigação que visa identificar seu perfil crítico. São questões prementes em seu exercício crítico a crítica de arte enquanto prática que reconhece e problematiza a relação entre o local, Blumenau; e um projeto de promoção, valorização e profissionalização das artes consideradas com relação a sua história e movimentos vanguardistas. Nesse sentido, o exercício crítico de Bell configura-se enquanto "crítica possível", atenta à tensão recorrente entre a realidade local e o contexto mais amplo do sistema artístico moderno e contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Lindolf Bell. Crítica no Brasil. Arte Catarinense. Blumenau.

ABSTRACT: Recognized for his extensive and award-winning poetry production, Lindolf Bell (1938-1998) also worked intensively as a curator, gallery owner and art critic, while affiliated to ABCA and ICLA. Bell worked mainly in the city of Blumenau, municipality of the State of Santa Catarina, exercising art criticism as a columnist in newspapers such as *Jornal de Santa Catarina*, where, for more than 10 years, he delivered weekly articles which are the central object of this investigation, that aims to identify his critical profile. Central issues in his critical exercise are a practice that recognizes and problematizes the relationship between the local, Blumenau; and a project to promote, enhance and professionalize the arts considered in relation to their history and avant-garde movements. In this sense, Bell's critical exercise configures itself as a "possible criticism", attentive to the recurring tension between the local reality

and the broader context of modern and contemporary artistic systems.

KEYWORDS: Lindolf Bell. Art Critique in Brasil. Art in the State of Santa Catarina. Blumenau.

Deixai vir a mim

a palavra intumescida pelo desejo.

A palavra em alvoroço sutil,

ardil e ave na folhagem da memória.

A palavra estremecida entre a palavra.

A palavra entre o som,

mas entre o silêncio do som.

(BELL, 1994).

Nascido em Timbó, Santa Catarina em 1938, Lindolf Bell é reconhecido por sua extensa produção em poesia agraciada, entre outros, com o prêmio de “melhor livro do ano em poesia” atribuído pela Associação Paulista de Críticos de Arte para *Código das Águas* em 1985. Nesta obra, se encontra nossa epígrafe, em poema que registra o desejo do poeta de criar uma poesia paradoxal; poesia nascida de desejo e palavra assim como de som e silêncio. Considerados a princípio opostos, som e silêncio são entendidos por Pickard (1977) e Bachelard (1993) como pertencentes um ao outro, especialmente na poesia. Para Bachelard, “grandes ondas de silêncio vibram em poemas” (BACHELARD, 1993, p. 184) e é desta complexa relação que nasce a excelência da poesia enquanto verbalização sobre o indizível. Tal complexidade da palavra poética é também considerada por Paz quando afirma que a poesia situa-se à margem suspensa entre fala e silêncio onde a palavra surge “após eras de seca” (PAZ, 2012, p. 155).

Tal caracterização da poesia – especialmente no que diz respeito ao exercício de verbalização sobre obras visuais – se estende à compreensão de outra faceta de Lindolf Bell: aquela do curador, galerista, componente de júris de seleção, mas, principalmente, de crítico de arte. Considero a crítica de arte enquanto procedimento que se efetiva na dimensão verbal do texto e que, portanto, não apenas diz, mas revela maneiras de

dizer carregadas de dimensões pessoais que dialogam com as demandas de um circuito e, nesse sentido, a crítica de Bell se aproxima da poesia que ele almejava. Tratou-se, para Bell, com relação ao contexto específico da cidade de Blumenau, de solucionar uma equação complexa entre o local e o global, a cidade e seu contexto artístico e o sistema das artes considerado em seus aspectos internacionais, vanguardistas e históricos. Bell promoveu a arte local, regional e nacional sempre atento às tensas relações entre as características sociais locais e a ascensão de novos modelos, modos e fazeres artísticos entre as décadas de 1970 e 1990, desempenhando a função de crítico de artes enquanto membro filiado à ABCA e à ICLA.

Em Blumenau, além da atuação junto à *Açu-Açu*, primeira galeria de arte do estado de Santa Catarina, fundada por ele, pela escultora Elke Hering e por Péricles Prade e Arminda Prade, Bell exerceu a crítica em jornais como o *Jornal de Santa Catarina*, no qual assinou matérias na seção de variedades. Em seus textos, a crítica é, efetivamente, uma prática paradoxal que, voltada ao circuito local, problematiza tendências nacionais e internacionais considerando as proximidades e distâncias entre o circuito e a realidade de uma cidade brasileira de médio porte, com cerca de 180 mil habitantes na década de 1980.

Não existem ainda estudos específicos sobre a atuação de Lindolf Bell no circuito das artes visuais, muito embora exista farta fortuna crítica relativa à sua produção e atuação em poesia.[1] Assim, metodologicamente, optou-se primeiramente pela localização de sua produção em crítica de arte através da leitura e análise de 139 matérias assinadas por Bell no *Jornal de Santa Catarina* entre os anos de 1980 e 1984. Bell assinava matérias semanais nas edições duplas de domingo e segunda-feira numa seção de variedades na qual seus textos dividiam espaço com outras matérias sobre artes visuais, assinadas por Vilson do Nascimento, assim como com notícias de coluna social, programação de cinema e televisão, pensamentos logosóficos, entre outros. Através da leitura das matérias, infere-se que Bell possa ter iniciado sua participação no jornal com matérias sobre literatura, noticiando e promovendo novos escritores, poetas e lançamentos literários em colunas que não eram identificadas como sendo de sua autoria. Inferimos tal em função das características das matérias desse tipo presentes no jornal no início do ano de 1980. Essas, apesar de não estarem assinadas, em muito lembram a forma de pensamento e expressão que Bell apresenta nas matérias que começam a ser identificadas com seu nome a partir do final daquele ano, quando há, inclusive, certo destaque visual para seu nome na diagramação da página do jornal.

Num primeiro momento, o que se percebe nas matérias assinadas por Bell é um interesse muito grande em promover a cultura de um modo geral, noticiando eventos nas áreas das artes visuais, do teatro, da música e da dança. Nessas matérias, ao mesmo tempo em que o crítico apresenta tom ácido ao avaliar as apresentações de dança de uma escola da cidade[2], Bell, nos permite antever o circuito artístico local ao noticiar eventos ocorridos no Teatro Carlos Gomes, na FURB (Universidade Regional de Blumenau), na GMA [sic], na galeria Municipal de Artes, no Museu

1 Bell é reconhecido por sua concepção de que a poesia deveria ir ao encontro do povo, motivo porque criou o movimento de poesia viva *Cataquese Poética*, lançado em São Paulo em 1964, bem como por objetos poemas, painéis poemas, e corpo poemas, esses últimos com forte conotação de discussão sobre o viés político da poesia no contexto da ditadura militar e da passagem do período do modernismo à contemporaneidade na cena artística brasileira. Vide: BELL, Lindolf. *Incorporação*: doze anos de poesia: 1962 a 1973. São Paulo: Quíron, 1974 e SCHVARTZ, Daina. *Elke Hering – Crítica, circuito e poética.* Dissertação de Mestrado/PPGAV UDESC. Florianópolis, 2013.

2 Refiro-me ao texto “Santa Catarina: Ilhas ou Pilhas? Partilhas!!”, no qual Bell é extremamente exigente com a escola de balé do Teatro Carlos Gomes sob direção de Ulla Ionen em Blumenau. Matéria no *Jornal de Santa Catarina*, edição de 6 e 7 de novembro de 1983. Acervo da Biblioteca Pública de Santa Catarina/Fundação Catarinense de Cultura em Florianópolis/SC.

Fritz Müller, ou mesmo na galeria *Açu-Açu*.[3]

Além de promoverem a cultura em sentido amplo, títulos recorrentes em suas matérias, tais como *Blumenália* e *Santa Catarina: Ilhas ou Pilhas?*, indicam uma questão premente em sua atuação crítica: a necessidade de entender, inserir e exercer a crítica de arte enquanto prática que reconhece e problematiza a relação entre o espaço urbano de Blumenau e um projeto de promoção, valorização e profissionalização do circuito artístico neste contexto específico. Nesse sentido, identificamos no exercício crítico de Bell pelo menos três facetas principais que se intercambiam na composição e organização dos textos assinados por ele.

Primeiramente, suas colunas noticiam os eventos artísticos e culturais que ocorrem na cidade ou mesmo em outras localidades e estados, principalmente quando se tratam de exposições de artistas catarinenses ocorrendo fora de Santa Catarina. Quanto a este aspecto, percebe-se certa tentativa do crítico de convencimento do público relativamente à excelência da produção local frente às tendências em voga. Uma das formas de atuação do critico é valorizar a produção local através da afirmação de que suas qualidades são reconhecidas em outros circuitos.

Identifica-se também uma tentativa de educação do público leitor para o fato de que o circuito artístico local se inscreve em um circuito mais amplo capaz de autenticar as produções locais. Ao eleger tal perspectiva, Bell costuma chamar a atenção, na produção dos artistas locais, para aquelas qualidades que dizem respeito a uma realidade mais ampla. O aspecto interessante desta faceta é que Bell não noticia apenas a abertura das exposições, mas reforça o "convite" para que o público as prestigie ao longo do período de duração das mesmas, oferecendo em mais de uma ocasião alguma informação a respeito de uma determinada exposição. É isso que se percebe com relação à exposição da artista gaúcha Diana Domingues, ocorrida em Blumenau em fevereiro de 1983, sobre a qual Bell irá discorrer tanto na edição de 13/14 de fevereiro, como na edição de 27/28 de março.

Em termos estratégicos, a opção de Bell é manter a atenção e o interesse do público leitor enquanto fomento à visitação e prestígio ao circuito artístico local. Já nas matérias de cunho crítico mais "tradicional" Bell adquire certo tom didático, aquele que tão bem caracterizava a crítica de Mário Pedrosa (BARROS, 2008). Assim, a certa altura, Bell irá se referir à *Açu-Açu* como exibindo a obra de artistas que se diferenciam dos "pintores de Domingo" (BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 4/5 de abril de 1982), ou, ao apresentar uma concepção de arte nos seguintes termos: "É muito importante ver a arte não como ocupação de final de semana, um escapismo, um divã psicanalítico, mas um modo lúcido de estar no mundo" (BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 6/7 de fevereiro de 1983), numa clara acepção cuja definição leva em consideração o grande público, público percebido por ele em seu potencial para a qualificação do circuito artístico local. Tais preocupações se somam à sua visão de que a cultura é "uma forma de manter vivo o feixe de aspirações que identificam o homem acima da natureza puramente animal, vegetal, mineral [...] porque ao final de tudo o ato de cultura é uma de esperança, de futuro" (BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 11/12 de janeiro de 1981).

A preocupação de Bell em promover a arte e a cultura dizem respeito a seu entendimento sobre ambas enquanto facetas das aspirações intrinsecamente humanas, em clara consonância com as considerações de Mário Pedrosa em *Arte, Necessidade Vital* (PEDROSA, 2015) sobre a necessidade absoluta da arte e da expressão para o humano. Aquilo que Bell identifica enquanto

3 A galeria Açu-Açu promovia exposições também em um espaço de bastante inserção no circuito local, o Teatro Carlos Gomes, onde eram apresentadas mostras organizadas por Bell. Schvartz indica a existência de parceria entre a *Açu-Açu* e o poder municipal no decorrer da década de 1970: "Para a realização das coletivas, a galeria contava com o espaço de Teatro Carlos Gomes. [...] [fala de Lygia Neves:] 'O Teatro Carlos Gomes que sediava, e era o Bell que negociava com o teatro, não se pagava aluguel. [...] 'para a coletiva criava-se uma comissão de júri, pois o Bell não escolhia sozinho. Faziam os convites, recebiam as obras, enfim, tinha uma curadoria'." (SCHVARTZ, 2013. p. 53).

uma dimensão emocional e subjetiva dos artistas que sustenta, segundo ele, o simbolismo da forma é considerado qualidade atávica.

A segunda faceta da crítica e Bell, evidente em títulos como *Considerações sobre a cultura*, é que ele atuava em prol da democratização do acesso à cultura e pela profissionalização do meio artístico em Santa Catarina. Tais preocupações se ampliam na consciência sobre a responsabilidade do poder público de garantir acesso à cultura além de sua manutenção e viabilidade. Isso é flagrante no ano de 1983, quando Bell faz uma campanha maciça para que a Prefeitura de Blumenau institua uma Secretaria da Cultura de gestão independente que não fosse uma simples pasta subordinada à Secretaria da Educação. Da mesma forma, em várias matérias, o crítico irá defender a conservação do patrimônio arquitetônico e cultural da cidade, além de defender a necessidade da criação de um museu de artes.[4]

Bell parte do pressuposto de que o público deve não somente ser incentivado, mas também educado a apreciar as obras de arte e as manifestações artísticas segundo parâmetros artísticos. Bell, inclusive, não se intimida em considerar alguns artistas enquanto parte desse público muito mais do que de um corpo profissional amadurecido. Por esse motivo, ao efetuar críticas endereçadas a novos talentos, dá sugestões e instruções quanto à necessidade de crescimento e aprofundamento das pesquisas ou mesmo de desenvolvimento do domínio técnico. É em função disto que o termo *responsabilidade* perpassa a crítica e a atuação de Bell. Ao comentar a obra de inúmeros artistas, Bell demonstra certa expectativa de que os mesmos sejam fiéis às suas inquietações, mas que, ao mesmo tempo, sejam responsáveis com relação ao panorama mais amplo de constituição do imaginário e do campo cultural, esmerando-se, portanto, por não se atrelarem a "soluções fáceis"[5] (BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 8/9 de abril de 1984). Todavia, o aspecto sobre o qual o crítico será mais exigente é aquele que diz respeito à necessidade imperativa de que os artistas fossem responsáveis com relação ao conhecimento técnico das linguagens com que trabalhavam.

Em uma terceira faceta,[6] identifica-se nos textos de Bell uma *crítica clássica de caráter judicativo*. Interessa-nos discorrer brevemente sobre as características principais desta. Ao referirmos uma *crítica clássica* consideramos aquelas partes dos textos das matérias que se dedicam de maneira mais pontual a discorrer sobre e analisar a produção de um artista específico.

São bem marcados dois momentos dessa crítica clássica de ordem judicativa e didática que se baseia em uma metodologia flagrantemente elaborada a partir de um olhar atento para a excelência técnica das linguagens utilizadas pelos artistas, passando em seguida para a identificação da temática de tais produções. Primeiramente, observa-se uma análise visual da produção com relação à qual Bell tenta explicitar o processo criativo dos artistas, ou seja, a forma como os mesmos procedem com relação ao domínio técnico das linguagens empregadas e a forma como as imagens se estruturam visualmente. Deste ponto de vista, se pode considerar que Bell opera sobre uma base

4 O sonho de Bell se realiza em 2004 com a inauguração do Museu de Artes de Blumenau (MAB), localizado no prédio da Fundação Cultural de Blumenau no edifício da antiga Prefeitura Municipal de Blumenau, construído em 1875 a partir do projeto de Heinrich Krohberger.

5 Em matéria intitulada "Santa Catarina: ilhas ou pilhas? Partilhas!", Bell irá referir com tom ácido certo tipo de pintura em porcelana distinto daquele realizado pela artista Áurea Radolff sobre a qual afirma: "Esta artista natural de Ibirama consegue uma identidade própria entre a avalanche de cópias (florzinhas e mais florecas) em que grassa esta técnica em nosso estado." Ao mesmo tempo, Bell finaliza a matéria com uma citação que dialoga diretamente com tal afirmação: "Para finalizar, Paul Klee: 'A minha intenção não é reproduzir as aparências. Para isto existem as películas dos fotógrafos. Quero penetrar no modelo, até o fundo dele próprio. Quero atingir o seu coração.'" Bell não indica a fonte dessa citação.

6 Muito embora em suas matérias Bell tenha oferecido leituras de artistas hoje consolidados no circuito catarinense de artes visuais tais como Guido Heuer, Martinho de Haro, Sílvio Pléticos, Pedro Paulo Vecchietti, entre outros; optamos neste artigo, em função do desejo de marcar de forma mais pontual sua crítica no contexto de Blumenau, por privilegiar matérias nas quais ele se detinha ou sobre artistas locais ou sobre aqueles que parecem ter tido uma aceitação mais fácil pelo público, exceção feita à artista gaúcha Diana Domingues com sua produção marcada por procedimentos como fotocópias e imagens geradas em computadores.

formalista. Percebe-se que Bell estaria preocupado em elaborar um discurso que, muito embora baseado em premissas teóricas basilares das artes visuais, eram apresentadas de uma forma acessível ao grande público a partir do incentivo ao ato de olhar.

Num segundo momento, Bell relaciona as imagens e formas presentes na produção dos artistas a um imaginário amplo, numa espécie de tradução dos valores simbólicos da forma. Para Bell, a arte sempre "significa alguma coisa" que diz respeito a um universo mais amplo do que o referencial imagético – de ordem subjetiva, ou não – de um único artista. A insistência com que Bell tenta articular o plano técnico e temático das produções artísticas à dimensão simbólica do imaginário humano é um de seus traços mais característicos, e seu olhar atento às questões formais evidencia o conhecimento da arte nos termos históricos que lhe são subjacentes no período em questão.

Assim, numa matéria sobre a produção do artista Celso Coppio[7] a postura de Bell é exemplar de uma crítica elaborada sobre a tensão entre a realidade local e as tendências da arte contemporânea. A produção em questão revela uma pintura acadêmica que possui qualidades plásticas de uma estética ultrapassada. Bell, todavia, defende tal produção em função do "domínio do ofício", considerando que:

> Se de um lado a vanguarda tem sido preocupação nas artes plásticas de todo o País, com experiências inócuas de repetição e vazio, muitas vezes; se a retomada do impressionismo, classicismo e outros ismos, nem sempre com resultados à altura das escolas revisitadas preenchem o outro prato da balança, vez ou outra surgem de um lado ou de outro tendências que se assemelham e se afirmam pelo domínio do ofício.
>
> Aliás, o domínio do ofício artístico, só possível pela dedicação total (sem artimanhas nem artificialismos), rege uma das leis fundamentais da natureza criadora (ou recriadora do artista).
>
> Celso Coppio começa um brilho mais amplo no cenário nacional, alicerçado na ideia de um ofício dominado, onde o improviso e o acaso fazem parte da obra, mas não se afirmam como qualidade maior nem como tendência para evitar soluções fáceis. [...]
>
> Essencialmente as naturezas mortas, onde luz e sombra celebram um desempenho plástico de grande eficiência, fazem de Coppio um rebelde contra a própria tirania da crítica, empenhada em ditas modas e modismos. Sua habilidade e alma procuram um caminho onde a beleza simples (e difícil de aferir) tenha lugar. (BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 4/5 de março de 1984).[8]

Bell defende produções que são periféricas do ponto de vista das propostas mais vanguardistas que aparecem no sistema artístico a partir da arte conceitual nas décadas de 60 e 70. Em sua defesa, considero que ele realiza uma crítica efetiva, uma crítica possível, capaz de lançar um olhar atento àquelas produções que fazem de fato parte da vida e do sistema cultural marginal aos grandes centros. A crítica possível é, afinal, necessária ao fazer-se inclusiva e capaz de, através do diálogo entre a periferia e a metrópole, fortalecer e qualificar o circuito local.

De um modo geral, em termos de valorização das produções artísticas, Bell costuma privilegiar aspectos positivos relativos à

7 Paulistano de nascimento, Celso Coppio expos em 1978 em Curitiba tendo vendido todos os 43 quadros expostos de uma pintura palatável a um público menos habituado com a arte moderna e contemporânea dos grandes circuitos. Mudou-se posteriormente para Curitiba onde até hoje comanda uma galeria e escola de arte que levam seu próprio nome, conforme www.zbgaleriadearte.com.br/artista/celso-coppio/ e www.celsocoppio.com, acesso em junho de 2019.

8 Percebe-se algo semelhante em "Maninha: ambígua, insubordinada, satírica" (BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 26/ 27 de fevereiro de 1984) quando Bell retorna argumentos típicos em seu discurso: indica a relação entre aspectos plásticos da produção e questões humanas mais amplas (relativas à dimensão subjetiva), além de afirmar que a artista "não faz concessões" e é "eficiente no oficio". Estas são características que Bell busca identificar na criação artística, correspondendo a "não concessão" ao reconhecimento de trabalhos que, segundo Bell, desenvolvem poéticas próprias sem simplesmente assumirem discursos plásticos "pré-existentes".

temática dos trabalhos e à sensibilidade dos artistas antes de criticar frontalmente a qualidade plástica e visual de determinada produção. O caso mais interessante a esse respeito percebe-se na valorização da produção em pintura de um artista local cuja carreira inicial era de jogador de futebol e que se lançara de forma autodidata na pintura (BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 15/16 de janeiro de 1984).

Apesar de por vezes fazer amplo uso do olhar sensível para a produção local, em outros momentos a crítica de Bell assume contornos típicos da crítica de matriz greenberguiana,[9] ao fazer uso da história da arte como meio de validação de determinada produção. Ao contrário de Greenberg, porém, Bell dá um passo adiante, situando o formalismo no panorama mais amplo do sentido expressivo da arte a modo de Pedrosa em sua segunda fase crítica (BARROS, 2008). "Diana Domingues: A Redescoberta do Coração" é uma matéria exemplar deste tipo de crítica. Em um primeiro momento, Bell situa suas considerações sobre a obra de Domingues relacionando-a às vanguardas históricas e à "anulação de convenções e cânones humanos fossilizados"[10] (BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 13/14 de fevereiro de 1983). Após associar a produção da artista e da arte em geral a um sentido visionário, problematizado, porém, com relação ao tempo presente, Bell conclui afirmando que a obra da artista trata de uma questão de tempo que não é um tempo qualquer, mas um "tempo de inquieta densidade; não é o tempo perdido de Proust: trata-se de um tempo difícil, quase impenetrável, onde o artista consagra o destino presente do homem" (BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 27/28 de março de 1983). Ou seja, o crítico elabora uma noção de tempo suscitada pela obra, indicando que a obra artística promove a elaboração de novas formas de ver, pensar e imaginar, questão que ele afirmara ao princípio com a lembrança das vanguardas. Trata-se de um texto ímpar por operar sobre as questões conceituais reivindicadas por Bell enquanto elementares para o desenvolvimento da arte, e, também, do texto sobre arte.

A crítica de Bell, exercida no contexto local periférico permite ao mesmo exercer uma crítica que não é meramente judicativa, mas inclusiva, ainda que delimitada pelo horizonte epistemológico de seu tempo. Bell, afinal, cumpre na crítica de arte aquilo que afirmou buscar na poesia. Percebe-se em ambas um paradoxo: a oscilação entre polos distintos que, todavia, são regidos de forma magistral pelo crítico-poeta. Assim, nos textos críticos de Bell se efetiva uma complexa dialética entre o que ele definia como "condição moral" e "lição do coração"[11]. Nestes termos, se entende claramente a decisão do crítico-poeta de, no inverno de 1983, abrir mão das observações, notícias e recomendações aos artistas e público para dedicar-se a fornecer alento aos moradores de Blumenau atingidos naquele ano por desastrosa enchente.[12] Nas palavras do poeta, marca-se uma *crítica possível*, capaz de se adequar ao contexto local sem perder de vista o panorama mais amplo da história e teoria da arte, assim como do humano experienciado no dia a dia, do qual a matéria-poema a seguir é sem dúvida exemplo contundente e final:

9 Considere-se a maneira como Greenberg elabora sua argumentação em "Pintura Modernista" (FERREIRA e COTRIM, 1997).

10 É interessante notar que já na primeira matéria sobre a produção de Domingues Bell havia feito a associação entre os termos "futuro" e "vanguarda" num texto que oscilava entre uma base de concepção modernista aliado a questões introduzidas pela arte conceitual.

11 Lindolf Bell fala sobre a poesia em vídeo no site do *Museu Casa do Poeta Lindolf Bell*, disponível aqui, acesso em outubro de 2019.

12 Considerada a pior enchente da história da região do Vale do Itajaí desde 1911, a enchente de 1983 caracterizou-se por durar 32 dias, atingindo em seu pico de 15,34 metros 70% da cidade de Blumenau no dia 9 de julho de 1983. Os números da enchente incluíram 5 mil imóveis alagados e 40 mil desabrigados somente na cidade de Blumenau cuja população, conforme o censo de 1980, oscilava em torno de 175 mil habitantes. Um vídeo histórico sobre os 30 anos da enchente encontra-se disponível aqui, acesso em outubro de 2019.

1983 (I)

Não é a alma nossa de cada dia
a dobra indobrável?

dobrado sobre a mesa
dobrado sobre papel
dobrado sobre o sentimento do mundo
não é a alma nossa de cada dia
a dobra indobrável?

dobrado sobre a sombra
de amargas fotografias outrora felizes
dobrado sobre o touro
dentro do vídeo
colhido na volúpia do redemoinho
na fúria do rio
antes da serra do mar
não é a alma nossa de cada dia
a dobra indomável?

dobrado sobre o sonho
apesar de tudo
dobrado sobre a duvida
dobrado sobre os joelhos
não é a alma nossa de cada dia
a dobra indomável?

dobrado sobre a vaidade
dobrado sobre o lixo de tapetes,
livros, quadros, borboletas de museu,
procuro o verbo de Deus
boiando, talvez, entre raízes,
restos de casas, jardins,
entre o cair da tarde
e a primeira estrela

não é a alma nossa de cada dia
a dobra indobrável?
(BELL, *Jornal de Santa Catarina*, 28/29 de agosto de 1983).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, José d'Assunção. Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. **Ars**, v 6, n 11, 2008. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais ECA/USP. Disponível aqui. Acesso em outubro de 2019.

BELL, Lindolf. **O código das águas**. São Paulo: Global, 1994.

_____. "Santa Catarina: ilhas ou pilhas? Partilhas!", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, 8 e 9 de abril de 1984.

_____. "Celso Coppio: luz e sombra, rebeldia e beleza", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, 4 e 5 de março de 1984.

_____. "Maninha: ambígua, insubordinada, satírica", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, 26 e 27 de fevereiro de 1984.

_____. "Doval: esboço de um artista possível", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, 15 e 16 de janeiro de 1984.

_____. "Santa Catarina: Ilhas ou Pilhas? Partilhas!!", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, 6 e 7 de novembro de 1983.

_____. "Anotações do poeta na enchente. 1983 – I", **Jornal de Santa Catarina**, Blumenau, 28 e 29 de agosto de 1983.

_____. "Diana Domingues: A Redescoberta do Coração", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, 27 e 28 de março de 1983.

_____. "Diana Domingues e as gravuras eletrônicas, em Blumenau e a ainda as considerações sobre a cultura", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, 13 e 14 de fevereiro de 1983.

_____. "Edson Busch machado: Amor & Humor e mais considerações sobre a cultura em Blumenau", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, 6 e 7 de fevereiro de 1983.

_____. "Três linguagens plásticas e algumas considerações", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, 4 e 5 de abril de 1982.

_____. "Cultura não é luxo nem lixo", **Jornal de Santa Catarina***,* Blumenau, de 11 e 12 de janeiro de 1981.

_____. **Incorporação:** doze anos de poesia: 1962 a 1973. São Paulo: Quíron, 1974.

GREENBERG, Clement. "Pintura Modernista". In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 101-110.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira***.* São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

PEDROSA, Mário. **Mário Pedrosa arte ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

PICKARD, Max. **Die Welt des Schweigens**. Erlenbach-Zurich: Eugen Rentsch Verlag, 1977.

SCHVARTZ, Daina. **Elke Hering – Crítica, circuito e poética***.* Dissertação de Mestrado/PPGAV UDESC. Florianópolis, 2013.

O ITAMARATY E O CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE DE 1959

Breno Marques Ribeiro de Faria

Doutorando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

RESUMO: Esse artigo vai tratar da participação do Ministério das Relações Exteriores do Brasil – também conhecido como Itamaraty – no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959. Iremos situar a atuação do Itamaraty (MRE) junto à organização do Congresso, explorando qual papel foi desempenhado pelo órgão na sua realização, bem como quais seus interesses na promoção do evento. Propomos também um vislumbre de um discurso historicamente construído pelo Estado brasileiro, interpretado pelo MRE, do que seriam a arte e a cultura brasileiras, através da formação de sua própria coleção de arte que está no Palácio do Itamaraty em Brasília.

PALAVRAS-CHAVE: História da arte no Brasil. História do Modernismo. Diplomacia Cultural. Colecionismo.

ABSTRACT: This article will deal with the participation of the Ministry of Foreign Affairs of Brazil – also known as Itamaraty – in the Extraordinary International Congress of Art Critics of 1959. We will situate the Itamaraty's (MRE) performance within the Congress organization, exploring what role was played by the organ in its realization, as well as its interests in promoting the event. We propose a glimpse of a discourse historically constructed by the Brazilian State, played by the MRE, of what Brazilian art and culture would be, through the formation of its own art collection for the Itamaraty Palace in Brasília.

KEYWORDS: Art history in Brazil. History of Modernism. Cultural Diplomacy. Collecting.

Vamos abordar a relação entre o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, o Itamaraty, e o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959. Situando a atuação do Itamaraty junto à organização do Congresso, observando o papel desempenhado pelo MRE na realização do evento, bem como, quais eram seus interesses na promoção deste encontro em Brasília, cidade ainda por ser inaugurada.

Buscaremos também associar a proposição mote do Congresso a "síntese das artes" e o processo de formação da coleção de arte do Ministério. Trataremos da parcela da coleção que se encontra no Palácio do Itamaraty em Brasília, a atual sede do Ministério, que faz parte da proposta de governo do então presidente Juscelino Kubistchek, compõe o conjunto urbanístico do Plano Piloto no Distrito Federal, de autoria de Lúcio Costa, e é um projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Contudo, esse Palácio com sua coleção só foi inaugurado em 1967, tendo sido construído no contexto político pós 1964. Essa empreitada foi comandada pelo Embaixador Wladimir Murtinho, Presidente da Comissão de Transferência do Ministério das Relações Exteriores para Brasília. Murtinho que foi o principal responsável pela coleção que adorna o Palácio do Itamaraty,[1] foi também um dos principais diplomatas envolvidos na organização do Congresso em 1959.

Propomos um vislumbre do discurso historicamente construído pelo Estado brasileiro, interpretado pelo Ministério das Relações Exteriores, do que seria a arte e a cultura brasileira. Associando às proposições do Congresso, é possível pensar em um diálogo ainda maior entre ambos, evento e Itamaraty. Assim, pode-se deduzir que houve uma "curadoria" buscando uma "síntese das artes" para esta coleção. As obras e o edifício teriam sido idealizados, selecionados e construídos, para o fim específico de ser uma manifestação física do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Em confluência com uma interpretação possível das palavras de Mário Pedrosa, na sequência de ter proferido sua conferência "Brasília, a cidade nova" no Congresso Extraordinário de Críticos de Arte em 1959:

> Não, não se pode considerar a síntese das artes como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Esta formulação só tem sentido se a estendermos a um plano social e cultural de ordem geral – a cidade nova e a síntese das artes – o que se queria era sob este título colocar o problema de modo mais concreto e, ao mesmo tempo, no plano das atividades sociais e culturais. (PEDROSA, 1981, p.360)

18 DE FEVEREIRO DE 1959

No Arquivo Histórico e Diplomático do Itamaraty, no Rio de Janeiro, há um memorando datado de 18 de fevereiro de 1959, assinado por José Osvaldo de Meira Penna, chefe do Divisão Cultural do MRE, direcionado ao seu superior. Esse documento é a solicitação para que o Ministério, em nome do Governo, libere os recursos para arcar com parte dos custos para realização do Congresso Extraordinário no Brasil. É interessante notar que a ideia da realização do evento partiu da Sessão Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte, uma parte da AICA, a entidade convidada a realizar um Congresso seu no Brasil. E essa oferta se deu sob a "autorização" de uma empresa pública, a Novacap, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, que havia sido criada em 1956 para executar a construção de Brasília. E sob o "consentimento" do Presidente da República, Juscelino Kubistchek, que pretendia inaugurar a nova capital antes do final de seu mandato, 31 de janeiro de 1961, como aconteceu de fato.

O convite havia sido feito em 1958 durante reunião da AICA em Bruxelas, Bélgica, para que pudesse acontecer no ano seguinte

1 Quando o enunciado for "Itamaraty" é sinônimo de MRE, quando for "Palácio do Itamaraty" referimo-nos ao Palácio de Brasília, e quando for "Palácio Itamaraty" referimo-nos ao Palácio do Rio de Janeiro, antiga sede do MRE.

no Brasil, sob o tema geral: “Brasília, a cidade nova, síntese das artes”. Segundo Meira Penna a proposta, que foi transmitida por Mário Pedrosa, “foi acolhida com grande entusiasmo nos meios culturais europeus, e prometeram comparecer os maiores nomes internacionais da crítica de Arte e Arquitetura, tais como Sir Herbert Read, Lionello Venturi, André Malraux, Le Corbusier, ...”. (MEIRA PENNA, 1959a)

O diplomata deixa claro de início em sua solicitação que o recorte temático do Congresso: “os problemas de arquitetura e urbanismo relacionados com a Nova Capital e às demais artes visuais”, era uma inegável oportunidade de “projeção e propaganda que disso advirá para Brasília, obra que, sem dúvida, será o coroamento feliz da atual administração e que congrega os mais altos conceitos arquitetônicos e urbanísticos do nosso tempo.” (MEIRA PENNA, 1959a). O autor do memorando ainda detalha qual é o motivador e de que modo se dará o efeito almejado com os gastos, caso sua solicitação seja aprovada por seus superiores:

> A Nova Capital tem despertado maior interesse em todos os mais adiantados centros culturais. *Jamais obra urbanística e arquitetônica foi tão comentada e debatida no estrangeiro*. Pensamos que agora já está em tempo de ser apreciada, estudada e debatida “in loco” pelas mais Altas autoridades nacionais e estrangeiras na matéria entre as quais incluímos, naturalmente, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, que tomarão parte no Congresso. *Achamos que uma tal iniciativa viria a permitir a consagração definitiva dessa magnífica realização e demonstrar o vigor e a capacidade do povo brasileiro.* (MEIRA PENNA, 1959a, grifo nosso)

Além do Congresso em si, Meira Penna conjectura planos adicionais para potencializar a participação estrangeira no evento. Um roteiro complementar que passaria por arte contemporânea que estaria exposta em São Paulo, e pela visita a estrutura arquitetônica de um museu no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, ambas cidades que os convidados iriam conhecer, já que o Congresso se daria nas três cidades em momentos subsequentes. Ele leva em consideração que na mesma época “ter-se-á instalada a V Bienal de São Paulo, assim como deverão ser inauguradas novas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, permitindo aos convidados estrangeiros uma visão mais objetiva de nossa cultura.” (MEIRA PENNA, 1959a). Mas o “*Grand Tour”* pela cultura brasileira não estaria completo, do ponto de vista do diplomata, se não fosse incluída no itinerário dos viajantes a oportunidade para que eles “pudessem tomar contacto com a arquitetura tradicional de Ouro Preto e a de São Salvador, como também obras modernas de Belo Horizonte, que de tão perto estão ligadas à renovação da nossa arquitetura e ao seu renome mundial.” (MEIRA PENNA, 1959a).

Por fim, o chefe da Divisão Cultural reitera que o “Senhor Presidente da República manifestou pessoalmente aos arquitetos Oscar Niemeyer e Flávio de Aquino, e a mim mesmo, seu interesse pelo assunto, e prometeu auxiliar a realização do Congresso.” E roga ao seu superior conseguir a aquiescência do Ministro de Estado “no sentido de fazer correr os gastos e transporte dos convidados ao Brasil [...] pelas verbas deste Ministério, solicitando ao mesmo tempo à Novacap o pagamento da hospedagem e transporte interno.” (MEIRA PENNA, 1959a).

Em 1959 a área da cultura – particularmente as artes visuais e arquitetura – emergiu dentro do Itamaraty, advindo de um ganho de importância crescente ao longo da década que se acabava. A produção cultural brasileira parece ter deixado de ser um acessório nos cálculos das Relações Internacionais do Governo e passou a ocupar um lugar destacado nas estratégias de promoção dos interesses nacionais. Nesse mesmo ano a Divisão Cultural abriu os seus trabalhos com um Relatório sobre quatro exposições que o Itamaraty mantém em itinerância no exterior. Duas na Europa, uma na América Latina e outro na Ásia, e com planos de mais uma quinta, destinada à América do Norte e uma sexta para a

Escandinávia.

É clara a confiança que a linguagem arquitetônica moderna era um meio capaz de aproximar os povos por seu suposto caráter universal. E o investimento em produzir exposições sobre a arte e arquitetura se mostrou muito frutífero, tanto que Brasília se tornou o principal instrumento de divulgação do Brasil no exterior. E José Osvaldo de Meira Penna emite seu juízo oficial sobre esse fenômeno:

> É fácil explicar o motivo. A arquitetura não é apenas uma arte em que nossa contribuição já é universalmente respeitada; em que nos elevamos ao nível dos países mais avançados; em que oferecemos elementos absolutamente originais e de uma beleza e plasticidade admiráveis. Constitui também uma prova de nossa habilidade técnica, de nossa capacidade de organização, de nossa possibilidade de ação coletiva em grandes empreendimentos de caráter material. E, mais ainda, um testemunho de nosso modo de vida como expressão do estabelecimento do homem num ambiente tropical. Nesse sentido, talvez a mais legítima manifestação do aparecimento de uma nova civilização dos trópicos. (MEIRA PENNA, 1959b)

O diplomata enxerga um sentido ontológico na arte e na arquitetura e como essas seriam a prova material de que o Brasil estava seguindo o seu processo evolutivo em direção ao progresso civilizacional. Essa trajetória culminaria na formação de algo ainda mais abrangente que uma cultura própria, estaria em vias de se formar uma civilização tropical. Mas sem perder de vista os objetivos práticos e imediatos de sua função, em seguida elabora considerações de caráter pragmático:

> Brasília tem causado verdadeira sensação na opinião pública da Europa, dos Estados Unidos e dos nossos vizinhos sul-americanos. Para os latino-americanos é uma prova de nossa pujança. Para os norte-americanos desperta-lhes como que uma nostalgia do próprio passado pioneiro: vêm-nos fazendo, com a técnica do século XX, na construção de uma imensa cidade moderna, aquilo que eles próprios empreenderam no século passado (recordam talvez Washington!) e para os europeus é uma dupla surpresa: Então esse país que, em sua ignorância, até pouco tempo consideravam uma vasta floresta virgem, habitada por serpentes venenosas e índios nus, - e diga-se, esse povo que muitos consideravam mergulhado na inércia e displicência dos trópicos – constrói em três anos a sua capital em pleno coração das selvas, elevando obras refinadas de concreto onde antes dominavam os jacarés e as onças, abrindo, com seus tratores possantes estradas gigantescas através da mais densa mata virgem do planeta; e oferecendo assim para a civilização ocidental uma promessa de renovação de sua velha cultura em bases mais belas e mais humanas! (MEIRA PENNA, 1959b)

As exposições, cujo tema principal são a arte moderna e especialmente a construção de Brasília, eram um dos meios para o Brasil exprimir poder para os seus vizinhos países latino-americanos, mas também de demonstrar semelhança com a trajetória dos EUA, e ainda de criar um certo antagonismo em relação à Europa. E assim, esse relatório recebeu elogios e o indicativo de ser dada “prioridade quase que absoluta às exposições destinadas à América Latina”, por parte do Chefe do Departamento Político e Cultural.

A preocupação com as artes e a arquitetura manifestada através das exposições e do Congresso Extraordinário têm função dentro do planejamento da política externa de JK, a busca para o Brasil de um papel de centralidade na América Latina, e visando assim, atrair a atenção das potências internacionais para a sua emergência no cenário global durante a Guerra Fria.

Como na IV Bienal Hispano-americana de arte que iria se realizar em Quito, concomitantemente à IX Conferência Interamericana programada para 1961. O diplomata Wladimir Murtinho pede: “habilitar-me a atender a esta solicitação, a fim de orientar o Governo equatoriano sobre a nossa participação naquela Mostra” (MURTINHO, 1959), que é respondido pelo Chanceler Horácio Láfer, que se tratando de questão diretamente relacionado “à realização da Conferência de Quito e ao movimento OPA Cultural, devemos participar da Bienal em questão designando como Comissário o Chefe da Divisão Cultural, o qual já participa do Grupo de Trabalho da Reunião de Quito.” (MURTINHO, 1959). A relevância é declarada quando estando a exposição conecta a Operação Pan-americana, e merecia os cuidados diretos do Chefe da Divisão Cultural, assim fica evidente o entrelaçamento entre arte e política nas exposições promovidas pelo Itamaraty.[2]

UMA DÉCADA DEPOIS, UM PALÁCIO PARA A DIPLOMACIA

O Palácio do Itamaraty, na atual capital da República, se insere dentro da proposta do governo de Juscelino Kubitschek (1956 – 1961), compondo o conjunto urbanístico do Plano Piloto no Distrito Federal de autoria de Lucio Costa e é um projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Foi finalizado no contexto político pós 1964 e inaugurado em 1967, sendo oficialmente a sede do MRE a partir de 1970, quando é concluído o processo de transferência para a nova capital. A permanência do interesse pela construção do novo Palácio assegurou sua continuidade e a manutenção da equipe de arquitetos, técnicos e funcionários. Essa empreitada foi comandada pelo Embaixador Wladimir Murtinho, Presidente da Comissão de Transferência do Ministério das Relações Exteriores para Brasília, e pelo arquiteto Olavo Redig de Campos, chefe do Serviço de Conservação e Patrimônio do Itamaraty.

Como é colocado por Eduardo Rosseti, ao estudar o Palácio do Itamaraty: “A efetiva consolidação de Brasília estava condicionada à transferência do Itamaraty. Mais do que um ministério transplantado, o novo palácio deveria corresponder às expectativas e perspectivas políticas da diplomacia brasileira.” (2009, p.2) O deslocamento da capital política do país criara vários pré-requisitos e consequências, como a obrigação de que todas as embaixadas também deveriam se transferir fisicamente para o Distrito Federal. Isso implica, por exemplo, no reconhecimento compulsório, por parte dos países que mantêm relações diplomáticas com o Brasil, da nova cidade como a capital do país. Assim, transfere-se também o exercício da diplomacia, levando a política externa para dentro dos novos espaços, estes que foram pensados, planejados e executados para serem o começo de um novo Brasil.

Palácio do Itamaraty é pensado como o cartão de visita do Estado brasileiro, fica evidente a intenção de que o edifício, combinado com o seu acervo, deveriam juntos representar uma concepção do que é o Brasil e do que é a arte brasileira alinhada com o projeto de política externa delineado.

Para isso a construção do Palácio do Itamaraty contou com a colaboração de artistas e designers que receberam encomendas de obras a serem realizadas especialmente para compor a ambientação da Chancelaria em Brasília. Entre eles Alfredo Ceschiatti (1918 – 1989); Alfredo Volpi (1896 – 1988); Athos Bulcão (1918 –2008); Bruno Giorgi (1905 – 1993); Burle Marx (1909 – 1994); Fayga Ostrower (1920 – 2001); Maria Martins (1894 – 1973); Mary Vieira (1927 – 2001); Pedro Correia de Araújo (1874 – 1955); Sérgio Camargo (1930 – 1990) e Sônia Ebling (1918 –

2 A Operação foi uma ofensiva diplomática lançada por Juscelino Kubitscheck em 1958 em direção aos EUA que visava reverter as políticas de austeridade e restrições de empréstimos pelo governo norte-americano, tentando evitar que essas gorassem seu Programa de Metas. O argumento central era que “o único modo de conter a penetração do comunismo (ou como se afirmava à época, de afastar o risco de contágio das ideologias estranhas à América Latina) seria justamente afastar as suas populações da miséria, promovendo-se o desenvolvimento econômico.” (LESSA, 2008, p. 5)

2006). E no campo do design as encomendas foram para: Aloísio Magalhães (1927 – 1982); Bernardo Figueiredo (1934 – 2016); Joaquim Tenreiro (1906 – 1992) e Sergio Rodrigues (1927 – 2014). O acervo é composto também por obras adquiridas já prontas de outros artistas como: Abelardo Zaluar (1924 – 1987); Antônio Bandeira (1922 – 1967); Flávio Shiró (1928); Frans Krajcberg (1921 – 2017); Iberê Camargo (1914 – 1994); Iole Saldanha (1919 – 2001); Manabu Mabe (1924 – 1997); Maria Leontina (1917 – 1984); Rubem Valentim (1922 – 1991) e Tomie Ohtake (1913 – 2015). A coleção do MRE em Brasília possui também obras que foram transferidas do Palácio Itamaraty no Rio de Janeiro, e de outros órgãos do governo, como pinturas de Candido Portinari (1903 – 1962); Eliseu Visconti (1866 – 1944); Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) e Pedro Américo (1843 – 1905). E ainda itens do período colonial, como um par de "Anjos" que são esculturas provenientes da demolição da igreja de São Pedro dos Clérigos no Rio de Janeiro e, um forro de teto em madeira policromada de uma sala de música do séc. XVIII, proveniente de uma fazenda em Paracatu, Minas Gerais.

Podemos definir a existência desse acervo em uma dimensão intermediária entre: a de uma coleção de um "museu de arte", e aquela dos equipamentos de uma "repartição pública". Seria a "Sala de Visita" do Estado nacional brasileiro, para recepcionar os representantes de outros países no Brasil. Espaços oficiais onde o poder estatal autóctone recebe os emissários de um poder estrangeiro, lugares de performance do poder. Espaços para os quais essas obras não poderiam ser escolhidas e expostas de maneira leviana, pois precisam corroborar com a execução dessa função, para que assim a finalidade cerimonial destes espaços se complete.

As obras e os artistas coligidos para figurar nesse acervo teriam sido eleitos para representar o Brasil, tal qual é a função da entidade que as selecionou, e consequentemente, construiu-se um discurso sobre o que é o Brasil artisticamente. E a sua variedade acaba por formalizar uma narrativa do que seria a História da Arte brasileira, oficializando através da materialização nesse contexto, uma determinada visão do que seriam a arte e a cultura no ou do Brasil. Houve uma "curadoria" buscando uma "síntese das artes", obras e edifícios teriam sido idealizados, selecionados e construídos para o fim específico de ser uma manifestação sensível do MRE (e do Brasil) no século XX.

7 DE NOVEMBRO DE 1959

Finalizado o evento, ao final do ano, há o chamado para prestação de contas dos gastos com o Congresso. Ao longo de 1959 diversos questionamentos sobre as despesas foram levantados, mas dada a emergência com que os pagamentos deveriam ser realizados, foram colocados em suspensão. Contudo, Meira Penna teve de apresentar um relatório pormenorizado, explicando em alguns casos trechos de passagens áreas de certos convidados e um jantar ao qual o Presidente participou. Mas a questão final era: quais os resultados alcançados com o investimento vultoso? A qual, em seu relatório, o diplomata respondeu:

> O Congresso reuniu-se em Brasília [...] em São Paulo [...] coincidindo com a inauguração da Quinta Bienal de Arte que foi visitada pelos congressistas; e no Rio de Janeiro [...] no Museu de Arte Moderna, onde várias exposições nacionais e estrangeiras coincidiram com a reunião. Em tais condições, setenta e poucos críticos de arte, jornalistas e arquitetos estrangeiros, entre os de maior expressão do mundo, tiveram a ocasião de apreciar não apenas a construção de Brasília, como obra de arquitetura e urbanismo, mas também aquilatar o desenvolvimento recente das artes plásticas no Brasil, tal como se apresenta em suas duas principais cidades. *Não seria excessivo dizer que mais de dez milhões de leitores estrangeiros terão conhecimento dos trabalhos do Congresso, através dos Artigos enviados, pelos críticos*

> *que representavam alguns dos mais importantes jornais e revistas da Europa e da América. [...] Por outro lado, arquitetos de renome mundial [...] constituíram em sua presença um testemunho de prestígio de certame que se traduzirá eventualmente em benefício da propaganda do Brasil no exterior.* A unanimidade dos Congressistas em reputarem a reunião a mais importante em que tomaram parte nestes últimos dez anos. A estreita associação de críticos, arquitetos e urbanistas, verificada no Congresso, foi um êxito completo.
>
> *A impressão profunda que Brasília causou aos críticos e jornalistas participantes do certame e o conhecimento direto que tiveram do Brasil, animado do mesmo espírito bandeirante que procurou, através dos mais ásperos sacrifícios, desbravar o país dando-lhe dimensões continentais, levam-nos a concluir que o Congresso da AICA constituiu talvez o maior empreendimento, no gênero, jamais realizado para a divulgação do Brasil no exterior.* (MEIRA PENNA, 1959c, grifo nosso)

O objetivo do Governo ao patrocinar o evento havia sido alcançado, através da presença dos participantes do Congresso Extraordinário de Críticos de Arte no Brasil em 1959 a imagem do Brasil no exterior teria se redesenhada. O contato desses grandes nomes da cultura mundial com a arte e a arquitetura moderna que estava sendo produzida no Brasil naquele momento cumpriu a sua missão diplomática.

REFERÊNCIAS

LESSA, Antônio Carlos. **Há cinquenta anos a Operação Pan-Americana**. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 51, n. 2, p. 5-7, Dec. 2008. p. 5.

MEIRA PENNA, José Osvaldo de. **Memorandum para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural** Nº 46. Secretaria de Estado das Relações Exteriores [MRE]. 18 de fevereiro de 1959a.

MEIRA PENNA, José Osvaldo de. **Memorandum para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural** Nº 12. Secretaria de Estado das Relações Exteriores [MRE]. 15 de janeiro de 1959b.

MEIRA PENNA. José Osvaldo de. **Memorandum para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural**. Nº 373. Secretaria de Estado das Relações Exteriores [MRE]. 7 de novembro de 1959c.

MURTINHO, Wladimir do Amaral. **Memorandum para o Sr. Chefe do Departamento Político e Cultural**. Secretaria de Estado das Relações Exteriores [MRE]. 25 de novembro de 1959.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. AMARAL, Aracy (org). São Paulo: Perspectiva, 1981.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Palácio do Itamaraty**: questões de história, projeto e documentação (1959-70). Arquitextos, São Paulo, ano 09, n. 106.02, Vitruvius, mar. 2009.

DISCURSO CRÍTICO ENTRE DÉCADAS: MEMÓRIA E ATUALIDADE EM JORGE ROMERO BREST

Carla Fatio

Pós-Doutoranda pela ECA/PROLAM/USP.

RESUMO: O objeto desta análise é compreender o papel da crítica de arte, na visão de Jorge Romero Brest. Evidenciamos sua participação no I Congresso Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, e no I Simpósio da I Bienal Latino-Americana de 1978. Consideramos a memória e a atualidade de seus discursos críticos voltados ao processo da arte, transcendência e identidade. Construímos uma comparação estética e crítica ao se buscar a latino-americanidade. Avaliamos as intenções metodológicas, a experiência crítica, o processo cultural artístico, e a influência do cenário político.

PALAVRAS-CHAVE: experiência crítica; identidade latino-americana; consciência estética; bienais.

ABSTRACT: The subject of this analysis is to understand how the relevance of the role of art criticism is, in the vision of Jorge Aníbal Romero Brest among decades. We have mentioned his participation at the First Extraordinary Congress of Art Criticism of 1959, and at the Symposium of the First Latin American Biennial of 1978. We aimed at the memory and the timeliness of his critical discourses, focused on the process of art, its transcendence, and identity. Therefore, we have made an aesthetic and critical comparison when seeking for Latin Americanism. In conclusion, we have also analyzed the methodological intentions, the critical experience, the artistic cultural process, and the influence of the political scenario.

KEYWORDS: Critical Experience; Latin American identity; Esthetical Consciousness; Biennales.

INTRODUÇÃO

O presente artigo analisa pontualmente o papel da crítica de arte em 1959 e em 1978. Apresenta um viés entre essas décadas sobre o discurso crítico de Jorge Aníbal Romero Brest.

O objeto é compreender a relevância do papel da crítica de arte em ambas as teses apresentadas, tanto em 1959 por ocasião do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, como a de 1978, no Simpósio de Críticos de Arte, em função da I Bienal Latino-Americana em São Paulo.

Objetivamos validar a "memória de ambos os Encontros" e a atualidade de suas apresentações, ao propor um pareamento de seu discurso crítico. Evidenciamos o pensamento crítico e a história cronológica, para envolver o papel fundamental da crítica de arte, nos momentos históricos e o atual.

A pesquisa tem o princípio de legitimar o pensamento desse estudioso da arte, e apreciar como suas reflexões podem ainda reverberar na contemporaneidade.

CONTEXTO HISTÓRICO

Nesses cenários históricos, os principais teóricos da América Latina e Caribe, e do Brasil se apresentaram. Jorge Romero Brest e Mário Pedrosa compareceram em ambos os eventos.

O primeiro cenário a ser analisado com a participação de Jorge Romero Brest foi o Congresso que ocorreu em três cidades brasileiras: Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Nosso foco, no entanto, foi a recém construída cidade de Brasília, em 1959, no meio do cerrado brasileiro.

Levou-se em conta a disposição desses estudiosos da arte em enaltecer o "Projeto Brasília", ao prestigiar *in loco* a nova arquitetura brasileira de Oscar Niemeyer. Sabemos da precariedade de transporte da época, bem como, Brasília era uma cidade que seria oficialmente ainda inaugurada em 21 de Abril de 1960. Sua chancela já era "cidade do futuro".

O evento foi programado no Palácio da Justiça, entre 17 a 25 de setembro de 1959. O programa adotado foi considerado "o mais ambicioso possível".

O contexto histórico nos mostra a década de 50-60 como um momento áureo da sociedade brasileira. Muitos investimentos de capital estrangeiro no Brasil, e uma crescente ascendência sobre a arte, a arquitetura e a crítica de arte brasileira.

O segundo cenário analisado foi no Simpósio de Críticos de Arte que ocorreu em função da I Bienal Latino-Americana, de 3 a 6 de novembro de 1978, em São Paulo. O tema de debate foi alinhado com as três propostas da Exposição e Documentação, a citar: 'mitos e magia na arte latino-americana', 'problemas gerais da arte latino-americana', e 'propostas para as próximas bienais latino-americanas'.

Essa primeira e única Bienal buscou, como objeto de estudo e pesquisa, as raízes de identidade especificamente latino-americana, no viés temático de "Mitos e Magia". Foi idealizada por Ciccillo Matarazzo junto com o crítico Alberto Beuttenmuller[1], e construída no final da década de 70, após o falecimento de seu presidente.

Teve o empenho de críticos de arte, artistas e curadores do Brasil e dos demais países da América Latina e Caribe. Cita-se a importância dessa edição em relação à arte e a cultura latino-americana.

O contexto nos mostra a década de 70-80 com fortes ações ideológicas, lutas políticas, choques sociais, que convulsionaram o período e os esforços artísticos. Vivia-se uma identidade em 'trânsito', em meio aos anos de ditadura que fragmentaram a

1 Alberto Beuttenmuller concedeu uma entrevista ao Jornal ad ABCA em 2002, assumindo essa autoria. Ver mais em: BEUTTENMULLER apud FATIO, C. 2012, p.422. In: Fonte: http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag32revista3.htm, acesso em 19/02/12 (10h20).

cultura e a arte., e assolaram o cenário continental

Este artigo está circunscrito ao papel da crítica de arte, dentro dos dois grandes eventos internacionais citados: o Congresso de 1959 e o Simpósio 1978. Observamos o espaço estético e crítico da arte latino-americana, na voz de um de seus representantes.

Quem foi Jorge Aníbal Romero Brest?

Jorge Romero Brest (1905-1989) foi um influente crítico de arte argentino, e grande defensor da arte abstrata na década de 50. Entre as décadas de 60 e 70, vinculou-se à promoção das escolas de vanguarda por toda a América Latina e Caribe.

O crítico possuía um aporte criativo genuíno, que o orientava com uma qualidade objetiva. E somado à sua personalidade, demonstrava uma atitude de confronto.

Romero Brest escreveu diversos livros, entre esses, sobre a artista argentina Marta Minujin que também participou da I Bienal Latino-Americana de 1978. Ao querer compreender os caminhos do modernismo brasileiro e fazer citações aos artigos de Mario Pedrosa, surgiu uma amizade entre eles. Em ambos os eventos de 1959 e 1978, compartilharam o mesmo espaço de análise crítica.

O valor da Participação Crítica em ambos os eventos

A Oitava Sessão de 1959, presidida por André Chastel, trouxe o tópico: “A questão das artes na cidade”, e com o seguinte questionamento: “Tem a arte uma missão na civilização que se abre?”. A Sessão reuniu a contenda entre o crítico polonês Julius Stazynski, ao falar da arquitetura exuberante de Brasília; André Wogenscky, sobre o papel da arquitetura, pintura e escultura na arquitetura; e o de Meyer Schapiro, sobre o valor da arte e do artista entre presente e futuro. Romero Brest exibiu uma tese específica sobre a missão das artes, e como Mário Pedrosa, fizeram uma conclusão conceitualmente importante das comunicações.

O Simpósio de 1978 tornou-se alvo de grandes especulações

Figura 1: Romero Brest. Acervo *THX Medios* S.A.[1]

1 Imagem: Jorge Romero Brest (Corte parcial) In: Proporcionado por THX Medios S.A. (Foto: Jorge Fadigati).

e interpretações. O mote condutor de participação foi voltado à temática “Mitos e Magia” da I Bienal Latino-Americana.

A Fundação Bienal objetivou o propósito de catalogar a arte de origem, em busca de uma pesquisa territorial. Esses estudiosos trouxeram grandes contribuições para o pensamento crítico sobre a América Latina contemporânea. As reflexões foram no sentido de legitimar ou não o sistema da arte e suas engrenagens. Falava-se de processos, e não mais a preocupação sobre a obra de arte.

CONJUNTURA EM 1959

Mário Pedrosa, ao organizar e fomentar o Congresso, propôs que a atividade artística fosse, alternativamente, um ato coletivo, e acreditava que a reconstrução social humana pudesse gerar uma civilização estética. A partir desse pressuposto, geraram-se todas as possibilidades para as temáticas das sessões. A principal discussão do Congresso abrangia a questão das formas da arte, da arquitetura, e do tema: “A cidade nova, Brasília”.

Pedrosa expôs Brasília como uma “salvação” para vários problemas nacionais. Estávamos no governo de Juscelino Kubitschek. Segundo a orientação de participação, era o dever de cada um “avaliar, criticar, e não fazer apologias”.

Romero Brest evidenciou o que todos queriam ouvir: “A arte tem uma missão na civilização de todas as épocas”.[2] Apresentou a tese “Síntese das Artes”. Falou do processo das cidades, e pontuou que “não poderia tentar projetar o futuro da arte”. Construiu um modelo ideal sobre o que deveria ser a sociedade latino-americana. Para o crítico argentino “a arte latino-americana como tal não existia, por falta da consciência estética na América Latina”. Buscou definir o que seria uma obra de arte. Sua análise foi como “uma não existência de síntese”, em que não se falava do ‘gosto’, e nem o projeto pelo ‘desejo’, e sim, por ser um ‘estilo’. Citou: “A única síntese que existe é a do espírito, e, é o que se chama, historicamente, de estilo”. Evidenciava-se que essa era a visão que orientava a crítica da época, e segundo LOPES (2009), era “a leitura do estilo da produção artística”[3].

CONJUNTURA EM 1978

O momento histórico dos finais dos anos 70 foi propício para iniciar um projeto artístico latino-americano. A tese de Romero Brest intitulada “A arte, a obra de arte, as artes” provocou muita controvérsia.

Permitiu ao público uma imersão, tanto no cerne do processo artístico, como na ótica de analisar, avaliar e julgar, e se permitir um certo distanciamento, necessário à reflexão crítica. Fez-nos avaliar sobre as questões da arte tradicional, concebida na Europa a partir do Renascimento, e como diante da década 70-80, já agonizava. Indicou que os meios massivos de comunicação deveriam realizar uma forte crítica e provocar a inovação, ao anunciar a possibilidade de uma nova cultura estética. Enumerou a tecnologia, o desenho, a ruptura dos esquemas rígidos na arte, como dando lugar a que a arte invadisse a vida e vice-versa, para romper o circuito individualista que a havia caracterizado nos últimos cinco séculos, e gerar a possibilidade de uma arte coletiva.

Ponderou que se os artistas latino-americanos estavam preocupados com o problema da ação, no sentido de uma arte comprometida com a sociedade, haveria então, um outro caminho, que não era o do protesto através da arte. Para Romero Brest, a latino-americanidade se dava na arte, como uma unidade própria, frente à atividade artística e cultural na América Latina e Caribe.

Sua proposta era uma arte mais transcendente, e que provocasse a aparição de outro tipo de homem criativo e livre, diante de sua consciência estética. Para prover uma renovação

2 LOPES, 2009, p.55.

3 Op.cit. 2009, p.56-57.

política, e entender por política uma 'nova maneira de viver'. Apagava-se dessa maneira, qualquer divisão de classes para a sociedade latino-americana. A eliminação conceitual dessa divisão se baseava em uma forma de ser, de pensar, e que se tornara comum frente à arte.

Romero Brest falou de produzir uma arte diferente, dirigida a um público, que por sua vez, transformasse o papel de espectador em criador. Isto implicaria em todo um reajuste dos meios de canalização da produção artística. Ao se aproximar da qualidade da obra de arte, trouxe a psicologia da arte e a ausência coerente de investigação, como se a possibilidade de sistematização fosse o caminho. Para o crítico era fundamental saber, primeiramente, a respeito da arte para poder se "vestir" do processo.

Estava convencido de que ajustando a contemplação crítica à contemplação criativa, o juízo de valor poderia não ser preciso, mas sim, verdadeiro. O crítico explicou o quão sensível seria esse resultado, o de "julgar" as obras de arte.

Abonou que em todo o mundo opinavam, criando injustiça de acordo com infinitos parâmetros. E desabafou que nenhum nunca foi estritamente artístico. Mencionou como os artistas fizeram com que a arte fosse definida por "objetos de representação".

Afirmou que a obra de arte autêntica continuaria ainda 'coisificada'. Formalizou que era raro que fossem avaliadas por sua liberdade de expressão, e mais raro ainda, que as concebesse em legitimidade. Volvia-se à uma ciência da arte. Como citou: "Aos que tentam, e aos que continuam tentando, ao abusar da palavra 'ciência'".[4]

Finalizou que compreendia o aspecto linguístico de certas manifestações, como se elas quisessem dotar a arte visual de unidades discretas, a fim de transformá-las em linguagens.

4 BREST, R. La Arte, La obra de arte,Las Artes. (Tese origina datilografada). Buenos Aires, Ag, 1978, p.1.

REFLEXÕES COMPARATIVAS

Elucidamos algumas citações comparativas de ambas as teses, e observamos que Romero Brest comungou os mesmos preceitos de ideias, ao longo de vinte anos. Seu caminho ontológico era no plano do 'Ser', e acreditava que ainda haveria uma possibilidade positiva para a América Latina e Caribe.

Exemplificamos, como primeiro ponto comparativo, o entendimento sobre a obra de arte. Para o crítico, ao longo do tempo, houve uma transcendência nesse quesito. Citamos sua fala em 1959: "Encontramos um ponto divergente para falar de síntese das artes (...). Para mim não existe obra de arte" (...). Em 1978, veio a complementar: "Há obras de arte que se manifestam em ação, desenvolvendo-se em espaços reais. Chamo-as de 'presentativas', mas, um nome 'equivocado', todas as obras de arte autênticas existem no presente".[5] Romero Brest analisou que as "demais artes não existiam, e seriam entes". Exemplificou que a mímica, a dança, o teatro, sempre foram artes "presentativas". Justificou que ao se estabelecer uma relação entre eles, 'seres existentes', a própria existência estimulava o transcender. Em sua ótica ontológica, os protagonistas eram os homens.

Segundo ponto, questionou em 1959: "O que é uma obra de arte?" Para referenciar esse pensamento em 1978, Romero Brest apresentou o existencialismo dialético, e um resumo do "fazer da obra de arte".

Avalizou que "a atitude ontológica começava por ser estética, e dava impulso ao voo da imaginação frente a si. E a ética impulsionava a si mesma frente à autenticidade".[6]

Terceiro ponto, ao discorrer sobre os mitos e as ideologias, referenciou as imagens e os símbolos. Ponderou sobre o estado de imanência do ser. Em sua ótica, em nível ontológico, o processo

5 Op.cit., 1978, p.10.

6 Ibid., 1978, p.12.

era mais intangível. Romero Brest alinhou à temática de pesquisa em 1959, e explanou que “os mitos e ideologias eram perduráveis enquanto fossem transformados pelos artistas em imagens que se tornavam símbolos, já que possuíam a força da presença incomparável a qualquer meio de comunicação”. Abordou a existência da obra de arte ‘estético-ético’ no modo de produção, como resultado do “fracasso das disciplinas pseudocientíficas”. Em 1978, era a manifestação da arte como resultado da integração do Ser, e a aproximação ao seu conceito filosófico. O modelo era a própria energia libertadora.

Outro ponto comparativo foi o espaço sociopolítico, porque o espaço-tempo citado permanecia inalterado. Em 1959, vivia-se uma ruptura rumo à liberdade criativa, e de inovação. O consumo exercia seu peso de novidade para a classe média. Enquanto em 1978 não se vivia politicamente o mesmo tipo de auge. Ao contrário, buscava-se a sobrevivência ideológica, por meio da expressão artística, em que a arte se tornara uma protagonista para a contestação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jorge Romero Brest abordou a tese como um tratado epistemológico, convidando ao leitor a refletir junto ao jogo dialético. Mencionamos ‘tratado’ no sentido positivo e complexo de uma obra escrita, com várias ponderações, e com um detalhamento didático. Um espaço em que todos os elementos, a arte, a obra de arte, o artista e o contemplador, se movimentam entre as estruturas ônticas e ontológicas, e nos permitem devanear.

Romero Brest autenticou a função da crítica de arte, e, conseguiu ir além da tradução dos significados artísticos. Apresentou os conceitos em níveis ôntico e ontológico, no sentido de decodificar a ‘coisificação’ a que se submetia o artista em sua busca do “essencial na arte”. Quando em fato, era a busca de si mesmo, diante do objeto a ser revisitado.

Fez-nos compreender as estruturas básicas na produção artística em que situa o artista em seu espaço criativo. Concebeu-nos uma avaliação em via dupla, em que a imaginação transcendental sintetiza a intuição pura e o entendimento puro, e nos permiti também transcendê-las. Aclara-se que se o artista imagina e representa a forma que imagina, é porque a sua capacidade de imaginação reprodutora está fundamentada enquanto a percebe e a conceitualiza.

Segundo o crítico Jacob Klintowitz (1978) foi possível analisar Romero Brest como um dos representantes do pensamento idealista existencial, e como ele expressou: “Com extrema pureza filosófica, no sentido em que permiti uma lógica irrepreensível ao seu discurso, uma vez que suas premissas fossem aceitas”.[7]

O crítico aproximou seu pensamento do grande filósofo alemão Martin Heidegger, e até sugeriu certas contradições entre ambos. Trouxe a Fenomenologia no autor Maurice Merleau-Ponty para compartilhar e autenticar suas reflexões. O interesse do crítico foi pela descoberta em nível de ‘essência’, com o objetivo de estabelecer tanto as questões ônticas como ontológicas, da manifestação da arte.

Jorge Romero Brest nos deixa um grande legado para a contemporaneidade, ao cingir possíveis níveis diferentes de se ‘olhar’, no sentido maior, de transcender e retornar ao mesmo ponto da realidade. Ao incluir a arte, a obra de arte, o artista e seu contemplador, dentro de valores simbólicos, nem sempre tangíveis ou esperados. Seria como ‘*ubicar’,* localizar, esse ponto em que a grande mudança para a própria teoria, reside em se reinventar.

7 KLINTOWITZ, J. s/n. Coluna de crítica. Jornal da Tarde. São Paulo, SP: 1978 [nº?].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TESES E DISSERTAÇÕES

FATIO, Carla Francisca. Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e Brasil. São Paulo: 2012. 547f. Tese (Doutorado) – Programa de Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível também aqui.

BREST, Jorge Romero. El Arte, La Obra de Arte, Las Artes. Buenos Aires, Argentina, 1978,14f. (Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo – 1978).

LOPES, Maria Zmitrowicz. O Congresso Internacional de Críticos de 1959 e os Aspectos do Modernismo no Brasil. São Paulo: 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

JORNAIS E REVISTAS (PERIÓDICOS)

KLINTOWITZ, J. s/n. Jornal da Tarde (Coluna de crítica). São Paulo, SP: 1978 [nº?].

O SALÃO DE ARTE MODERNA DO DISTRITO FEDERAL (1964 - 67): NA CIDADE SÍNTESE DAS ARTES[1]

Carolina Barbosa de Melo

Mestra em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Escola De Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal do Estado de São Paulo.

1 Esta publicação é uma pesquisa independente que surgiu como desdobramento posterior da pesquisa de mestrado intitulada "Flávio Motta – percursos entre o disciplinar e o indisciplinar", orientada pelo Prof. Dr. Pedro Fiori Arantes, realizada no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Estado de São Paulo, e concluída em abril de 2017.

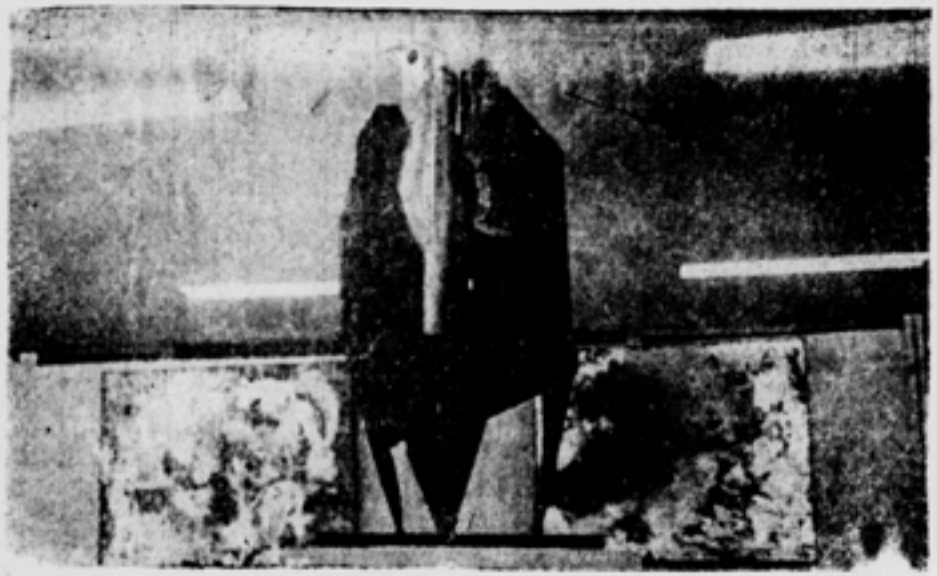
This publication is an independent research that emerged as a subsequent development of the master's research entitled "Flávio Motta - paths between disciplinary and indisciplinary", advided by Prof. Dr. Pedro Fiori Arantes, held in the Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Estado de São Paulo, and concluded in April 2017.

RESUMO: Em junho de 1964, a Fundação Cultural do Distrito Federal (Brasília) inaugurou na jovem capital do país o Salão de Arte Moderna do Distrito Federal que perduraria por mais quatro edições. Os eventos contaram com um grupo expressivo de artistas inscritos, selecionados e premiados de todo o país, assim como críticos de arte de grande expressão da década. A quarta edição do Salão, é comumente comentada em estudos de história da arte sobre a década de 1960 no Brasil, porém sempre de forma pontual e anedótico. Este texto busca reunir, de modo preliminar, as principais sobre discussões em torno da criação destes eventos, informações específicas sobre cada uma das quatro edições e sua interrupção em 1968, na cidade síntese das artes.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo. História da arte brasileira. Década de 1960. Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Política cultural.

ABSTRACT: In June 1964, the Cultural Foundation of the Federal District (Brasília) inaugurated in the young capital of the country the Salon of Modern Art of the Federal District that would last for four more editions. The events had an expressive group of registered, selected and awarded artists from all over the country, as well as critics of great expression of the decade. The fourth edition of the Salon, is commonly commented on studies of art history about the 1960s in Brazil, but always in a punctual and anecdotal way. This text seeks to gather, in a preliminary way, the main ones about discussions around the creation of these events, specific information about each of the four editions and their interruption in 1968, in the synthesis city of the arts.

KEYWORDS: Modernism. Brazilian History of art. 1960s. Salon of Modern Art of the Federal District. Cultural policy.



"Pássaros", trabalho de Maurício Salgueiro executado em ferro e aço. Prêmio Nacional de Escultura.

Brasília e o Salão de Arte Moderna

Reportagem de JÉZER DE OLIVEIRA

O 1º Salão de Arte Moderna, inaugurado no dia 4, em Brasília, se reveste de um significado todo especial. Representa a introdução de um valioso elemento nôvo no processo de consolidação da Capital. Constitui o passo decisivo da afirmação de Brasília através da arte. E, para nós, um acontecimento nôvo que surge, graças ao esfôrço e dedicação de Almeida Fischer, Diretor da Fundação

abrindo, assim, caminho para iniciativas de maior vulto, tal como o 1º Salão, no qual se reunem trabalhos de expoentes da arte plástica brasileira, que prestigiam o Salão Silva, Clóvis Graciano, Gilda Reis Neto, Wega, Ianelli, Bruno Giorgi, Stopinger, Marcelo Grassmann, Arnaldo Pedroso d' Horta e outros que honram a realização do 1º Salão de Arte Moderna de Brasília, com exposição de seus tra-

raíso e Willy Mello; SEÇÃO DE ESCULTURA — Leonardo Vianna, Bruno Giorgi, Maurício Salgueiro, Francisco Stockinger, Maria Guilhermina e Fernando da Tôrre; SEÇÃO DE DESENHOS E GRAVURAS — Mestriner, Marcelo Grassman, Gilda Reis Neto, Lopes Bouza, Alice Soares, Wadslaw, Jorge Carlos Sadi, Raul Porto,

gresso Nacional") e ao escultor espiritossantense Maurício Salgueiro (Prêmio Nacional de Escultura "Prefeitura do Distrito Federal"), decidindo, ainda, dividir o prêmio destinado a gravura e desenho em dois, um para cada modalidade, premiando com 250 mil cruzeiros a gravadora Dora Basílio e o desenhista Marcelo Grassmann (Prêmio

se deve pelo desenvolvimento artístico e cultural

PARTICIPANTES

Os artistas que partici-

Cláudio Kupermann, Abmes, Odilon F. Chagas,

ção e Cultura do Distrito Federal")

do Salão Nacional de Arte

Nacional desenho e pintura, do Rio Grande do Sul e do Baiano, Maurício Sal-

Para exemplificar, os membros do júri tiveram que carregar quadros

fôsse inaugurada na data

Nos Quatro Cantos da Cidade

É tão difícil encontrar unanimidade de opinião quando existe um caso concreto como é o do para a transferência para a Capital da República que, ser oferecidas para que o quanto antes, a Supremo Tribunal Militar, tôdas as facilidades deveriam resolveu, desde agôsto de 1961, pela mudança fôsse completada. O Supremo Tribunal Militar conveniência a sua mudança para Brasília, totalidade dos votos de seus ministros que seria da maior reintegrado no sistema formado por todos os demais pois, como órgão do Poder Judiciário só aqui estaria República. Tribunais e junto aos órgãos de cúpula dos poderes da

O Supremo Tribunal Militar vem lutando desde aquela época para concretizar a transferência e até planta de seu prédio já existe. O problema de apartamentos, sem dúvida o mais grave seria solucionado se as obras em andamento não estivessem em grande parte paralisadas. Orgão Superior do Poder Judiciário, o seu funcionamento aqui não seria difícil se lhes fossem cedidas, provisòriamente, instalações em blocos dos Ministérios, a exemplo do que ocorre atualmente com o Tribunal de Contas quase às vésperas de sua mudança, quando concluído o magestoso Palácio em fase final. Como não possui em seus quadros número elevadíssimo de funcionários, com um esfôrço por parte do Govêrno poderiam ser cedidos alguns apartamentos das quotas a serem recebidas dentro em pouco pelo GTB.

Já aqui funcionam integralmente o Supremo Tribunal Federal, o Tribunal Federal de Recursos, o Tribunal de Contas da União e para completar o quadro de Tribunais Superiores restam apenas o Supremo Tribunal Militar e o Superior Tribunal do Trabalho. Este último tem sua construção a sua sede. O problema do Supremo Tribunal Militar porém é mais premente e isso porque não é justo que tanto interêsse mudancista não seja estimulado. De resto, outra não poderia ser a atitude dos Ministros do STM, patriotas que são e que desde a primeira hora, se manifestaram plenamente pela transferência de seu Tribunal para Brasília.

Interino

PRESÍDIO

Brasília terá o primeiro presídio militar da América do Sul. A construção para a qual já existe verba será feita dentro dos moldes da mais moderna técnica presidiária e servirá para recolhimento de militares de tôdas as três armas em caso de transgressão disciplinar ou de crimes que devam ser julgados pelo STM. Atualmente não possui o país um estabelecimento desse gênero e o recolhimento de presos era é feito em locais impróprios ou em navios como mais recentemente ocorreu, após o 1º de abril. Interessando às Três Armas e não havendo ainda em tôda América do Sul um presídio especificamente militar o Presídio Militar de Brasília será um modelo no gênero.

◇◇◇

ROUPAGEM

Este ano o concurso Miss Brasília terá roupagem nova. O coordenador da grande promoção dos Diários Associados, jornalista René Nunes vai mudar o local afim de possibilitar que o povo também participe da festa. A eleição será no Teatro Nacional. Haverá mesas a venda e também lugares nas arquibancadas. Virão mesas estaduais que deverão desfilar em 4 de julho do Maracananinho. O traje típico de Brasília será apresentado na festa. Essas e outras atrações estão sendo programadas. Será, indiscutivelmente um grande acontecimento na vida da Capital da República.

ÍNDICE ANIMADOR

Nascem em Taguatinga mensalmente mais de 300 crianças e a estatística demonstra que só no hospital local de Janeiro a maio, nascem quase 900 com uma percentagem de morte que não atinge aos 10%. Considerando-se o brutal índice de mortalidade infantil no nordeste, chegar-se à conclusão de que, apesar de tudo, das dificuldades aqui encontradas momente nas cidades satélites, a situação quanto ao problema, é animadora. Aliás, vale salientar, que Taguatinga, agora com 6 anos, e com população superior a 80.000 pessoas é um argumento definitivo em favor do desenvolvimento do oeste que só foi possível com a transferência da capital para o planalto goiano.

TRABALHO

Em meio a tantas obras paralisadas, o programa da Caixa Econômica Federal de Brasília nunca foi interrompido. As obras em convênio com o Ministério da Marinha, com a Aeronáutica e com o Ministério da Guerra continuam no mesmo ritmo. Ali mesmo no eixo rodoviário, ergue-se um belíssimo bloco quasi pronto para oficiais da Marinha. A Caixa de Brasília foi fundada, autorizada a funcionar e inaugurada por JK. A saída do Coronel Joffre Lélis seu primeiro e único presidente até hoje é um desfalque para a cidade. Fôra solitário com o presidente que teve agora seus direitos políticos cassados e as esperanças de voltar ao poder destroçadas. Gosto decente, que nem todo mundo tem ou pode ter em certas horas.

Pioneiro, cuerto, cavalheiresco, amigo de Brasília em tôdas as horas é uma pena que deixe o posto que soube honrar. Mas soube deixar.

◇◇◇

O AVIÃO ERA OUTRO

Já começaram as publicações contra JK — Os jornais de anteontem estão cheios delas. Um jornal começa assim: "O dossier enumera também, uma a uma as dezenas de viagens realizadas pelo Sr. Juscelino Kubitschek, e pela sua família ao exterior, num total de 29 embarques desde 31 de janeiro de 1961 quando seguiu de Brasília para Paris, em avião da VARIG", etc. etc.

Paciência, meus senhores já se começa o erro: — O avião era da PANAIR, um DC-7. E como tôda Brasília foi ao aeroporto muita gente se lembra.

CORREIO BRAZILIENSE CADERNO

BRASILIA, 6a.-FEIRA, 12 DE JUNHO DE 1964

OLIVEIRA, Jézer. Brasília e o Salão de Arte Moderna. Correio Braziliense. 12 de junho de 1964.

1. O SALÃO DO PORCO E O QUE MAIS?

Devido à um contexto relacionado[1], me dediquei a estudar as diversas camadas possíveis da quarta edição do Salão de Arte do Distrito Federal (SAMDF), que é um episódio efusivamente comentado em diversos estudos de história da arte que se dedicam aos estudos da década de 1960 no Brasil. Isto se deve à dois fatos: uma polêmica em torno da seleção de uma obra pelo júri (o "Porco Empalhado" de Nelson Leirner) e um episódio de depredação de uma obra exposta por visitante motivada pelo assunto abordado (o "Guevara Vivo ou Morto" de Cláudio Tozzi)[2]. Apesar disto, a relevância dos salões em Brasília em seu momento histórico foi muito pouco analisado em profundidade em outras fontes bibliográficas para além das citações sobre estes dois fatos de sua última edição. Talvez, por não estar localizado geograficamente no eixo hegemônico da arte brasileira àquele momento, este fato seguiu sendo relevante nacionalmente, porém anedótico.

Percebi então que o método de revisão bibliográfica e comparações de argumentos e posições críticas em torno do assunto não seria suficiente e proveitoso. Como minha pesquisa não estava relacionada à nenhum destes dois fatos que inscreveram o salão na história da arte brasileira, me restou o vasculhar investigativo em pastas de arquivos, bibliotecas digitais e quaisquer lugares de memória que pudessem me oferecer antes de tudo, informações primárias sobre estes eventos: Que contextos se relacionam com o surgimento de um salão em Brasília? Onde aconteceram? Em que período? Quais foram os artistas participantes? Quem foram os premiados? E quais foram outras possíveis repercussões?

Para ser justa, é preciso citar que a tese do pesquisador Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2009) apresenta uma das principais sínteses sobre o salão de Brasília, porém, por não se tratar do assunto central de sua pesquisa, a síntese é pontual. Também o livro da pesquisadora Renata Azambuja (2013) apresenta considerações importantes sobre o contexto local e nacional no momento em que estes salões aconteceram, mas também não especifica os fatos destas mostras, sobretudo por se tratar de uma pesquisa panorâmica.

Desta forma, tendo como base de pesquisa o Arquivo Público do Distrito Federal (APDF), o arquivo do Centro de Documentação do Correio Braziliense (Cedoc CB) e o site da Biblioteca Nacional Digital (BND), apresento aqui esta primeira etapa de coleta de informações. Este texto final foi resultado do cotejamento de diversas matérias de jornais e documentos oficiais, buscando extrair as informações sínteses e semelhantes sobre o assunto. Assumo, portanto, o caráter inconclusivo deste texto e até mesmo a incompletude de algumas informações que ainda não foram localizadas. Também destaco a limitação de estar restrita à fontes primárias que me oferecem um ponto de vista oficial em torno destes eventos, uma vez que estamos nos baseando apenas em documentos e registros institucionais e de imprensa.

2. AFINAL, UM SALÃO DE ARTE PARA QUÊ?

Os salões em Brasília pertencem ao contexto de uma série de iniciativas que almejavam construir uma política cultural para cidade recém-inaugurada. Para se inscreverem na cena da arte brasileira, os salões em Brasília contaram com notáveis críticos de arte de sua época, que selcionaram e premiaram os primeiros artistas visuais que seriam consagrados na capital, para além daqueles já destacados no projeto arquitetônico e urbanístico da cidade[3].

1 Durante o mestrado, quando desenvolvia a pesquisa entre 2015 e 2017, e estudava a trajetória do artista e educador paulista Flávio Motta (1923 – 2016), encontrei rastros da sua participação como artista na última edição do SAMDF (1967).

2 Sobre esses dois aspectos, ver textos críticos de Agnaldo Farias, Annatersa Fabris, Aracy Amaral, Cacilda Teixeira da Costa, Frederico Morais, Jacob Klintowitz, José Roberto Teixeira Leite, Julio Louzada, Mario Pedrosa, Mario Schenberg, Ricardo Basbaum, Roberto Pontual, Tadeu Chiarelli, Walmir Ayala e Walter Zanini.

3 Sobre o assunto sugerimos a leitura de Aldo Paviani, Heloisa Maria Murgel Starling, Lilia Schwarcz, Lucio Costa, Maria Cecília França Lourenço, Mario Pedrosa, Milton Braga, Milton Santos, Oscar Niemeyer, Otília Beatriz Fiori Arantes, Ruth Verde Zein e Silvana Barbosa Rubino.

Maria Cecilia França Lourenço (1999) comenta que o primeiro plano para um museu em Brasília parece ter surgido na troca de cartas entre o arquiteto Oscar Niemeyer e o crítico de arte e político Mario Pedrosa, em julho de 1958, quando Pedrosa, em resposta à Niemeyer, descreveu a necessidade de um museu diferente dos já existentes até então, alinhado às questões propostas pela modernidade e que sugerisse uma nova atitude junto aos públicos. Pedrosa chegou a comentar um caráter mais pedagógico e documental que esse museu poderia vir a assumir, oferecendo ao público fruição, reflexão crítica e aproximação aos fazeres da arte, mediante a iniciação artística. Lourenço é quem comenta que neste contexto pode ter sido vislumbrada a ideia de um Salão de Arte Moderna em Brasília, cujas obras premiadas passariam a formar a coleção do futuro museu.

É preciso retomar que estamos tratando de uma cidade «começada do zero» e esta ideia é uma utopia fundante neste último suspiro modernista no Brasil que trazia consigo um novo posicionamento social diante da urbe. Porém, ao mesmo tempo, este mesmo suspiro não se opôs em homogeneizar a nova capital ao *main stream* das cidades mundiais, visto que Brasília parece nascer "precisando" de um museu. E apesar das proposições bastante claras de Pedrosa, a função histórica-social desta instituição, que necessariamente precisava ser revista, não parece ter ganhado espaço entre as discussões urgentes da implementação da cidade, restando apenas o desejo inócuo de uma instituição museal para a formação da cidade.

O Museu de Arte de Brasília (MAB DF) foi inaugurado apenas em 1985, mais de vinte anos após a primeira edição do Salão. A pesquisa de Ariel Lins (2014) nos informa que 13% da coleção do MAB DF é composta por obras provenientes de Salões de Arte, sendo eles o SAMDF (1964 a 1968), o Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites (1978 a 1984) e o Salão de Artes Plásticas de Brasília (1986). Sobre a relação com as obras premiadas no SAMDF, não é possível afirmar hoje se todas compõem ainda a coleção do museu.

3. OS SALÕES DO DF

3.1 I SAMDF

Em 30 de dezembro de 1963, a Prefeitura do Distrito Federal publicou no Diário Oficial da União a informação de que as inscrições para o I Salão de Arte Moderna do Distrito Federal começariam a partir desta data e seguiriam aberta até 31 de março de 1964 (BRASIL, 1963). O regulamento da mostra que previa a participação de todos, destacava que poderiam concorrer ao salão artistas de todo o país, inclusive os residentes em Brasília, e da mesma forma, anunciava que o salão estava previsto para inaugurar em 15 de abril de 1964 e se encerrar no dia 10 de maio do mesmo ano. Sobre as premiações, indicava que os prêmios seriam destinados a artistas nacionais sem qualquer discriminação. Todos os inscritos poderiam ser agraciados nas seguintes categorias: *Prêmio Nacional de Escultura Prefeitura do Distrito Federal*, no valor de Cr$500.000,00; *Prêmio Nacional de Pintura Congresso Nacional*, no valor de Cr$500.000,00; *Prêmio Nacional de Gravura e Desenho Secretaria da Educação e Cultura do Distrito Federal*, no valor de Cr$500.000,00. E além disso, também descrevia prêmios destinados exclusivamente a artistas residentes em Brasília, que seriam: o *Prêmio de Pintura Senado Federal*, no valor de Cr$200.000,00 e *Prêmio de Gravura e Desenho Câmara Federal*, no valor de Cr$200.000,00. Todos estes, conforme descrito, seriam anunciados e entregues no encerramento do Salão, em cerimônia realizada no próprio espaço de exposição.

Nos primeiros dias do mês de Abril de 1964, o I SAMDF começou a ter maior repercussão na imprensa local com notícias de personagens da cidade que exporiam no salão, como um certo cirurgião chamado intimamente pela mídia como '*de Biase'* (KATUCHA. 1964c). Merece destaque o fato de que as notas referentes ao evento estavam quase sempre nos cadernos *'sociais'* dos jornais, que tinha como objetivo divulgar um pouco sobre a

vida das pessoas que moravam na cidade àquele momento, quase sempre sobre a vida de profissionais de destaque e representantes políticos. Ao que tudo indica, o SAMDF começou a ser comunicado para um grupo específico da sociedade brasiliense, possivelmente uma certa elite local.

Uma semana depois da data prevista para a abertura do I SAMDF, uma nota no jornal local, informou que o salão havia sido adiado para o mês seguinte e que as obras continuavam chegando à cidade. Pela primeira vez vemos anunciados mais artistas participantes tais como Arnaldo Pedroso Horta, Bruno Giorgi, Frank Shaeffer e Marcelo Grassmam (KATUCHA.1964b). Outras notas destacam a visita de artistas inscritos à cidade, bem como declaram o descontentamento de outros inscritos pelo adiamento da abertura do Salão (KATUCHA, 1964a).

A postergação da abertura do I SAMDF causou surpresa e alimentou a grande expectativa criada em torno da iniciativa. Em 14 de maio, uma matéria informa que a FCDF "havia sido obrigada a adiar a realização do salão, em face dos acontecimentos políticos, de 15 de abril a 10 de maio, para melhor ocasião" A nova data da inauguração ficou determinada para 04 de junho de 1964 (SALÃO, 1964). E os *'acontecimentos políticos'*, nominados pela primeira vez no jornal local, é o Golpe Militar executado em 31 de Março de 1964.

Em seu quarto ano de existência como capital, Brasília contava com uma população de aproximadamente 160 mil habitantes e seus anos iniciais foram ocupados com a regularização de problemas e questões da própria instauração da cidade. Diante deste panorama, os jornais, em contraposição, destacavam que o esforço da FCDF foi capaz de prover uma vida cultural significativa na capital, sendo esta muito bem recebida pelos seus candangos (1º SALAO, 1964). Importante destacar que neste momento, a Prefeitura de Brasília buscava construir uma vida autônoma, configurando suas próprias estruturas de governo e ação para se

O ENSINO DIA A DIA

Horóscopo

Televisão

O Espetáculo Continua . . .

HOJE

A Queda do Império Romano

PROFISSIONAIS

CONVERSA SOBRE O II SALÃO DO D.F.

LABORATÓRIO

CAMPOFIORITO, Quirino. Conversa sobre o II Salão do D.F. Correio Braziliense, 2o Caderno, 2a Página. 29 de agosto de 1965.

tornar uma cidade de fato. Se o Brasil se organiza em três níveis de governo - federal, estadual e municipal -, é de se imaginar que a esta altura, a nova capital do país com seus 4 anos de existência ainda não havia construído suas estruturas políticas que pudessem distinguir limites e autonomias entre estes três níveis federativos. Com isso, podemos supor que apesar do SAMDF não ter nenhuma relação direta com o governo federal, sendo uma iniciativa integralmente local, mas por estar geograficamente localizado no mesmo espaço físico do governo federal, toda sua estrutura parece ter sido fragilizada de modo imediato, com essa nova organização da nação diante de um regime militar.

Mas de volta ao I SAMDF, embora a sua inauguração não tivesse ocorrido no contexto da celebração do aniversário de 4 anos da cidade, como era previsto, ao se concretizar, em meados de maio, uma manchetes do Correio Braziliense ainda saudava otimistas que *'antes tarde do que nunca'*, pois o salão seria uma grande oportunidade para *'apreciar a arte atual que se está fazendo em nosso País'* e para isto, as *'dificuldades foram vencidas'* após ter sido adiado duas vezes devido ao contexto politico nacional (1º SALAO, 1964).

Se antes o I SAMDF ocupava nos jornais espaços relacionados amenidades locais e à vida burguesa em Brasília, após seu adiamento diante do contexto político, passou a aparecer em capas de cadernos de jornais com longas análises e diversos textos. Ainda não foi possível localizar como o I SAMDF driblou as novas questões impostas pela Ditadura Militar em seus primeiros meses de atuação no Brasil. Encontramos, porém Oswaldo Almeida Fischer, superintendente de Cultura do DF, que é descrito como o responsável por encampar a inciativa e inclusive driblar toda as desventuras que envolvem promover cultura no país. Ele, um intelectual paulistano estabelecido em Brasília, apareceu de modo solo a frente desta investida, inclusive no que se refere às primeiras providências, o próprio regulamento do salão e até mesmo a comunicação direta com artistas da cidade e de outras capitais. *'Em busca de tradição'*, como destaca o jornal (1º SALAO, idem), a iniciativa de Oswaldo, procurava dar continuidade a uma política cultural local que havia sido interrompida com a saída do primeiro presidente da FCDF, o crítico e escritor Ferreira Gullar.

O I SAMDF é finalmente inaugurado em 04 de junho de 1964, onde hoje conhecemos como Edifício Vale do Rio Doce (Setor Bancário Norte) e se encerrou em 30 de junho de 1964, tendo o júri composto por Harry Laus (1922), Quirino Campofiorito (1902) e Wilson Reis Netto (1923) (OLIVEIRA, J. 1964).

ARTISTAS PREMIADOS NO I SAMDF (1964)

Dora Basílio [1924]	Prêmio desenho e gravura
Marcelo Grassmann [1925]	Prêmio desenho e gravura
Frank Schaeffer [1917]	Prêmio de pintura
Mauricio Salgueiro [1930]	Prêmio de escultura
Ester Iracema Joffily [nasc. desc.]	Prêmio brasiliense de desenho e gravura
Paulo Iolovitch [1936]	Prêmio brasiliense de pintura

Fonte: compilação de dados da autora

Para a divulgação de premiação, os jornais descreveram os prêmios de modo amplo, sem todos aqueles nomes e sobrenomes atribuídos a estes como constava no regulamento. É destaque também que, diferente do que estava previsto, o Grande Prêmio de Desenho e Gravura foi compartilhado entre dois artistas, Dora Basílio e Marcelo Grassmann, uma vez que o júri não atingiu consenso em premiar apenas um dos dois. Esta primeira edição, contou com uma expressiva quantidade de obras de diversos estados do país. Entre os participantes, contamos com uma geração de artistas nascidos no final do século XIX e início do XX, como Tarsila do Amaral (1886), Anita Malfatii (1889), Di Cavalcanti

Lama e desconfôrto afastam o visitante do Jardim Zoológico

Prêmio Nacional de Brasília do III Salão de Arte Moderna já tem 42 trabalhos inscritos

CORREIO BRAZILIENSE

Esquina de Brasília

ÁGUA, LUZ, HOSPITAIS E IAPC

Acesita vai iniciar brevemente terceira etapa de expansão

O Dart-Herald, da Sadia, leva-o para: Goiânia, S. J. do Rio Prêto e São Paulo.

Sadia

PRÊMIO Nacional de Brasília do III Salão de Arte Moderna já tem 42 inscritos. Correio Braziliense. 13 de outubro de 1966.

BRASÍLIA

Adirson Vasconcelos

HORÓSCOPO

VASCONCELOS. Adirson, Brasília - Norte/Sul/Leste/Oeste. Correio Braziliense, Brasília, 13 de dezembro de 1967.

(1897), Flavio de Carvalho (1899), Bruno Giorgi (1905), Clovis Graciano (1907) e Iolanda Mohaly (1909). Junto a estes, outra geração, nascida a partir da década de 1930, jovens artistas à época, como Paulo Iolovitch (1936), Helena Wong (1938), Regina Silveira (1939), Rubens Gerchmann (1942), Lotus Lobo (1943) e Edmar de Almeida (1944). Sem dúvida esta amplitude geracional do grupo de artistas é o grande destaque desta primeira edição. Isto possivelmente se deve ao fato de que Brasília ainda estava em um momento de intenso destaque e visibilidade nacional.

3.2 II SAMDF

Sobre as duas edições seguintes do SAMDF, a documentação localizada ainda é escassa. Na segunda edição, em 1965, manteve-se o desejo de continuidade e o corpo de jurados foi ampliado com os críticos Alcides da Rocha Miranda (1909), Geraldo Ferraz (1905), Harry Laus, Quirino Campofiorito e Walter Zanini (1925), além da secretaria do jornalista e coordenador do II SAMDF, Olívio Tavares (nasc. não encontrado) (JULGADORES, 1965). Em 1º de setembro de 1965 foi inaugurado o II SAMDF, nos corredores do Teatro Nacional de Brasília.

Ao comentar as escolhas de premiação do júri, Quirino Campofiorito explica, antes de mais nada, a grande qualidade das obras inscritas. Compara o SAMDF à qualidade de eventos como a Bienal de São Paulo e anuncia ainda que neste ano haveria um setor de Arquitetura no SAMDF, que no futuro poderia fomentar uma Trienal de Arquitetura e Urbanismo em Brasília. Campofiorito também faz questão de retomar todos os premiados do I SAMDF assim como contextualizar que neste ano de 1965 o mundo se encantava com a *Pop Art* e que isso não seria diferente na Bienal de São Paulo e nem no II SAMDF (CAMPOFIORITO, Q. 1965). Por fim, também entendemos pelos relatos dos jornais que os artistas premiados do I SAMDF foram incorporados no II SAMDF como artistas convidados.

ARTISTAS PREMIADOS NO II SAMDF (1965)

Caciporé Torres [1935]	Prêmio Nacional de Escultura
Edith Behring [1916]	Prêmio Nacional de Gravura
Tomie Ohtake [1913]	Prêmio Nacional de Pintura

Fonte: compilação de dados da autora

3.3 III SAMDF

Em 13 de outubro de 1966, o jornal Correio Braziliense anunciava que a cidade já havia recebido 42 obras inscritas para o III SAMDF. A terceira edição estava prevista para ocorrer dia 28 do mesmo mês e, na mesma matéria, o jornal anuncia que a FCDF havia estabelecido uma lista de 36 artistas de todo o país que poderiam participar do certame como 'Convidados' e logo 'isentos de júri'. Além disso, continua o texto, explica-se ainda que os artistas agraciados com prêmios nacionais na edição anterior, teriam 'Sala Especial' nesta nova edição (PRÊMIO, 1966). Poucos dias depois, uma nova matéria anuncia os artistas premiados, convidados, a composição do júri e atualiza a data de inauguração para 04 de novembro de 1966 (CONFERIDOS, 1966). Sendo assim, o júri composto para o III SAMDF contou com a seleção e premiação realizada pelos críticos Clarival do Prado Valadares (1918), Jayme Maurício (1926), José Geraldo Vieira (1897), Paulo Mendes de Almeida (1905) e Olívio Tavares de Araújo.

ARTISTAS PREMIADOS NO III SAMDF (1966)

Farnese de Andrade [1926]	Prêmio de desenho
Gastão Manuel Henrique [1933]	Prêmio de escultura
Maria Bonomi [1935]	Prêmio de gravura
Vilma Pasqualini [1930]	Prêmio de pintura

Wilson Reis Netto [1923]	Prêmio arquitetura
Ana Maria Maiolino [1942]	Referencia Especial do Júri
Eduardo De Paula [1937]	Referencia Especial do Júri
Juarez Paraiso [1934]	Referencia Especial do Júri
Luis Carlos Cunha [nasc. não encontrado]	Referencia Especial do Júri
Paulo Menten [1927]	Referencia Especial do Júri

Fonte: compilação de dados da autora

Dos artistas convidados, localizamos a presença na mostra de: Dora Basilio, Fayga Ostrower, Franz Weisseman, Frank Shaeffer, Felicia Leirner, Isabel Pens, Gilda Reis Neto, Glênio Bianchetti, Mauricio Salgueiro, Inimá de Paula e Lygia Clark.

3.4 IV SAMDF

Em 14 de dezembro de 1967, foi Inaugurado o IV SAMDF, ocorrido nas instalações do Teatro Nacional Cláudio Santoro, com a presença de artistas de 15 estados brasileiros. Adirson Vasconcelos comenta que um dia antes da abertura começaria um 'Simpósio da Escultura Brasileira'[4] como uma ação integrada à mostra e além disse, destaca também o Festival de Filme de Arte a ser realizado na Sala Martins Penna do mesmo teatro, iniciativa apoiada pelas embaixadas da França, Inglaterra, Holanda e Alemanha (VASCONCELOS, A. 1967).

A quarta e última edição do evento, parecia já ter assumido um caráter verdadeiramente nacional ao assumir uma regularidade no calendário das artes visuais no Brasil, junto com diversos outros eventos similares da época. O crítico Mário Pedrosa descreveu que, para esta quarta edição, 363 artistas se inscreveram no chamamento, registrando 1028 obras de arte para a seleção do júri (O IV SALÃO, 1968). Nesta ocasião, o comissão julgadora estava composto por Walter Zanini, Frederico Morais (1936), Clarival do Prado Valadares e o próprio Mário Pedrosa (1900).

4 Este Simpósio tinha como objetivo a realização de uma Exposição Nacional de Escultura e Objeto, a ser realizada em abril de 1968, com a coordenação de Frederico Morais.

ARTISTAS PREMIADOS NO VI SAMDF (1967)

João Câmara [1944]	Grande Prêmio
Anchises Azevedo [1933]	Prêmio Pintura
Anna Bella Geiger [1933]	Prêmio gravura
Gastão Manuel Henrique [1933]	Prêmio escultura
Nicolas Vlavianos [1929]	Prêmio escultura
José Ronaldo Lima [1939]	Prêmio desenho
José Resende [1945]	Prêmio objeto e/ou relevo
Marcello Nitsche [1942]	Prêmio objeto e/ou relevo
Hélio Oiticica [1937]	Referencia Especial do Júri

Fonte: compilação de dados da autora

A quarta edição apresentou a maior lista de artistas premiados, com nove contemplados em diferentes categorias, e também inovou ao agregar novo elemento na discussão crítica: a possibilidade de obras de arte concorrerem à modalidade inédita de "Objeto", novidade já prevista em seu regulamento.

4. O SAMDF E A SÍNTESE DAS ARTES

Para finalizar, sem a pretensão de postular conclusões precipitadas, repouso aqui os contextos das quatro edições do SAMDF e os alinho às pontuações de Mario Pedrosa elaboradas antes mesmo destes salões ocorrerem. Durante o Congresso Extraordinário de Críticos de Arte (1959) em Brasília, Pedrosa comenta que:

> “Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada mas como um conjunto das atividades criadoras do homem. Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros de distância do litoral, é por assim dizer um ensaio de utopia. (...) Esta relação entre utopia e planificação constitui a meu ver o pensamento estético mais profundo e mais fundamental de nosso tempo. (…) Talvez se possa encontrar nisso um tema para estudos, uma base de experiência que nos permita novamente encarar o problema artístico de um ponto de vista geral e coletivo, posto que a cidade resume todas as atividades sociais e culturais do homem”. (PEDROSA, apud AMARAL, 1981. p.356)

Para ele, o conceito de “síntese das artes” que estava preconizado à Brasília e que não deveria ser entendida como uma colaboração entre arquitetos, escultores e pintores, mas deveria se tratar de um ambiente onde a relevância da arte se desse na sua dimensão social, e assim, esta arte poderia elaborar sínteses a partir da multiplicidade de conhecimentos. (ibidem, 1981. p.361).

Diante disto, nos restam questionamentos para continuar a futura investigação: 1) O SAMDF nasceu em negação aos salões tradicionais de Belas- Artes, porém em um momento em que ser moderno também não cabia mais? 2) Na sua proposição de ‘Síntese das Artes’, estaria Pedrosa buscando palavras para anunciar e teorizar uma pós-modernidade? 3) Teria sido o SAMDF um primeiro desejo de proposição pós-moderna na capital?

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. (Org.) **Mario Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** Editora Perspectiva, 1981

ARANTES, Otília B. F. (Org.). **Política das Artes – Textos Escolhidos I.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

AZAMBUJA, Renata. **Entre Poéticas e Políticas, Artes Visuais em Brasília (1960-2011) e História [s] da Arte do Moderno ao Contemporâneo,** 2013

BRASIL. **Diário Oficial.** Prefeitura do Distrito Federal. Fundação Cultural do Distrito Federal. Seção 1, Parte 1. Brasília, 30 de dezembro de 1963.

CAMPOFIORITO, Quirino. Conversa sobre o II Salão do D.F. **Correio Braziliense,** 2º Caderno, 2ª Página. 29 de agosto de 1965.

CONFERIDOS primeiros prêmios do III Salão de Arte Moderna do DF. **Correio Braziliense.** 25 de outubro de 1966

JULGADORES do Salão de Arte Chegam Hoje ao DF. **Correio Braziliense.** 21 de agosto de 1965

KATUCHA. A elegante Teresa Canevari esteve tomando seu banho de sol. **Correio Braziliense,** 2º Caderno, página 3. Sociais de Brasília. 23 de abril de 1964. 1964a

KATUCHA. Prêmio Nacional de Arquitetura do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. **Correio Braziliense,** 3ª página, Sociais de Brasília. 02 de novembro de 1966

KATUCHA. Foi adiada a inauguração do primeiro Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. **Correio Braziliense,** 2º Caderno, página 3. Sociais de Brasília. 21 de abril de 1964. 1964b.

KATUCHA. Será inaugurado no próximo dia quinze. **Correio Braziliense,** 2º Caderno, página 3. Sociais de Brasília. 04 de abril de 1964. 1964c.

LINS. Ariel Brasileiro, **Museu de Arte de Brasília: fragmentos de uma política de aquisição (1985-2007)**, 2014.Monografia (Graduação em Museologia). Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2014.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999

MADEIRA, Angélica. **Arte e política em contexto autoritário. Brasil–Brasília, 1967-1984.** Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>. Acesso em: 5 dez. 2016.

O IV SALÃO de Brasília. **Correio Braziliense,** 2ª página, Arte. 03 de janeiro de 1968.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de, **Memória e Arte: a (in) visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros.** 2009. 286f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, 2009.

OLIVEIRA, Jézer. Brasília e o Salão de Arte Moderna. **Correio Braziliense.** 12 de junho de 1964

PEDROSA, Mario. **Projeto para o Museu de Brasília. In: Política das Artes.** Org. Otília B. F. Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 287-294.

PRÊMIO Nacional de Brasília do III Salão de Arte Moderna já tem 42 inscritos. **Correio Braziliense.** 13 de outubro de 1966.

SALÃO de Arte Moderna será em Junho. **Correio Braziliense.** 14

de maio de 1964.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política. 1964-1969 – Alguns Esquemas. In: O pai de família e outros estudos.** São Paulo. Editora Paz e Terra, 1978.

VASCONCELOS. Adirson, Brasília - Norte/Sul/Leste/Oeste. **Correio Braziliense**, Brasília, 13 de dezembro de 1967

1º SALAO de Arte Moderna do DF será inaugurado no dia 4 de Junho. **Correio Braziliense,** Brasília. 21 de maio de 1964.

BRASÍLIA, 1959: A CIDADE NO LIMIAR[1]

Eduardo Pierrotti Rossetti

Professor e Pesquisador na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília.

1 Este artigo retoma e reelabora o tema e as questões de Brasília, em 1959, no contexto de sua construção e do CICA, retomando as questões do artigo de nossa autoria: *"Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte",* publicado no Portal de Arquitetura Vitruvius, 2009. Disponível aqui.

RESUMO: Este artigo aborda questões relativas à percepção e compreensão de Brasília durante um momento importante de sua fase de construção, no ano de 1959. Menos que uma cidade, Brasília era um enorme canteiro de obras, consubstancia a materialização de uma promessa e um vislumbre de modernização acelerada. Além do repertório iconográfico utilizado para pensar a situação factual da cidade naquele momento, interessa contrapor a visão dos participantes do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte que estiveram na cidade neste momento especial, justamente quando a cidade estava no seu limiar.

PALAVRAS-CHAVE: Brasília, 1959, CICA.

ABSTRACT: This article addresses issues related to the perception and understanding of Brasília during an important moment of its construction phase, in the year 1959. Less than a city, Brasília was a huge construction site, the materialization of a promise and a glimpse of accelerated modernization. In addition to the iconographic repertoire used to think about the factual situation of the city at that time, it is interesting to oppose the view of the participants of the Extraordinary International Congress of Art Critics who were in the city at a special moment, when the city was on its threshold.

KEYWORDS: Brasília, 1959, CICA.

Candangos chegando em Brasília. Agosto de 1959. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

"60 mil candangos foram necessários para desbastar,
cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar,
cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas...
– Ah, as empenas brancas!

(...)

Como se tivessem sido depositadas de manso por
mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto,
em meio à música inflexível, à música lancinante, à
música matemática do trabalho humano

em progressão...
O trabalho humano que anuncia que a sorte está
lançada e a ação é irreversível."

Vinícius de Moraes

A etapa de construção do Plano Piloto de Brasília, é um momento muito especial na história da nova cidade-capital. Em 1959, Brasília está no numa condição-limite de vir a ser... Celso Lafer (BACHA, 2019, p.131) afirma que *"A construção de Brasília atraiu a atenção internacional, e a inauguração da nova capital, em 1960, foi um grande evento da diplomacia pública."* Será justamente neste contexto, em meio a um enorme canteiro de obras, que ocorre o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. 1959 é um ano crucial, em que a construção atinge um estágio irreversível para concretizar a meta-síntese de Juscelino Kubitschek. Na paisagem do cerrado do Planalto Central, Brasília se torna, irrevogavelmente, um fato nacional autônomo, representando um gesto de afirmação nacional sem precedentes, consubstanciando-se num projeto urbano e arquitetônico, que se insere num projeto de nação.

Contrapor a rarefeita ocupação dos vastos territórios do Planalto Central com a nova Capital, representava a tomada de posse definitiva do país. Brasília se erguia entre fazendas, caminhos e veredas que já cruzavam o quadrilátero do Distrito Federal, em meio a uma paisagem tratada como *deserto*, ou adjetivada como *nada*! Será no *nada* de um cerrado revolvido, ocupado por máquinas, tratores, caminhões, estruturas metálicas dos edifícios e milhares de candangos, que os participantes do *Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte* instauram um debate sobre a própria cidade-capital em construção como síntese das artes.

A presença de grandes nomes do campo da arquitetura e das artes em Brasília tensiona as percepções da cidade que há muito tempo estava sendo divulgada por meio de exposições e matérias jornalísticas. Entre a ideia de utopia que o desenho do Plano Piloto instava e a coisa em si, miríades de interpretações serão lançadas. Entre a proposta urbanística vencedora, o volume hercúleo de trabalho e o vigor da arquitetura, emergirá uma cidade para abrigar o novo centro de poder e demarcar o novo eixo de desenvolvimento do país. Tudo isso recobra o entendimento de Lafer (BACHA, 2019, p.131) para quem, *"JK era um visionário com senso de realidade. Liderou as transformações do país com cautela realista para dosar as mudanças aos limites do viável politicamente, assegurando a plenitude da democracia."*

O *Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte* —doravante *Congresso*— foi organizado pela Associação Internacional do Críticos de Arte – I.A.C.A. para ocorrer em outras duas cidades, além de Brasília: Rio de Janeiro, São Paulo. Em São Paulo, o cronograma do *Congresso* se vincula às atividades da *V Bienal Internacional de São Paulo*, articulando os cronogramas e à agenda para tornar o campo cultural brasileiro um ambiente menos periférico ao debate internacional das artes. A estratégia de realizar o *Congresso* em três cidades também demarca o possível contato dos congressistas com três universos urbanos, sociais, culturais e arquitetônicos distintos. São Paulo, a cidade industrial e polo econômico; Rio de Janeiro: a capital por quase dois séculos, um balneário cosmopolita e berço da Bossa Nova; e Brasília: a futura cidade-Capital, com a arquitetura de Oscar Niemeyer.

1959: O ANO CRÔNICO DE UMA CAPITAL ANUNCIADA

Longe das batidas da Bossa Nova, o ritmo do canteiro de construção de Brasília será muito mais complexo do que o compasso de *Take five*, e muito mais surpreendente que o trompete incisivo de Miles Davis em *So what*! Em 1959 é realizado o *CIAM XI* que dissolveu a própria instituição do *Congresso Internacional de Arquitetura Moderna*. Em 1959, Frank Lloyd Wright falece e o Museu Guggenheim de Nova York é inaugurado. Em 59, enquanto estavam em cartaz *La dolce vita*, *Rocco e seus irmãos* e *Psicose*, a Revolução Cubana triunfa! A criação da SUDENE em 59 visava fomentar o desenvolvimento da região Nordeste depois da trágica seca do ano anterior, justamente quando a Volkswagen inaugura sua unidade no ABC paulista. Em 1959, Sérgio Buarque de Holanda publica suas *Visões do Paraíso* e JK participa do voo inaugural do *Caravelle* da VARIG para Brasília, de onde foi possível apenas antever, senão o paraíso, ao menos onde estaria o futuro lago Paranoá, que iniciara seu represamento.

Ver o Lago Paranoá cheio até a cota determinada era um dos questionamentos dos céticos e dos adversários de Brasília. Tomada como metáfora, a formação do lago pode corresponder ao processo de transformação do próprio campo arquitetônico brasileiro, na condição pós-Brasília. Trata-se de uma circunstância nova que se caracteriza pela reificação do sentido da modernidade inerente à produção arquitetônica que mantém o debate refratário às críticas ao Movimento Moderno. Neste sentido, Segawa (1999, p.114) afirma que "*Brasília está no bojo desse projeto desenvolvimentista e constituiu o marco final dessa vanguarda arquitetônica alimentada por uma política de 'conciliações' ideológicas. O marco cronológico final desta etapa está em 1964...*"

Em contrapartida ao ocaso do CIAM, historiadores, críticos e pessoas relacionadas ao campo arquitetônico, tais como Eero Saarinen, John Entenza, Stamo Papadaki, Andre Bloc, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, André Wogenscky, William Holford, Will Grohman, Bruno Alfieri, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Alberto Sartoris, Bruno Zevi, dentre outros, estiveram ao Brasil para conhecer e/ou reconhecer a sua vanguarda arquitetônica e dar o seu aval à grande empreitada em curso. Se o debate internacional parecia ter encontrado um limite, o *Congresso* dos críticos se apresenta como uma instância para validar a autonomia relativa aos limites do próprio campo arquitetônico brasileiro.

O *Congresso* é parte da construção simbólica de Brasília, sendo o gesto mais internacionalizante de legitimação da cidade. Ao trazer especialistas do mundo todo para cá, comprova-se sua factualidade e globaliza-se o mito. Neste sentido, Ferreira Gullar também entende que *o Congresso* deu maior relevo à significação de Brasília, uma vez que a cidade passou a ser vista de outra maneira, não como mera expressão do desenvolvimentismo de JK. Ele considera que *"Trazer os críticos foi muito importante, porque sua opinião iria irradiar-se pelo mundo inteiro, pondo Brasília no centro das discussões sobre a cidade nova e a nova arquitetura (...)."* Em meio aos debates, Bruno Zevi assinala que "*...a arquitetura moderna (...) está em profunda crise, crise esta que se sente com muita força na Itália, que é muito evidente nos Estados Unidos e muito menos evidente em Brasília, mas que existe em todo o mundo*." (*Anais*, 1959, p.21) Enquanto que André Bloc pondera: *"...estamos infelizmente numa época em que o nível da arquitetura no mundo é um tanto fraco. O Brasil é uma exceção feliz..."* (*Anais*, 1959, p.72) Assim, Brasília, mesmo em obras, firma-se como um ponto de inflexão.

No processo de divulgação de Brasília, além do circuito internacional de exposições sobre a cidade com fotografias e maquetes, havia um programa oficial de visitas e personalidades estrangeiras à Brasília organizado pelo Itamaraty. Estas visitas fazem parte de uma estratégia de divulgação e popularização da cidade, mostrando que mesmo em obras, o canteiro era um lugar organizado e sob controle. O *Brasília Palace Hotel* passa a ser

Vista aérea do Eixo Monumental. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

o local oficial de hospedagem de visitantes e dos participantes do *Congresso*. Com suas centenas de apartamentos, salas com móveis modernistas, piscina, restaurante e bar, o hotel complementava a infraestrutura de recepção e a dinâmica social dos viajantes.

No outro extremo social, as novas levas de candangos continuavam chegando e se incorporavam ao contingente de mão-de-obra para "*...desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas...*", como enunciou Vinicius de Moraes (2017, p.452). Em 1959, o canteiro de Brasília possuía 64.000 habitantes, dos quais 19.100 estavam vinculados à construção civil. Trata-se de uma população predominantemente masculina, solteira, entre 18 e 45 anos, oriunda das regiões Nordeste, Norte e Centro-Oeste, que vinha em busca de trabalho, melhores oportunidades ou fugindo da seca, muitas vezes sem qualquer qualificação técnica. (RIBEIRO, 2008, p.94) Entretanto, ao comungarem do sonho político e do otimismo do próprio JK, estes candangos construíam uma cidade e também participavam do processo de materialização de sua utopia.

Com a duração oficial de nove dias, o tema geral proposto pelo organizador Mario Pedrosa é *A Cidade Nova, Síntese das Artes*, convertendo Brasília objeto de pesquisa. Este enfoque pode ser problematizado em Brasília especialmente na 1ª sessão: *A cidade nova*; na 2ª sessão: *Urbanismo* e na 4ª sessão: *Arquitetura*, enquanto que a *síntese das artes* foi mais debatida em São Paulo. Contrapondo as atenções e cuidados estendidos aos congressistas, surpreende o grau de provisoriedade dos lugares que sediaram os embates, tanto em Brasília como no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Em Brasília, o auditório inacabado do STF; em São Paulo: no edifício dos Diários Associados, sem uso há cerca de vinte anos; e no Rio de Janeiro: no MAM também em obras!

De toda sorte, foi nesses ambientes, entre o canteiro de Brasília, os almoços e jantares, entre a *vernissage* especial da *V Bienal Internacional de São Paulo* e uma visita à *Fazenda Pirassununga* do industrial Ciccillo Matarazzo, que os congressistas travaram seus embates e seus diálogos. Aos 83 congressistas se somam 31 observadores, totalizando 114 participantes oficiais no evento. A este total ainda devem ser somadas as autoridades políticas, diplomáticas, os assessores, auxiliares e Oscar Niemeyer. Mesmo que este número total não fosse constante, a participação oficial de membros e delegações de 22 países atesta a escala do interesse por Brasília, por seu plano urbanístico e por sua arquitetura, ratificando as correlações do campo arquitetônico brasileiro em uma escala global, superando o sentido de isolamento e atraso.[1]

OS CONGRESSISTAS ESTÃO CHEGANDO...

Para que a chegada ao Rio de Janeiro no dia 14 de setembro de 1959 da maior parte da delegação de estrangeiros —num voo da *Panair* vindo de Paris— fosse bem sucedida, a preparação do *Congresso* foi operada com a devida antecedência até que eles pudessem ser recebidos pelo Ministro Meira Penna e por Mario Pedrosa. Para averiguar a preparação do *Congresso*, a correspondência do Ministério das Relações Exteriores é uma fonte incontornável. Embora os jornais informem o apoio do Itamaraty na organização e apoio ao *Congresso*, as matérias pouco explicam sobre a logística, a preparação ou o envolvimento direto do Ministério para o sucesso do evento. Ao explorar cartas, telegramas, circulares e ofícios da correspondência do Itamaraty

1 As anotações apontam 83 congressistas além de 14 observadores (Brasil) e 17 observadores (Mundo). O seja, 83 congressistas mais 31 observadores, totalizando 114 participantes. Havia representação de 22 países (com membros): Brasil, França, Itália, E.U.A., Argentina, Uruguai, Colômbia, Chile, Japão, Israel, Turquia, Bélgica, Espanha, Iugoslávia, México, Holanda, Polônia, Portugal, Reino Unido, Suíça, Tchecoslováquia, Alemanha, além da Suécia apenas como observadora. As maiores delegações: Brasil (22 membros), França (12 membros), Itália (9 membros), E.U.A. (7 membros); para tais números ver Anais do Congresso e anotações documentadas do Congresso pertencentes ao Arquiteto Gladson da Rocha.

com as embaixadas brasileiras, constata-se o caráter estratégico do *Congresso* dentro das perspectivas políticas do Ministério para transformar a imagem do país no exterior.

O *Congresso* tem um peso relevante nas ações no Itamaraty, que sempre estiveram pautadas para legitimar a consolidação de Brasília, mas também dar-lhe uma autonomia política maior e menos personalista, tomando-a como projeto nacional legítimo. Ao mesmo tempo, o protagonismo de JK na abertura do Congresso é marcante. O Presidente acompanhava Mário Pedrosa, Israel Pinheiro e Oscar Niemeyer que desempenhariam com grande desenvoltura as funções de organizadores e anfitriões do evento. Embora possa ser considerado como um debate de caráter acadêmico, ele configurou-se desde o início como um evento político legitimador de estratégias diplomáticas. Além de oferecer almoços e jantares, o Itamaraty também ofereceu condições bastante favoráveis, provendo hospedagem, transporte e alimentação durante toda estadia de cada congressista.

No dia 17 de setembro de 1959, os congressistas desembarcaram no aeroporto de Brasília, com uma agenda de visitações. Uma frota de ônibus foi disponibilizada para perfazer o roteiro, levar e trazer os congressistas entre o *Brasília Palace Hotel* e as obras em andamento. Em meio à movimentação frenética das obras, os congressistas puderam admirar as estruturas metálicas dos ministérios já armadas numa esplanada infinita; ver a plataforma do Congresso Nacional ainda com todo o madeiramento das escoras para suportar a forma da concretagem da cúpula da Câmara, e ver as estruturas verticais dos anexos; puderam ver ainda os espaços do Palácio do Planalto, outras tantas fundações e ferragens à mostra, como na Catedral; puderam visitar as superquadras em construção na Asa Sul. Nesta paisagem mutante de um canteiro de obras, os congressistas conheceram a Praça dos Três Poderes com chão de terra batida, ainda em processo de compactação.

Durante sua curta permanência em Brasília, os congressistas revelaram-se tomados por grande curiosidade pela nova cidade e por conhecer a arquitetura já divulgada. Além disso, detecta-se um sentimento de privilégio que tal oportunidade ensejava. O testemunho do historiador italiano Giulio Carlo Argan é revelador, ao afirmar que *"Em Brasília fomos testemunhas de uma coisa muito rara para nós, críticos de arte: o nascimento de uma cidade."* (*Anais*, 1959, p.127)

O *CONGRESSO* E A CIDADE

Ao longo dos três dias em Brasília, os congressistas participaram de sessões temáticas e debates de praxe. Mas além disso, eles puderam visitar e experimentar, quase que em primeira mão, os edifícios oficiais, as quadras residenciais e obras complementares da futura cidade. Para balizar e pautar a curiosidade dos visitantes que já teriam N questões que somente poderiam ser respondidas por uma pessoa, o arquiteto Oscar Niemeyer se mostra hábil e precavido, ministrando uma palestra sobre a sua arquitetura em Brasília. Embora tal palestra não esteja registrada no Anais do *Congresso*, é razoável pressupor que o arquiteto tenha apresentado uma argumentação convicta e conclusiva sobre as qualidades espaciais, simbólicas, plásticas e estruturais das arquiteturas que seriam visitadas, acentuando o caráter condensador destas obras com o seu próprio discurso.

A repercussão da presença de Niemeyer e a possibilidade de travar contato direto com ele reverbera nas discussões registradas nos Anais do evento, assinalando a limitação crítica e os impasses que toda a experiência de estar em Brasília durante as obras ensejava. Mais uma vez, Argan não se conteve e em São Paulo revelou que *"Todos estavam maravilhados pela experiência que tiveram em Brasília..."* (*Anais*, 1959, p.70); ao que Crespo de La Sarna confirma considerando que *"...esta experiência que nos foi oferecida por nossos amigos brasileiros, de ver nascer uma nova*

Esplanada dos Ministérios. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

STF e Planalto em obras no dia 03 de setembro de 1959. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

cidade, completamente nova, foi verdadeiramente extraordinária para nós..." (*Anais*, 1959, p.91) Já Raymond Lopez explicita que *"Talvez tenhamos pecado um pouco por excesso de entusiasmo e pelo excesso de perguntas que fazemos a nós mesmos".* (*Anais*, 1959, p.68) Isto é, a vivência do canteiro de obras da futura Cidade-capital tensiona os valores pessoais e as questões vigentes no debate arquitetônico de então, corroborando o sentido de crise que já se anunciara.

Enquanto Lucio Costa se manteve distante do embate direto, Oscar Niemeyer assumiu o *front* da batalha e participou das atividades do *Congresso* em Brasília. Niemeyer já era então um arquiteto de renome internacional, mostrando-se acessível para discutir as questões formuladas pelos participantes, como afirma Antonio Romera: "*Em nenhum momento, as perguntas de Zevi, de André Bloc, de Neutra, de Will Grohmann ou de Meyer Schapiro tiraram Niemeyer de sua assombrosa e imperturbável serenidade.*" (*Coleção Brasília*, 1960, Volume X, p.35) Este contato direto repercutiu nos debates de todo o *Congresso*, não somente pelas questões arquitetônicas que as obras suscitavam, mas também pela inserção social e política que o arquiteto podia ocupar dentro do campo de atuação profissional. Neste sentido, é patente a observação do crítico de Jean Laymarie: *"O que representa Brasília no ponto de vista político, econômico, social e artístico, convida os críticos de arte a terem consciência de seus limites e das suas responsabilidades."* (*Revista Brasília,* 1959, p.04)

A presença de Niemeyer durante as visitas é uma oportunidade singular: conhecer uma obra de arquitetura com seu próprio autor. Foram realizadas visitas aos edifícios representativos: Palácio do Planalto, Palácio do Supremo Tribunal Federal, Palácio do Congresso Nacional e Palácio da Alvorada. Os congressistas também visitaram junto com Niemeyer a Igreja de N.S. Fátima e os apartamentos das superquadras —ao que tudo indica, seriam os apartamentos da SQS105, projetados por Helio Uchôa para o IAPI. Os deslocamentos de ônibus por entre os canteiros das obras faziam parte das observações e das percepções sobre o que seria a cidade, ao que André Wogenscky aponta com sagacidade: *"Em Brasília, o que se vê, por enquanto, não é a cidade, são andaimes."* (*Revista Manchete*, 1959, p.102-103)

Além dos andaimes, em setembro de 1959, também estavam prontos o aeroporto, o oratório da Ermida D. Bosco e a barragem do Lago Paranoá. Se o Palácio do Alvorada e o hotel estavam impecáveis, equipados com móveis modernos, obras de arte, louças e cristais, ao mesmo tempo, as obras do Palácio do Planalto, do Palácio do Congresso Nacional seguiam em ritmo acelerado. Os Ministérios exibiam então apenas as suas estruturas metálicas. Durante o evento a terraplenagem da Asa Norte estava pronta, havia obras de implantação da Plataforma Rodoviária no cruzamento dos eixos, enquanto que blocos nas superquadras na Asa Sul apresentavam diferentes etapas construtivas.

Logo na sessão de abertura, Mario Pedrosa provoca os participantes, instigando-os a colaborarem com seu aparato, fazendo críticas, e não apologia. A provocação é forte, mas tem limites, pois afinal como poderiam os críticos se posicionarem perante uma cidade em obras? Como poderiam os críticos formularem abordagens precisas sobre as questões urbanas e arquiteturas que estavam em processo de construção, ou gestando nas pranchetas? A possibilidade de conhecer Brasília em construção se mostra fundamental, mas tal colaboração se torna algo improvável, inclusive porque o projeto em curso não seria alterado. As formulações dos participantes do Congresso possuem uma delimitação, cujo potencial máximo é fazer repercutir em escala internacional o grau de qualidade e o nível do feito brasileiro, legitimando, de uma vez por todas, o nosso campo. Neste sentido, a mensagem de Lucio Costa aos participantes é direta:

> *"Discuti, discordai à vontade. Sois críticos, a insatisfação é vosso clima. Mas de uma coisa estou certo —e a*

Chegada de Juscelino Kubitschek, assessores e demais autoridades para abertura do Congresso. 17 de setembro de 1959. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

> *vossa presença aqui é testemunho disto— com Brasília se comprova o que já vem ocorrendo em vários setores das nossas atividades; já não exportamos apenas café, açúcar, cacau —damos também um pouco de comer à cultura universal."* (COSTA, p.298)

Os limites da própria provocação de Pedrosa para enredar os participantes pode ser aferida tomando o edifício mais icônico de Brasília: o Palácio do Congresso Nacional. Naquele momento, o edifício do Congresso Nacional ainda não estava terminado, apresentando a estrutura de concreto armado das 2 torres com 28 andares e a plataforma de embasamento com suas cúpulas. No entanto, devido ao cimbramento da cúpula da Câmara dos Deputados, torna-se limitadora a abordagem plena de seu jogo formal e de sua presença marcante na paisagem. A percepção parcial desta e de outras tantas obras tem sua legibilidade integral comprometida, pois todas estavam em diferentes fases do processo construtivo. Neste embate entre as experiências dos congressistas com as cidades perante o canteiro de Brasília, Raymond Lopez afirma:

> *"As nossas cidades europeias levaram de cinco a dez séculos para se formar. E hoje se quer que os autores de Brasília realizem no espaço de dez ou quinze anos uma cidade que tenha as mesmas qualidades humanas das que foram resultado da criação lenta e da contribuição de gerações..."* (*Anais*, 1959, p.52)

Ao que Richard Neutra complementa e arremata, ponderando: *"Mas nós chegamos cedo demais..."* (*Anais*, 1959, p.23)

EMBARCANDO DE VOLTA

Por mais adiantadas que estivessem as obras dos palácios, das superquadras e de infraestruturas, os responsáveis pelo *Congresso* seriam ingênuos se não reconhecessem, de saída, que em 1959 não haveria ainda uma cidade a ser apresentada aos críticos e ao mundo. Em 1959 havia sim, uma futura cidade-Capital moderna em seu nascedouro, como um babilônico canteiro de obras. Se por um lado, os congressistas não conseguiram ver uma cidade de fato, por outro lado, eles puderam vislumbrar a emergência do mito de um Brasil em processo de modernização, cumprindo o objetivo do projeto político de JK, para inserir o Brasil em uma nova ordem mundial.

Em 1959, Brasília era um colossal canteiro de obras, repleto de máquinas, tratores e caminhões trazendo materiais, levando e buscando os milhares de candangos, conjuntos de barracas e acampamentos de operários, com jipes percorrendo vias de terra, areia, pedra, muita poeira e muito barulho, além da cantoria noturna que os trabalhadores entoavam para manter a jornada de trabalho. Em 1959, Brasília não existia como uma cidade pronta a ser tomada como objeto de problematização, sob a moderna condição de obra de arte ou artefato urbano.

Ao mesmo tempo em que as fotografias, a documentação e as revistas evidenciam que em 1959, Brasília estava em construção, Brasília estava, de fato, no limiar do projeto transformando-se na coisa em si. Brasília em obras se inscreve numa circunstância *entre*: entre a cidade projetada e a cidade futura... Brasília se inscreve entre os desenhos dos projetos, entre plantas, cortes maquetes, fotografias e a pulsação do canteiro de obras, alimentando a formulação de um entendimento provisório que era e do que viria a ser a cidade definitiva. A diferença de tempo entre o estado das coisas —entre obra em andamento e a coisa pronta— é muito acelerada, mas são duas etapas distintas! E foi justamente este momento arrebatador de transição, entre a obra em processo e a coisa pronta, que os congressistas experimentaram Brasília.

REFERÊNCIAS

Anais do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte – 1959. São Paulo, Biblioteca do MASP, 1959. Versão xerográfica, 169p. s/ imagem.

BACHA, Edmar (etal.). **130 anos: em busca da República**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

BOJUNGA, Cláudio. **JK o artista do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Brasília — do nada à realidade. Presença de Oscar Niemeyer [*Brasilia — eine stadt aus dem nichts. Auf den spuren Oscar Niemeyers*]; Catálogo da exposição; Embaixada do Brasil – Berna & Escola Técnica Superior de Arquitetura, 2006.

Brasília, Sinfonia da Alvorada (1960) in MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: obra reunida*. 2017. Volume-2, p.449-454.

*Revista **Brasília***, nº 35, 1959.

Coleção Brasília. Presidência da República, 1960. 11 volumes/18 tomos

COSTA, Lucio. **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FERREIRA, Marcílio Mendes & GOROVITZ, Matheus. **A invenção da superquadra**. Brasília: IPHAN, 2007.

*Revista **Manchete*** nº.398, 05/12/1959

*Revista **Módulo*** nº.15, out/1959

LUZ, Clemente. **Invenção da cidade**. Brasília: Editora de Brasília,1967.

MEIRA PENNA, José Oswaldo de. *Depoimento ao Arquivo Público do Distrito Federal*. Brasília, 1990.

MORAES, Vinicius de. **Vinicius de Moraes: obra reunida**. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017. 2 volumes.

OLIVEIRA, Márcio de. **Brasília: o mito na trajetória da nação**. Brasília: Paralelo 15, 2005.

PEDROSA, Mário. *Brasília, a cidade nova*. In *Revista Brasileira dos Municípios* nº.47/48, Ano XII, julho/dezembro, 1959: IBGE – Conselho Nacional de Estatística; p.117-121.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília**. Brasília: Ed. UnB, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquiteturas de Brasília**. Brasília: ITS, 2012.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte*. São Paulo: Portal de Arquitetura Vitruvius, 2009. Disponível aqui.

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil 1900-1999**. São Paulo, Edusp, 1998.

STEVENS, Garry. **O círculo privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica**. Brasília: EDUnB, 2003.

OUTRAS FONTES

Anotações oficiais do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. Brasília, 1959; 4 páginas s/ numeração. Material inédito do acervo do arquiteto Gladson da Rocha, com a seguinte indicação de catalogação no canto superior direito de cada folha: AICA-CE-BR/SP/RJ-1959 Doc.27-P F I

Ministério das Relações Exteriores – MRE. Correspondência diplomática, 1958-1960.

BRASÍLIA: AMÁLGAMAS DO MODERNO BRASILEIRO

Elisa de Souza Martinez

Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados sobre as Américas (ELA/ICS) da Universidade de Brasília, Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

RESUMO: A atualidade da visão utópica que se projetava para Brasília nas discussões promovidas pelo Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado pela AICA em 1959, são objeto de nossa análise. Para tanto, partimos de trechos de intervenções proferidas por críticos que, sob a condução de Mario Pedrosa, expressavam aspirações e, também, divergências quanto aos possíveis desdobramentos do tema geral "Cidade nova: síntese das artes". Em 1967, Mario Pedrosa apresentou suas reflexões sobre o Congresso de 1959 no artigo "À espera da hora plástica" (publicado originalmente na Revista GAM e reproduzido em *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*, 1998), ressaltando que a síntese das artes não pode ser considerada "colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores", associando sua realização a "um plano social e cultural de ordem geral." A tensão entre "concretude" e formulação teórica parece guiar, na atualidade, o debate em torno de projetos transdisciplinares.

PALAVRAS-CHAVE: Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte. Modernismo brasileiro. síntese das artes. discursos utópicos. utopias artísticas

ABSTRACT: The relevance of the utopian vision that was projected for Brasília in the discussions promoted by the Extraordinary International Congress of Art Critics, held by AICA in 1959, is the object of our analysis. For that, we started from excerpts of interventions given by critics who, under the leadership of Mario Pedrosa, expressed aspirations and, also, disagreements regarding the unfoldings of the general theme "New city: synthesis of the arts". In 1967, Mario Pedrosa presented his thoughts on the 1959 Congress in the essay *"À espera da hora plástica"* (published in Revista GAM and reproduced in Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III, 1998), emphasizing that the synthesis of the arts cannot be considered "eventual collaboration between architects, sculptors and painters", associating its reality to "a general social

and cultural plan." The tension between "concreteness" and theoretical formulation seems to guide, today, the debate around transdisciplinary projects.

KEYWORDS: Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte. Brazilian modernism. synthesis of the arts. utopian discourses. artistic utopias.

Falar de Brasília é falar de colonização. Entretanto, um jogo de palavras nos leva a buscar entre o revisionismo histórico que demanda uma atualização dos discursos do passado e um olhar anacrônico que, de certo modo, nos distancia de uma busca de ancestralidade e genealogia no trabalho acadêmico, as contribuições de vários discursos, sincrônicos, em um contexto que denominamos polifônico. A polifonia é constatada não em avaliação das diferentes vozes que se distinguem no contexto brasileiro. Seria uma obviedade. Constitui-se a polifonia na expressão, ou no plano da manifestação, de discursos que, não obstante o propósito geral de convergir para uma compreensão abrangente do panorama da produção artística, preservam marcas de diversidade, vínculos a variados contextos de origem. Por um lado, ao apresentar este fragmento de pesquisa[1] temos a intenção de formular uma síntese provisória, associando alguns aspectos do que temos reunido. Entretanto, há também neste texto o objetivo de confrontar aspectos que nos tem auxiliado a compor o panorama crítico em que o mesmo Congresso da AICA foi realizado.

Para introduzir o que considera "a situação de Brasília em nosso país", Mário Pedrosa lembra que a cidade se faz, em 1959, "partindo do nada, a mil quilômetros de distância do litoral"[2]. O litoral, naquele ano, é a capital do país: a cidade do Rio de Janeiro. Por outro lado, o Brasil que constrói Brasília, segundo a mesma visão de Pedrosa, pertence ao tempo em que a "utopia se transforma em plano", ou seja, se materializa na "mais alta atividade criadora do homem – a da planificação". Além de utilizar palavras de otimismo, considera evidente que o momento, 1959, é de "crise bem profunda na arte individual" e também de reencontro

1 O presente texto é extraído de pesquisa em desenvolvimento sobre a contribuição do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, da ICA, em 1959, para as definições do Modernismo no Brasil.

2 Os trechos da fala de Mario Pedrosa são extraídos das Atas do Congresso publicadas sob coordenação de Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre, da intervenção do crítico na Primeira Sessão: "A cidade nova".

com as “bases sociais” da atividade criadora. Associam-se no pensamento de Pedrosa “vanguarda” a “expressão autóctone”. Como poderia Brasília ser uma solução para a “crise da coesão social”?

Segundo Henry Meyric Hughes, no texto “A crítica de arte amadurece: Brasília, AICA e o Congresso Extraordinário de 1959” publicado na edição organizada por Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre (Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p.9), os eventos acompanhados por Pedrosa “ofereciam a evidência necessária da existência de uma vanguarda autenticamente autóctone, capaz de propor uma solução à crise da coesão social, vivida em muitas frentes”. Entretanto, as escolhas, feitas predominantemente por Oscar Niemeyer, de obras de arte para compor o cenário de “síntese das artes” em Brasília parecem ter outro critério. Desde a fundação da Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima, em 1957, até seus projetos mais recentes para Brasília, Niemeyer escolheu dois tipos de obras para acomodar em seus edifícios: obras figurativas que cumprem função simbólica, de fácil entendimento, e obras executadas por Athos Bulcão que “desaparecem” como ornamento subordinado à forma arquitetônica. Para esse artista, colaborador frequente nos projetos de Niemeyer, a produção integrada à arquitetura, ou de arte aplicada, se adequava a necessidades que precediam as de um projeto artístico autônomo. Desse modo, relevos e revestimentos eram sempre subjugados ao desenho maior, o desenho do arquiteto[3].

LÚCIO COSTA

> Isto tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente. Só o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. É isso. Eles estão com a razão, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Foi uma bastilha. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor do que a realidade. A realidade foi maior, mais bela. Eu fiquei satisfeito, me senti orgulhoso de ter contribuído.
>
> Lúcio Costa, 30 de novembro de 1987 (BUCHMANN, 2002, p. 111.

Lúcio Costa viu o que não havia previsto. Chega à Estação Rodoviária de Brasília “à noitinha” e vê “verdadeiros brasileiros”, que moram além dos limites do Plano Piloto e ocupam o ponto central da cidade como se este fosse a “casa deles”. Surpreende-se com “a boa disposição daquelas caras saudáveis” dos frequentadores de lanchonetes e lojas populares que, antes de retornar às cidades satélites, abomináveis segundo seu julgamento, permanecem por algum tempo “bebericando” por ali. A Rodoviária é um “lugar onde eles se sentem à vontade”. Provavelmente, em atitude zelosa ou de elevada estima pelo urbanista ilustre, seus acompanhantes na visita à Rodoviária não revelaram que, de fato, muitos desses verdadeiros brasilienses moram permanentemente ali e utilizam os equipamentos do edifício como dependências domiciliares. Para esses a Rodoviária não é um ponto de passagem, de convivência cívica ou de apreciação da beleza arquitetônica daquela obra monumental. Melhor assim, a visita deixou o urbanista satisfeito e orgulhoso.

Brasília não é uma utopia. Brasília é o Brasil. O urbanista atribui ao país o destino de suas proposições originais, o Plano Piloto. Por outro lado, defende o papel de seu Plano na regulação dos

3 Sobre a obra de Athos Bulcão em Brasília, da autora: “Arte sem cerimônia (Azulejos-piloto)”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n. 42, p. 70-75, março de 2009. O título original, “Arte sem cerimônia”, foi alterado pela Revista sem autorização da autora. O novo título, diferente da versão impressa, é colocado entre parênteses.

modos de expansão populacional. Na avaliação que alguns anos mais tarde faz do projeto implantado, considera a necessidade de garantir a permanência (BUCHMANN, 2002, p. 108) de duas proposições fundamentais: a obrigatoriedade dos pilotis e o gabarito de seis pavimentos[4]. O arcabouço sobre o qual as marcas de ocupação produzem diferenças nas configurações de ambiente aprazível ao convívio social, não representa, em sua proposta de relativa uniformização, um inconveniente. Sem ter previsto alterações nas dimensões e nas configurações atuais dos edifícios destinados à habitação, Costa (BUCHMANN, 2002, p. 126-127) se surpreendeu quando constatou que a cidade caminhava em direção a uma divisão entre bairros ricos e pobres, e que a construção de habitações mais econômicas que garantiriam a integração harmoniosa de diferentes níveis sociais na área planejada jamais foi considerada de interesse governamental. A disponibilidade aparentemente inesgotável de terrenos para venda, considerados como lucrativa fonte de recursos para a administração da nova capital, abriu espaço à especulação imobiliária temida pelo urbanista. As cidades-satélites, consideradas uma inversão de seu planejamento, transformaram-se rapidamente, em fato.

O planejador de "um estilo de vida diferente, mais saudável e mais sereno" (BUCHMANN, 2002, p.110) que seria decorrente da escolha de certos partidos de implantação, esclarece que seu trabalho se realizou de forma oposta à usual porque estava "sob o signo de uma vontade toda poderosa". Submetido à vontade presidencial, seu desafio consistia na ocupação, em poucos anos, de um território aparentemente inexplorado. Se estivesse edificando uma configuração urbana para acomodar o crescimento de um organismo vivo, a rigidez do Plano proposto seria inadequada e não permitiria os desdobramentos imprevisíveis que decorrem de processos históricos e condições ecológicas pré-existentes. Por meio do discurso de implantação do sistema básico de funcionamento da cidade, ao mesmo tempo em que considera indesejável "pretender engaiolar o futuro", defende a fixação de alguns critérios fundamentais para a ocupação do espaço e, consequentemente, modos de interação social entre seus habitantes. O episódio de sua visita à Estação Rodoviária em 1987 ilustra o distanciamento que se impõe: o local ainda serve à função urbanística inicialmente prevista, de cruzamento dos eixos, Rodoviário e Monumental, em vários níveis. Entretanto, seu papel na configuração de interações sociais em vários níveis, encontra-se irremediavelmente perdido. Ou, como define Lucrécia d'Alessio Ferrara, "espaço urbano" e "cidade"[5] são conceitos distintos que correspondem, respectivamente, ao caráter hegemônico de seu conjunto de edificações e às constantes indeterminações e movimentos espontâneos dos modos de existir.

MARIO PEDROSA, NOVAMENTE

O Congresso Internacional Extraordinário da AICA, em 1959, coloca em destaque a liderança de Mario Pedrosa. Para compreender sua defesa, muitas vezes contraditória, de Brasília, destacam-se dois textos: "Reflexões em torno da nova Capital" e "Utopia – obra de arte"[6]. No primeiro texto, Pedrosa recupera a definição adotada por Wilhelm Worringer, em livro sobre arte egípcia publicado em 1927, que se aplica a povos que surgem artificialmente: civilização oásis. Para compreender como se constitui esse tipo de civilização, não seria necessário conhecer sua história natural. Worringer distingue a civilização oásis de outro tipo, que tem no desenvolvimento de sua história natural o "paradigma de sua própria história política e cultural".

A partir da exposição desse conceito polêmico, cujos

4 Lembramos aqui que os novos bairros, sobretudo Águas Claras, negam o gabarito do Plano Piloto em muitos aspectos urbanísticos e abrigam edifícios com mais de vinte pavimentos.

5 Observação extraída da análise apresentada por Lucrécia D'Alessio Ferrara na V Jornada dos Grupos de Pesquisa em Semiótica, realizado na Universidade de Brasília, de 4 a 6 de novembro de 2019.

6 Ambos publicados na Revista *VIS*, vol. 5, n. 1, p. 7-17, janeiro a junho de 2006, sob edição da autora.

desdobramentos reverberam até os dias atuais em que Brasília é abordada como se fosse ainda algo em construção, ou inacabada e sem vida "natural", Pedrosa exalta a "força de transformação que possui toda cultura não autóctone", que não enfrenta obstáculos naturais em sua implantação. Cabe ressaltar que há um tipo de "autóctone" que não é, no pensamento expresso por Pedrosa, espontâneo, natural e bom. Vislumbra-se a possibilidade de "engendrar rapidamente um tipo uniforme artificial", que em poucas gerações adquiriria identidade coesa a expressar-se "até no corpo". Retomando Worringer, afirma que "a vida concentrada num oásis estreito toma a forma disciplinada de um cultivo de viveiro". Viveiro, ou estufa, em que o natural é negar a natureza e substituir a espontaneidade desalinhada do cerrado por projetos paisagísticos de contenção geométrica. No primeiro momento, a natureza local é negada ou considerada indigna de conservação. Concomitantemente, a ocupação da terra, com arquitetura e natureza transplantadas segundo modelos exógenos, se dá por uma "negação naturalíssima", caracterizada por um "formidável poder de absorção de quaisquer contribuições culturais, por mais complexas e altas que sejam, venham de onde vierem". Por essa razão, segundo o mesmo autor, estaríamos "condenados ao moderno", sendo este, consequentemente, nosso único *habitat* natural.

Surge assim o método moderno brasileiro no texto de Pedrosa: como nos demais países americanos, haveria no Brasil a possibilidade de "começar do começo", com uma história que se constrói "de modernismo em modernismo" desde a chegada do primeiro colonizador europeu. Nesse processo, nossos *habitats* se tornariam nossos diversos oásis.

O paradigma antinaturalista de Pedrosa é, em sua opinião, a salvação do Brasil, proporcionando a superação da ausência de cultura e de civilização. Apresenta também a construção de Brasília como oportunidade de superação de um *modus vivendi* medíocre. Em suas palavras: "nunca tivemos passado, nem rastros dele por trás de nós". Cita, também, episódios do que denomina "tradição histórica" do Brasil que, por influência de nobres ideais europeus, propuseram a fundação da capital no interior do país. Entre os visionários citados encontra-se o Visconde de Porto Seguro, Francisco Adolfo de Varnhagen, quem definiu em 1844 uma localização para a capital do Império em "paragem bastante central e elevada, donde partem tantas veias e artérias que vão circular por todo corpo do Estado", sendo "seu verdadeiro coração"[7]. O ideal de Varnhagen, como o de Hipólito da Costa antes dele, era edificar pontos de povoamento "adequados à imigração europeia" em local de clima mais amenos que o de beiramar:

> Sendo nesses chapadoens elevados os ares mais finos, e correspondentes aos da Europa, e legislando-se desde já que na capital e seus arredores não haveria escravatura, estas verdades constariam logo, e afluiria ali expontaneamente muita colinisação estrangeira, que hoje não vai ou por desconhecerem taes circunstancias de clima ou por não se atreverem a internar pelo far West, onde não tem cônsules nem representantes, n'uma terra cuja língua desconhecem, ou por preferirem países onde não há escravos[8].

Outro aspecto polêmico na afirmação de uma ausência de cultura "digna de preservação", que para Mario Pedrosa é incontestável, se manifesta na identificação de um deserto "técnico" a ser vencido com a construção de Brasília. Retoma a ideia de "deserto", reconhecendo em Brasília "condições ecológicas" que a aproximam do quadrilátero central delimitado como "abstração positiva dos pródromos da República". Em suas palavras, "as terras em volta da futura Capital são áridas." Além da referência ao Visconde de Porto Seguro, cita José Bonifácio de Andrada e Silva, quem previu, no século XIX, que a capital do Brasil seria

7 Citamos aqui o *Memorial Orgânico*, publicado pelo Visconde de Porto Seguro em Madri, em 1849. Disponível aqui. Acesso em 25/08/2019.

8 *Ibidem*.

transplantada para o interior, localizada idealmente em “sítio sadio, ameno, fértil e junto a algum rio navegável.”[9]

No Brasil, o novo se instaura a partir da negação da natureza em todas as suas manifestações. O novo é moderno, desbravador, progressista, de mão única. Ao vencer os intervalos-deserto estaríamos, como povo, transformando oásis “históricos” em pontos de irradiação de uma história natural forjada pela técnica. Ou, como afirma Pedrosa: “a civilização se vai naturalizando, enquanto a adaptação à terra se torna orgânica, criando raízes bastante para permitir brotos culturais autóctones”. Assim, o desbravamento, a construção da nova capital do Brasil, é o confronto entre o “invólucro moderníssimo de sua concepção” e a reiteração de um passado de “superação de virgens hostilidades da natureza”.

Por um lado, a colonização espelha, de modo exemplar, a capacidade do Brasil de colonizar o Brasil. Ou, como definiu Pedrosa, de transplantar suas formas culturais para um novo oásis. Essas, por sua vez, decorrem de modos de transplantação que, em si, são práticas de irradiação cultural que têm definido a história do país, em que aspectos das civilizações transplantada da Europa são naturalizados e geram formas autóctones. Ao mesmo tempo em que questiona o uso do “velho processo da ‘tomada de posse’ da terra quase simbólica, pelas implantações maciças de civilizações e a dominação mecânica de um solo despovoado, solitário, por uma técnica importada”, reconhece que é a opção de Lucio Costa que lhe parece plenamente viável, estando “na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz.”

O gesto simbólico marca a encruzilhada entre a tendência evangelizadora da arquitetura modernista internacional e a missão redentora de uma cultura tradicionalista brasileira que já se fazia irradiar a partir de outra capital. Ou, como diria Pedrosa surge da “esperança de que a vitalidade mesma do país lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oásis, plantada em meio do Planalto Central, e a fecunde por dentro.”

A constatação da rapidez e do imediatismo da vontade política que criou condições para que Brasília exista, bem como o obstáculo que esses representam para o desenvolvimento orgânico de uma cidade, dá origem, segundo Mario Pedrosa, ao quadro no qual se sobrepõem as contingências imediatas do presente ao compromisso com o futuro. Produz-se, desse modo, um programa prematuro e anacrônico. As razões, embora explícitas, tem origem no curso imposto pelos vícios do centralismo burocrático e da onipotência administrativa, gerando “irremediável insularidade”. Suas inquietações restringem-se ao momento inicial de ocupação da cidade. Não vislumbrava possibilidades de produção cultural originárias da confluência de diversas tradições regionais não restritas às do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ainda não se sabia se, da confluência de tradições visíveis – institucionalizadas e hegemônicas – e invisíveis – marginalizadas –, surgiria um padrão cultural de mero consumo de valores transplantados. Não era possível prever se para essa sociedade emergente, herdeira de um modo descontínuo de fazer-se orgânica, a convergência da multiplicidade de culturas asseguraria o futuro da experiência programada por Lúcio Costa.

SÍNTESE, COLABORAÇÃO E CRÍTICA

A colaboração entre as artes plásticas pode ser encarada de várias maneiras. Pode haver uma arquitetura independente a que se acrescentam obras de arte – é infelizmente o que mais se faz. Pode também haver uma relação total entre a plástica arquitetural e a plástica das

9 Em 1821, o então vice-presidente da Junta de São Paulo, orientou os representantes da provincial junto às Cortes (Assembleia constituinte) em Lisboa para o assentamento da corte portuguesa em “cidade central no interior do Brazil.” Texto de Flávio R. Cavalcanti, “Projetos para o Brasil – José Bonifácio (1765-1838)”, disponível aqui. Acesso em 25/08/2019.

obras de arte. Já se fizeram tentativas nesse sentido.

André Bloc (LOBO; SEGRE, 2009)

Na publicação dos depoimentos dos participantes do Congresso de 1959, a composição de mesas de discussão com críticos de arte, historiadores da arte, designers, artistas, curadores, historiadores da arquitetura, urbanistas, arquitetos, diplomatas e políticos, é desconcertante. Algumas vezes, diferenças de perspectivas profissionais transformam-se em choques de opiniões e polêmicas. Entretanto, as posições contrárias ao entusiasmo fundador do evento são assimiladas no ambiente cordial em que os anfitriões afirmam: "nós vos chamamos para criticar, para colaborar, e não para a apologia" (PEDROSA, apud LOBO; SEGRE, 2009, p. 24).

Em 1959, a presença das artes plásticas em Brasília era vista como um desdobramento das experiências anteriores de colaboração com a arquitetura brasileira. Além do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, os antecedentes são projetos de Oscar Niemeyer e Afonso Eduardo Reidy[10], que embora buscassem uma espécie de síntese, delimitavam a participação dos artistas subordinada a determinantes da forma arquitetônica, e nunca o contrário. Na Quinta Sessão do Congresso, realizada em São Paulo no dia 21 de setembro de 1959, André Bloc (apud LOBO; SEGRE, 2009. p. 80) manifesta entusiasmo pelo exemplo brasileiro do projeto de Brasília, e define uma condição para que exista relação harmônica entre arte e arquitetura: "para que se recorra os artistas, para que se incluam obras de arte na arquitetura, é preciso em primeiro lugar que esta arquitetura seja boa". Este pensamento se fundamenta na crença de que a qualidade plástica das formas arquitetônicas conduz a experiência estética diante de uma obra de arte e justifica, de certo modo, que obras de arte não comprometam a autonomia formal dos edifícios. Ou seja, em vez de síntese, acréscimo[11].

Enquanto Brasília era um projeto em implantação, as discussões no Congresso da AICA sobre a presença das artes na cidade giravam apenas em torno de sua relação com a arquitetura no espaço público. O acervo de obras de arte a ser formado seria a céu aberto e totalmente incorporado à paisagem[12].

Na Quinta Sessão do Congresso, sob o tema Artes Plásticas, exaltavam-se obras de arte que fossem "símbolos evocativos pertinentes", e execravam-se as demais. Obras meramente decorativas não seriam incorporadas à cidade de modo essencial e orgânico. Essa lógica justifica, segundo Werner Haftmann (apud LOBO; SEGRE, 2009, p. 82), a valorização de obras que refletissem o espírito predominante, tornando-se "algo mais do que uma obra de arte". Ainda que não considere que a obra de arte possa configurar o espaço em que é instalada e tenha uma restrita concepção de local público, no campo das previsões para o ideal de vida comunitária em Brasília, Haftmann (apud LOBO; SEGRE, 2009, p. 82) valoriza a obra de arte que supera a condição decorativa e é indiferente ao sistema cultural em que está imersa. Essa obra desempenha, sobretudo, uma função cívica:

> Finalidade tão grandiosa por certo não se pode alcançar por meio de adaptação, mesmo das maiores obras de arte. Sabemos que nos últimos anos houve muitas tentativas de adaptar a complexos arquiteturais públicos espécimes muito valiosos de criações artísticas já existentes. [...] Não foram feitas de encomenda, mas nascidas de inspiração puramente pessoal. Que anconteceu então? Foram ampliadas e, não direi integradas, mas colocadas

10 Referimo-nos aqui ao Conjunto Arquitetônico da Pampulha, inaugurado em1944 em Belo Horizonte e ao Conjunto Residencial Pedregulho, inaugurado em 1946 no Rio de Janeiro.

11 Os comentários do presidente da Quinta Sessão do Congresso Extraordinário da AICA, H.L.C. Jaffé (LOBO; SEGRE, 2009, p. 81), sobre a defesa de André Bloc de um tipo de integração entre artistas e arquitetos ressaltam que "ele explicou que na maior parte dos casos não se trata de síntese, mas de acréscimo, ou, empregando uma palavra política, de coexistência".

12 A proposta de uma coleção de arte a ser abrigada em museu foi apresentada em 1976, pelo então Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal, Embaixador Wladimir Murtinho, com a realização da Sala Brasília na XV Bienal de São Paulo.

> no conjunto arquitetônico. Mas seu conteúdo não podia adaptar-se.

Esse raciocínio parece chegar ao fim da linha quando emerge a dúvida: qual é a comunidade a que as obras públicas se adaptam? Desconsiderando incompatibilidades culturais e socioeconômicas, bem como a dicotomia erudito/popular, Brasília integra, desde o início, vários sistemas da cultura nacional. Desde os acampamentos de operários que trabalharam na edificação do primeiro conjunto de equipamentos urbanos, pode-se dizer que a transplantação de sistemas culturais, além do sistema cultural oficial da nova capital, não ocorre de modo plenamente programado. Lúcio Costa constata, quase três décadas após a concepção do projeto inicial, que a Estação Rodoviária e, por extensão, a cidade ocupada por "brasileiros verdadeiros" não poderia ser uma flor de estufa. Por sua vez, Haftmann contrasta, para ilustrar seu ponto de vista, obras "nascidas de inspiração puramente pessoal" com as que nascem "em face de uma situação definida", como é o plano de Brasília, sendo as do segundo grupo mais relevantes.

O que ocorre com *Os Guerreiros*, escultura de Bruno Giorgi que após ser instalada na Praça dos Três Poderes passa a ser denominada *Os Candangos*, é uma transformação, conforme definição de Haftmann, em "signo evocativo do espírito da comunidade". Duas figuras humanas, lado a lado, compartilham um momento de união e harmonia. Se são guerreiros, são vitoriosos, pois suas lanças descansam apoiadas no chão. A simetria predominante e a união de seus corpos evocam temas como solidariedade, cumplicidade, complementaridade, compartilhamento de tarefa comum. Não lutam em campos opostos. O inimigo comum, a ser conquistado, vencido, é o cerrado inóspito, o Planalto Central a ser devastado por máquinas e homens, decretos e vontades, Estado e sociedade. As figuras de Bruno Giorgi não têm traços fisionômicos que as identifiquem como tipos regionais brasileiros. Adéquam-se, deste modo, a uma necessidade específica: de personificar o anonimato dos construtores de Brasília ou a convergência de "brasileiros verdadeiros", indiferenciados aos olhos dos criadores da nova capital[13].

Em 1959, é a presença simbólica do anonimato, ou da impossibilidade de prever a fisionomia-tipo da população da nova capital que escapa ao historiador da arte:

> Em Brasília já há um primeiro monumento público, que vimos no meio da monumental Praça dos Três Poderes. Quero afirmar que sua forma está maravilhosamente bem desenhada e que ele se adapta perfeitamente à composição espacial da praça. Mas, e seu conteúdo? [...] Devo confessar que essa solução me decepciona. (HAFTMANN, apud LOBO; SEGRE, 2009, p. 82-83).

A transformação em símbolo ocorre na medida em que a única convergência cultural agregadora de uma população heterogênea, é a experiência de edificação do presente. Naquele momento, Haftmann percebe que a integração, quando houver, será produto de um acidente e não de um planejamento em equipe como, no episódio que saudosamente evoca, da Bauhaus[14]. Além desse exemplo, julga também necessário buscar inspiração nos movimentos artísticos que pretendiam promover a integração das artes, como o Stijl e o Construtivismo russo, para contrapor ao modo pelo qual em seu tempo os artistas participam em equipes de planejadores e arquitetos. Na sua opinião o auxílio de um artista se restringe à ocupação de um muro liso no qual não sabem o que fazer, ou de um canto inútil e vazio a ser escondido.

Nesse contexto, obras de arte em espaços públicos adquirem, tanto quanto os edifícios, funções que as distanciam de situações cotidianas, elevando-as ao patamar de símbolos pátrios. Além

13 Referimo-nos aqui não apenas ao urbanista, mas também ao arquiteto Oscar Niemeyer, autor do projeto da Praça dos Três Poderes, a quem Lúcio Costa delegou boa parte da concepção da relação entre edifícios e espaços públicos.

14 Para marcar sua citação, Hartmann (2009, p. 84) faz uma menção específica ao fato de que Bauhaus é em alemão "uma reminiscência de Bauhutten, isto é, das associações de artesãos e construtores medievais que criaram as catedrais góticas".

das esculturas de Bruno Giorgi no Palácio da Alvorada e na Praça dos Três Poderes, e da *Cabeça do Presidente JK*[15] nesta mesma Praça, no ano da inauguração de Brasília existem apenas as obras que revestem as paredes da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, inaugurada em 1957. Para considerar a importância dessa coleção embrionária, que mais tarde se ampliaria, sobretudo com a inauguração de edifícios como o Palácio Itamaraty e a Catedral Metropolitana, é necessário reconhecer que há, entre as obras deste acervo a céu aberto, certa unidade. Embora Brasília tenha sido gerada na década em que a arte abstrata, sobretudo de raízes construtivas, se firmou no Brasil, a maior parte das esculturas que adorna os prédios públicos de Brasília é figurativa.

O reconhecimento de alguns elementos formais comuns no conjunto urbano que daria origem à síntese das artes sonhada por Mario Pedrosa não é suficiente para que obras de arte componham, com a arquitetura, uma unidade. Jorge Romero Brest (apud LOBO; SEGRE, p.142) retoma na oitava e última sessão do Congresso a discussão sobre uma possível relação harmônica entre arte e indústria, tendo em vista o tema: A situação das artes na cidade. Para esse historiador da arte, não é possível pensar em síntese "de um quadro e de um edifício, de uma estátua e de um objeto de arte", pois a "síntese não pode ser material" porque é na escolha e no uso de diferentes meios de expressão que caracteriza-se, nas artes, a individualidade. O mesmo não ocorre na união do desenho industrial à arquitetura, em que uma totalidade harmônica pode ser obtida por meio do estilo compartilhado. Se é assim, a síntese das artes se restringe ao território que, conforme afirmou Tomás Maldonado, pertence às artes industriais. Uma obra, coesa, é síntese e não um amálgama de partes díspares.

Na atualidade, é necessário compreender que há em Brasília diversas modalidades de relação entre a paisagem urbana, monumentos arquitetônicos, monumentos artísticos e obras de arte integradas à arquitetura. Além disso, a experiência estética se prolonga nos espaços de exposição, muitos dos quais adaptados aos interiores de edifícios que são também monumentos da arquitetura moderna brasileira. Nesse contexto, a tarefa de responder a pergunta de Mario Pedrosa – Brasília ou Maracangalha?[16] – parece estar longe de uma resposta definitiva.

15 Escultura de José Alves Pedrosa (1915-2002), de 1960, instalada na fachada leste do Museu da Cidade.

16 Título de ensaio de Mario Pedrosa. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 303-316.

REFERÊNCIAS

BUCHMANN, Armando José. **Lúcio Costa o inventor da cidade de Brasília**; centenário de nascimento. Brasília: Thesaurus, 2002.

LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (Coordenação Editorial). **Cidade Nova: Síntese das Artes / Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte**. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

PEDROSA, Mario. Reflexões em torno da Nova Capital. In: **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 303-316.

A HISTÓRIA DA AICA OU AS TRIBULAÇÕES DO UNIVERSALISMO

Jacques Leenhardt

Diretor de Estudos na EHESS (Paris). Presidente de Honra da AICA.

RESUMO: O texto pretende mostrar como as internacionais (SDN (1919-1946) e ONU apos 1946) criaram agencias para promover valores internacionais No entanto, o caráter nacional das representações das mesmas revela-se com o tempo em contradição com a promoção de valores universais. Por essa razão, a partir de 1948 a UNESCO cria ONGs como PEN Clube, ICOM e AICA, carregadas de defender a liberdade de criação intelectual e artística. O artigo conta a historia da criação da AICA, do seu desenvolvimento internacional ao longo dos anos e focaliza-se finalmente sobre a dimensão do universalismo defendido por Mario Pedrosa na ocasião do Congresso Internacional extraordinário de 1959.

PALAVRAS CHAVE: Instituições internacionais, UNESCO, AICA, Pedrosa, critica de arte.

RÉSUMÉ: La première partie de ma conférence explique la naissance historique des ONG au XXe siècle et leur intégration progressive au projet des Nations-Unies après la seconde guerre mondiale. Après avoir explicité la variété des ONG selon leur domaine d'activité, je présente une rapide histoire de l'AICA, en tant qu'ONG partenaire de l'UNESCO, depuis le Congrès fondateur en 1949 jusqu'au Congrès de Brasilia de 1959 et la situation actuelle. La troisième partie explique comment le développement de l'AICA s'est fait essentiellement en Europe et dans les deux Amériques durant la guerre froide. Son ouverture tardive vers les pays d'Asie et d'Afrique ne rencontre malheureusement pas partout un plein succès. La perspective historique qu'adopte cette présentation est aussi une manière de réfléchir sur l'universalisme des valeurs qui soutiennent l'action de l'UNESCO et de l'AICA, la difficulté de les faire partager, voire les remises en question dont elles font l'objet dans la période présente.

MOTS CLEFS: NGO, Universalisme, AICA, Histoire des associations

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a violência dos combates e os milhões de mortes, de um extremo da Europa para o outro, bem como a crescente consciência de que a carnificina era o resultado da exacerbação dos nacionalismos que marcou a segunda metade do século XIX, finalmente convenceu as pessoas e seus líderes da necessidade, em um mundo político cada vez mais globalizado, de criar órgãos responsáveis pela regulamentação global dos conflitos.

Organizações internacionais, e a primeira delas, a *Sociedade das Nações* (SDN) (1919-1946) recebeu a tarefa de criar uma estrutura global de diálogo na qual os valores universalmente reconhecidos deveriam ser afirmados e confortados. A perspectiva da paz universal aparecia menos como uma utopia que como uma necessidade à qual fazia eco a ideia de uma linguagem universal: o esperanto.

Longe dessas esperanças, a Segunda Guerra Mundial selou o fim da *Sociedade das Nações*, fortaleceu no entanto ainda mais, em 1946, o desejo e a necessidade de criar órgãos supranacionais para a regulamentação e solução de conflitos. Foi nesse contexto que nasceram os grandes organismos internacionais, como a *Organização das Nações Unidas*, (ONU) e os diversos órgãos responsáveis pela transcrição de princípios gerais no contexto social específico: assim, a *Organiza***ção Internacional do Trabalho** (OIT), a *Organização Mundial para Saúde*, (OMS), a *Organização para Alimentos e Agricultura*, (FAO), o *Fundo das Nações Unidas para a Infância* (UNICEF) e, finalmente, a UNESCO, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, que deve nos interessar.

Muito rapidamente, porém, essas grandes organizações governamentais, que eram bastante burocráticas por necessidade, entenderam que sua ação, para ser eficaz, tinha que ser baseada em organizações mais leves, animadas pelos mesmos valores e com os mesmos objetivos mas tendo a suas raízes na sociedade civil: as *organiza*ções não-governamentais (ONGs - NGO). De maneira geral, se pose dizer que as ONGs são a parte visível, a face politicamente visível, da sociedade civil. Elas existem desde o século XIX, mas se desenvolveram exponencialmente no século XX, desde que, em 1900, havia cerca de 200, em 1990, em torno de 2000 e que hoje existem mais de 30.000 ONGs no mundo.

É assim que essas organizações se multiplicaram no século passado, mesmo quando as organizações internacionais estagnaram por razões políticas, organizacionais e financeiras, achando cada vez mais difícil federar energias intelectuais sociais ou políticas em nível internacional.

O fato de as ONGs terem assumido por parte a função das principais organizações internacionais, torna possível entender que seu papel está imediatamente ligado, antes de tudo, às dificuldades encontradas na esperança da regulamentação global de conflitos, como a criação da *Sociedade das Nações*, mas também que esse papel de portador do universal pode cada vez menos ser assumido pelos Estados, sendo estes o lugar de conflitos de interesse nacionais e internacionais que lhes afastam qualquer capacidade de se fazer porta-vozes do universalismo.

Existem ONGs de várias categorias:

• Organizações corporativas, representando profissões (sindicatos) e ramos da atividade econômica, como aqueles que colaboram com a OIT (Organização Internacional do Trabalho), OMS (Organização Mundial da Saúde) ou mesmo a FAO (Organização para a alimentação e a agricultura).

• Organizações técnicas, como a Comissão Internacional de Proteção Radiológica ou o Conselho Internacional de Aeroportos (ACI).

• Organizações acadêmicas e culturais, como a Associação Internacional de Ciências Políticas, a Associação de Universidades Europeias, o Instituto de Direito Internacional,

o Clube PEN, ICOM, ICOMOS etc.

• Organizações sociais e humanitárias como a Ação contra a fome (ACF), Anistia Internacional, o Comitê Internacional da Cruz Vermelha, o Espaço Internacional da Mulher (EFI), Greenpeace, Handicap International, Médicos sem Fronteiras etc. ...

A AICA, no que diz respeito a essas quatro categorias, pertence à dois tipos de organizações :

corporativa, uma vez que representa uma profissão que tem a missão de defender,

mas também é uma *organização acadêmica e cultural* como o ICOM (Conselho Internacional dos Museus) e o PEN Clube, todos os três reconhecidos pela UNESCO.

Da mesma maneira que o PEN Clube, a AICA também se propôs a defender a liberdade de pensamento e expressão dos críticos e artistas e protegê-los da censura. A AICA reconhece e defende os mesmos valores e objetivos que o PEN, de acordo com a missão que lhe foi confiada pela UNESCO : "reunir escritores de todos os países comprometidos com os valores da paz, tolerância e liberdade sem os quais a criação se torna impossível".

Por essas razoes todas, os críticos de arte também houveram podido ingressar na associação PEN Clube desde sua fundação em 1921, já que as três letras que formam o acrônimo PEN se referem muito abertamente às profissões da escrita, como poetas, ensaios e romancistas (escritores). A crítica de arte, no entanto, não estava suficientemente estruturada como profissão, na época, e foi somente após a segunda guerra mundial, junto com o ICOM (1946), que a AICA foi criada no final de um processo que durou três anos.

***

Para traçar os primeiros momentos de nossa associação, conto com a história que Hélène Lasalle, ex-secretária geral da AICA, desenhou em 2011. A ideia de coordenação entre os países para garantir a paz e uma melhor compreensão entre as culturas através da educação nasceu em 1942 de uma reunião de Ministros Aliados da Educação, instigada pelos ingleses e franceses.

Em 16 de novembro de 1945, a Constituição da Organização das Nações Unidas para a Educação e a Ciência (UNESCO) foi votada em Londres por 37 países e ratificada em 4 de novembro de 1946. A primeira Conferência Geral da UNESCO foi realizada em 10 de dezembro de 1946, em Paris, onde a sede iria se instalar. O chefe da Seção de Belas Artes, Checoslovaco Mjomir Vanek, expressou o desejo de reunir no Congresso os principais críticos de arte do mundo para agrupá-los em uma associação internacional que aconselharia a nova Organização em seus campos.

A seu pedido, Raymond Cogniat, Presidente do Sindicato Francês da Prensa Artística, organizou um primeiro congresso para avaliar as diferentes problemas profissionais e estéticos enfrentados por artistas e críticos e considerar a criação de uma associação internacional.

Este primeiro congresso ocorreu de 21 a 28 de junho de 1948, em Paris, na "Casa" da UNESCO, que, na época, sedia na avenida Kléber, 19. Participaram historiadores da arte, curadores de museu, críticos de arte e alguns artistas. Reunia 34 países.

Paul Fierens (Bélgica) foi eleito presidente; James-Johnson Sweeney (Estados Unidos), Lionello Venturi (Itália), Herbert Read (Grã-Bretanha), Jean Cassou (França), Vaclav Nebsky (Checoslováquia) foram eleitos vice-presidentes; Denys Sutton (Grã-Bretanha) relator. Um escritório internacional foi criado com sua presença permanente em Paris. Raymond Cogniat e Simone Gille-Delafon, que organizaram esse primeiro congresso, prepararam também o seguinte. O secretariado geral foi tecnicamente organizado pelo comerciante e editor Georges

Wildenstein (editor da *Gazette des Beaux-Arts*), que assumira os custos de organização do primeiro e novamente do segundo congresso.

De 27 de junho a 3 de julho de 1949, foi realizado o segundo congresso, verdadeiro momento fundador da AICA. A assembleia votou os estatutos da nova associação e nomeou os membros da Escritório: Paul Fierens (Bélgica), Presidente, com seis vice-presidentes: Lionello Venturi (Itália), James Johnson Sweeney (Estados Unidos), Raymond Cogniat (França), Eric Newton (Grã-Bretanha), Jorge J. Crespo de la Serna (México), Gérard Knuttel (Holanda); como Secretário Geral, Simone Gille-Delafon (França) e Tesoureiro Walter Kern (Suíça).

Treze seções nacionais foram reconhecidas, dependendo da nacionalidade dos críticos presentes, considerados membros fundadores. De volta a seu país, cada um organizava uma seção nacional, desenhando, tanto quanto possível, sua estrutura conforme os estatutos da associação internacional, mas também de acordo com as leis sobre as associações peculiares a cada país. Para o Brasil foi Sérgio Millet.

É por esse motivo de autonomia das seções nacionais que existem diferentes modalidades, em especial para a renovação dos gerentes. O presidente internacional, Paul Fierens, permaneceu presidente por oito anos até sua morte em 1957. James Johnson Sweeney o substituiu por alguns meses, e foi eleito presidente em setembro do mesmo ano. A partir dessa data, o mandato presidencial de três anos, renovável uma vez, foi escrupulosamente respeitado. Em 1951, a AICA recebeu o status de "ONG consultiva" da UNESCO, permitindo participar das conferências gerais da organização, sem direito a voto, de acordo com os estatutos das ONGs adotadas pelas Nações Unidas em 27 de fevereiro de 1950. Tornou-se, assim, um interlocutor permanente da UNESCO, que poderia consultá-lo sobre todas as questões de sua competência.

Embora houvesse uma representação geográfica das Américas com a presença do Brasil, do México e Estados Unidos, a AICA se desenvolveu, até 1960, principalmente nos países europeus. Em particular, vale a pena notar que a Guerra Fria não impediu uma forte presença dos países da Europa Oriental, muito ativos na associação ate o ponto de ele ter eleito dois presidente de países da Europa oriental, Wladyslawa Javorska, da Polonia e Dan Haulica da Romenia. Outro ponto importante: o Congresso Extraordinário de Brasília, em 1959, firmemente reafirmou o compromisso do Brasil, que havia sido representado desde o início por Sérgio Millet, Mário Pedrosa e Mário Barata. Lamentavelmente, os continentes da Ásia e da África, permaneceram , em grande parte, à margem das atividades da associação ate os anos 90.

Nas décadas seguintes, a AICA continuará a expandir sua base geográfica, tanto através da criação de novas seções nacionais quanto a través da abertura a outras culturas além da arte moderna de estilo ocidental. Exemplo dessa vontade foi a tentativa de promover a criação de uma seção AICA na China. Sob sua própria responsabilidade, uma vez que não havia seção nacional na China, a AICA Internacional organizou o Congresso de Macau-Hong-Kong e Cantão em 1995. A ideia era de aproveitar o fato de que a colônia portuguesa de Macau seria devolvida à China em 1997 e que Hong Kong, colônia britânica, faria o mesmo em 1999, e assim provocar uma sorte de reunião simbólica desses dois territórios com aquele da República Popular da China, na esperança de fomentar a criação de uma associação de críticos de esses territórios. Esse projeto resultou num meio sucesso, já que hoje existe uma seção AICA-Hong-Kong muito ativa, mas que ainda não há uma seção AICA na República Popular da China.

Esses resultados contraditórios refletem não apenas os problemas políticos e econômicos que conhecemos enquanto associação, mas também as diferenças de status da arte, dos artistas e dos críticos, na diversas culturas e nações.

Ao longo dos congressos da AICA, notamos também o

surgimento, já a muitos anos, de uma reflexão crítica sobre as diferentes fronteiras simbólicas que foram impostas ao longo do tempo pela hegemonia ocidental no campo das artes, tanto como pelos efeitos posteriores do colonialismo. Nesse sentido, houve, com apoio da UNESCO, uma tentativa de estudar concretamente, nos países africanos em particular, as dificuldades específicas que encontram os artistas e os críticos por causa de trabalharem em países permanecendo na periferia do eixo dominante Estados Unidos-Europa, em particular no que se refere ao mercado de arte.

Gostaria de concluir essa breve intervenção introduzindo a questão das vicissitudes do universalismo a partir da posição teórica que permitiu ao critico brasileiro Mario Pedrosa convocar o Congresso extraordinário de Brasília sobre o tema: *Cidade nova; sínteses das artes.*

Os anos quarenta e cinquenta foram profundamente marcadas pelo antagonismo entre arte figurativa e arte abstrata. Mario está convencido de que a arte contemporânea deve virar a página da arte figurativa e ele o explica a partir da análise rigorosa do painel de Portinari representando o herói Tiradentes. Frente ao painel gigantesco que Portinari dedica ao movimento da *Inconfidência* (1949) Mario voluntariamente negligencia a anedota figurativa, cheia de sentimentos nobres, para se concentrar exclusivamente nos elementos plásticos da obra. Isso o leve a destacar a inadequação dos meios pictóricos para um painel monumental (17,70 m. por 3,09 m). Ele enfatiza que a onipresença dos detalhes, tão característica da figuração realista, contradiz o gigantismo da obra. Como resultado, o espectador falha ao capturar a cena inteira e, portanto, perde o significado da obra. E Mario conclui : as transformações sofridas pelo mundo exigem uma arte nova e mais universal : a *abstração construtiva.* Ela constitui a única maneira de superar uma figuração comprometida com a realidade da exploração no mundo capitalista contemporâneo e de oferecer ao novo publico dos tempos novos o ideal universalista que eles merecem. Para Pedrosa, a crítica de arte deve ser uma disciplina de pensamento que se concentra nas qualidades técnicas e objetivas da manufatura. O artista é *pensador e artesão*, sempre lutando com a materialidade de seus instrumentos e suportes. Assim, a rejeição do realismo, ou melhor, o abandono do “preconceito realista”, manifesta a convicção de Mario Pedrosa de que o realismo é uma tradição europeia, da qual por exemplo, a arte dos índios indígenas é totalmente alheia. Afirmar-se como artista brasileiro implica pois libertar-se desse “preconceito realista”.

A problemática das artes na cidade nova faz parte de um esquema geral de pensamento cuja origem poderia ser o texto seminal de Mario Pedrosa sobre Calder (1944), escrito enquanto ele ainda morava em Nova York. O trabalho de Calder aparece como a pedra de toque para entender o abandono do fascínio realista e sua origem na modernidade industrial, celebrada pela *Torre Eiffel* de Delaunay (1914). Ao abandonar o corpo humano e sua simetria, a que estão ligadas as questões acadêmicas da escultura – volume, superfície, modelagem – , Calder mantém, diz Mario Pedrosa, apenas as possibilidades do material. É focando na dinâmica do desequilíbrio que ele é realmente moderno. Ao invés do homem vitruviano, a estética de Calder refere-se à árvore, seu desequilíbrio entre um tronco maciço e estável e sua folhagem sensível ao vento e sensor de incertezas em mudança e, portanto, à dinâmica. Deve-se notar, no entanto, que essa modernidade não é a da tecnologia: Calder talvez seja quem menos utiliza a técnica em si. Por esse motivo, Pedrosa pode atraí-lo para um universo simbólico, onde o *homo faber* muda para as infinitas – e infinitamente surpreendentes – possibilidades oferecidas pela natureza. Nesta metáfora da árvore, Pedrosa encontra o que ele já admirava em Cézanne, uma forte construção contrabalançada pelo poder, frágil mas insistente, da “pequena sensação”, segundo a expressão do pintor. Calder estende essa linha que se abre para à transformação da sensibilidade. Ao construir suas máquinas inúteis, o artista vai além da herança funcional da mecanização: oferece à modernidade novos paradigmas de pensamento e

sensação. É através da exploração dessas funções cognitivas, das quais a teoria da *Gestalt* estuda o campo, que a arte cumpre plenamente sua função social de transformar percepção e sensibilidade. A estética assume, assim, uma função ética da inovação e renovação social, da qual Brasília é um dos exemplos mais impressionantes.

Certo, Mario Pedrosa não é cego para as contradições que se manifestam no projeto dessa capital artificialmente implantada no centro geográfico do país. Ele sabe que as culturas orgânicas da Europa histórica foram feitas em cidades conectadas por estradas e ferrovias. Ele também sabe que contar com a única conexão aérea que o elo com o resto do país deve organizar é, para uma capital, uma aposta muito ousada. Mas, e nisso é coerente, lembra que o Brasil não nasce naturalmente, que a modernidade foi de alguma forma imposta desde o nascimento pela dependência em que ele cresceu. Além disso, assim como o Brasil foi lançado na modernidade artificial pela colonização, Brasília também será uma civilização oásis. Este é o seu destino e, nesta situação difícil, devemos fazer uma aposta radical da modernidade, diz Mario.

Não vou entrar mais nessas matérias que várias palestras irão desenvolver. Para terminar, gostaria de lembrar da amizade que vinculou Mário Pedrosa e os arquitetos de Brasília, não apenas a Niemeyer que o ajudou a montar o evento do *Congresso extraordinário* mas também, o que é mais surpreendente, a Sérgio Bernardes. A questão do espaço, central na obra de Calder também era central nas utopias urbanísticas e arquitetônicas de Sérgio Bernardes. O Brasil, nessa época, poucos anos antes do golpe militar de 1964, olhava para um futuro que esses pensadores do espaço urbano imaginavam mais justo e mais consciente.

ALFREDO CESCHIATTI NA CATEDRAL METROPOLITANA DE BRASÍLIA: O VALOR DA FORMA

João Balbino Silva

Mestre em arte contemporânea pela Universidade de Brasília, UnB.

RESUMO: Esta pesquisa investigou a relação das obras de Ceschiatti com a Catedral Metropolitana de Brasília, sendo a forma o elemento identitário do conjunto e também elo com o espaço arquitetônico. Algumas de suas obras remetem à mitologia e à arte primitiva grega, algo que irá reverberar nos dois conjuntos de obras investigadas: Os evangelistas e Os anjos. Exalta-se as curvas presentes nos corpos, mas há de se dar relevo também aos respectivos drapeados. Na obra de Ceschiatti o aspecto formal não é tão somente estético, mas elemento que irmana os dois conjuntos da área externa e interna da Catedral como também faz referência aos artistas que o influenciaram.

PALAVRAS-CHAVES: Ceschiatti, forma, obra

ABSTRACT: This research investigated the relationship between Ceschiatti's works and the Metropolitan Cathedral of Brasilia, the form being the identity element of the ensemble and also a link with the architectural space. Some of his works refer to Greek mythology and ancient Greek art, something that will reverberate in the two sets of works investigated: The Evangelists and The Angels. Of particular interest are the curves present in the bodies, but must also be highlighted the respective drapes. In Ceschiatti's work, the formal aspect is not only aesthetic, but an element that brings together the two sets of the Cathedral's external and internal area, as well as reference to the artists who influenced him.

KEYWORDS: Ceschiatti, form, art

Figura 01: Alfredo Ceschiatti, Os evangelistas, 1968. Bronze, 300 cm cada. Catedral Metropolitana de Brasília, DF. Fonte: Wikimedia.

A investigação buscava elucidar como os dois conjuntos de obras de Alfredo Ceschiatti – Os evangelistas (figura 01) e Os anjos (figura 02) - se relacionavam com a arquitetura da Catedral Metropolitana de Brasília. Diante das várias visitas às obras, ponderou-se que a forma pudesse ser o elo procurado, posto que ao compará-las percebeu-se que algumas, embora com temáticas diversas, possuem afinidades na forma. A forma, portanto, ganhou projeção na investigação, dado que ela confere unidade às obras do artista como também promove o diálogo delas com os espaços em que estão integradas.

A revisão da bibliografia descartou alguns autores elencados à época do projeto inicial da pesquisa de modo que outras referências foram acrescentadas de acordo com as necessidades do objeto estético, uma vez que o texto partiu deste.

Outras obras foram convocadas para auxiliar na investigação, algumas delas do próprio Ceschiatti, outras de artistas que de alguma forma influenciaram o escultor, como Michelangelo e Candido Portinari. As associações foram estabelecidas por questões de afinidades formais como é o caso da obra de Paul Cézanne As banhistas que, embora pertença a outro gênero, possui características que se replicam na obra homônima de Ceschiatti que está integrada ao Palácio da Alvorada, residência oficial do Presidente da República. Tais analogias foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa e ganharam força a partir da alegoria criada com a análise de uma receita de pão em que o processo de criação do artista entrou em pauta. Tal constructo foi alimentado pelo texto de Greimas (1996) sobre a construção de um objeto de valor e no estudo de Merleau-Ponty (1999) sobre espaço em diálogo com trecho da entrevista que Ceschiatti concedeu a um periódico cuja cópia foi anexada à pesquisa.

No percurso foram encontradas citações de outros autores sobre as obras de Ceschiatti como também algumas reportagens em jornais e revistas. Na citada entrevista que o artista concedeu à Revista Veja (12/05/1976) consta a comparação da profissão do pai, que era padeiro, com a sua, de escultor. Na relação construída o artista diz que à semelhança do pai ele também vivia com as mãos na massa, só que em vez de trigo, manejava argila e em vez de pães, concebeu estátuas. Nesse mesmo periódico Ceschiatti revelou sua não predileção por esculpir em madeira por conta da imponência desse material. Ainda nessa reportagem há a menção à viagem à Europa, à emoção de estar diante do Davi de Michelangelo e o registro de que fora aluno de Candido Portinari e de Quirino Campofiorito (de quem recebeu aulas sobre Paul Cézanne). Outro periódico, a Folha de São Paulo (06/09/1972), documenta a pesquisa que Ceschiatti fez para conceber o Monumento a José Bonifácio de Andrade e Silva. A obra está na Praça da Sé, em São Paulo e diferencia-se das outras por conta dos traços realistas e das feições do rosto. Na reportagem há o registro de que Ceschiatti pesquisou por gravuras e documentos para conceber uma escultura o mais fiel possível ao original. Na sequência das reportagens foi encontrada uma que trata da última obra feita por Ceschiatti: a Pietà que está no Santuário de Nossa Senhora da Piedade em Caeté, Minas Gerais. Segundo o jornal Estado de Minas (01/08/2013) a obra que foi concebida em 1983 foi retirada do local em que estava exposta e guardada por cerca de 30 anos por ser considerada moderna demais, no lugar da escultura de Ceschiatti foi colocada outra Pietà, a do artista mineiro Léo Santana. A Pietà de Ceschiatti hoje encontra-se exposta em uma via de acesso ao Santuário.

Há ainda o registro de Fabris (1999) em que a autora faz menção a um artigo escrito por Ceschiatti em 1944 em que ele aborda a relação entre escultura e arquitetura citando o “fracasso” dos escultores Celso Antônio e Adriana Janacopoulos nas obras idealizadas para o Ministério da Educação e Saúde devido ao caráter pioneiro da proposta.

Outro trabalho sobre Ceshiatti é relatado por Rossetti (2017) acerca da mudança da forma. Trata-se da interferência do então

Ministro das relações Exteriores Wladimir do Amaral Murtinho na obra que Ceschiatti concebeu para o Palácio Itamaraty em 1967: As gêmeas. Ceschiatti pretendia dar polimento na obra, entretanto, como já havia no mesmo espaço a obra em bronze polido, O canto da noite, de Maria Martins, o diplomata pediu a Ceschiatti que fizesse a obra com uma capa de pátina. Ressalta-se que o polimento no bronze não altera apenas o aspecto cromático, mas também formal, posto que, no caso, a superfície da obra deixa de ser acidentada e com registros de possíveis marcas processuais à condição de lisa e contínua.

O primeiro conjunto a ser analisado na investigação foi Os evangelistas, criado em 1968 antes mesmo da inauguração da Catedral que ocorreu somente em 21 de maio de 1970. Os evangelistas estão ordenados logo à porta da Catedral de Brasília: São Mateus, São Marcos e São Lucas estão à esquerda e São João, solitário, está à direita. Diferentemente do conjunto de Anjos da área interna da Catedral, os drapeados e o panejamento que Ceschiatti reservou a alguns elementos desse grupo são mais volumosos, algo que reafirma o peso que os fixa no solo, em contraste com os dos Anjos que, suspensos e com panejamento que sugerem transparência, confere leveza ao grupo.

Entretanto, para a análise desses dois conjuntos de obras, foi adicionada a análise de outras obras de Ceschiatti como chave de entendimento. A obra em questão foi a Deusa Minerva que está alocada na Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

A postura corporal da Deusa Minerva remete à Korai de Lyon de 550-540 a.C. Embora a Korai se apresente com a ausência de algumas partes é possível notar a predileção pela frontalidade, a divisão equilibrada dos cabelos sobre os ombros e os drapeados que, embora bem geometrizados, salientam a anatomia. A pesquisa constatou que tais características formais encontram ressonância na Deusa Minerva de Ceschiatti. Acrescenta-se que os braços curvados, característicos da escultura grega primitiva

Figura 02: Alfredo Ceschiatti, Os anjos, 1970. Duralumínio, tamanhos e pesos variados. Catedral Metropolitana de Brasília, DF. Fonte: Wikimedia.

em tela, reverberam não só na Deusa Minerva como também na Justiça em granito da área externa do Supremo Tribunal Federal.

O elo aqui proposto entre a deusa “pagã” e o conjunto Os evangelistas foi constituído pelo corpo longilíneo e a projeção do quadril que Minerva, São Mateus e São João têm em comum. Entretanto a Deusa Minerva possui ambos os pés centrados na base, algo que não é observado em São Mateus e São João, características, portanto que ao mesmo tempo une e diferencia as obras em questão.

A pesquisa propôs ainda uma harmonia formal constituída pela posição dos pés e braços de São Mateus, São Marcos e São Lucas, uma harmonia que encontra abrigo no teor dos evangelhos escritos por eles: são considerados textos sinóticos por possuírem semelhanças quanto à maneira com que foram escritos, diferindo-se do evangelho de São João. O ordenamento das esculturas foi constituído conforme o ordenamento do texto bíblico: São Mateus, São Marcos e São Lucas de um mesmo lado e, do lado oposto, São João.

São Mateus e São Lucas possuem a ponta de um dos pés para fora da base algo que determina uma direção e que se replica na posição dos cotovelos dobrados. São Marcos ao centro dos dois possui ambos os pés centrados na base e os braços estendidos em direção ao chão. Essa construção torna São Marcos o epicentro das esculturas que estão à esquerda da entrada da Catedral de Brasília. Ao observar essas três esculturas pela parte de trás perceber-se-á que os drapeados também seguem o mesmo direcionamento: as curvas dos tecidos que cobrem os santos que estão nas extremidades também convergem para o centro.

O conjunto das quatro esculturas, apesar de possuir a mesma forma longilínea e a mesma estatura, demonstra variação na posição dos braços e confere ao grupo a sensação de que há um movimento compartilhado. A afirmação encontra força em Arnheim (2012) que acusa os efeitos da dinâmica sobre objetos visuais que possuem semelhanças na aparência, mas que também apresentam diferenças no campo perceptivo. No caso do grupo Os evangelistas há a discreta variação quanto a posição dos pés sobre a base, o aparente movimento se dá de forma mais pontual na variação da posição dos braços que, nas esculturas do lado esquerdo. Entretanto, mesmo com essa variação, os braços ainda estão juntos ao tronco, algo que irá se diferenciar na escultura de São João.

São João também terá uma influência da arte grega primitiva. O panejamento e os drapeados permitem uma melhor visualização do formato da perna que projeta um passo mais estendido em relação aos outros evangelistas de modo a conferir a essa escultura um movimento mais pronunciado. A mão apontada para cima sugere a quem o observa o local em que está instalado o conjunto de obras da área interna da Catedral: Os anjos.

Entretanto antes de colocar os anjos em tela, impera resgatar a referência da Koré de Lyon na Deusa Minerva que, por sua vez, tem traços formais que a assemelha aos evangelistas São Mateus e São João como já mencionado. São João, por seu turno, possui a postura corporal que remete à versão masculina da Korai de Lyon: o Kouros de Anavisos de 525 a.C. E não é tão somente a mão de São João apontada para cima que sugere o elo entre o grupo da área externa com o conjunto da área interna: o panejamento, o drapeado e a curva do tecido presentes na escultura desse evangelista são acolhidos pelo anjo de porte médio, cujo panejamento assim como o do evangelista São João é bem mais fino e revela as curvas do corpo. O recurso é conhecido como “pano molhado” que embora Argan (1999) tenha atribuído a criação a Donatello tal recurso também pode ser visto no anjo maior e esse, por sua vez, faz referência a uma obra anterior a Donatello: a Vitória da Samotrácia de 220-190 a.C.

A Vitória da Samotrácia, também conhecida como Vitória Alada, foi esculpida para estar na proa de um navio, talvez aí a

razão de ter sido concebida com roupa com aspecto molhado e aderido ao corpo. É no anjo maior que Ceschiatti irá mesclar as referências clássicas e modernas. Além de remeter à Vitória da Samotrácia, a volumetria presente nos braços e pernas desse anjo é um registro das influências que recebeu de seu antigo professor: Candido Portinari, algo que pode ser visto, entre outras pinturas, na Mulata com vestido branco de 1936 e em O lavrador de café de 1939.

Se o anjo maior dialoga com o clássico e o moderno, o anjo de porte médio, além do elo constituído com o evangelista São João por meio do drapeado e do panejamento, faz referência ao Renascimento e ao Barroco. A mão ao centro, como que a evitar que o tecido caia e lhe revele a parte do corpo, remete à Vênus de Botticelli e, visto de costas, os drapeados arredondados imitam a forma de uma concha. O anjo menor é suspenso na parte mais alta e possui as mãos elevadas. Esse grupo, assim como os evangelistas, também revela uma ação conjunta já que a posição das mãos e das asas vão gradativamente se expandindo do anjo maior para o menor, algo que corrobora a ideia do movimento mencionado por Arnheim.

Outra obra que irá influenciar os dois conjuntos de Ceschiatti é o Efebo de Crítios de 485-480 a.C. O Efebo é um dos marcos na mudança de estilo dado que, diferentemente do que é visto no Kouros de Anavisos, que obedece a um padrão frontal e que possui a posição dos pés que simulavam uma caminhada, a obra de Crítios possui uma leve inclinação na cabeça e a clássica posição de contraposto. Ao se observar São Mateus e São Lucas tem-se a impressão de que ambos estão em posição de contraposto, uma vez que a perna que está logo atrás parece sustentar o peso do corpo. Apenas parece. E, como afirmou Greimas (2002), todo parecer é imperfeito. Segundo o autor há um querer-ser e um dever-ser que consubstanciam um desvio de sentido. Embora algumas dessas esculturas de Ceschiatti pareçam estar em posição de contraposto, o escultor é fiel a volumetria das obras e insiste em esculturas cuja forma priorize o aspecto compacto.

Houve também a observação do aspecto funcional do panejamento e dos drapeados das obras da área externa e da interna. Hernandez (2009) alerta que a exposição às chuvas, à umidade relativa do ar e ao orvalho deixa a obra em contato direto com eletrólitos condutores que facilitam a corrosão do bronze, algo que é potencializado pela poluição produzida por descargas automotivas. A corrosão causada por poluentes e pela água da chuva não é imediata, mas gradativa. A escolha por drapeados que minimizem o acúmulo de água é algo que contribui com a preservação de obras expostas em áreas externas. Essa foi a solução proposta por Ceschiatti: drapeados sinuosos, mas que tendo um curso oblíquo permitam que a água escoe embora possuam partes que possam reter alguma água, essa encontra no drapeado sinuoso um canal para que o líquido escoe. . Os anjos cujos drapeados possivelmente reteriam água, ao contrário, estão em local coberto de modo a estarem protegidos desse tipo de ação da água da chuva.

A pesquisa investigou a relação das obras de Ceschiatti com o espaço, sendo a forma o amálgama. Embora Ceschiatti tenha se mantido fiel à temática grega, há de se considerar que a importância que deu à forma mereceu destaque, de modo que essa não é apenas elemento estético. A forma, além de elemento de ligação entre as suas obras e ferramenta de preservação, também tem a característica de trazer à memória os expoentes e correntes artísticas que o influenciaram.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico.** São Paulo, SP. Editora Companhia das letras, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. São Paulo, SP. Cengage Learning Edições Ltda, 2012.

FABRIS, A; COCCHIARELE, F; FAVARETTO, C; CHIARELLI, T; MORAIS, F. **Tridimensionalidade:** arte brasileira do século XX. São Paulo, SP. Itaú cultural: Cosac & Naify, 1999.

GREIMAS, Algirdas. **Da imperfeição.** São Paulo, SP. Hacker editores, 2002.

_____**A sopa ao "pistou" ou a construção de um objeto de valor**. Tradução Edith Lopes Modesto. Revista brasileira de Semiótica São Paulo, SP. 8ª edição, 1996.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça. **Palácio Itamaraty:** arquitetura da diplomacia. Brasília, DF. Impressão gráfica Coronária. 2017

Referências eletrônicas

ACERVO FOLHA DE SÃO PAULO. **Uma homenagem ao patriarca.** Edição de 06 de setembro de 1972. Disponível aqui. Consultado em 15/10/2019.

HERNÁNDEZ, Rocio Del Pilar Bendezú. **Estudo de comportamento de cobre em águas de chuva sintéticas de São Paulo e Rio de Janeiro e sua proteção contra corrosão por revestimentos e pátinas expostas à ação climática.** Tese de doutorado, USP, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível aqui. Consultado em 18/10/2019.

JORNAL ESTADO DE MINAS GERAIS. Notícias online. Edição de 01/08/2013. **Imagem guardada por décadas volta ao santuário da Serra da Piedade**. Disponível aqui. Consultado em 03/10/2019.

REVISTA VEJA. **Mãos na massa!** Edição de 12/05/1976, p. 106-108. Disponível aqui.

SILVA, J.B. Alfredo Ceschiatti na Catedral Metropolitana de Brasília: o valor da forma. Dissertação de mestrado. Instituto de arte – IDA, Universidade de Brasília, UnB. Disponível aqui. Consultado em 29/02/2020.

A ARTE CONSTRUTIVA E A SÍNTESE DAS ARTES EM BRASÍLIA

Juliana Monticelli

Doutoranda no Instituto de Artes da Unesp e docente na Universidade de Sorocaba, SP.

RESUMO: A integração entre as artes fez parte da proposta de algumas vanguardas do início do século XX na Europa. A arquitetura moderna brasileira desde seu início propôs integrar a arte a seus projetos. Os murais figurativos realizados por artistas como Portinari foram uma das formas de realizar esta integração. A partir da década de 50, com o início do movimento concreto no país, iniciasse a realização de murais abstratos junto a arquitetura moderna, com a incorporação de novos materiais, como o concreto. Esta mudança criou uma aproximação dos murais com o desenho industrial, enfatizando a ideia de síntese das artes. Este artigo propõe discutir a influência do movimento da arte concreta em Brasília, através da análise de alguns murais desenvolvidos pelo artista Athos Bulcão junto à arquitetura da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo. Síntese das Artes. Concretismo. Brasília.

ABSTRACT: The integration between the arts was part of the proposals of some avant-garde from the beginning of the 20th century in Europe. Modern Brazilian architecture from the beginning proposed to integrate art into its projects. The figurative murals made by artists like Portinari were one of the ways to achieve this integration. From the 1950s, with the beginning of the concrete movement in the country, the creation of abstract murals began with modern architecture, with the incorporation of new materials, such as concrete. This change created an approximation of murals with industrial design, emphasizing the idea of synthesis of the arts. This article proposes to discuss the influence of the concrete art movement in Brasília, through the analysis of some murals developed by the artist Athos Bulcão along with the city's architecture.

KEYWORDS: Modernism. Synthesis of Arts. Concretism. Brasília.

A síntese das artes foi tema de discussões no início do modernismo na Europa, ligada às vanguardas como o Neoplasticismo e a Bauhaus, que propunham uma linguagem comum para as artes, em uma tentativa de aproximação entre arte e vida.

A arquitetura moderna estava no centro das discussões envolvendo a síntese das artes, pois com o fim do uso dos ornamentos clássicos nas fachadas das novas construções, abria-se espaço para se pensar em como integrar a arte à nova arquitetura funcionalista.

Le Corbusier, arquiteto e artista franco-suíço, um dos fundadores do modernismo arquitetônico, entendia que a arte como a pintura e a escultura tinham um papel de destaque na arquitetura moderna. Em relação a pintura, o arquiteto acreditava no poder da cor para modificar o espaço percebido. Trabalhou junto com o pintor Léger em propostas de integração de murais abstratos aos seus projetos.

Para Fernand Léger a pintura tinha uma função dentro da nova sociedade que passava a ter um estimulo visual sem precedentes, por conta do crescimento das cidades. Verá na pintura mural uma alternativa a linguagem mecanicista da arquitetura moderna, propondo o uso de cores como uma forma de diluir o espaço rígido das novas construções. A cor para Léger era importante para desmaterializar a parede, podendo criar a sensação de proximidade ou afastamento quando em relação com as paredes brancas. O artista chamava estes recursos de uso da cor como a "destruição da parede" ou "parede elástica", onde seria possível criar um outro espaço.[1]

As vanguardas modernas de matriz construtiva como a Bauhaus e o Neoplasticismo propunham a integração entre as artes, tinham como ponto comum a ideia de uma arte universal, que rompesse com a expressão pessoal e a subjetividade. Surge assim, no início do século XX, o projeto de racionalização da arte, aproximando-a da ciência, como produtora de conhecimento.

A escola Bauhaus propunha a aproximação entre indústria e artesanato. A arquitetura dentro desta nova sociedade industrial seria a regente de uma orquestra que abarcaria as diferentes formas de arte. Uma arquitetura racionalista capaz de produzir uma revolução social. Segundo Argan, dentro da Bauhaus existia a crença da função pedagógica da arquitetura, sendo que para seus fundadores "era preciso reconduzir a arte ao círculo da produtividade econômica, fundi-la naquele processo produtivo mais atual e racional que é a indústria".[2]

O Neoplasticismo ou The Stijl surge em 1917, tendo como seus principais pensadores Theo van Doesburg e Piet Mondrian, relacionavam a pintura à arquitetura. Os artistas pretendiam uma linguagem comum para as artes e acreditavam que a arquitetura poderia ser entendida como uma multiplicidade de planos organizados abstratamente numa imagem plana, assim a arquitetura era vista também como plástica planar e presença de cor.[3]

Theo van Doesburg usava o termo arte concreta no lugar de arte abstrata, pois para ele nada mais real do que a linha, a cor e a superfície. A abstração para o artista seria justamente o contrário, a tentativa de representação de algo existente.

No Brasil, as ideias vanguardistas iniciadas na Europa, irão reverberar em cidades como São Paulo que, no início da década de 50, estava em franco desenvolvimento. A cidade, por conta das comemorações do IV Centenário, passava por um processo de modernização que se dava através de projetos como a abertura de instituições ligadas à arte.

Em 1951 o arquiteto, design e artista Max Bill funda a Escola

1 1LÉGER, Fernand. Funções da Pintura. São Paulo: Editora Nobel, 1989. p 31.

2 2ARGAN, Giulio Carlo. Projeto e Destino. São Paulo: Editora Ática, 2004. p.259.

3 3MONDRIAN, Pierre. Neoplasticismo na pintura e na arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 113.

da Forma na Alemanha, pretendendo continuar os ensinamentos da Bauhaus. No mesmo ano **é** convidado para expor seus trabalhos no Masp por conta da abertura do Instituto de Arte Contemporânea, na mesma instituição. Max Bill demostrava interesse por diferentes linguagens como comenta Garcia ao dizer que "para Bill a estética e a função estavam intrinsicamente relacionadas"[4] e que, portanto, o aspecto material era uma configuração articuladora entre a função do objeto visual e sua beleza. O artista participa e ganha o prêmio da I Bienal de Arte de São Paulo com a escultura intitulada Unidade Tripartida. Bill e a vinda da delegação suíça para São Paulo serão pontes de destaque para o início do movimento concreto brasileiro.

Além da influência da Escola da Forma, segundo Campos, no Brasil o concretismo encontra um campo fértil de exploração por conta de nossos antecedentes como o geometrismo da cerâmica e pintura corporal indígena e da arte africana.[5]

No Brasil a arte concreta surge como movimento na década de 50, inicia-se oficialmente com o Manifesto Ruptura em 1952, a partir de um grupo formado em São Paulo, encabeçado por Waldemar Cordeiro, contando com artistas como Geraldo de Barros, Luis Scacilotto, Lothar Charoux entre outros. Alinhando-se ao pensamento do Neoplasticismo, da Bauhaus e Escola Superior da Forma, o manifesto aparece em um momento em que a arte figurativa ainda era a principal forma de expressão de artistas como Portinari, acarretando discussões sobre a figuração e a abstração na arte. Em São Paulo, em 1956 e no Rio no ano seguinte, irão ocorrer as primeiras exposições de arte concreta.

O grupo de artistas concretos propunha uma arte que rompesse com a figuração, deixando de lado a ideia de representação, evidenciando assim as estruturas, cores e planos a partir de um rigor formal matemático. A intenção era propor a autonomia da arte como um sistema de informação em que ela falasse apenas dela mesma. Ao mesmo tempo, a aproximação com a indústria fez com que os artistas do concretismo trabalhassem diferentes linguagens, aproximando a arte de outras áreas, como design gráfico, moda, mobiliário entre outros.

No Rio de Janeiro a arte concreta terá o nome de Grupo Frente, contando com artistas como Lygia Clarck, Lygia Pape e Hélio Oiticica, que logo no início do movimento já irão divergir de alguns aspectos encontrados na escola paulista, mais ligada ao racionalismo e a matemática do que a escola carioca. Pouco tempo depois, em 1959 lançam o manifesto Neoconcreto.

Enquanto no eixo Rio-São Paulo as discussões giravam em torno dos rumos da arte concreta, iniciavam-se os trabalhos de construção de Brasília. Existia naquele momento uma expectativa em relação a construção da nova capital e a ideia da criação de uma obra de arte coletiva. O Projeto Piloto de Lúcio Costa aparecia como promessa de uma nova sociedade, onde seria possível ocorrer a integração entre as artes. Segundo Mario Pedrosa esta seria a única forma de tentar romper com uma arte individualista e expressionista, pois conforme o crítico de arte, o período passava por uma crise profunda em relação a arte individual e que, talvez através de Brasília, seriamos capazes de reencontrar as bases sociais e filosóficas da arte:

> o único meio de reintegrar o artista na consciência da dignidade de uma missão social ou de reintegrar em uma certa objetividade é oferecer-lhe, hoje, agora, todas as condições para que tome parte livremente, espontaneamente, com absoluta liberdade criadora, em uma obra coletiva, como a de Brasília, por exemplo.[6]

4 4 GARCIA, Marcia Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta: As intervenções de Max Bill. Revista Usp, São Paulon.79, p. 196-204.

5 5 CAMPOS, Haroldo de. Arte Construtiva no brasil. Depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. Revista Usp. São Paulo. n.30, p. 251-261. Junho/agosto 1996.

6 6 WISNIK. Guilherme. Mario Pedrosa: arquitetura, ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015 p.173.

Athos Bulcão pode ser considerado um artista que foi capaz de realizar esta integração. Convidado por Oscar Niemeyer, irá juntar-se **à** equipe da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) em 1957 para realizar a construção da nova cidade.

O primeiro projeto de Athos para Brasília foi a Igreja Nossa Senhora de Fátima, mais conhecida como Igrejinha, em 1957, projeto arquitetônico de Niemeyer, onde realizou o seu único mural figurativo em azulejo. Em seus projetos desenvolvidos depois, veremos uma mudança que incluirá, além da abstração, a exploração de novos materiais, como mármore, madeira, concreto, painéis metálicos entre outros.

Vivendo no Rio de Janeiro até a década de 50, o artista terá contato com os meios onde as discussões em torno da arte concreta estavam presentes. Para Farias "o contato com o casal Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva e sua estadia em Paris no final da década de 40 serão fundamentais para a posterior evolução do artista em Brasília"[7]. O início da experiência com os murais de azulejo se dará antes de sua ida a capital, quando convidado **à** auxiliar a confecção do painel de azulejos de Pampulha, trabalhando no ateliê de Portinari e também através de seu trabalho com o artista e paisagista Burle Marx, que além de desenvolver jardins também criava painéis para seus projetos. Tanto Portinari quanto Burle Marx estavam, desde a construção do Ministério da Educação e Saúde, envolvidos em projetos de integração das artes.

Enquanto Portinari e outros pintores continuaram realizando murais figurativos, Athos será pioneiro na forma de desenvolver a integração entre arte e arquitetura em Brasília, aproximando-se cada vez mais da parede e do espaço da construção. Pode-se dividir sua obra em duas partes, uma desenvolvida em ateliê, que envolvia pinturas, desenhos, fotomontagens entre outros, de caráter mais expressivo e subjetivo e a outra desenvolvida na nova capital, onde será possível ver o artista coletivo que se aproxima da síntese das artes.

Existe uma aproximação entre a produção dos murais de Athos Bulcão com a arte concreta, principalmente em relação a sua arte mural. Isso está presente não apenas pela abstração, mas na forma de compor muitos dos seus painéis de azulejos. Além disso, a aproximação pode ser vista através dos seguintes aspectos pregados pelo movimento: a intenção de uma linguagem universal com o uso de abstração geométrica e cores; autonomia da arte com o mundo exterior, integração do trabalho de arte na produção industrial, a função social da arte, utilização tanto no suporte como na matéria prima de materiais industrializados como madeira, metais e azulejos.

A integração das artes em Athos também se dá pela ideia de diluição da parede, como propunha L**é**ger. Em seus projetos geométricos abstratos **não existe a intenção da arte mural se sobrepor a parede**, ela funciona quase como um revestimento, mas sem passar despercebida. Farias descreve este processo que chama de plano ativado na obra de Athos ao comentar que:

> Diante de uma parede revestida por Athos Bulcão o olho erra em busca de uma lógica que, como indica cada parte, deveria comandar sua organização. A simples parede torna-se um plano ativado, estilhaça-se aos olhos como um caleidoscópio cuja velocidade varia do vagar ao vertiginoso.[8]

Em muitos painéis de Athos **é** possível ver a ideia de plano ativado. As formas geométricas desenvolvidas em seus módulos de azulejos são padrões geométricos simples e que, quando colocados de forma aleatória, criam a sensação de movimento, fazendo com que o observador participe da composição, através do olhar. Isto é feito também pelos artistas concretos que viam na

7 7 FARIAS, Agnaldo. "Construtor de espaços". In: ATHOS BULCÃO. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001, p. 32.

8 8 Idem p. 30.

arte abstrata esta relação de espaço e tempo, dada através do movimento. Segundo Brito " Quanto à utilização da forma seriada e a própria inclusão do tempo enquanto movimento mecânico devem ser tomados como algo além de simples elementos de repertorio".[9] No projeto das fachadas da Escola Classe 407 (fig.1) é possível ver a ideia de plano ativado.

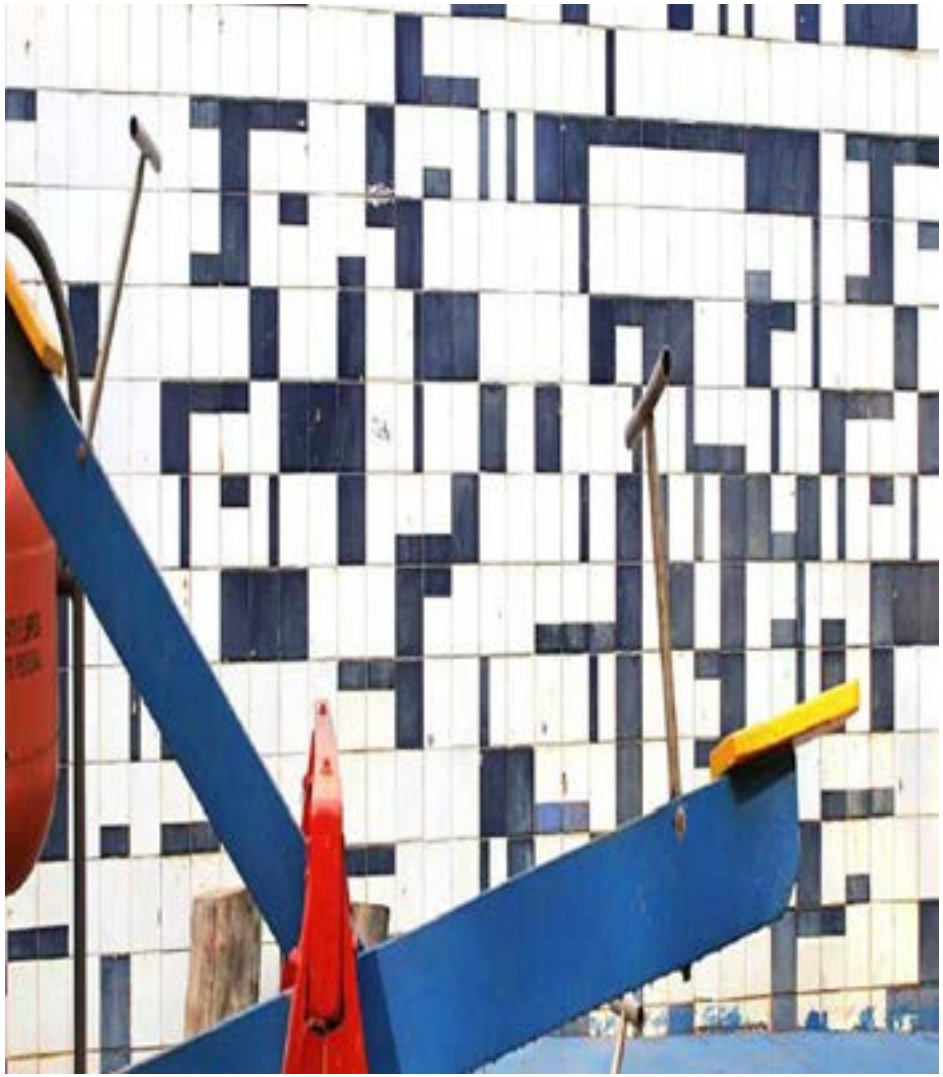


Figura 1 (esquerda) e 2 (acima) – Painel de azulejo Escola Classe 407 Norte, 1965. Fonte: Fundação Athos Bulcão.

Athos explorava as combinações dos módulos em seus painéis de azulejo através das diversas possibilidades matemáticas, aproximando-se desta forma de Max Bill que pensava na arte concreta como modos construtivos plurais:

> na proposta plástica de Bill, aa matemática aportava a previsibilidade que ortogava a um acontecimento plástico a possibilidade de repetições reguláveis, Sua proposta plástico-matemática não pretendia aludir à frieza matemática numérica, mas sim, referir à capacidade humana de organizar um mundo de relações.[10]

9 9 BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.p.38.

10 10 GARCIA, Marcia Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta: As intervenções de Max Bill. Revista Usp, São Paulon.79, p. 196-204.

Figura 3 e 4 – Painel Congresso Nacional, 1960 e obra de Waldemar Cordeiro, 1958. Fontes: Fundação Athos Bulcão e Enciclopédia Itaú Cultural.

No Congresso Nacional (fig.3.) Athos cria um painel de mármore branco com incisões em granito negro. A ideia do artista era diluir um pé direito alto, como se os rasgos pretos desmaterializassem a parede. Podemos ver a relação com os concretos pela tentativa de estabelecer uma distorção **ótica** dada pela contraposição entre positivo e negativo, relações de figura e fundo, com base nas teorias da Gestalt. Na obra de Waldemar Cordeiro, Contradição Espacial de 1958 (fig.4) também vemos esta relação.

No painel de concreto para o Teatro Nacional de Brasília (fig.5) criado por Athos a pedido de Niemeyer, as pessoas não somente participam observando a obra, mas conseguem interagir com ela. Comparando esta obra com uma das pinturas de Luiz Sacilotto, Concreção 5624 (fig.6) de 1956, vê-se uma construção espacial que se estabelece pela luz e sombra dada pelas placas quadradas colocadas em relevo. No painel para o teatro intitulado “A luz faz a festa” também existe a tentativa de estabelecer relações de luz e sombra, cheio e vazios, figura e fundo. As obras trabalham o mesmo princípio, mas de formas opostas, enquanto Sacilotto dá um caráter de construção tridimensional a sua pintura, Athos dilui seu painel a uma pintura, dando a luz e sombra o mesmo peso da tridimensionalidade, aproximando assim, a arquitetura da pintura.

Para os concretos a arte deveria estabelecer um diálogo com o suporte em que seria realizada. Athos cria um diálogo com seu suporte que é a arquitetura, a parede, pois em seus projetos tanto o material quanto a solução formal têm significado com o local. Assim, alguns projetos feitos para o congresso são mais solenes, utilizando materiais como mármore e granito, outros já são mais lúdicos e coloridos, como os desenvolvidos para escolas e depois para a rede de hospitais Sara Kubistchek.

A partir da década de 70, Athos inicia sua parceria mais intensa com João Filgueiras Lelé, desenvolvendo além de painéis, diferentes mobiliários arquitetônicos como divisórias, portas, muros e biombos, diluindo ainda mais a separação entre obra de arte e arquitetura e se aproximando mais da funcionalidade e do design.

A importância de Athos Bulcão se dá em diferentes dimensões, ao criar uma identidade visual para a capital, suas obras são tão

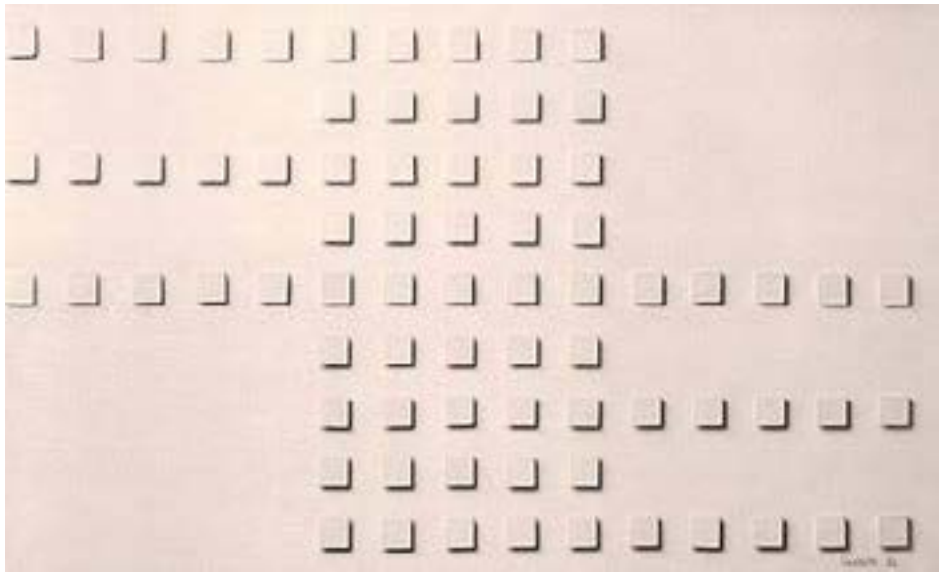


Figura 5 e 6 - Teatro Nacional de Brasília, 1966 e Obra de Sacilotto, Concreção 5624, 1956. Fontes: Fundação Athos Bulcão e Enciclopédia Itaú Cultural.

presentes quanto a arquitetura modernista da cidade, ajudando na construção de um imaginário moderno brasileiro. Localizada em locais públicos como escolas e hospitais, muitas obras integrando-se a rotina de seus habitantes. Assim, sua obra tem um caráter social que vai além da obra em si, unindo em um espetáculo o arquiteto, o artista, o operário e o transeunte.

As aproximações feitas entre a obra de Athos em Brasília e a arte concreta não pretendem reduzir o artista a este movimento do qual esteve relativamente distante ao se mudar para a nova capital, mas sim estabelecer algumas relações entre seu trabalho junto à arquitetura e a integração das artes, que estava no centro das discussões das vanguardas no início do século XX e que passaram a fazer parte das discussões sobre a modernidade brasileira na década de 50, como a ideia de autonomia da arte e sua universalidade.

Estudar a arte de Athos é importante por sua atualidade, pois é possível ver desdobramentos do seu trabalho em diferentes artistas contemporâneas e refletir sobre seu processo ajuda a entender os caminhos da arte no Brasil.

A AICA NO BRASIL: O CONGRESSO INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE

Lisbeth Rebollo Gonçalves
Presidente AICA.

RESUMO: Palestra para a abertura da Jornada da ABCA de 2019, o texto relembra o processo de surgimento da Associação Brasileira de Críticos de Arte, no contexto da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte. Passa em revista o Congresso Internacional Extraordinário da AICA no Brasil, de 1959, intitulado "Brasília, cidade nova, síntese das artes", o qual trouxe ao Brasil críticos, historiadores e arquitetos de diferentes partes do mundo para discutir Brasília, seu projeto, sua proposta como cidade moderna.

PALAVRAS-CHAVE: ABCA. AICA. Brasília. Crítica de Arte.

ABSTRACT: Lecture for the opening of the ABCA Journey 2019, the text recalls the process of emergence of the Brazilian Association of Art Critics, in the context of AICA - International Association of Art Critics. It reviews AICA's Extraordinary International Congress in Brazil, in 1959, entitled "Brasília, new city, synthesis of the arts", which brought to Brazil critics, historians and architects from different parts of the world to discuss Brasília, its project, its proposal as a modern city.

KEYWORDS: ABCA. AICA. Brasília. Art Criticism.

Com este Seminário, reascende-se a ligação da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) com a cidade de Brasília. Isto se dá em razão de que, em 1959, estas entidades, pioneiramente, vieram a Brasília para realizar aqui a primeira parte do Congresso Internacional Extraordinário da AICA, cujo tema foi "Brasília, cidade nova, síntese das artes".

Vale ressaltar que, para pensar a AICA no Brasil, é preciso pensar a presença da Associação Brasileira de Críticos de Arte na cultura brasileira e, muito especialmente, este primeiro grande evento internacional acontecido em 1959.

Nesta palestra, minha proposta é lembrar um pouco a história interconectada da AICA e de sua Seção Brasileira, a ABCA e resgatar a memória deste congresso Internacional extraordinário.

O momento da criação da AICA e da ABCA, coincide, no Brasil, com um momento relevante de modernização social, e, na Europa, com o período imediato ao término da-Segunda Grande Guerra – um período de busca de reconstrução. Estamos no segundo lustro da década de 1940 e o início do decênio de 1950.

No Brasil, a modernização é marcada por muitos avanços no campo da cultura. É o período do surgimento dos Museus de Arte – o MASP, o MAM de São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro -- isto depois de já ter sido criado, em 1937, o IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por meio da Lei 378, assinada pelo presidente Getúlio Vargas. De 1951 em diante, é preciso destacar a Bienal de São Paulo, que, desde o início, contou com a presença dos críticos da AICA e da ABCA nos júris de seleção e premiação.

A ABCA surgiu em 1949, diretamente articulada com a criação da Associação Internacional de Críticos de Arte. A AICA nasceu no âmbito da UNESCO (entidade fundada em 1945), dentro de seu projeto de aproximação entre as diversas culturas e regiões do mundo, numa época, ainda de forte impacto das destruições e conflitos advindos da Segunda Guerra Mundial.

Críticos brasileiros participaram do primeiro Encontro da UNESCO, em junho de 1948, onde se propôs a criação da Associação Internacional de Críticos de Arte, com sede permanente em Paris. Sérgio Milliet, que será primeiro presidente da ABCA, e Mário Barata, o primeiro Secretário Geral da associação brasileira, estavam entre os convidados para esta reunião que fundaria a AICA. Neste evento, compareceram historiadores da arte e críticos de diversos países como Lionello Venturi (Itália), Paul Fierens e Robert Delevoy (Bélgica), Pierre Couthion (Suíça), diretores de museus como Jean Cassou (França) e James Johnson Sweeney (EUA), teóricos como Herbert Read (Inglaterra), críticos como Denys Sutton (Inglaterra) e Waldemar George (França), e artistas teóricos como André Lothe[1].

Durante o segundo Encontro da AICA, um ano depois, em junho de 1949, foram aprovados os seus estatutos e anunciou-se já a criação de treze seções nacionais, entre elas a brasileira. Está, portanto, a ABCA entre as primeiras associações nacionais de críticos de arte que surgiram após a fundação da AICA e será, no Brasil, a primeira associação nacional de profissionais que se dedicam ao estudo das artes visuais. Estiveram presentes em Paris, nesta segunda ocasião, novamente Sérgio Milliet, e ao seu lado compareceram Mário Pedrosa e Antonio Bento, que viriam a ser no futuro, igualmente, presidentes da Associação.

No primeiro quadro administrativo da AICA, de 1949, em que o belga Paul Fierens[2] foi eleito presidente, Sérgio Milliet foi indicado Secretário Regional para a América Latina.

O fato mais relevante, nos dez primeiros anos de existência da ABCA, foi o Congresso Extraordinário da AICA no Brasil, em

1 LASSALE, Hélène. *Fondation de la Association Internacionale des Critiques d'Art.* In HISTOIRES DE 50 ANS DE L'ASSOCIATION INTERNACIONALE DES CRITIQUES D'ART. Paris, AICA Press, 2002.

2 Era diretor do Museu Real de Belas Artes de Bruxelas (Bélgica). Professor de História da Arte Moderna e Estética na Universidade de Liége. Escritor e poeta. (*1895-+1957).

1959. Este congresso se realizou graças às articulações de Mário Pedrosa com o presidente Juscelino Kubitschek. A organização do evento foi feita por Mario Pedrosa em parceria com Mme. Gille Delafon, Secretária Geral da AICA, e com Mario Barata, o Secretário Geral da ABCA, naquela ocasião.

Na época, a AICA, depois de já ter realizado seis congressos anuais (dois em Paris e depois, em Amsterdam, Dublin, Istambul, e em Nápoles e Palermo), havia resolvido organizar seus congressos a cada três anos, tendo ocorrido um em 1957, em Nápoles e Palermo, e estando previsto o seguinte para Varsóvia, em 1960. Por esta razão, o congresso brasileiro, de 1959, foi designado "Congresso Extraordinário". A sua realização foi deliberada e aprovada na Assembleia Geral da AICA de 1958, em Bruxelas. As Assembleias Gerais da AICA continuaram a acontecer anualmente, seguindo os estatutos.

I Congresso Extraordinário da AICA no Brasil, 1959. Foto: Mauro Fontenelli. Arquivo da ABCA.

* * *

Brasília estava para ser inaugurada, era um projeto desafiador que despertava grande interesse no mundo cultural. A cidade nova era vista como "a mais audaciosa que o Ocidente já concebeu" (palavras de André Malraux). O Congresso reuniu nomes de ponta da arquitetura, do urbanismo e da história e crítica de arte, todos vindo ao Brasil com o patrocínio do governo brasileiro (120 passagens foram oferecidas, além da hospedagem). Depois de terminado, muitos participantes consideraram o congresso como um marco em suas vidas e, nas revisões históricas mais recentes, como um marco também na história da internacionalização da AICA (declaração de Jean Clarence Lambert em 2017, em congresso realizado em Paris).

O tema do Congresso de 1959 foi proposto por Mario Pedrosa: ***Brasília, Cidade Nova, Síntese das Artes.***

A abertura do grande evento internacional aconteceu em Brasília, no dia 17 de setembro, ao meio dia, no Auditório do Palácio da Justiça, hoje sede do Supremo Tribunal Federal, com a presença do Presidente Kubitschek.

Para reviver este clima, em seu momento inaugural, vale destacar uma passagem do discurso de **Juscelino Kubitschek**, em que, citando André Malraux, o então presidente do Brasil diz:

> Na verdade, se erige aqui a primeira capital da nova civilização: as grandes perspectivas da arquitetura moderna, que o nosso século não conhecia ainda, aparecem nesta cidade, a mais audaciosa concebida pelo Ocidente... Brasília civilização nova, é assistida pela arte, desde o berço. .... Que mais significativa participação poderia a arte almejar no mundo que desponta?

Após a abertura, houve uma apresentação de Oscar Niemeyer sobre o projeto Brasília. Durante sua exposição, o arquiteto, como era seu costume, ao mesmo tempo que falava,

ilustrava sua apresentação, desenhando. Uma curiosidade: estes desenhos, depois de sua fala, foram disputados pelos presentes. Na sequência da palestra de Niemeyer, foi realizada visita ao edifício terminado (Palácio da Alvorada) e aos edifícios em fase final de construção. A primeira sessão do Congresso aconteceu às 21 horas da noite.

Em Brasília, tiveram lugar as quatro primeiras sessões do encontro, de 17 a 19 setembro -- todas, no Auditório do Palácio de Justiça, hoje sede do Supremo Tribunal Federal. O congresso teve sua sequência, em São Paulo, no auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP), ainda na antiga sede, na rua 7 de Abril n.230, no edifício dos Diários Associados. Ali aconteceram a 5ª. e a 6ª. sessões. E, finalmente, encerrou-se no Rio de Janeiro, tendo as 7ª. e **8ª.** sessões ocorrido, nos dias 23 e 25 setembro, no Auditório do Museu de Arte Moderna local, em processo final de construção,

Pensamos que, na sessão de palestras de abertura desta jornada de 2019 que comemora os 60 anos do Congresso, valeria resgatar quem foram os participantes em !959 e como foi o desenrolar das discussões que tiveram lugar naquela ocasião. Desenhamos, assim, uma breve uma memória do primeiro grande evento da AICA no Brasil.

* * *

A PRIMEIRA SESSÃO DO CONGRESSO EM BRASÍLIA

O crítico **Giulio Carlo Argan** tomou a palavra, como representante da AICA e presidente do congresso. Depois de ter destacado o caráter *extraordinário* do evento – "extraordinário" porque não fazia parte do programa das conferências projetadas pela AICA em sua agenda internacional, Argan se referiu ao fato de que este era o primeiro congresso a acontecer no continente americano. Pôs em destaque a importância da oportunidade de ver, de perto, uma cidade inovadora em construção, de conhecer a nova capital do Brasil. À título de introdução aos trabalhos do Congresso, Mario Barata e Mario Pedrosa apresentaram breves comunicações.

Mario Pedrosa em sua fala inicial da sessão saudou as "personalidades eminentes da crítica de arte, do urbanismo e da arquitetura que vieram ver esta cidade em formação e discutir os problemas não só da cidade nova, mas também o enquadramento desta cidade no nosso país em crescimento acelerado e situa Brasília, como símbolo de nossa época, na civilização mundial". Pede aos palestrantes crítica e não apologia.

Mario Barata, Secretário Geral da Seção Brasileira da AICA, apresentou a temática escolhida para o Congresso, agradecendo ao mesmo tempo a todos os presentes.

Mario Pedrosa referiu-se a Brasília como "uma obra de arte coletiva"**.** Discorreu sobre a história da ideia de uma capital na região central do país e falou sobre o histórico da região de Brasília desde o século XVII. Destacou o fato de o projeto de uma nova capital constar das Constituições Brasileiras republicanas, de 1891 e de 1945. Ele observou que a construção da nova capital era um desafio lançado havia mais de dois séculos e que pôde ser alcançado no governo Kubitschek. Trouxe em sua apresentação a questão social que decorre deste gesto de criar uma capital no centro do país, discorrendo sobre a necessidade de uma outra planificação a fazer: "é preciso haver um projeto regional. É preciso que a reforma para o desenvolvimento regional, comece com uma reforma agrária. Só assim, a região se desenvolverá com o estabelecimento da nova capital".

Michelangelo Muraro, historiador da arte, especialista em cultura veneta, que compunha a primeira sessão com os brasileiros, comparou a construção de Brasília à fundação de Veneza, que ele considerava como a primeira cidade moderna.

I Congresso Extraordinário da AICA no Brasil, 1959 © Aviation News Pictures, fonds Sweeney [FR ACA AICAI PRE SWE009] , INHA- Coleção Archives de la Critique d´Art. Da direita para a esquerda: Imaizumi Atsuo, Anthony Bower, Douglas Haskell, Meyer Shapiro, John Entenza, Helen Lacey Haskell, Eero Saarinen, Aline Bernstein Saarinen, Mrs. Alexander Eliot, Frederick Kiesler, Richard Neutra, Dion Neutra

SEGUNDA SESSÃO - URBANISMO

Esta sessão, presidida por Julius Starzynscki, foi aberta com uma fala do representante da direção da UNESCO que lembrou a criação da AICA na antiga sede desta entidade, na Avenida Kleber, em Paris, e destacou o rápido e sólido desenvolvimento desta Associação Internacional de Críticos de Arte, ao longo dos dez anos de vida decorridos. A sessão trouxe um debate sobre o plano piloto de Brasília. Houve críticas e elogios ao plano de Lucio Costa.

William Holford, arquiteto e urbanista britânico, participante do júri que escolheu o plano de Lucio Costa, no concurso aberto para a construção de Brasília, foi o primeiro expositor da sessão. Ele defendeu as soluções do urbanista para a nova capital, na sua comunicação intitulada: "Elementos da arquitetura e urbanística no projeto da cidade de Brasília".

> *Brasília é uma cidade vertebrada. Tem uma espinha, uma coluna vertebral que é fixa e permanente (…). É, pois, uma cidade complexa e orgânica pelo modo como foi planificada. Em Brasília algo tem que ser feito, que não pode ser feito no Rio de Janeiro: um sistema de crescimento que seja, ao mesmo tempo, sadio e ordenado e que possa ser detido a certa altura.*

Bruno Zevi (arquiteto e teórico italiano) apresentou a comunicação intitulada "O dinamismo das estruturas urbanas", na qual criticou a arquitetura e o urbanismo modernos, assim como o projeto de Lucio Costa, manifestando dúvidas sobre poder uma cidade, construída de modo artificial, ganhar vida automaticamente. Identificou, no projeto de Brasília, um problema internacional do urbanismo: há um cisma entre o mecanismo das estruturas urbanas e o processo do habitar humano. Perguntou-se: pode uma estrutura tornar-se automaticamente dinâmica, como sugere Lucio Costa em seu plano piloto? E afirmou: "*Ainda não compreendi se o plano piloto de Lucio Costa é aberto ou fechado...*"

Richard Neutra (austríaco, naturalizado norte-americano; arquiteto modernista)**,** na sua apresentação "Aspectos não visíveis da planificação urbana", criticou duramente as afirmações de Zevi, e defendeu o projeto de Brasília, de modo otimístico, colocando a questão do desafio que representava a cidade nova para o povo brasileiro.

A segunda sessão gerou muito debate e contou com a participação de importantes arquitetos, além dos palestrantes. Entre eles, Eero Saarinen (EUA) Haim Gamzu (Israel) e Douglas Haskeell (norte-americano), e com comentários de Mário Pedrosa em resposta a Bruno Zevi.

Destaco aqui um trecho da fala de Pedrosa em resposta a Zevi:

> *Brasília está sendo construída no deserto. É esta a razão profunda pela qual se começou a edifica-la pela Praça dos Três Poderes, isto é, pelo símbolo do poder, da vontade consciente do homem sobre a natureza. É por isto que ainda não se tem aqui o que Zevi quer, não se tem ainda essa autoridade bem estabelecida que possa fazer com que o plano aberto da cidade se desenvolva num sentido que não seja contraditório com o mesmo plano.*

Em sequência às comunicações e intervenções dos presentes, houve uma breve apresentação do plano urbanístico de Brasília por **Jorge Laclette,** jovem urbanista que acompanhou Lucio Costa, desde o início do projeto de Brasília, e que representou o mestre nesta apresentação. Sua comunicação foi traduzida ao inglês por William Holford.

Mario Pedrosa referiu-se a Brasília como "uma obra de arte coletiva"**.** Discorreu sobre a história da ideia de uma capital na região central do país e falou sobre o histórico da região de Brasília desde o século XVII. Destacou o fato de o projeto de uma nova capital constar das Constituições Brasileiras republicanas,

de 1891 e de 1945. Ele observou que a construção da nova capital era um desafio lançado havia mais de dois séculos e que pôde ser alcançado no governo Kubitschek. Trouxe em sua apresentação a questão social que decorre deste gesto de criar uma capital no centro do país, discorrendo sobre a necessidade de uma outra planificação a fazer: "é preciso haver um projeto regional. É preciso que a reforma para o desenvolvimento regional, comece com uma reforma agrária. Só assim, a região se desenvolverá com o estabelecimento da nova capital".

TERCEIRA SESSÃO: TÉCNICAS E EXPRESSIVIDADE

A terceira sessão foi aberta por uma comunicação do presidente da mesa, **François Le Lionnais** (matemático, chefe da Divisão de Ensino e Difusão das Ciências da UNESCO): "A aplicação da pesquisa operacional e da economia matemática aos problemas urbanos", onde demonstrou o impacto da evolução destes campos no urbanismo.

Jean Prouvé (arquiteto e designer francês) deu sequência às comunicações, com o tema polêmico: O papel do engenheiro e do arquiteto na cidade nova.

Finalmente, a comunicação de **Giulio Pizzetti** tratou das novas estruturas mecânicas da arquitetura, com uma análise bastante técnica.

Houve debates com a participação de Joaquim Cardozo, que atuou como engenheiro no projeto Brasília.

QUARTA SESSÃO – ARQUITETURA

A quarta sessão, a última realizada em Brasília, foi aberta com a leitura de um telegrama do presidente da AICA, **James Johnson Sweeney** ao presidente da ABCA, Sergio Milliet, lamentando estar ausente no evento e augurando o sucesso do Congresso no Brasil.

Nesta quarta sessão, abordou-se de perto a questão da "síntese das artes" que resultou explicada como uma integração entre arquitetura, escultura e artes visuais, com nuanças de definição entre os palestrantes. Nas sessões subsequentes, a discussão continuará presente e será o tema central da 5ª. sessão.

Raymond Lopez (arquiteto e urbanista francês) presidiu a sessão. Ele iniciou os relatos com a comunicação: "A arquitetura é a arte maior da cidade? " Ele respondeu positivamente, com sua análise.

Dando sequência, **Alberto Sartoris** (arquiteto italiano) apresentou sua reflexão "Sobre a colocação dos monumentos públicos na cidade nova", discutindo a integração da escultura e da pintura com a arquitetura.

Giulio Carlo Argan n*ão se baseou no texto que havia preparado, mas realizou sua intervenção sobre a atitude do arquiteto e do artista moderno nos confrontos entre a* tradição e o passado. Seu discurso, bastante teórico, colocou o foco sobre a questão da arquitetura moderna e da arte moderna, trazendo uma definição para o que se entende por "moderno".

O belga **Robert Delevoy** (historiador e crítico de arte) fechou a sessão com a questão da crítica de arte e a arquitetura, discorrendo sobre a quase ausência da crítica de arquitetura, comparativamente à crítica de artes plásticas, e ressaltou o fraco envolvimento do trabalho dos críticos de arte com a produção arquitetônica.

QUINTA SESSÃO - ARTES PLÁSTICAS

A primeira sessão na cidade de São Paulo, foi a quinta do Congresso. Argan abriu a sess***ão*** saudando os presentes e mencionando que todos estavam maravilhados pela experiência

que tiveram em Brasília e que a cidade que vai nascer, de certa forma, os preparou para compreender o caráter muito forte de uma cidade como são Paulo, fruto da tradição do trabalho e da atividade humana. Destacou também o alto nível da V Bienal, visitada na noite anterior. Argan passa a presidência da sessão a Sérgio Milliet, presidente da ABCA.

O crítico **Sergio Milliet** abriu os trabalhos que se desenvolveram no auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na sua primeira sede, situada na rua 7 de abril, 230, no edifício dos Diários Associados. A Síntese das Artes voltou ao centro das discussões – é o tema desta quinta sessão.

André Bloc (editor da revista *Architecture **d´Aujou**rd´hui*) realizou a primeira comunicação, discorrendo sobre a síntese das artes como integração das artes na arquitetura. Exemplificou com o trabalho do arquiteto e artista Le Corbusier.

Werner Haftmann (historiador e crítico de are alemão, organizador da primeira documenta) apresentou um questionamento sobre o conteúdo e a forma da arte na cidade, sobre o que entende por "síntese das artes".

Meyer Schapiro (historiador da arte) discutiu o significado da integração e da síntese das artes, assinalando que os dois conceitos não eram necessariamente sinônimos e discutiu-os.

A pergunta-tema que **Georg Schmidt** (historiador da arte) se colocou foi sobre a crise das artes individuais, questionando se era possível realizar individualmente uma arte com responsabilidade social.

Houve diversas intervenções dos presentes.

SEXTA SESSÃO – ARTES INDUSTRIAIS

Presidida por **Sergio Milliet,** a sexta sessão abriu-se com a fala de **Gillo Dorfles** (crítico e teórico da arte**) *à*** propósito das artes industriais na cidade nova. Discorreu sobre os elementos instáveis da estética industrial e sobre a mudança no conteúdo do conceito "arte", ao longo do tempo. Tomas Maldonado substituiu Otl Aicher e, depois de falar sobre a importância de Brasília para os latino-americanos e sobre o tema da síntese da arte (discordou dessa discussão para o caso de Brasília), ele falou sobre a cidade nova, a gráfica e comunicação urbanas (sua sinalização).

Pedro Manuel Gismondi (crítico de arte, membro da ABCA), o último previsto para intervir na sessão, discorreu sobre a importância da televisão, como novo meio de comunicação, capaz de levar informação e cultura às áreas distantes dos grandes centros do país

Depois das três comunicações da sessão, **Mario Barata,** realizou uma intervenção sobre a totalidade artística das artes industriais (industrial design) e artesanais na cidade nova. Para ele, "as artes industriais terão função primordial na cidade nova, no campo do consumo", enquanto a prática artesanal continuará presente, mas com conotação cultural.

Houve muitos comentários em torno dos temas discutidos na sessão e, ao final, **Mario Pedrosa** voltou a destacar o problema central do congresso: estudar e debater sobre Brasília: é coisa nova a construção de uma capital como Brasília. A ideia de síntese foi tratada por ele que sugeriu sua compreensão em sentido lato. A cidade nova poderia reintegrar a arte na vida social coletiva.

SÉTIMA SESSÃO – ARTE E EDUCAÇÃO

A primeira realizada no Rio de Janeiro, a sétima sessão do Congresso foi presidida por Kemal Yetkin (escritor). Iniciou-se com a comunicação de Tomás Maldonado (pintor e teórico), sobre educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas.

W. Sandberg (diretor do Stedelijk Museum, Holanda) fez uma

breve e polêmica intervenção sobre o valor educativo das artes, na qual questionou a função da crítica de arte, indagando-se sobre qual deveria ser seu papel no campo da educação.

Theon Spanudis (psicanalista e crítico de arte) falou sobre a importância da educação para a arte contemporânea, ressaltando que os críticos deveriam investir nesta direção.

Fayga Ostrower, artista plástica e crítica de arte polonesa radicada no Brasil, discorreu sobre os problemas da educação artística e do ensino da arte.

OITAVA SESSÃO – A SITUAÇÃO DAS ARTES NA CIDADE: "A ARTE TEM UMA MISSÃO DE CIVILIDADE QUE COMEÇA A APARECER DE MODO CONCRETO?"

A última sessão do Congresso foi organizada com o intuito de ser uma apresentação conclusiva do encontro. Grandes nomes da crítica, muitos dos quais ainda não haviam se manifestado no encontro, tiveram ocasião de expor suas ideias nesta sessão.

Presidida por **André Chastel** (historiador da arte)**,** a sessão se revelou de grande importância teórica.

Romero Brest, referindo-se ao tema da sessão, observou que a arte tem missão em todos os tempos. Debateu a ideia de síntese das artes discutida nas sessões anteriores. Para ele, só "era possível falar em "síntese do espírito", falar de um "mesmo sentido na criação", "chegar a um estilo".

Julius Starzynski exaltou a experiência de Brasília e analisou o problema da arquitetura monumental na nova capital – "as construções são, ao mesmo tempo, edifícios e monumentos".

Meyer Schapiro pronunciou-se sobre o valor da arte e do artista no presente, fazendo uma projeção para um futuro próximo:

> *Meditando sobre qual possa ser o valor da arte no futuro próximo, tenho impressão de que o mais importante nos dias de hoje, numa fase de incertezas e conflitos de ideias, é colocar uma questão de natureza conservadora: quais os fatores adquiridos durante as últimas gerações, que são tão importantes, que julgamos necessário que sejam preservados e estimulados no próximo futuro?*

E sobre os debates havidos, colocou-se uma interrogação sobre poder ser a "*transformação arquitetural uma transformação social*". Disse: *...Várias vezes tive a impressão de que se falava sobre Brasília como se a criação de uma cidade nova no sentido físico fosse a criação de uma nova sociedade...*

Finalmente, ***Mário* Pedrosa** fez uma intervenção conclusiva e voltou ao tema da ***síntese das artes***, de certa forma tomando os desafios das questões de Brest e Schapiro. Mário disse:

> *Esse problema – síntese, integração ou posição da arte na civilização que se desenvolve. O fato decisivo é que neste empreendimento todos os problemas de criação estética, como todos os problemas da reconstrução social se põem. E nós, críticos de arte ... devemos destacar o papel da estética em face do papel da ciência. Não desprezemos esta palavra estética...*

André Wogenscky (arquiteto francês, discípulo de Le Corbusier)**,** representante dos arquitetos e urbanistas nesta última sessão, não aceitou a afirmação, feita em outro momento do congresso, de que " a arquitetura é a arte maior da cidade", mas considerou que é a maior responsável pela síntese das artes. Julgou necessário esclarecer que a função da arquitetura é diferente da função da pintura e da escultura. Para ele, a síntese das artes é integração das artes.

A oitava sessão terminou com a sistematização das questões principais trazidas ao longo do Congresso e a elaboração de algumas recomendações aos responsáveis pelo projeto Brasília.

* * *

À Guisa de Conclusão, trago algumas considerações.

Pensar, neste Seminário, já com certa distância histórica, o significado da arquitetura moderna no nascimento de uma nova capital; pensar a presença das artes visuais na sua interação com a arquitetura e seu impacto no cidadão que vive e o que visita a cidade – constituiu uma proposta de máximo interesse.

A revisão do conceito de *síntese das artes* e de sua relação com a experiência de Brasília, agora já quase sexagenária, foi outra proposta de importância relevante. Este é um ano significativo para trazer à tona esta discussão, pois no campo da história da arte e da arquitetura, comemoram-se o Centenário da Bauhaus, em cujo projeto a ideia de síntese das artes era fundamental, com força para criar um novo "cidadão".

O Congresso de 1959 apresentou-nos a ideia de *síntese* como colaboração entre as artes, como integração entre as artes, como um conceito que, de algum modo, coloca a proeminência da arquitetura em relação às artes plásticas (escultura e pintura); a ***síntese das artes*** foi, igualmente, explicada como um conceito que pressupõe uma unidade no domínio do urbanismo. Houve o entendimento da integração como integralidade, e pensando sob esta ótica, apontou-se que a síntese pressuporia liberdade (quinta sessão, fala de Sérgio Milliet).

A síntese foi também compreendida como estilo (Romero Brest). Foi trazida ao debate a consideração mais radical de que a síntese das artes era um conceito que já não fazia sentido, naquela época.

Por outro lado, o trabalho de Lucio Costa e Oscar Niemeyer foi apontado como o exemplo de síntese. Eles fazem a integração das artes (Saarinen).

O evento de 1959 foi interdisciplinar, reunindo artistas, críticos, sociólogos, especialistas em educação, comunicação, engenheiros, arquitetos, historiadores e críticos de arte.

Esta jornada de 2019 abre também um debate interdisciplinar para problematizar a questão da arte e da cidade, da Brasília atual, em particular.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico.** São Paulo: Scritta, 1991.

FABRIS, Annateresa (org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo, ABCA/Imprensa Oficial, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sergio Milliet 100 anos**. São Paulo, ABCA/Imprensa Oficial, 2004.

GONÇALVES, Lisbeth R. e FABRIS, Annateresa. **Os Lugares da Crítica de Arte**. São Paulo, ABCA/Imprensa Oficial, 2005.

LASSALE, Hélène. *Fondation de la Association Internacionale des Critiques d'Art.* In **Histoires de 50 Ans de l`Association Internationale des Critiques d´Art**. Paris, AICA PRESS, 2002.

ZMITROWICZ, Maria. **Brasília, Cidade Nova, Síntese das Artes – O Congresso Internacional da AICA de 1959**. São Paulo: ABCA, 2011.

OUTRAS FONTES DE PESQUISA

Arquivo de Crítica de Arte da ABCA, São Paulo, Brasil.

Arquivo Público do Distrito Ferderal, Brasília, Brasil.

Archives de la Critique d´Art. Université Rennes2, Rennes, França.

MUSEU DA SOLIDARIEDADE: UM PROJETO TERCEIRO-MUNDISTA

Luiza Mader Paladino

Doutoranda na Universidade de São Paulo, USP.

RESUMO: Durante o governo Salvador Allende (1970-1973), diversas iniciativas culturais foram criadas e amparadas pelo Estado, todavia, a instituição artística mais importante da Unidade Popular, o Museu da Solidariedade, surgiu de uma ideia espontânea, fruto do espírito colaborativo da época. Ao contrário de outros tantos museus, este se caracterizou pela particularidade de ter seu acervo formado exclusivamente por doações e não por meio de compra e aquisição de obras. A atitude fraterna que deu origem ao nome da instituição foi a mesma que a posicionou dentro de um programa político específico. Exilado no Chile, Mário Pedrosa foi convocado para gerir a entidade e articular uma ampla rede de contatos para angariar obras de artistas consagrados. Essa coordenação foi assinalada por uma orientação internacionalista e por uma logística interna convencional. Contudo, o aparato discursivo do Museu, capitaneado pelo crítico brasileiro, caracterizou-se por uma nova convicção geopolítica e pela mobilização de um vocabulário crítico aliado às pautas terceiro-mundistas. No Chile, o comprometimento e o alcance público das reflexões de Pedrosa foram atualizados assim como a predisposição dialética presente em sua trajetória, que passou a incluir um viés latino-americanista, sobretudo, na produção escrita. Amparado por uma extensa pesquisa de fontes primárias de arquivos do Brasil e do Chile, este trabalho pretende analisar a atuação do autor na gestão do Museu da Solidariedade.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Pedrosa; Museu da Solidariedade; Exílio; Crítica de Arte; Arte latino-americana

ABSTRACT: During Salvador Allende's government (1970-1973), the State created and supported several cultural initiatives, but, the most important artistic institution of the Popular Unit, the Solidarity Museum, arose from a spontaneous idea resulted from the collaborative spirit of the times. Unlike many other museums, this one was characterized by the peculiarity of having its collection formed exclusively by donations and not through the purchase

and acquisition of works of art. The fraternal attitude that named the institution was what put it under a specific political program. Exiled in Chile, Mário Pedrosa was summoned to manage the entity and articulate a wide network of contacts to collect works by renowned artists. His coordination was marked by an internationalist orientation and by conventional internal logistics. However, the Museum's discursive apparatus, led by the Brazilian critic, was characterized by a new geopolitical conviction and by the mobilization of a critical vocabulary combined with third-world agendas. In Chile, the commitment and public reach of Pedrosa's reflections have been updated, as has the dialectical predisposition present in his trajectory, which now includes a Latin Americanist bias, especially in written production. Supported by an extensive search of primary sources of archives in Brazil and Chile, this work intends to analyze the author's performance in the management of the Museum of Solidarity.

KEYWORDS: Mário Pedrosa; Museum of Solidarity; Exile; Art Criticism; Latin American art

MUSEU DA SOLIDARIEDADE: UM PROJETO TERCEIRO-MUNDISTA

Ao desembarcar no Brasil, após o terceiro e último exílio, em 1977, Mário Pedrosa concedeu inúmeras entrevistas nas quais era possível identificar uma inflexão em seu pensamento sobre os rumos da crítica de arte e da produção artística. Em uma das ocasiões, o semanário Pasquim indagou se Pedrosa considerava-se um terceiro-mundista. Ele respondeu categoricamente: "sou a favor de que fiquemos no Terceiro Mundo"[1]. Certamente, essa mudança de latitude foi impactada pela vivência no Chile, sob a experiência socialista de Salvador Allende, e os seus ecos concretizados em entrevistas, livros e artigos produzidos nesse período.

O crítico brasileiro chegara ao Chile em outubro de 1970. Três meses antes de receber asilo político do país vizinho, sua prisão havia sido decretada pela Auditoria Militar do Exército Brasileiro, por difamar a imagem do Brasil no exterior. O crítico e um grupo de intelectuais cariocas organizaram um extenso parecer com provas sólidas que atestavam a sistematização da tortura em prisões brasileiras, que seria enviado à Anistia Internacional e a agências de notícias estrangeiras.

Aos setenta anos de vida, Pedrosa era uma figura pública de reconhecimento internacional, quando foi acusado pela polícia política. Esse prestígio global foi comprovado pela carta aberta intitulada *The Case of Mario Pedrosa*, publicada na revista *New York Review of Books*, em março de 1972. Assinada por Alexander Calder, Henry Moore, Cruz Diez, Pablo Picasso, Max Bill, entre outros, a mensagem tinha como destinatário o ditador Emílio Garrastazu Médici, a quem os artistas responsabilizavam pela integridade física e moral do crítico.[2]

1 *Mário Pedrosa & a Vitória de seus Fracassos.* In: Pasquim. Nº 469, Rio de Janeiro, de 23 a 29/6/1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

2 *The Case of Mario Pedrosa.* In: *New York Review of Books*. 9 de março de 1972. Volume 18, número 4. Disponível aqui. Acesso no dia 19 de junho de 2018. A carta publicada pela revista, em inglês, indicava que aquela lista de assinaturas era parcial e outros vinte e cinco artistas latino-americanos residentes em Paris também haviam participado do protesto. Há versões da mesma carta em francês.

Quando a carta foi publicada, Pedrosa seguia exilado há mais de um ano no Chile. Os protestos contra o mandado de prisão vieram a público em um contexto no qual o crítico já não sofria mais qualquer tipo de intimidação direta do governo militar. Contudo, o ato carregava em si uma importante força simbólica, ao congregar mais de uma centena de nomes de prestígio da cultura mundial, expressando o reconhecimento de Pedrosa e o seu potencial mobilizador. Os protestos organizados pela crítica estadunidense Dore Ashton reforçavam a relevância do crítico como figura pública nesse mesmo círculo e também davam fôlego às crescentes manifestações contra a tortura na mídia estrangeira.

À medida que a América Latina era limada por regimes militares, o país andino tornou-se um ponto de refúgio de perseguidos políticos. Havia um contexto favorável de inserção intelectual em organismos internacionais, em instituições acadêmicas e, até mesmo, em projetos oficiais do novo governo. O exílio contribuiu para um ambiente oportuno de trocas, em consonância com a ideia de radar, desenvolvida por Denise Rollemberg. Segundo a historiadora, "o exílio também foi vivido como ampliação de horizontes. Impulsionou a descoberta de países, continentes, sistemas e regimes políticos, culturas, povos, pessoas" (ROLLEMBERG, 1999, p.299).

A descoberta da conjuntura latino-americana como eixo de interesses, vivências e articulações teóricas, que impactou parte dos intelectuais brasileiros e estrangeiros, igualmente integrou a noção de radar no exílio. A Revolução Cubana e a latino-americanização da Guerra Fria provocaram um clima profícuo de "redescobrimento da América Latina nas universidades e nos centros de pesquisa do mundo inteiro" (WASSERMAN, 2012, p.84) e, sem dúvidas, a via chilena ao socialismo contribuiu para ampliar o interesse pela história e pelos processos políticos do continente.

No caso de Mário Pedrosa, é possível afirmar que a condição de exílio favoreceu a implementação de uma nova agenda que motivou expandir a sua zona de reflexão. Afinal, sua atividade de crítico e militante foi uma prática permanente de redefinições críticas. Nesse contexto de mudanças na ordem mundial, nos idos da década de 1970, sua responsabilidade era a de contribuir para a compreensão dessa nova conjuntura. Gradualmente, aderiu a uma tendência mais crítica aos cânones europeus e, sobretudo, ao imperialismo norte-americano, no campo da cultura e da política. O radar latino-americano, como fenômeno do exílio, possibilitou novas miradas e a concretização de uma agenda que coexistiu no plano prático e simbólico com a convicção da solidariedade como eixos ético e estético.

Pedrosa fez parte de um contingente de intelectuais brasileiros exilados que colaborou ativamente na área acadêmica e, de forma mais direta, na política cultural chilena, ao ser convidado por Salvador Allende para conceber o Museu da Solidariedade. Contudo, a iniciativa museológica coordenada pelo brasileiro não foi uma ação isolada. O Museu se integrou a uma constelação de instituições e empreendimentos culturais fomentados pela Unidade Popular, como estratégia política e como forma de sedimentar a imagem do novo Chile ao mundo. No governo Allende, as iniciativas culturais foram encaradas como parte integrante do programa político e plataformas privilegiadas de mudança social, fomentando a democratização da arte e a ampliação do seu acesso às camadas sociais mais vulneráveis.

Também é válido destacar que havia uma linha de convergência entre a política internacional e econômica da Unidade Popular e as iniciativas culturais. Ambas compartilharam um discurso que passava pela independência política à erradicação do colonialismo como estratégias de superar o atraso econômico e a dependência cultural em relação aos países centrais. Inclusive, as noções de solidariedade, cooperação e fraternidade entre os países de Terceiro Mundo e a unidade latino-americana fundamentaram a política exterior de Allende, assim como os seus programas culturais oficiais.

A dimensão da solidariedade caracterizou a fundação de entidades diplomáticas dentro desse contexto de aproximação e reestabelecimento de vínculos políticos. A Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), por exemplo, foi um órgão proposto por Allende, em 1967, para coordenar as lutas contra o imperialismo em escala continental (FERRERO, 2008, p.231). A união da África, Ásia e América, selada pela fraternidade tricontinental, zelava pela compreensão dos problemas, assim como das aspirações convergentes. Esses correlatos históricos possibilitariam o elo solidário como forma de liquidar o colonialismo e afirmar o direito de livre determinação dos povos[3].

Portanto, o Museu da Solidariedade, inaugurado em maio de 1972, deve ser analisado dentro desses marcos políticos destinados a transformar as rotas geopolíticas no contexto da Guerra Fria. Ao conduzirem esse novo debate, promoveram as nações terceiro-mundistas como importantes protagonistas no âmbito internacional. Evidentemente, a OLAS e o Museu partiam de objetivos e áreas disciplinares distintas, contudo, baseavam-se no pressuposto de fraternidade como diretriz basal para uma sociedade em transformação, além de se oporem ao imperialismo político e cultural dos países hegemônicos. Não por acaso, a abertura do Museu da Solidariedade foi marcada inicialmente para coincidir com a Conferência das Nações Unidas sobre o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), órgão da ONU destinado a proteger os produtos comercializados pelos países subdesenvolvidos.

Nessa perspectiva, o Museu da Solidariedade se posicionava como uma entidade artística em compasso com sua atribuição terceiro-mundista. Encarnava, igualmente, uma alternativa aos modelos convencionais dos grandes Museus metropolitanos e "suas estruturas de exclusão que, em cumplicidade com seus apoiadores capitalistas, degradam as obras que buscam a 'liberdade e a emancipação'" (BERRÍOS, 2017, p.96). Uma das teses defendidas por Pedrosa era que as obras de arte não poderiam se restringir apenas aos países hegemônicos, mas sim alcançar às "grandes áreas desprivilegiadas no Terceiro Mundo" (PEDROSA; TRELLES, 1972, p.8).

O projeto do Museu foi elaborado em um contexto de recrudescimento midiático e de propagação de teorias conspiratórias contra o programa socialista, tendo o governo norte-americano como principal articulador das medidas golpistas[4]. Assim, foi criada a *Operación Verdad*, uma estratégia de contrainformação que convidou intelectuais, políticos, músicos, artistas e críticos estrangeiros para conhecerem as transformações em curso do governo Allende, em abril de 1971. A ideia inicial do Museu da Solidariedade não partiu de Mário Pedrosa, que na ocasião da reunião chilena, encontrava-se Índia, como jurado da Trienal de Nova Deli. Ao voltar ao país andino, o embrião do Museu, inicialmente sugerido pelo crítico espanhol José María Moreno Galván e pelo pintor italiano Carlo Levi, foi retomado e a proposta concretizada. De tal modo surgiu o Museu da Solidariedade, que de início foi chamado de Museu de Arte Moderna e Experimental. Em resposta à oposição conservadora e à frente midiática conspiratória, alvoreceu um Museu amparado pelo ideal de união e solidariedade, envolvendo uma rede global de apoiadores.

Para concentrar a organização da nova iniciativa, estruturaram um Comitê Internacional, presidido por Pedrosa[5]. O crítico começou a esboçar o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC), congregando críticos, intelectuais e artistas de várias partes do mundo. Em menos de seis meses, o Comitê Internacional estava formado. Seus integrantes eram Jean Leymarie, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris; Edward

3 *Opor ao inimigo comum a união dos três continentes*. Resolução da Primeira Conferência de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina, 1967. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

4 Ver: KORNBLUH, Peter. *Pinochet: Los Archivos Secretos*. Barcelona: Editora CRÍTICA, 2004.

5 Ver: PEDROSA, Mário. *Respuesta a un Cuestionario, por Mário Pedrosa*. Sem data, p.1. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

de Wilde[6], diretor do Museu Stedelijk de Amsterdã; Louis Aragon, poeta ligado ao surrealismo e membro do Partido Comunista francês; Giulio Carlo Argan, historiador da arte italiano e membro da AICA; Rafael Alberti, poeta espanhol da geração de 1927; Juliusz Starzybsky, professor vinculado ao Instituto de História da Arte da Universidade de Varsóvia e membro da AICA; Dore Ashton[7], crítica de arte e ativista política norte-americana. A presença latino-americana foi composta por Aldo Pellegrini e Mariano Rodríguez, que já possuíam vínculo com o Instituto de Arte Latino-Americana.[8] Junto a eles, também estavam os idealizadores iniciais do Museu, Carlo Levi e José María Moreno Galván[9]. Assim, o CISAC se formou ao redor de dez nações, comprovando o prestígio e a importância da entidade. Eram elas: Itália, Holanda, França, Estados Unidos, Espanha, Polônia, Uruguai, Argentina, Cuba e Brasil, simbolizando o gesto comunitário de apoio e empatia ao processo chileno. Posteriormente, outros países como Inglaterra e Suíça aderiram ao Comitê, amplificando mais ainda os radares artísticos do Museu no Chile. Cabe destacar a centralidade de Pedrosa para o êxito do Comitê, por meio de seu reconhecimento internacional, além da ética e compromisso públicos no circuito artístico do qual fez parte.

Em janeiro de 1972, o CISAC estava totalmente sedimentado e as redes começaram a ser rapidamente ativadas. Aos artistas conclamados como *Dear Camarade*, os críticos enviavam um breve histórico do Museu, que naquela altura ainda era nomeado de Museu de Arte Moderna e Experimental (MAIA NETO, 2014, p.333). Além disso, recorriam à noção de solidariedade e comprometimento com a causa socialista chilena, ressaltando que a iniciativa visava formar o primeiro Museu construído na base de doações. O ponto de partida político igualmente caracterizou o estágio de concepção institucional e demarcou a doação como meio único para a sua constituição foi elementar para estabelecer as singularidades da entidade. Nesse sentido, o Museu era encarado como parte integrante do processo revolucionário em curso, conforme relatou Pedrosa ao crítico italiano Giulio Carlo Argan[10].

O Museu da Solidariedade foi inaugurado em maio de 1972, um ano após a primeira reunião da *Operación Verdad*, com um acervo de aproximadamente 600 obras.[11] O galo pintado em homenagem ao povo chileno, pelo artista espanhol Joan Miró, virou símbolo máximo da fraternidade artística e obra principal da primeira etapa do Museu. A mostra ficou aberta até o dia 2 de julho e apresentou ao público cerca de 279 obras. A primeira exposição da entidade foi também um ato simbólico de projeção do Museu, cujo planejamento amparava-se na continuidade de arrecadação das doações. Portanto, “essa inauguração não era a definitiva, mas um esboço do que seria este grande Museu de arte moderna e experimental”, cujo plano ancorava-se continuidade da divulgação da entidade aos artistas estrangeiros, para ampliar o acervo (ZALDÍVAR, 1991, p.27).

Embora as principais estrelas do Museu, como Joan Miró, Alexander Calder, Victor Vasarely, Joaquín Torres García ou Frank

6 Edward de Wilde liderou o boicote da delegação holandesa à Bienal Internacional de São Paulo, em 1969.

7 Pedrosa conheceu Dore Ashton no congresso da AICA, em Varsóvia, em 1960. Na ocasião, o tema principal do evento foi o internacionalismo na arte moderna. Ver: Internacional – Regional (1960). In: Mário Pedrosa. Mundo, Homem, Arte em Crise. [Org.] Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2006

8 Mário Pedrosa tentou ampliar a presença latino-americana do CISAC, por meio de um convite à Niomar Moniz Sodré, em março de 1972. O crítico escreveu: “A pessoa que desde o começo pensei em ser a mais indicada do Brasil foi você naturalmente”. Entretanto, a fundadora do MAM RJ não pôde aceitar o convite por prováveis retaliações do regime militar. Em 1969, ela foi presa e teve os direitos políticos cassados pela ditadura. No ano seguinte, fora absolvida. Carta de Mário Pedrosa a Niomar Moniz Sodré. 1 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

9 No período de formação do CISAC, o crítico havia sido condenado à prisão pela polícia franquista por liderar um protesto na ocasião dos 90 anos de Pablo Picasso. Galván foi acusado de transformar a homenagem ao pintor em uma propaganda comunista. Disponível aqui. Acesso no dia 17 de junho de 2018.

10 Carta de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan, 31 de julho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

11 *Los Artistas del Mundo junto al Pueblo de Chile*. Jornal *La Nación*. 18 de maio de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Stella, para citar alguns, fossem de períodos ou movimentos artísticos distintos, o conjunto das obras se acoplava pela linhagem abstrata. Seguramente, Mário Pedrosa advogava por uma concepção arejada de Museu, cujo programa abarcou um entendimento plural de arte, como o estímulo a propostas mais experimentais. Entretanto, o cenário de acirramento político no Chile contribuiu para que a primeira opção museológica do crítico fosse pragmática e, portanto, calcada na arrecadação de obras-primas cujos espaços de resguardo se adequavam mais à noção tradicional museal, que classifica e armazena, do que a de laboratório. Pedrosa dizia que a vocação convencional dessa primeira etapa era limitada, porém, intencional, "quando se trata acima de tudo de organizar uma coleção de obras para o nosso museu".[12]

Após a inauguração, os envios de várias partes do mundo continuaram a chegar e, no final do ano de 1972, o Museu abrigava quase 900 obras, além de 100 trabalhos que se encontravam em diversas embaixadas chilenas aguardando o envio definitivo à entidade.[13] Todavia, o clima de instabilidade política, marcado pela greve dos caminhoneiros, a crise do abastecimento e as diversas tentativas de levante contra o governo Allende, prejudicou o andamento do Museu. Apesar das adversidades, a entidade recebeu quase mil doações até o trágico 11 de setembro de 1973.

Ao contrário de outras entidades, o Museu da Solidariedade se caracterizou pela particularidade de ter seu acervo formado exclusivamente por doações e não por meio de compra e aquisição de obras. Esse modelo museológico baseado na doação foi o elemento de distinção do Museu da Solidariedade, que desde o início se distanciou do *modus operandi* tradicional de outros museus, ao "contrariar o fluxo usual dos objetos de arte – criador, marchand, colecionador privado" (FIGUEIREDO 1982, p.17).

A primeira etapa de doações tinha como propósito basal atrair obras mais "convencionais em nosso sentido (arte moderna)", de acordo com o Pedrosa. Buscava-se, igualmente, organizar uma seleção de obras de artistas consagrados para atrair a confiança do governo e da opinião pública no "êxito do empreendimento".[14] Portanto, a coordenação do Museu chileno foi assinalada por uma orientação internacionalista e por uma logística interna convencional, cujas demandas iniciais direcionaram-se para a ampliação do acervo, sem qualquer restrição às doações.

Não obstante, é fundamental situar que no Chile, o comprometimento e o alcance público das reflexões de Pedrosa foram atualizados assim como a predisposição dialética presente em sua trajetória, que passou a incluir um viés latino-americanista, sobretudo, na produção escrita. A gestão do Museu representou essa singularidade crítica, ao evidenciar a continuidade desses dois percursos: um internacionalista, baseado na escolha do órgão curatorial e na formação do acervo, com predominância da arte abstrata, e o outro, de retórica latino-americanista, visível especialmente no aparato discursivo e conceitual da entidade, a exemplo de "Declaração Necessária", texto que lançou a diretrizes do Museu da Solidariedade.[15] Dentre as várias reivindicações, esse documento afirmava que a revolução em marcha simbolizava a luta contra a submissão e, nesse entendimento, o Museu gerido pelo crítico tornou-se um modelo "cultural autêntico a serviço de seu povo e dos povos irmãos da América Latina" (PEDROSA; TRELLES, 1972, p.8).

Para concluir, vale recordar do *corpus* crítico produzido após a vivência chilena, nomeado pela filósofa Otília Arantes de "O Ponto de Vista Latino-Americano" (ARANTES, 1995, p.313).

12 Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

13 As quase mil obras que formavam o patrimônio da entidade foram divulgados na matéria *Hoy se Inaugura segunda exposión del Museo de la Solidaridad*, escrita por Virginia Vidal. Jornal El Siglo. 19 de abril de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade

14 Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

15 Documento originalmente publicado em janeiro de 1972 e escrito por Mário Pedrosa e Danilo Trelles.

Nesses textos é possível observar a recuperação de tradições que não haviam sido capturadas pela historiografia canônica, como as práticas e os saberes oriundos da cultura popular e indígena. A contrapelo do conhecimento ocidental, encarado como decadente, Pedrosa propunha uma mudança de latitude ancorada no Terceiro Mundo, território de onde viria “a tarefa criativa da humanidade” (PEDROSA, 1995, p.336).

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília [Org]. *Textos escolhidos I. Mário Pedrosa – Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995

BERRÍOS, María. Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad. In: PÉREZ- BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle [Org.] *Mário Pedrosa – De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017

FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Senna [Org.]. *Mário Pedrosa, Retratos do Exílio.* Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

KORNBLUH, Peter. *Pinochet: Los Archivos Secretos*. Barcelona: Editora CRÍTICA, 2004.

LOUREIRO, Isabel. Prefácio – O Sonho de Mário Pedrosa. In: KAREPOVIS, Dainis. *Pas de Politique Mariô!: Mário Pedrosa e a Política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.

MAIA NETO, Renato de Andrade. *Apuros de Pensar Museus na Criação do MAC USP: O confronto de teorias de Sérgio Buarque de Holanda e Mário Pedrosa.* Relatório de Pesquisa de Pós-Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2014.

MACCHIAVELLO, Carla. Una Bandera es Una Trama. In: *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, Arte y Política. 1971-1973*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.

PEDROSA, Mário. O Modelo chileno de socialismo e a frente das artes. In: ARANTES, Otília [Org]. *Textos escolhidos I. Mário Pedrosa – Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995

_____; TRELLES, Danilo. Declaración. In: *Museo de la Solidaridad: Donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile*. Comite Internacional de Solidaridad Artistica con Chile. Instituto de Arte Latinoamericano. Universidad de Chile. 1972. (*Cat. Exp*).

ROLLEMBERG. Denise. *Exílio entre raízes e radares.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

WASSERMAN, Claudia. *A teoria da dependência: do nacional-desenvolvimentismo ao neoliberalismo.* Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007.

ZALDÍVAR, Claudia. Un modelo Cultural Experimental para el Mundo. In: *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, Arte y Política. 1971-1973*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.

_____. *Museo de la Solidaridad:* Memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile. 1991. Fondos y Colecciones Especiales. Cod: i0042. Archivo MSSA

FONTES PRIMÁRIAS

Carta de Mário Pedrosa a Niomar Moniz Sodré. 1 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

Carta de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan, 31 de julho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

Hoy se Inaugura segunda exposión del Museo de la Solidaridad, escrita por Virginia Vidal. Jornal El Siglo. 19 de abril de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade

Los Artistas del Mundo junto al Pueblo de Chile. Jornal *La Nación*. 18 de maio de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

PEDROSA, Mário. *Respuesta a un Cuestionario, por Mário Pedrosa*. Sem data. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Opor ao inimigo comum a união dos três continentes. Resolução da Primeira Conferência de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina, 1967. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Mário Pedrosa & a Vitória de seus Fracassos. In: Pasquim. Nº 469, Rio de Janeiro, de 23 a 29/6/1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

SITES

https://www.nybooks.com/articles/1972/03/09/the-case-of-mario-pedrosa/

http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-moreno-galvan.

APONTAMENTOS SOBRE MÁRIO PEDROSA: REFORMA AGRÁRIA E A CONSTRUÇÃO DA NOVA CAPITAL (1954-1959)

Marcelo Mari

Professor de História da Arte pelo VIS, UnB.

RESUMO: Este texto pretende apresentar as principais questões enfrentadas pelo crítico de arte e militante Mário Pedrosa durante o período de construção da Nova Capital. Entre as questões da modernização brasileira duas foram ressaltadas e envolvem, pelo menos de maneira indireta, a construção de Brasília, a saber: a reforma agrária e a ideologia nacionalista. Ambas as questões precisavam ser enfrentadas para se ter ideia exata de que tipo de modernização seria escolhido e qual sua relação com a construção da Nova Capital do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Pedrosa, Brasília, Reforma Agrária, Nacionalismo.

RESUMEN: Este texto pretende presentar los principales cuestionamientos que enfrentó el crítico de arte y militante Mário Pedrosa durante el período de construcción de Nova Capital. Entre las cuestiones de la modernización brasileña se destacaron dos que implican, al menos indirectamente, la construcción de Brasília, a saber: la reforma agraria y la ideología nacionalista. Ambas preguntas debían ser enfrentadas para tener una idea exacta de qué tipo de modernización se elegiría y cuál sería su relación con la construcción de la Nueva Capital de Brasil.

PALABRAS-CLAVE: Mário Pedrosa, Brasília, Reforma Agraria, Nacionalismo.

Em 22 de agosto de 1954, depois de período turbulento em que a Tribuna da Imprensa de Carlos Lacerda protagonizou combate a Getúlio Vargas, generais circulam manifesto exigindo a renúncia do presidente da república. Nesse dia, Vargas se suicida e alguns jornais são empastelados pela população. É nesse contexto de crise que ocorre a movimentação para formação de candidaturas à presidência com duas forças bem definidas: uma, a aliança do PSD com PTB e apoio de Prestes; outra, com candidato Juarez Távora do PDC, apoio da UDN e PSB, mais apoio de ala direitista e conservadora das forças armadas. O apoio do PCB à aliança PSD-PTB causou forte reação das forças armadas. Com a vitória de Juscelino Kubitschek no pleito eleitoral, instaurou-se um clima de golpe no País com a interdição das forças armadas. Lacerda queria impugnar a eleição alegando que a diferença entre os dois candidatos era de menos de 500 mil votos. Tudo enuncia um desfecho antidemocrático. Em contrapartida, o Marechal Lott garante a posse de JK -Jango, em 31 de janeiro de 1956.

É justamente nesse clima que surgirá o primeiro Manifesto da Ação Democrática, escrito por Mário Pedrosa, em 24 de abril de 1956. Em termos gerais esse manifesto advertia, que estávamos caminhando para o caos, justamente depois da crise da posse de Kubitschek e do golpe preventivo do Marechal Lott. A divisão interna nas Forças Armadas se dava, entre outros motivos, pela aproximação de Kubitschek com o partido comunista. O Manifesto faz referência a uma encruzilhada nacionalista, ou fortalecimento da democracia, ou estabelecimento de um regime autoritário: "em que o Brasil será transformado numa ferrenha ditadura burocrático-militar de inspiração totalitária"[1]. O texto do manifesto elenca sua plataforma principal a partir de quatro pontos: 1) Integração social de milhões de brasileiros através da reforma agrária; 2) ascensão do proletariado, através de sindicatos livres; 3) Industrialização do país para sua independência econômica; 4) Defesa da Petrobras e dos minerais atômicos. Além disso, o manifesto reafirmava que a revolução dos espíritos que estava por vir deveria ser proporcionada pela centralidade do voto popular. Pedrosa refere-se à revolução dos espíritos como uma revolução pacífica, uma revolução do pensamento para as elites brasileiras, em suma, um conjunto de transformações radicais por que deveria passar o país a fim de que um projeto nacional fosse capaz de nos inserir de maneira renovada na arena internacional.

Em várias ocasiões Mário Pedrosa expôs suas principais ideias sobre como seria possível enfrentar os impasses do Brasil frente ao processo de modernização mundial no pós-Segunda Guerra. Tal como pode ser verificado em enquete "Um país do presente: improvisação e imprevidência", respondida para a Revista Manchete, em 07 de agosto de 1957, em que sublinha as incertezas dos rumos do país e a tese dos dois brasis, um do litoral e outro do interior. Diz ele:

> "Naturalmente, no fundo do pensamento de cada um. Ninguém está seguro quanto ao dia de amanhã. O Brasil vive nessa expectativa (…) desde pelo menos o fim da segunda guerra mundial, quer dizer, desde o fim da famigerada ditadura estado-novista. No Brasil, porém, apesar de se falar por toda parte que somos o país do futuro, não há passado, quer dizer, passado que permita uma passagem ou um desenvolvimento contínuo, consequente, sem interrupção de continuidade, para o futuro. (…) O brasileiro que vive hoje nos grandes centros urbanos não se sente vindo do passado, que para ele não existe. Esse passado está, a seus olhos, afundado no longínquo interior do país, e um fosso intransponível o separa dele. Mas que por isso mesmo esse brasileiro das capitais não se prepara realisticamente para o futuro, não vive no futuro. (…) Ora quem não vive no futuro não pensa. (…) Esse Brasil, o único que é atual, isto é, contemporâneo à civilização moderna, é um pequeno país de perto de vinte milhões de habitantes

1 S. A. Ação democrática para salvar o país do caos In Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 24-04-1956, p. 02. No dia 09 de junho de 1956, Mário Pedrosa e Hilcar Leite do Partido Socialista Brasileiro são expulsos do partido, por terem assinado o manifesto da Ação democrática, que segundo os representantes do PSB era contrário ao programa e à sua linha política.

> mais ou menos arranchados (mais para mal do que para bem), mais ou menos alojados (mais para mal do que para bem), mais ou menos sãos (…) nas cidades da fimbria litorânea, dentro de uma vasta massa de cerca de quarenta milhões de sujeitos brutos, doentes, analfabetos, maltrapilhos, de rudimentares necessidades e aspirações e disseminados pelos vastos cafundós do território, atolados num passado feudal, latifundiário de alguns séculos de rotina, de miséria, de ignorância, de opressão, de submissão e de superstição. Entre esses dois Brasis não há comunicação."[2]

Pelas circunstâncias históricas, distanciado das perspectivas do internacionalismo proletário, Pedrosa vai se aproximar das revoluções nacionalistas ocorridas na periferia segundo doutrina terceiro-mundista. Ele percebe o abismo que se formou depois do pós-guerra entre países subdesenvolvidos e desenvolvidos, entendendo que a modernização ocorria nos marcos locais, ditos dos estados nacionais, mas sem perder de vista a perspectiva internacional. Quando falava em revolução ele estava pensando justamente nos processos políticos que ocorriam em ex-colônias e países periféricos. Diz Pedrosa:

> "Tudo indica que não escapará o Brasil às vicissitudes do momento histórico por que passa. A crise no Brasil é revolucionária – isto é o que se quer dizer quando se afirma que a crise é de regime. Ela está vestindo agora uma rubra roupagem nacionalista. (…) Há, com efeito, um lado positivo nele:é a sua atualidade histórica, aqui na América Latina, como na Ásia ou África, em virtude, (…) (do retardamento da revolução burguesa) nos países coloniais. O Brasil está no bojo dessa revolução que se espalha pela vasta periferia do mundo europeu, e que pega da India à Argélia, da Indonésia a Cuba, do Egito à Bolívia."[3]

2 Vários Autores. Um país do presente: improvisação e imprevidência. Rio de Janeiro, Revista Manchete, 17 de agosto de 1957, p. 23-24.

3 Idem ibidem, p. 24.

Embora considerasse a ideologia nacionalista um termo mistificador[4], Pedrosa repõe o estado nacional como matriz estratégica para convencer a opinião pública sobre a transformação modernizadora do Brasil, em um momento que a luta internacionalista passava pelo entendimento do lugar periférico de países que conquistavam sua libertação nacional, a chave para a transformação política em modelo não necessariamente alinhado com o bloco comunista sob influência russa nem com o bloco capitalista sob influência estado-unidense. Para Pedrosa, a reforma agrária era portanto o elemento decisivo de transformação da economia capitalista de periferia, pela formação de mercado consumidor interno, que sustentaria a industrialização. O que levaria a um salto modernizador e civilizatório de transformação do regime capitalista para o regime socialista[5]. Comenta Pedrosa:

> "O futuro do Brasil vai depender, talvez nesses próximos meses, seguramente nesses próximos anos do "nacionalismo" que irá vencer. Se o primeiro vencer, será uma afirmação viril da nacionalidade (Pedrosa refere-se ao nacionalismo democrático), enfim unificada e redimida pela integração dos milhões e milhões de patrícios esquecidos do interior, obra da Reforma Agrária, uma comunhão hostil aos totalitarismos, vitoriosamente resistente aos imperialismos de além e aquém ocidente, e imune aos golpes, retornos e quarteladas. Mas se o segundo vencer (nacionalismo totalitário), O Brasil não escapará a novos regimes de ditadura, ao obscurantismo totalitário, à estatização absoluta, as

4 Ver artigo de Pedrosa: A demagogia nacionalista no clube militar In Tribuna da Imprensa, 18-10-1951, p. 04 e 10.

5 Vânia Moreira: Existia certo consenso entre comunistas, esquerda nacionalista e nacionalistas liberais a respeito da necessidade de uma reforma agrária no país. Para todos eles, a oligarquia rural representava o latifúndio improdutivo ou pouco rentável e um setor social e político arcaico, isto é, avesso aos novos interesses industriais e democráticos. Desde a era Vargas a colonização e a reforma agrária eram interpretados como fatores indispensáveis à modernização da agricultura, à formação de um mercado interno consumidor e à efetiva industrialização do país. MOREIRA, Vânia Maria Losada. Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50. Rev. bras. Hist., São Paulo , v. 18, n. 35, p. 329-360, 1998. Disponível aqui. Acesso em 11 Nov. 2019. Link.

> intervenções, revoltas e guerra civil. Terá, então vencido a contra revolução, que esconderá sua face sinistra, sob a máscara da revolução."[6]

De fato, Pedrosa defende a formação das condições de desenvolvimento de uma Nação completa para o Brasil[7], isto é, sem classes pré-capitalistas e capaz de se igualar no processo de modernização que enfrentava o desafio da constituição paulatina de um governo global. Em que pese esse caráter retardatário do processo de modernização brasileira, Pedrosa defenderia o que ele chama de medidas pragmáticas ao enfrentar questões relacionadas aos interesses nacionais, tais como: a defesa da Petrobrás, das reservas de minério atômico em solo brasileiro, etc. Ele sabia que o nacionalismo caminhava, associado ao desenvolvimentismo, na formação de crenças ideológicas sobre o interesse comum e não contraditório, antagônico, de desenvolvimento nacional. Esse desenvolvimento, acima de tudo, escondia os conflitos de classe envolvido nos processos de produção industrial ou agrícola. Nacionalismo, portanto, para Pedrosa era ideologia alienante.

Em 15 de junho de 1958, Pedrosa escreveu novo e minucioso artigo sobre sua ideia de revolução brasileira, intitulado "um estudo sobre a revolução brasileira". Tratava-se de publicizar a oportunidade histórica de transformação social e evitar fechamento do regime no sentido daquele que fora implementado pelo Estado Novo e que viria a ser implantado a partir de 1964 no Brasil pela aliança civil-militar. O que veio à baila nesse momento foi justamente apresentar elementos de interpretação dos processos históricos no Brasil, que se evidenciam como oposição entre o anseio das maiorias populares e setores dominantes. Isso pode ser observado na formação de um tipo de democracia de fachada. Pedrosa caracteriza a realidade brasileira por um movimento de transformação de longo prazo caracterizado pelos anseios populares versus soluções impostas por visões acadêmicas fora de esquadro ou por quarteladas personalistas. Romper esse abismo entre sentidas aspirações populares e soluções elitistas é o maior problema da realidade brasileira:

> "A revolução brasileira deve ser encarada como um movimento de fundas e antigas raízes, que resume sentidas aspirações de nosso povo, sempre abafadas pelas tentativas frustradas de reforma de teor acadêmico, ou por quarteladas de feição imediatista e pessoal. Desde a Abolição e a república, o Brasil vem atravessando uma revolução que não se consumou. A abolição não foi acompanhada das reformas na estrutura agrária que muitos dos seus propugnadores já preconizavam. Desapareceu a escravidão de direito, permaneceu a escravidão de fato. Sobre essa base precária, a República ergueu o frágil arcabouço de suas construções políticas."[8]

Essa divisão social do Brasil estabelece-se como um problema grave, que fez surgir dois Brasis, em duplo sentido: 1) num primeiro sentido entre a elite e a população há um hiato dificilmente transposto. Para Pedrosa não se trata de que as instituições não são condizentes com a conduta e as necessidades civis, mas que nunca se tentou incorporar o povo nessas estruturas. 2) em um segundo sentido há hiato também entre o que dissemos ser a população da franja litorânea do Brasil e o Brasil do interior. Sair da condição de subdesenvolvimento passava por modernizar o país como um todo, integrar cidade e campo, estabelecer um parâmetro mais elevado de vida para todos. Ora, essa interiorização da modernização brasileira vinha ocorrendo, inclusive com o concurso da construção de uma nova capital para o país que fosse o ponto relativamente equidistante das regiões em que se dividia o país. Porém a mera construção de uma nova capital para o país não

6 Idem, ibidem, p. 24.

7 PEDROSA, M. "O nacionalismo é uma ideologia alienante" In Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 12-07-1959, p.08.

8 Pedrosa, M. "Um estudo sobre a revolução brasileira" In Diário de Notícias, Rio de Janeiro. 15 de junho de 1958, p. 05.

daria conta de solucionar a crise de regime e de estrutura por que passava o país. Pedrosa tinha muitas dúvidas sobre a importância de se construir uma nova capital. Veja-se comentário de Pedrosa sobre a construção de Brasília:

> "A simples mudança de capital não conseguirá debelar a crise do regime e de estrutura por que passa o país por mais esperanças que a ideia mesma da mudança acenda no povo brasileiro em geral. No ponto remoto do país em que, em virtude de dispositivo constitucional arbitrário, se constrói Brasília é, ao mesmo tempo, um desafio ao bom senso do povo brasileiro e as finanças nacionais desmanteladas."

As dúvidas de Pedrosa são vencidas pelo projeto de Brasília e sua execução. Pedrosa que considerava ser, a construção de uma nova capital no centro do país, além de um gasto excessivo, uma falta de priorização para resolução de problemas mais candentes para as classes populares, entre outros. Pedrosa mudaria de posição porque entendeu que a criação da nova cidade poderia servir como símbolo concreto de que as políticas públicas no Brasil e entre elas a questão urbanística, tinham necessariamente de obedecer a preceitos de planejamento urbanístico, político, social e econômico. Brasília surgia como oportunidade de modernização virtuosa, capaz de romper com os problemas crônicos das velhas capitais litorâneas e emancipadora por permitir um recomeço em um sentido mais cuidadoso de se entender a expansão das cidades no Brasil; a cidade e o lugar da habitação nela., o impacto da modernização no Centro-Oeste brasileiro e a questão ambiental, a cidade administrativa, construída muito longe dos centros urbanos brasileiros e a representação e participação popular na política institucional brasileira. Basicamente, a construção de Brasília vinha acompanhada de dúvidas, muito factíveis, sobre a questão do impacto econômico, político e ambiental envolvido na construção de Brasília.

O comentário de Bruno Zevi sobre o fato de a construção da nova capital ser menos importante do que a realização da reforma agrária, parece ser ponto de concordância entre os dois. Embora tenha assumido o projeto da construção da nova capital como expressão decisiva do momento de modernização brasileira, Pedrosa salientaria que a ideia que orientou a construção de Brasília fora pressão do desenvolvimento interno do país, sem dúvida, mas também estava ainda em voga no Brasil e no mundo, a concepção de que a cidade poderia, por si só, modificar e interferir mais profundamente, por meio dos seus desenhos, nos hábitos, valores sociais e interesses da sociedade. Essa premissa é em si verdadeira mas não explica toda a complexidade envolvida na questão (aspectos sociais, políticos, culturais artísticos etc) e não relativiza o protagonismo urbanístico e arquitetônico para enquadramento da vida, quando a arquitetura e o urbanismo é que acabam coordenando o enquadramento ou se enquadrando ás condicionantes presentes nas relações econômicas, sociais, de regime e de estrutura.

Pedrosa apontará isso também em sua fala no Congresso da AICA na sessão inaugural de 17 de setembro de 1959, quando chama atenção para o fato de que a síntese deve ter dimensão estética, mas também politica e social. De nada vale uma capital moderna sem um país em condições de promover uma modernização emancipadora (não dependente dos capitais externos) que exclua as camadas populares. A reforma agrária torna-se uma obsessão para realização desse projeto emancipatório e modernizador de que falava Pedrosa:

> "Concluindo, quero dizer que Brasília nos apresenta os problemas mais difíceis mas que dessa experiência podem nascer os resultados mais fecundos. Por exemplo: os construtores da cidade terão de regionalizar o território, o que implica um plano regional talvez ainda mais importante que o urbanístico. Orá, para proceder neste setor de modo planificado como se fez para o plano

> piloto, é preciso ter não só recursos maiores mas uma diretriz sistemática, um trabalho de equipe bem mais profundo e difícil. Para se tornar uma aquisição histórica e cultural duradoura, Brasília terá de desempenhar o papel de estabilizadora da frente de colonização que tentei descrever no meu texto. Nisto estão envolvidos problemas muito graves, como por exemplo a reforma agrária (...)"[9]

Mas o que exatamente está envolvido nesse processo estabilizador da frente de colonização? Dois aspectos: um destrutivo e outro construtivo. O processo de modernização parecia ser inevitável no Brasil, os brasileiros fariam a modernização do País, mas restava saber qual modernização eles fariam. Para Pedrosa, a modernização brasileira era acompanhada, como na construção de Brasília, de uma expansão da fronteira oeste que já se via na história das bandeiras. A ocupação do território se dava sem preocupação com o regional, pois o espírito de especulação soprava sobre o movimento paulista, sempre à procura de novas terras e de rendimento máximo, para procura de riquezas minerais e depois para suas grandes plantações de café. Dizia Pedrosa que em sua fase histórica inicial: "Os pioneiros são indiferentes ao ambiente local, pois nunca param na sua corrida incessante. Uma verdadeira mentalidade regional não pode desabrochar nestas condições"[10].

Brasília parecia, em tudo, ser menos resultado de uma expansão lograda pelas forças de especulação e da expansão capitalista predatória. A nova capital tinha tudo para ser fruto de uma decisão política e da realização de um plano de modernização realmente integrador e que expressasse a decantação pelo interesse do lugar, das peculiaridades do vivido e de relações harmônicas entre homem e natureza incapazes de existir sob a avidez do lucro e a tirania de regime espoliador capitalista:

> "Brasília é, por assim dizer, o oposto daquele mundo. Primeiro o que criou Brasília não foi "o desejo tenaz do lucro" mas uma velha ideia política incrustada através das gerações. Aqui como nos tempos da Idade Média, as necessidades ou as aspirações políticas precederam as necessidades econômicas. O espírito que sopra sobre Brasília, (…) na sua realidade profunda (…) é o espírito da Utopia, o espírito (construtivo) do plano, (continua) um gesto de uma necessidade nacional profunda (a saber) a defesa da terra sobre um processo sob um processo contínuo e terrível de destruição".[11]

Mário Pedrosa acreditava que as condições para formação de um país modernizado, em um sentido muito distante do que se considera hoje como a divisão abismal entre homem e natureza, entre bem-estar individual e sociedade, dependia até mesmo de assumir postura pragmática no tocante aos interesses nacionais, para em um segundo momento criticar o sentido ideológico inscrito na afirmação nacionalista em oposição ao critério objetivo da luta de classes no seio do projeto modernizador e desenvolvimentismo brasileiros.

9 PEDROSA, M. "A cidade nova" In Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959). Coord. LOBO, M. da Silveira & SEGRE, R. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 29.

10 PEDROSA, M. "Brasília, a cidade nova" In Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19-09-1959, p. 03.

11 Idem, ibidem, p.03.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, P. Espectros: da direita à esquerda no mundo das ideias. São Paulo, Boitempo: 2012.

Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959). Coord. LOBO, M. da Silveira & SEGRE, R. Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2009.

KAREPOVS, D. Pas de politique Mariô: Mário Pedrosa e a política. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2017.

LOUREIRO, I. M. 1984. Vanguarda socialista (1945-1948): um episódio do ecletismo na história do marxismo brasileiro. São Paulo, SP. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo – USP, 252 p

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50. Rev. bras. Hist., São Paulo , v. 18, n. 35, p. 329-360, 1998.

OLIVEIRA, F. de. “A economia brasileira: crítica à razão dualista” In Estudos CEBRAP, , São Paulo, 02 de outubro de 1972.

MARQUES NETO, J. C. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2001.

PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. Rio de Janeiro, Casa de Estudante do Brasil, 1949.

SKIDMORE, T. E. Brasil: De Getúlio a Castelo. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

VELHO, O. G. Capitalismo autoritário e campesinato: um estudo comparativo a partir da fronteira em movimento. Rio de Janeiro: C. Edelstein, 2009.

BRASÍLIA: ENTRE A CIDADE IDEAL E A CIDADE REAL

Marco Túlio Lustosa de Alencar

Mestrando em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília, UnB.

RESUMO: Embora concebida sob os princípios da modernidade, Brasília pode ser incluída na discussão de Giulio Carlo Argan acerca da cidade ideal e cidade real: o Plano Piloto (núcleo originário) consta dos locais que devem ser preservados e, ao mesmo tempo, seu entorno contribui para aumentar a pressão sobre os equipamentos urbanos instalados na área central. Enquanto busca manter o espírito moderno que a guiou – a construção de Brasília representou uma nova proposta de integração entre a arte e a arquitetura, a vivência na cidade modifica o modo como os seus habitantes a compreendem. As relações que se estabelecem estão conectadas à ordem estética dada pela forma que Brasília (e seu entorno) vem assumindo ao longo de sua própria história.

PALAVRAS-CHAVE: Brasília; Cidade ideal; Cidade real; Arte pública; Arte-arquitetura

ABSTRACT: Although conceived under the principles of modernity, Brasília can be included in Giulio Carlo Argan's discussion about the ideal city and the real city: the Pilot Project [Plano Piloto] appears between the places that must be preserved, at the same time its outskirts contribute to increase the pressure on the urban equipment installed in the central area. While seeking to maintain the modern spirit that guide it – the construction of Brasilia represented a new proposal for integration between art and architecture, living in the city changes the way its inhabitants understand it. The established relationships are connected to the aesthetic order given by the form that Brasília (and its outskirts) has been assuming throughout its own history.

KEYWORDS: Brasília; Ideal city; Real city; Public art; Art-architecture

A integração da arte com a arquitetura é uma das bases da cidade moderna. A ideia, quando se refere a áreas planejadas, é de harmonização visual, nela inseridas oportunidades para a arte pública. Brasília, desse modo, vai além, pois, trata-se de uma cidade imaginada desde o marco zero pelo seu autor, o urbanista Lucio Costa (1902-98). Como observa Grace de Freitas (2007, p. 9), ele antecipa a visão da cidade-capital "como aparição de uma obra de arte"[1]. Ou, se usarmos a acepção de Giulio Carlo Argan (1909-1992) em *História da Arte como História da Cidade*, podemos considerá-la um produto artístico em si mesma.

No livro, ao discorrer sobre cidade ideal e cidade real, o autor toma como exemplos cidades históricas italianas, adicionando as transformações que a era moderna vem provocando nos seus núcleos originários – convertidos em verdadeiras cidades-museu, onde se pratica (ou deveria estar sendo praticada) a reflexão visual. Brasília, apesar de concebida sob os princípios da modernidade, pode ser incluída em vários pontos da discussão de Argan.

O fato de ter o seu núcleo originário – o Conjunto Urbanístico do Plano Piloto – elevado, em dezembro de 1987, à categoria de Patrimônio da Humanidade (Unesco), como o primeiro monumento do século XX a alcançar tal status, a fez constar no catálogo de locais que devem ser preservados. Ao mesmo tempo, em seu entorno – e muito mais velozmente do que nas seculares urbes italianas, assinaladas pelo autor – surgiram novas aglomerações urbanas ou desenvolveram-se cidades já existentes[2] que exigem especial atenção e ações efetivas do poder público.

Como Roma, citada por Argan, esse centro *histórico* brasiliense comporta a cidade administrativa (nacional e do Distrito Federal), atraindo diariamente mais de meio milhão de cidadãos – com seus veículos, suas necessidades de consumo etc. –, fluxo esse que vem contribuindo com a deterioração do espaço urbano. Uma ação local com vistas à preservação, que não obteve êxito, foi a instalação de um novo centro administrativo do DF, construído em Taguatinga, uma das cidades satélites que constavam do planejamento inicial, o que poderia servir, por exemplo, para desafogar o trânsito e diminuir a pressão sobre os equipamentos públicos instalados ao longo do Eixo Monumental, onde também se situam os órgãos dos poderes da república.

Nesse movimento, por assim dizer, de resistência – devido à dificuldade de deslocamento para regiões opostas ao centro – dá-se o embate entre a cidade real e a cidade ideal. Pois, como observa Argan (1993, p. 73), a cidade pode até ser concebida como uma obra de arte, porém, durante a sua existência, irá sofrer "modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas".

E Brasília, conforme a arquiteta e urbanista Maria Elaine Kohlsdorf (1997, p. 15), apresenta-se "como resultado das permanências e metamorfoses do plano original de Lúcio Costa". Essas permanências garantiriam a identidade simbólica da Capital e as metamorfoses representariam a cidade pouco conhecida fora dos limites do Distrito Federal[3].

> São três cidades em uma só: a cidade-patrimônio, nutrida na luta pela preservação de traços fisionômicos consagrados; a cidade-capital, assente sobre um perfil modernista de alto impacto que dialoga com outros tipos de organização do espaço; e a cidade-real, feita de movimento, mutação, trabalho, alegria, sofrimento e uma grande diversidade de composições de lugares. (KOHLSDORF, 1997, p. 15)

1 "(...) um futuro já inscrito no momento da descrição do projeto, estabelecido em contornos, delineado em superfícies, configurado na composição" (FREITAS, 2007, p. 9).

2 As cidades satélites expandiram-se (são mais de 30) e hoje recebem a denominação regiões administrativas. Já a Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (RIDE-DF) reúne mais de três dezenas de cidades dos estados de Goiás e de Minas Gerais.

3 De longe, o público acostumou-se a ver Brasília sob a ótica da cidade administrativa, na qual se situam os três poderes, onde grandes decisões são tomadas, e também em meio a escândalos políticos de variadas ordens.

Ao completar seis décadas, a cidade mostra certa estabilidade, que pode ser percebida pelos seus moradores, garantida não apenas pelos órgãos públicos que aqui foram se instalando, mas também pelo desenvolvimento econômico, artístico e cultural, fatores responsáveis por moldar uma espécie de identidade – embora, em permanente construção – e que favorecem as condições de habitabilidade para firmar a população que se declara "brasiliense". Temos de considerar, ainda, que, por meio da arte, é possível ampliar a sensação de bem-estar e de pertencimento: aspectos inerentes à estruturação da cidadania. Por isso, paralelamente ao desenvolvimento socioeconômico, nas cidades idealizadas (e, principalmente, em cidades reais), como é o caso de Brasília, esse é um fator absolutamente imprescindível.

INTEGRAÇÃO ARTE-ARQUITETURA

A construção de Brasília representou um marco urbanístico e uma nova proposta de integração entre as artes visuais e a arquitetura, inicialmente forjada por Oscar Niemeyer (1907-2012). Como ele próprio declarou[4]: "De um traço nasce a arquitetura. E quando ele é bonito e cria surpresa, ela pode atingir, sendo bem conduzida, o nível superior de uma obra de arte" (2011, p. 87). Seguindo esse enunciado, o arquiteto projetou os edifícios da Nova Capital apresentando uma linguagem formal e um dinamismo arquitetural considerados inovadores para permitir que se consolidasse o diálogo entre as duas artes.

Com este fim, diversos artistas foram *convocados* a participar dessa aventura no Planalto Central brasileiro. Estes criaram obras que, ao longo desses sessenta anos, integraram-se ao espaço urbano e são identificadas como parte da linguagem estética da cidade. Podemos destacar, do início, os escultores Bruno Giorgi (1905-1993) e Alfredo Ceschiatti (1918-1989).

Ambos são autores de obras públicas que miram essa busca do equilíbrio entre a arquitetura e as artes plásticas. Como o icônico *Meteoro*, do primeiro, que parece flutuar sobre o jardim aquático que envolve o Palácio do Itamaraty; ou, igualmente, *Os Anjos*, de Ceschiatti, que pairam suspensos na nave da Catedral. Além de vários outros trabalhos espalhados pela Praça dos Três Poderes, Congresso Nacional, Palácio da Alvorada, Teatro Nacional e nas sedes de órgãos do Judiciário.

Outro artista cuja trajetória está fortemente atrelada à cidade é Rubem Valentim (1922-1991). Apesar de caracterizar-se, especialmente, pelo tratamento construtivo que deu à simbologia afro, o pintor e escultor legou obras – como o painel em mármore no exterior do antigo prédio da Novacap (Setor Bancário Norte), empresa criada para gerenciar e coordenar a construção de Brasília – que se incorporaram à paisagem urbana.

Faz-se necessário salientar os jardins de Roberto Burle Marx (1909-1994), no Teatro Nacional, Praça dos Cristais (Setor Militar Urbano), Parque da Cidade e no Itamaraty, onde também é autor de tapeçaria monumental. A presença dos vitrais de Marianne Peretti (1927). E trabalhos, no espaço interno de prédios aos quais o público tem acesso, de artistas como Alfredo Volpi (1896-1988), Di Cavalcanti (1897-1976), Frans Weissmann (1914-2005), Maria Martins (1894-1973) e muitos outros.

Porém, entre todos eles, o nome que mais aparece como exemplo de integração entre a arte e a arquitetura é o de Athos Bulcão (nascido no Rio de Janeiro, em 1918) que se radicou, desde a construção, em Brasília, onde viria a falecer em 2008. Seus painéis de azulejos espalhados por toda a cidade – assim como o relevo nas fachadas do Teatro Nacional – tornaram-se a face mais visível dessa união. Bulcão é autor de mais de 300 intervenções artísticas que atestam sua assiduidade no espaço urbano brasiliense.

4 Como nota Freitas, "Lucio Costa também sustentava a qualidade plástica da arquitetura, que, em ordenação e expressão, se revelaria como arte plástica, devido ao sentimento individual do arquiteto (afirmado pela sua formação como artista)" (2007, p.12).

A primeira edificação formalmente inaugurada, em 1958, no sítio onde se ergueria a Capital – a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, na Asa Sul, que ficou conhecida como Igrejinha – é característica dessa associação. Da prancheta niemárica surgiu o templo religioso e do ateliê de Bulcão, os famosos azulejos que revestem a fachada. Além disso, foi dada especial atenção ao interior do edifício – um dos mais visitados da cidade. Volpi foi convidado para decorar as paredes da nave. Infelizmente, os três afrescos do pintor acabaram destruídos[5].

É necessário evidenciar artistas que aqui residiram (e/ou permaneceram) ligados à criação da Universidade de Brasília, como Rubem Valentim, já citado, Douglas Marques de Sá (1929), Marília Rodrigues (1937-2009) e Glênio Bianchetti (1928-2014), que igualmente concorreram para a consolidação cultural da cidade. Na atualidade, pode-se listar a produção de diversos artistas, cuja obra colabora com a solidificação do espaço visual no contexto urbano brasiliense.

UTOPIA E REALIDADE

Em texto intitulado "Utopias Urbanas", a socióloga Barbara Freitag Rouanet (2002, p. 25), a partir do livro *A cidade na história* de Lewis Mumford, tece comentários sobre a "ideia da cidade ideal, da cidade sonhada, da utopia urbana, que sempre acompanhou a concepção da cidade". Segundo a autora, a apresentação de Brasília como a realização de uma utopia não corresponde, exatamente, aos fatos.

Analisando experimentos urbanísticos "utópicos" que buscavam a cidade ideal, ela afirma: "Na maioria das vezes, o modelo utópico permaneceu uma virtualidade, sem chances de impor-se na realidade" (2002, p. 39). Segundo avalia, algumas dessas experiências tiveram efeito contrário e outras foram apenas parcialmente realizadas.

Em 2002, a Bienal Internacional de São Paulo, em sua 25ª edição, teve como tema "Iconografias Metropolitanas". A ideia curatorial era difundir a produção artística de 11 grandes cidades do mundo, dos cinco continentes – entre elas, Berlim, Joanesburgo, Sidney, São Paulo e Tóquio.

Uma atenção especial foi dada a Brasília – anunciada como décima segunda cidade – por meio de uma exposição *satélite* intitulada *Brasília: Ruína e Utopia*, no Centro Cultural do Banco do Brasil da Capital, de 21 de abril a 9 de junho daquele ano. Na mostra, proposta por Alfons Hug (curador-geral da Bienal) e Agnaldo Farias (curador do núcleo nacional), dez artistas brasileiros e estrangeiros tratavam as complexidades das metrópoles e tentavam colocar Brasília como um paradoxo, entre a utopia e o desencanto.

Os artistas buscaram traçar paralelos entre as suas próprias localidades e a iconografia brasiliense, ressaltando a vocação não apenas arquitetônica, mas, também artística da cidade. A exposição intentava discutir questões estéticas e urbanísticas e propôs, entre outras, a seguinte pergunta: Que cidade Brasília é hoje?

Para isso, os participantes projetaram uma nova Brasília, "sem o concreto e as regras severas dos anos 60" (HUG, 2002, p. 16), como uma cidade puramente estética, diferente das antigas cidades que seguiram projetos políticos, econômicos e até mesmo militares – como foi o caso das primeiras povoações do país, a exemplo de Salvador, cujo objetivo primordial era a garantia da posse territorial e a defesa contra prováveis invasores.

O curador Alfons Hug (que residiu em Brasília no início da década de 1990) criticava o fato de a Nova Capital – que em "nada lembra o caos urbano das megacidades, os interesses particulares ou as heranças feudais como nas velhas capitais sul-americanas"

5 Coube ao pintor brasiliense Galeno (Francisco de Fátima Galeno Carvalho), nascido no Piauí em 1957, voltar a cobrir de cor as paredes internas desse monumento, em 2009, a convite do Iphan, durante os trabalhos de restauração da igreja.

(2002, p.15) – ter sido concebida como um projeto político e, portanto, dependente de aspectos conjunturais.

> Assim o componente estético fora concebido apenas como acessório ornamental e recurso auxiliar, não como interesse de central importância. Agora a velha cidade voraz, à qual Brasília quis fugir, finalmente alcançou o Plano Piloto. Os vícios da velha sociedade não tardaram em se fazer presentes, uma vez que o cânone da modernidade, feito não somente do frio concreto armado, mas justamente também da mentalidade democrática e reivindicações igualitaristas, provocara excessivo desconforto (HUG, 2002, p. 16).

Seguindo esse argumento, o autor acaba por abordar o distanciamento (e a convivência) entre a cidade ideal e a cidade real, que tratamos neste artigo. Em Brasília, com seis décadas de *uso*, condições de perigo (a que centros históricos bem mais antigos estão submetidos) já são largamente visíveis. Por exemplo, em eventos recentes, como a queda de parte do viaduto do Eixo Rodoviário (Eixão) Sul, na área central, em fevereiro de 2018[6], que fez emergir as péssimas condições de manutenção da cidade, pondo em dúvida a solidez dessas construções, em contraponto às edificações seculares naquelas áreas abordadas por Argan.

Além das obras arquitetônicas (incluindo ainda pontes e viadutos, 'obras de arte' da engenharia), obras de arte públicas – esculturas, painéis, trabalhos de estatuária e outras – são vítimas da falta de atenção.

Nisso tudo – seguindo o pensamento de Argan –, ao contrário das cidades históricas nas quais a parte moderna tende a *destruir*, inclusive, materialmente falando, o núcleo original (1993, p. 81), em Brasília, tem-se a seguinte situação: ao mesmo tempo em que se processa sua consolidação *histórica*, testemunhamos, no dia a dia, os riscos aos quais a cidade vem se submetendo. Aqui a cidade real está intrinsicamente atrelada à cidade idealizada, na qual se vive a problemática urbanística ocidental, relativamente à quantidade e à qualidade, como exposto pelo autor (p. 78-79).

Para citar mais um episódio, temos presenciado mudanças, estas como outras, apoiadas na legislação, nas (antigas) casas geminadas ao longo da via W-3, que desvirtuaram completamente a proposta inicial, bem como ao abandono daquela avenida, que constituiu, originalmente, o principal polo comercial da cidade.

Hug também chamou a atenção para esse cenário e, no início dos anos 2000, denunciava: "(...) a escultura tão única e irrecuperável que é Brasília está sendo decapitada sem que se faça sentir qualquer resistência digna de nota" (2002, p. 17). Ele acrescentava – tendo como premissa as intervenções impostas à malha urbana, apesar da atuação de instituições como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) – que "um farol da modernidade está ameaçado de tornar-se uma cidade comum e vulgar, arrancada às mãos dos visionários" (p. 17).

Contudo, a intenção de contribuir para "o aperfeiçoamento da utopia de Brasília" (p. 18) por meio da arte, como proposto pela exposição que integrou o conjunto da 25ª Bienal, não era inédita. A ideia de realizar um levantamento crítico das deformações do projeto piloto apontando novos caminhos, notadamente estéticos, havia sido manifestada, na década de 1990, pelo *Fórum Brasília de Artes Visuais*, organizado, em parceria com várias instituições públicas e privadas, pela Fundação Athos Bulcão, entidade que trabalha para preservar a obra e a memória do artista.

Se tomarmos a quinta edição do evento, em 1996, cujo tema foi "Arte e Espaço Urbano", vemos que, além de homenagem a quatro importantes escultores brasileiros – Amílcar de Castro (1920-2002), Frans Krajcberg (1921-2017), Franz Weissmann e Mary Vieira (1927-2001) –, foram sugeridas 15 obras monumentais, arquiteturais e/ou esculturais, para preencherem os amplos

6 Em junho de 2019, os motoristas voltaram a transitar sobre o viaduto, mas o final da obra, permitindo acessar a área sob a pista, somente foi prometido para julho de 2020, quase dois anos e meio após o acidente.

espaços característicos da paisagem de Brasília. Os trabalhos, de nomes como Ana Maria Tavares (1958), Eliane Prolik (1960), Ivens Machado (1942-2015), Sérvulo Esmeraldo (1929-2007), Vlavianos (1929) e Waltercio Caldas (1946), nunca saíram do papel.

Entretanto, legislação distrital em vigor desde 1999 tem incentivado a instalação de obras de *cunho artístico* diante de edificações, habitacionais ou não, públicas e privadas. Nesse universo, destacam-se esculturas de Darlan Rosa (1947), que à noite se iluminam, presentes em vários locais, como a *praça* do Memorial JK e em áreas verdes de diversos prédios residenciais. A medida legal, a despeito do juízo estético que possa direcionar a aquisição de vários desses trabalhos, termina por inserir-se no plano que serviu de base para a cidade, preocupada com a integração arte-arquitetura, que faria dos artistas agentes capazes de redimensionar a visualidade urbana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o princípio, críticas de tons variados foram dirigidas ao projeto utópico-concreto de Lucio Costa e Niemeyer para Brasília, que nunca representou uma unanimidade. Inicialmente, visavam à cidade idealizada, à proposta urbanística e arquitetônica. Atualmente, voltam-se também para temas relacionados à maioria das cidades reais: adensamento populacional (planejada para 500 mil, os habitantes já são cerca de 3 milhões), problemas de tráfego, de saneamento etc.

Apesar de tudo isso, o espírito moderno parece querer permanecer. Alfons Hug – que considera a Capital a expressão mais radical da modernidade – descreve Brasília "como a única cidade da América do Sul que buscou um sentido mais profundo no século XX e preservou para si certos momentos utópicos, não obstante todas as imperfeições" (2002, p.15).

Essas "imperfeições", comuns a todas as cidades, como notado por Argan, não significam, contudo, que fracassou o projeto desta que se constituiu como uma referência da modernidade. Ao contrário, a visão do seu conjunto urbanístico-arquitetônico ainda é capaz de sensibilizar. Não é fácil permanecer indiferente diante da monumentalidade da cidade onde, em certa medida, tem-se praticado a integração da arte com a arquitetura.

Em meio a tudo isso, enquanto o grande desafio das cidades seja o de permanecer como um "centro vivo da cultura visível" (ARGAN, 1993, p. 73), é imprescindível o papel das instituições e dos cidadãos para garantir um desenvolvimento coerente com a importância artístico-histórica de Brasília, "assegurando o dinamismo do tecido urbano" (p. 81).

A própria experiência na cidade, onde é possível vivenciar o conflito entre a cidade ideal e a cidade real, modifica o modo como a compreendemos. Habitantes de Brasília, somos observadores privilegiados, imersos no próprio espaço delimitado dessa cidade singular – verdadeira obra de arte. E, retomando Argan, as relações que aqui se estabelecem haverão de estar sempre conectadas à ordem estética dada pela forma que Brasília (e seu entorno) vem assumindo ao longo de sua própria história.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy (org.). *Quatro mestres escultores brasileiros contemporâneos / Arte e espaço urbano : quinze propostas. V Fórum Brasília de Artes Visuais*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ATHAYDE, Danielle & OUTEIRO, Robson Bento. *Brasília: meio século da capital do Brasil*. Brasília: 2011 (catálogo de exposição).

BRAGA, Andrea da Costa & FALCÃO, Fernando A. R. *Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

HUG, Alfons. Brasília: *Ruína e Utopia*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002 (catálogo de exposição).

KOHLSDORF, Maria Elaine. Brasília, hoje: cidade-patrimônio, cidade-capital, cidade-real. In: BRAGA, Andrea da Costa & FALCÃO, Fernando A. R. *Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

NIEMEYER, Oscar. Como nasce a arquitetura. In: ATHAYDE, Danielle & OUTEIRO, Robson Bento. *Brasília: meio século da capital do Brasil*. Brasília: 2011 (catálogo de exposição).

ROUANET, Barbara Freitag. Utopias Urbanas. In: HUG, Alfons. Brasília: *Ruína e Utopia*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002 (catálogo de exposição).

O LUGAR DA POESIA NA SÍNTESE DAS ARTES HOJE: BRASÍLIA E A POÉTICA DE OLEG ALMEIDA

Mirian de Carvalho

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO: As questões relacionadas à síntese das artes pedem hoje ao campo da crítica novos parâmetros abrangendo uma reflexão sobre a poesia, porque toda produção artística se pauta numa *poiesis* que interliga instâncias comuns ao espaço como categoria poética e como palco dos acontecimentos socioculturais. Em virtude desse tangenciamento, a tessitura poética deflagra questões teóricas e práticas que abrangem a linguagem e as imagens poéticas desdobrando-se em não ditos que indicam ideologias. De acordo com essas diretrizes conceituais, analisei na poesia de Oleg Almeida imagens alusivas aos espaços de Brasília na atualidade, tendo como meta diferenciar o discurso poético e o discurso ideológico, considerando a noção de ideologia com base no pensamento de Louis Althusser.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Linguagem. Ideologia. Imagem. Espaço.

ABSTRACT: Today, questions related to the synthesis of the arts ask the field of crticism for new parameters including a reflection on poetry, because all artistic production is based on a *poiesis* that interconnects instances common to space as a poetic category and space as the stage of socio-cultural events. Due to this tangent, the poetic weaving triggers theoretical and practical issues involving poetic language as well the poetic images unfolding into unspoken sayings that indicate ideologies. According to such conceptual guidelines, in the poetry of Oleg Almeida, I have analysed images alluding to the spaces of Brasilia nowadays, aiming to differentiate poetic and ideological discourse, considering the notion of ideology based on the thought of Louis Althusser.

KEYWORDS: Poetry. Language. Ideology. Image. Space.

FUNDAMENTOS

No Congresso Internacional Extraordinário de Arte de 1959, a noção de síntese das artes voltou-se para problemas implícitos às artes plásticas numa integração com a arquitetura e o urbanismo, à época da construção de Brasília. A síntese das artes foi assim abordada sob os ângulos da inter-relação e complementaridade formais, compreendendo uma unidade artística, arquitetônica e urbana. Desse modo, os estudos relacionados ao tema articularam diretrizes teóricas, técnicas e estéticas subjacentes a uma filosofia do espaço, que, num certo sentido, aproximava-se de uma *Gestalt* perceptiva de alcance mundial, atrelando-se ao projeto desenvolvimentista.

Com vistas a Brasília, a noção de síntese das artes relaciona-se tão somente aos parâmetros da sua fundação. Faz-se agora necessária uma reflexão que contemple a poesia. No Portal de Poesia Ibero-americana, informa o poeta e pesquisador Antônio Miranda (2020): "total de poetas nascidos ou que vivem (ou viveram) no Distrito Federal incluídos neste Portal: 395". Muitos deles tematizaram a cidade. Entre os não nascidos em Brasília e os que não residiram lá, podem ser citados outros que versejaram a cidade, entre eles: João Cabral de Melo Neto e Cassiano Ricardo.

À compreensão desse panorama poético, note-se que todas as artes advêm de uma *poiesis,* ou seja, de uma dinâmica própria do fazer e do fruir artísticos, produzindo imagens. Desse modo, como na poesia, as imagens nas outras artes advêm de uma ontogênese: não representam nem substituem coisas. Na poesia, as imagens desvelam não ditos e, neles, transparecem em diálogo conteúdos atinentes ao espaço poético e aos espaços dos acontecimentos socioculturais. Esse diálogo abrange ideologias relacionadas aos aparatos do poder estatal. À interpretação desse diálogo, destaquei na poesia de Oleg Almeida alguns não ditos, com vistas à identificação de ideologias inscritas no chão e nos céus de Brasília. Porém, não se trata de presumir ou afirmar intenções do poeta e sim de viés metodológico que abrange aspectos intrínsecos e extrínsecos às artes.

Temos, em princípio, duas noções a serem abordadas: ideologia e *poiesis*. Na perspectiva de Louis Althusser (1980, p. 77), "a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência", criando distanciamento dos fatos e acontecimentos no setor das relações de produção e em qualquer instância da relação entre capital e trabalho. Em sua oposição à ciência, a ideologia se posiciona na esfera epistemológica. Entretanto, a produção científica e suas aplicações podem ser direcionadas pelo poder estatal determinando políticas de pesquisa e de ensino. Originária da instância econômica, a ideologia atua nos domínios sociocultural e político e, por meio de mecanismos institucionais, cada campo ideológico vincula-se ao que Althusser chama de aparelho. Distinguem-se assim:

> o aparelho ideológico religioso (o sistema das diferentes igrejas), o aparelho ideológico escolar (o sistema das diferentes escolas públicas e particulares), o aparelho ideológico familiar, o aparelho ideológico jurídico, o aparelho ideológico político, o aparelho ideológico sindical; o aparelho ideológico da informação (imprensa, rádio, televisão, etc), o aparelho ideológico cultural (Letras, Belas Artes, desportos, etc. (ALTHUSSER, 1980, p. 43-44).

Analisando esse quadro, constata-se que a ideologia atua nos domínios imateriais e materiais: "uma ideologia existe sempre num aparelho, e na sua prática ou práticas" (ALTHUSSER, 1980, p. 84). Ao estudar a ideologia, Althusser se vale de alguns conceitos lacanianos, mas neste texto essa questão não será objeto de análise. Registre-se, porém, que devido ao pertencimento do indivíduo, desde antes do nascimento, às ideologias inscritas na família, Althusser (1980, p.103) as concebe no plano inconsciente no sentido freudiano. E, segundo o filósofo, a ideologia transita no campo da representação do imaginário e se constitui como

estrutura, ou seja, como um todo articulado e eficaz quanto às suas metas. Nesse todo articulado, a ideologia compreende teorias, imagens, alusões, abstrações, símbolos, ideias, paradigmas e até dogmas.

Junto aos Aparelhos Ideológicos de Estado, atuam os Aparelhos Repressivos: "o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc" (ALTHUSSER, 1980, p 43). Enquanto os Aparelhos Ideológicos de Estado atuam por meio da ideologia, os Aparelhos Repressivos, observa o filósofo, atuam violência. Mas, há uma diferença entre esses dois aparatos estatais:

> Diremos de fato que qualquer Aparelho de Estado, seja ele repressivo ou ideológico, funciona simultaneamente pela violência e pela ideologia, mas com uma diferença muito importante que impede a confusão dos Aparelhos Ideológicos como o Aparelho (repressivo) de Estado (ALTHUSSER, 1980, p. 46).

Tal diferença se deve ao seguinte fato: conduzindo mundivisão e cosmovisão comuns aos seus pressupostos e a suas funções, tais aparelhos subsomem a ideologia ou a repressão, estruturalmente em escalas, metas e graus diversos, diz Althusser. Há, portanto, inter-relação quanto ao desempenho e alcance das estratégias desses dois tipos de aparelhos, porque ambos inibem a individualidade:

> Sugerimos então que a ideologia age ou funciona de tal forma que recruta os sujeitos entre os indivíduos (recruta-os a todos), ou transforma-os os indivíduos em sujeitos (transforma-os a todos) por esta operação muito precisa a que chamamos *interpelação*, em que podemos representar-nos com base no tipo da mais banal interpelação policial (ou não) de todos os dias: 'Eh! Você. (ALTHUSSER, 1980, p. 99).

Qualquer um de nós atenderia voluntariamente a esse chamamento e a outros que nos chegam impositivamente vida afora. Sempre interpelados e sujeitados por alguma forma de poder, os indivíduos perdem autonomia. Decorrido certo tempo desse estudo de Althusser, surgiram outros Aparelhos Ideológicos de Estado vinculados à tecnologia e a outras instâncias socioculturais. Entretanto, por sua intensa atuação nos dias de hoje, enfatizo o que chamo de Aparelho Ideológico Virtual, que implica um conjunto de representações — de cunho predominantemente imagístico-visual —, veiculando conteúdos homogeneizantes, em sua maioria. Esse aparelho envolve uso da linguagem, atuando no *nicho universal* das redes sociais.

Embora Althusser não tenha enfatizado a relevância da linguagem como ratificação da ideologia, as representações do imaginário são sempre efetivadas por discursos que interpelam sujeitos até mesmo à distância. Sem reduzir as redes sociais à interpelação, e reconhecendo seu alcance democrático quanto à fala, entretanto menciono a grande participação da massa virtual comunicando ideologias de toda ordem. Ainda que, nessas redes, as mensagens quase sempre se atrelem ao campo imagístico-visual, este se faz acompanhar de fragmentos discursivos, tendo como função, de certa forma, interpelar os sujeitos. Reproduzindo o imaginário, a linguagem tem grande força ao difundir uma ideologia, reproduzindo a alienação, visto que:

> Toda ideologia representa, na sua deformação necessariamente imaginária, não as relações de produção existentes (e as outras relações que delas derivam) mas antes de mais nada a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e com as relações que delas derivam (ALTHUSSER, p. 82).

Porém, tendo sido a literatura incluída no elenco de Aparelhos Ideológicos de Estado mencionados por Althusser, enfatizo que a linguagem poética se conduz por um processo dialético que pode levar à identificação e/ou desconstrução de ideologias

amalgamadas ao texto, entre outras situadas no contexto em que emerge a produção literária. Quanto à *poiesis*, inicie-se por dizer que, entre os gregos da Antiguidade, essa noção relacionava-se ao verbo *poien*: "eclodir diz-se em grego: *poien*. De *poien* se formaram as palavras poeta, poema e *poesis*" (CASTRO, 1999, p. 320). Nessa eclosão, a *poiesis* foi concebida por alguns filósofos como um fazer no sentido de produzir algo com fim em si mesmo. Ao longo do tempo, o termo "poética" foi utilizado numa referência ao dizer filosófico sobre as artes, bem como numa compreensão das "obras como manifestação da *poiesis*" (CASTRO, 1999, p. 318). Permeando esses dois usos, mas relacionada a uma filosofia da cultura, a noção de *poiesis* neste escrito se aplica ao dizer filosófico advindo do trabalho humano gerando a dinâmica transformadora da matéria, da técnica e da tecnologia, em qualquer gênero artístico.

Ressaltando-se que, na ideologia, o distanciamento do imaginário com vistas ao real se difunde pela linguagem e que a *poiesis* se materializa plasmando a linguagem, situo agora algumas diferenças entre o discurso ideológico e o poético. Na complexidade da linguagem falada ou escrita, uma palavra, uma expressão e um longo discurso não se reduzem ao referente, mas ao contexto em que está inserido o texto. No caso da ideologia, o texto revela homogeneização ideativa dentro de um sistema fechado de signos verbais em que o dizer emerge eivado de conotações e valores fixos. Se tomada como exemplo a expressão "ideologia de gênero", ressaltam-se conteúdos diversos, e até opostos, dependendo do aparelho ideológico a que está inserida, podendo até ser alvo dos Aparelhos Repressivos.

No discurso corrente há também figuras de linguagem. Mas, no plano da ideologia, elas surgem como clichês, consagram o previsível no âmbito da representação do imaginário e apontam para algo impermeável à transformação. De modo diverso, na poesia as figuras de linguagem atuam pelo estranhamento e pelo dinamismo; permitindo o inusitado da fala e do pensamento, elas efetuam desconstrução do signo linguístico. A linguagem poética tangencia o real. Seguindo o dinamismo da *poiesis,* a poesia insere no mundo algo que nunca foi visto. E diz algo que nunca fora antes nomeado.

Importante notar que — positivando ou negativando qualidades do espaço —, o discurso ideológico determina cristalização ideativa, enquanto a linguagem poética se dispõe à contradição da positividade ou da negatividade adjetivadas. No poético, torna-se possível a simultaneidade e a desconstrução do ser e do não ser, bem como a da imobilidade atribuída a um lugar. Desse modo, o espaço poético dimensiona-se como não lugar: um não lugar propulsor de não ditos. Por isso, a importância de definir-se a eclosão das artes com base na *poiseis*, fora dos parâmetros da arte oficial que nortearam padrões estéticos na construção de Brasília.

A arte oficial sempre se relaciona a uma ideologia. Em Brasília, assim ocorreu na escolha dos artistas, dos arquitetos e urbanistas que se ocuparam da síntese das artes numa integração com o planejamento urbano, ainda que por meio de um ideário democrático. Entretanto, em qualquer período, em sendo progressista ou não a ideologia implícita à arte oficial, surgirá sempre uma produção artístico-literária paralela, interligando facetas dos espaços poéticos e dos espaços socioculturais. Com vistas a essa interligação, a categoria "espaço" ganha novos e diversos preenchimentos, através dos tempos. Desse modo, a categoria "espaço" revela-se ponto nodal no estudo da poesia, porque todo poeta *habita* um lugar, isto é, enraíza-se na experiência intimista de um espaço geográfico ou não. Visto que o habitar pressupõe experiência humana, diga-se de modo poético: o espaço que me envolve habita dentro de mim.

A POÉTICA DE OLEG ALMEIDA

Assim como no livro Desenhos a lápis (2018), que enfoca a

cidade de São Paulo, a poesia de Oleg Almeida contempla outros espaços urbanos. Nascido na Bielorrússia, morador de Brasília desde 2005, grande parte de seus versos percorre essa cidade entre cenários de estranhamento. Os escritos de Oleg sobre Brasília surgem, de modo explícito, em três poemas que a nomeiam e, de modo implícito, ao longo de sua produção poética, incluindo-se Memórias dum hiperbóreo (2008), seu primeiro livro, que sob vários aspectos nos remete à ambiência dessa cidade. Inicio pelo poema "Brasília", em que o poeta faz alusão à sua chegada:

> Longe, bem longe da minha casa
>
> teve naufrágio a nave da pródiga fantasia.
>
> Brasília, SCS, quatro e meia da tarde –
>
> Meu endereço é conhecido!
>
> Neste setor, de resto, com suas lajes
>
> incandescentes, galhos retortos, quitandas,
>
> janelas retangulares (todas iguais),escadas,
>
> que ligam o vício ao modernismo, não há morada,
>
> senão a dos pombos e sombras – lugar perfeito
>
> para tomar um chope, marcar um encontro
>
> com uma mulher folgada, deixar os anos descerem
>
> à boca do lobo, cortar os pulsos,
>
> criar uma nova filosofia.
>
> [...] nos olhos fechados não entram as demasias,
>
> e os ouvidos lacrados de pez são à prova de grito.
>
> (ALMEIDA, 2011, 74-75).

Nesse poema, a fundação de lugares pela zeugma retórica — figura que agrega, ao verbo, um sujeito composto e/ou complementos diferenciados e até opostos, podendo abranger o absurdo — mostra possibilidade de convivência do diverso onde moram "pombos e sombras" (ALMEIDA, 2011, p. 74), ensejando o que mais se deseje fazer habitar esse espaço. Um naufrágio situa a entrada do eu lírico no poema. Diante dos restos da catástrofe, n**ão há como salvar a nave**. Então, o eu lírico prossegue enumerando experiências do vivenciar diferenças espaciais na cidade. E, de modo metafórico, declara perigosos os fragmentos deixados pelo naufrágio. Visão do estrangeiro? Lembremos que, à fundação de Brasília, todos eram estrangeiros. E agora, em virtude dos insulamentos espaciais dividindo, rigidamente, os habitantes em classes e camadas sociais, muitos são estrangeiros no próprio berço. Tal circunstância — conduzindo não ditos alusivos ao isolamento e/ou **à** segregação — deixa-se entrever noutros versos: "nos olhos fechados **não entram** demasias, / e ouvidos lacrados de pez são à prova de grito" (ALMEIDA, 2011, p. 75), entre tantos outros sentidos e circunstâncias que se calam diante das hierarquias espaciais.

Em meio a outras figuras de linguagem, a enumeração caótica — enumeração de elementos diferenciados e até contraditórios — expõe ao eu poético, e ao leitor, possibilidades de escolhas bem diferenciadas: "deixar os anos descerem / à boca do lobo, cortar os pulsos, / criar uma nova filosofia" (ALMEIDA, 2011, p. 74). Como contraponto à morte, tais sugestões conduzem nos não ditos possibilidade de criação de nova forma de pensamento: para transformar hierarquias espaciais na cidade? E na vida?

E o espaço urbano é revisitado no poema "Ode a Brasília":

> Brasília ...
>
> Cidade festiva, cidade tristonha,
>
> cidade de siglas e algarismos,

de pleitos, escândalos e portarias,

tulipa de ferro plantada no meu coração.

[...].

Vós fostes severa comigo, Brasília,

brigastes por nada,

servistes-me pratos azedos,

fizestes com que me sentisse bastardo,

no meio dos filhos legítimos vossos,

porém não untastes com fel minhas falas baldias!

[...].

pelo rigor com o qual me curastes de vãs ilusões,

ensinando o moral dos pioneiros,

eu vos fico grato, Brasília,

meu duro amor!

(ALMEIDA, 2013 a, p. A-7)

Vivenciando a ambiência e mundo dos habitantes, em "Ode a Brasília" o poeta recorre à enumeração caótica, bem como à metáfora e à enumeraç**ão** conjuntiva — enumeração de termos ou expressões similares —, para revisitar paradoxos dessa "cidade festiva, cidade tristonha, [...] tulipa de ferro plantada no meu coração" (ALMEIDA, ALMEIDA, 2013 a, p. A-7). E Brasília se mostra cruciante floração e *habitat* cruel entre festa e tristeza, onde o eu lírico se apercebe isolado, como sugerem os não ditos nesse **ú**ltimo verso. Sempre tangenciando o imprevisível na vida e na linguagem, nesse lugar de "siglas e algarismos, / De pleitos, escândalos e portarias" (ALMEIDA, 2013 a, p. A-7), o eu lírico se vê desconhecido por Bras**ília** e então lhe pergunta o que ele representa para ela. E, dialogando com a cidade, declara: "porém não untastes com fel minhas falas baldias!" (ALMEIDA, 2013 a, p. A-7). O que seriam suas falas baldias? Os versos? Mas do baldio das falas surge a poesia. E insurgem-se os sentidos do poema. E em seu aprendizado, o poeta agradece ao lugar que o curou das "vãs ilusões, / ensinando o moral dos pioneiros" (ALMEIDA, 2013 a, p. A-7). Quem sabe, tais ilusões seriam empecilho **à** consciência de si? E quem são os reais pioneiros? A poesia induz o leitor a v**á**rias leituras, fora do paraíso perdido.

Acarinhando a cidade sem tecer esperanças lânguidas, o poeta dá continuidade ao dialogismo, valendo-se do oximoro — figura de retórica que reúne termos ou expressões contraditórias, num extremo paradoxo — que fecha o poema: "eu vos fico grato, Brasília, / meu duro amor!" (ALMEIDA, 2013 a, p. A-7). A ambi**ên**cia mais uma vez atinge o eu poético que, habitante da palavra, se posiciona e sobrevive dentro de recortes espaciais, em que o amor e o desamor tornam-se ambivalentes. Andarilho das asperezas, e trovador do lirismo do lugar, o poeta segue urdindo imagens da cidade.

Mais tarde, no poema "Revelação", diante das ameaças que cercam o outro, o eu lírico dimensiona perigos e, mais uma vez, a ambiência assume grande destaque, em sendo caracterizada por localizações sombrias, enquanto o poeta — através da janela — inscreve-se na paisagem, e na cena, ao olhar um casal enamorado, que sobrevive entre o sensualismo e a morte:

Está chovendo desde a madrugada,

[...].Da minha janela

vejo dois jovens que se abraçam sob a marquise

duma lojinha de roupas fechada aos domingos:

[...]. Os manequins da lojinha

espreitam-nos com espanto; a vida vem agitando as asas brancas;

a morte se aproxima a passo de tigre, [...].

A vida, em forma duma pombinha molhada, pousa

sobre aquela marquise; a morte contorna a esquina, perscruta

os arredores com seu olhar fero, buscando por vítimas casuais, avança]

e ... não os enxerga, dois jovens que se afagam defronte da minha janela –]

o farfalhar das angélicas asas resguarda-os do perigo.

(ALMEIDA, 2013 b, p. 44-45).

Diante da chuva compondo cenário desumanizado, os não ditos surgem da personificação do inanimado observando o casal: “os manequins da lojinha / espreitam-nos com espanto”, (ALMEIDA, 2013 b, p. 44). Surpreendido por cenestesias — sentimentos e sensações referentes ao intimismo —, o eu poético acompanha o casal ante as ameaças do lugar. Seguem-se alguns jogos metafóricos e outras figuras de retórica assinalando esse clima de intranquilidade. Mas eis o contraponto: “A vida, em forma duma pombinha molhada, pousa / sobre aquela marquise [...]” (ALMEIDA, 2013, p. 45). Nesse verso merece destaque a “imagem recorrente” (SPURGEON, 2006, p. 201): aquela que se repete ao longo de um texto literário sempre relacionada a certas passagens da trama ou da temática.

Na poesia de Oleg, destaca-se como imagem recorrente, entre outras, a ave — pomba ou pombo —, sempre associada à tensão entre a vida e a morte. Tal figura empresta ao espaço leves nuances de luminosidade, seja na cena que envolve o casal nesse poema; seja na figuração do espírito do pai, em Desenhos a lápis (ALMEIDA, 2018, p. 15); bem como em outros momentos. Por isso, na poética de Oleg, enfatizo essa imagística trazendo vislumbre de algo esperançoso, como surpresa do encantatório – uma epifania − possível em meio ao caos.

A AUTOSSÍNTESE DAS ARTES

Contrapondo-se à noção de síntese das artes circunscrita à estética oficial na construção de Brasília, a produção artística dessa cidade hoje — mesclando-se ao projeto inicial e à produção decorrente do passar do tempo — pode ser compreendida como autossíntese, aderindo à pluralidade de jogos estéticos em que as artes eclodem de modo espontâneo. Nessa eclosão, não se pode deixar de mencionar a relevância do cinema de Vladimir de Carvalho, nem a produção representativa dos demais gêneros artísticos. Âmago da autossíntese das artes, a *poiesi*s entrelaça ao espaço poético uma semântica abrangente dos aparatos do poder estatal.

Ao abarcar todas as artes e gêneros poéticos, a autossíntese das artes abrange mesclas socioculturais e estéticas. A poesia encontra-se nos livros, mas está igualmente viva no cordel apresentado na rodoviária, no slam disseminado na periferia, na canção popular, nos *blogs*, integrando-se à urbe etc. As artes andam de metrô, instalam-se e percorrem lugares da cidade, falando a todos. Ainda que certo nicho estético seja eleito como arte *oficial* pelo poder das grandes mídias, a produção atuante na autossíntese se expande e não se restringe a lugares destinados somente a certas classes sociais, porque não se enraíza num projeto ou num modelo. Por isso, ao fluxo da *poiesis* a urbe amplia poeticamente seu desenho para além dos contornos geográficos.

Diante da autossíntese das artes, e afeita aos vários sentidos

do habitar, trago perguntas. Entretanto, reitero: minhas questões não pressupõem a intenção nem o pensamento do poeta. E sim os desdobramentos dos não ditos. E, aqui, inicio: é possível hoje ao trabalhador, às voltas com a sobrevivência, observar no cotidiano um painel de Athos Bulcão, uma escultura de Bruno Giorgi, as cores na pintura de Alfredo Volpi? A fluidez nas linhas de Oscar Niemeyer? O mesmo questionamento se reporta à época da fundação de Brasília. Em verdade, minhas dúvidas abarcam o Brasil de todos os tempos.

E, se verdadeiras as notícias a que tive acesso pela *internet* neste ano de 2019, me pergunto pelo alcance da ideologia dirigindo as artes. Os orixás de Djanira, já expulsos do abaçá no governo Geisel, foram mais uma vez expulsos do Salão Nobre? E as outras obras sacras, também foram retiradas do Alvorada? *Fake news*? Tomara que seja! Pois, do contrário, é de se esperar que troquem o nome da praça Edson Luís. Ou, quem sabe, o do Campus Universitário Darcy Ribeiro.

Em minha perplexidade, lembro, entretanto, que a autossíntese das artes pressupõe mesclas socioculturais e estéticas sem nenhuma excludência. Dito isso, logo me ocorre a relevância da dialética intrínseca à *poiesis*: em qualquer lugar e em qualquer época, diante dos modelos circunscritos à arte oficial, eclode sempre uma produção paralela e/ou desviante, fazendo aflorar um pensamento paralelo e/ou desviante. E a poesia se realiza pela participação do leitor transitando entre intimismo e inserção no espaço urbano.

Seguindo Oleg nos percalços de uma caminhada pelas luzes e sombras da cidade, encontro ao andamento de seus versos inscrições semânticas vinculadas ao camoniano desconcerto do mundo. Em outra leitura, e ao mesmo tempo preservando o sentido explicitado por Hölderlin, antevejo a indagação: “Para quê poetas em tempos de penúria? (HÖLDERLING, 1959, p.215-217). Oleg responde, jogando o jogo da invenção do dizer: o jogo da metamorfose da palavra poética produzindo não ditos. Entre o lirismo e o cotidiano, a poesia de Oleg me leva a percorrer os meandros de Brasília e, em minhas andanças, encontro em seus versos desdobramentos da linguagem po**é**tica dando asas **à** minha leitura.

Visitante da poesia, e de Brasília, percebo — nos não ditos — ideologias que, progressivamente, conduzem **à periferia** certas classes e camadas sociais. Nesse sentido, percebo Brasília como metáfora da cidade brasileira.

Na poesia, a leitura se faz desvelamento. E decifração. E o que se põe em desvelamento estivera antes oculto. Que outro leitor se lance aos não ditos que não decifrei!

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Oleg. Brasília. **Quarta-feira de cinzas e outros poemas**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2011.

ALMEIDA, Oleg. Ode a Brasília. **Jornal "Opção".** Goiânia: edição de 17 de março de 2013 a, p. A-7. Disponível aqui.

ALMEIDA, Oleg. Revelação. **Antologia cosmopolita**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013 b.

ALLMEIDA, Oleg. **Desenhos a lápis**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2018.

ALTHUSSER, Luis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Lisboa: Presença. Trad. Joaquim José de Moura Ramos, 3 ed., 1980.

CASTRO, Manuel Antônio. Poética e *poiesis*: a questão da interpretação. Coimbra

University Press: **Veredas** - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n.2, p.317-340, 1 dez. 1999, p 320. Disponível aqui. Acessado em: 7 de novembro de 2019, 23:37:08.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Poemas.** Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Atlântida, 1959.

MIRANDA, Antonio. **Portal de Poesia Ibero-americana.** Disponível aqui. Acessado em 22 de novembro de 2020.

DISCURSOS SOBRE A SÍNTESE DAS ARTES NA DÉCADA DE 1950

Patrícia Martins Santos Freitas

Pós-doc, MAC USP[1]

1 Pesquisa apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), projeto n. 2017/11221-9.

RESUMO: Para compreendermos os discursos sobre da síntese das artes na década de 1950, é preciso que façamos uma digressão de aproximadamente vinte anos e nos voltemos para um debate que se estabeleceu no início da década de 1930. Tal debate tinha como principal premissa a formulação do problema do papel da arte e de seus criadores na construção de uma nova sociedade em uma época plenamente industrial. Ainda que possamos traçar precedentes deste debate já na segunda metade do século XIX, ligando-o aos nomes como de John Ruskin e William Morris, é no ápice da chamada era funcionalista que amadureceram propostas específicas de definição da relevância social de artistas e arquitetos modernos. Neste ambiente se localizam os debates sobre a síntese das artes, como proposta de trabalho associativo entre pintores, escultores e arquitetos. Neste artigo apresento alguns argumentos dos principais intérpretes do conceito de síntese das artes na Europa e no Brasil, pontuando como se deu a construção discursiva desse conceito ao longo do tempo. Para este propósito, tratarei de dois conjunto de textos, escritos em diferentes períodos e com diferentes objetivos. O primeiro conjunto diz respeito a textos escritos entre 1933 e 1936, que estão inseridos no contexto do chamado “retorno à ordem”. Estes escritos têm um forte caráter propositivo, e às vezes até militante, marcado pelo ambiente de instabilidade política e ascensão dos poderes totalitários na Europa. Já o segundo conjunto de textos analisados aqui compreende as formulações teóricas publicadas entre 1952 e 1959, que propõem um balanço das experiências práticas desse conceito. Neste ponto, destaco principalmente o caso brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Síntese das artes. Muralismo. Artes decorativas.

ABSTRACT: In order to understand the discourses on the synthesis of the arts in the 1950s, it is necessary for us to tour approximately

twenty years and turn to a debate that was established in the early 1930s. This debate had as its main premise the formulation of the problem of the role of art and its creators in the construction of a new society in a fully industrial era. Although we can set precedents for this debate in the second half of the 19th century, linking it to names like John Ruskin and William Morris, it is at the height of the so-called functionalist era that specific proposals for defining the social relevance of modern artists and architects have matured. In this environment, debates about the synthesis of the arts are located, as a proposal for associative work between painters, sculptors and architects. In this article I present some arguments of the main interpreters of the concept of synthesis of the arts in Europe and Brazil, pointing out how the discursive construction of this concept took place over time. For this purpose, I will deal with two sets of texts, written in different periods and with different objectives. The first set concerns texts written between 1933 and 1936, which are inserted in the context of the so-called "return to order". These writings have a strong propositional character, and at times even militant, marked by the environment of political instability and the rise of totalitarian powers in Europe. The second set of texts analyzed here comprises the theoretical formulations published between 1952 and 1959, which propose a balance of the practical experiences of this concept. At this point, I highlight mainly the Brazilian case.

KEYWORDS: Synthesis of the arts. Muralism. Decorative arts.

O RETORNO À PAREDE: 1933-1936

Em agosto de 1933, Fernand Léger proferiu sua palestra "Discurso aos arquitetos", no IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), em Atenas. Nessa reunião, famosa pela elaboração da Carta de Atenas, estavam presentes diversas personalidades importantes do modernismo, tais como Marcel Breuer, Le Corbusier, Amédée Ozenfant e Lázlo Moholy-Nagi. Diante desta audiência, Léger apresentou aquele que seria o ponto fundamental da formulação do conceito de síntese das artes naquele período:

> O arquiteto moderno também exagerou no seu magnífico esforço de simplificação pelo vazio. Tinha, sem dúvida, de o fazer. (…) Embriaguez do vazio, revolução; sim, porque há uma revolução. Revolução e orgulho - rotura violenta com a situação precedente. Uma élite (sic), apenas, os seguiu: todas essas revoluções têm suas élites (sic). Até aqui nada a dizer. É uma arquitetura de cavalete, individual, que corresponde a uma procura restrita. Mas a fórmula alarga-se. (...) ao pretender abandonar a posição de cavalete atinge-se o social. Atenção! O ponto dramático da situação está aí. A revolução, que consiste apenas na destruição e na simplificação, acabou. Agora, vai-se construir, atacarem o homem médio, a multidão que até aqui se rodeava de bibelots e reposteiros, que vivia no complexo decorativo (LÉGER, 1989, p. 117).

Fica claro como para Léger, a questão da síntese das artes tinha claro objetivo social. Ao mencionar a "simplificação pelo vazio", o artista referia-se ao movimento de "desornamentação" proposto pela arquitetura moderna, que se iniciou essencialmente com críticas ao gosto burguês pela decoração excessiva, mas que também tocava uma dimensão mais profunda de crise social, representada pela alienação do trabalhador e o apartamento do fazer artístico da produção industrial.

Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Projeto de Lucio Costa, com consultoria de Le Corbusier, 1938-1944. Domínio Público.

Léger aponta ainda para a necessidade de se reconstituir a ligação com o “homem médio”, algo que só poderia ser feito se artistas e arquitetos trabalhassem em conjunto na restituição do papel social de cada agente. Seu texto termina com um apelo exaltado para que os arquitetos modernos estabeleçam uma relação mais harmônica com os artistas, permitindo que estes últimos efetivamente realizem seu propósito social. Com tom de ironia, o artista pontuou:

> O pintor espera as vossas decisões. E esse inimigo das superfícies mortas pode entender-se convosco. Aceita a posição de n. 2. No quadro de cavalete é rei; aí deixai estar, é conveniente não mexer. Aí, tem, também, o seu orgulho, *é pegar ou largar*. Mas convosco, senhores arquitectos (sic), como camarada, aceitaria as vossas decisões, os vossos constrangimentos, digamos em 50%. Senhor pintor, dir-lhes-íeis, a falar um pouco de cima, quero aqui 3,50 x 1,25 m de cores *vivas*. Muito bem, senhor arquitecto (sic), teria o pintor respondido modestamente, vamos tratar disso. (...) É um contrato a três que é preciso realizar: *a parede, o arquitecto (sic) e o pintor*. Poder-se-ia ter chegado lá, mas vocês abandonaram o camarada, e acontece que algumas dificuldades apareceram por causa dessa brecha: uma reação violenta contra a qual, *todos juntos*, precisamos de lutar (grifo no original) (LÉGER, 1989, p. 120).

É difícil afirmar com exatidão a que dificuldades Léger se referia, mas certamente o fechamento da Bauhaus naquele mesmo ano de 1933 impôs um tom de urgência a todas as pautas de resistência e luta contra forças antidemocráticas. Aquele foi também o ano em que quatro importantes artistas italianos publicaram seu “Manifesto da pintura mural”, no jornal *La Collona*. Massimo Campigli, Mario Sironi, Achille Funi e Carlo Carrà estavam envolvidos na delineação do que denominaram o Estilo Fascista, que entendiam como uma solução para o problema da desumanização da cidade moderna industrial. Este Estilo surgiria da pintura mural, e tinha como princípio a formação de uma nova civilização, como descreve o manifesto:

> No Estado fascista, a arte passa a ter uma função social: uma função educacional. Deve traduzir a ética do nosso tempo. Deve dar unidade de estilo e grandeza de linhas à vida comum. Assim, a arte voltará a ser o que era em seus períodos mais altos e dentro das mais altas civilizações: um instrumento perfeito de governo espiritual. A concepção individualista da “arte pela arte” está desatualizada (SIRONI, 1933).

Depreende-se da análise desses trechos que, ainda que Léger e os artistas italianos estivessem partindo de lugares ideológicos distintos, todos estavam inseridos em um debate amplo acerca do papel das artes na formação de um novo tecido social, e de como esse trabalho deveria ser colaborativo. É nas estratégias específicas que cada um desses articuladores defendia que as diferenças cresceram e o debate se estendeu.

Em 1936, 63 artistas, arquitetos, críticos e historiadores da arte se reuniram em Roma para o 6º Congresso de Volta. O tema da reunião eram as relações entre arquitetura e as artes figurativas, e o evento foi configurado para enaltecer as polarizações da época. As mesas opunham palestrantes com visões antagônicas, em temas como figuração x abstração, afresco x mosaico, pintura mural x pintura espacial, espaços públicos x espaços privados. O mais emblemático par ocorreu na noite do primeiro dia do congresso e tinha como protagonistas Marcello Piacentini e Le Corbusier. Ambos estavam cientes da intenção daquele encontro em exaltar os ânimos e polemizar a questão.

O arquiteto italiano assumiu uma postura em favor do retorno da monumentalidade clássica, e pelo abandono de uma arte autônoma em detrimento de manifestações que cumpram um propósito verdadeiramente público e social. A fala de Le Corbusier,

por sua vez, pedia pela ruptura em nome dos novos tempos e dos avanços tecnológicos. O argumento chave do arquiteto passava pela ideia de que a arte não poderia mais ignorar sua relação com os materiais da nova arquitetura. Pouco tempo depois do Congresso de Volta, enquanto viajava no Zeppelin da Europa para a América do Sul, Le Corbusier escreveu o texto "A Arquitetura e as Belas Artes", no qual sistematizava os argumentos que defendeu em Roma. Logo no início do texto, o arquiteto expressa sua ideia de ruptura e da necessidade premente de uma reformulação das bases que sustentariam uma nova civilização. Em suas palavras: "Uma civilização construtiva em toda sua profundeza, pródiga de novos acontecimentos, de novos signos e de manifestações espirituais amplas e inovadoras. (LE CORBUSIER, 1984, p. 55)". Nessa nova civilização, a arte teria um papel relevante unicamente quando pudesse criar, com a arquitetura e a escultura uma linguagem una e atual.

No mesmo ano de 1936, Lúcio Costa publicou o texto "Razões da nova arquitetura", em que defendeu argumentos bastante alinhados à posição de Le Corbusier. O arquiteto escreveu sobre a "comunhão das artes", descrevendo como "Nesses raros momentos felizes, densos de plenitude - a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura, formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação (COSTA, 2007, p. 20)." Para Lúcio Costa, essa comunhão representava, de fato, uma solução para o problema da criação individualista, oferecendo um caminho possível de atuação social para artistas e arquitetos.

ENTRE TEORIA E PRÁTICA: 1952-1959

O debate estabelecido na década de 1930 legou aos anos posteriores uma espécie de cartilha de como a síntese das artes deveria ser praticada, pautada pelos encontros do CIAM, pelos diversos escritos sobre o tema e por exercícios de implementação desse conceitos em variados projetos no mundo. Na América, podemos citar os exemplos do edifício da ONU, de 1952, projetado por uma comissão de arquitetos modernistas internacionais, com os quais colaboraram diversos artistas, a Universidade de Caracas, de 1954, desenhada pelo arquiteto Raul Villanueva, com o qual trabalharam Fernand Léger, Victor Vasarely e Alexander Calder, e o Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, inaugurado em 1944, com projeto de Lúcio Costa e equipe, murais de Portinari, além das esculturas e jardins suspensos [Fig.1].

O que a dimensão prática da síntese das artes revelava, no entanto, eram as inconsistências e disputas que se estabeleciam no fazer artístico em comunhão com o fazer arquitetônico. Neste sentido, é possível observar um aumento consistente de escritos, sobretudo de arquitetos, que buscavam debater desde os aspectos técnicos até as premissas teóricas da síntese das artes. Esse é o caso das falas de Le Corbusier e de Lúcio Costa no Congresso Internacional de Artistas, ocorrido em Veneza, em 1952. Nesta ocasião, Le Corbusier proferiu a fala intitulada "Canteiro de síntese das artes maiores", na qual sugeriu a criação de "canteiros de síntese", onde seriam criadas condições para o trabalho em conjunto entre artistas e arquitetos. Segundo o arquiteto, caberia aos pintores e aos escultores a criação de uma "consciência arquitetural", enquanto os arquitetos deveriam abrir-se "à pesquisa pictórica e escultórica contemporânea" (LE CORBUSIER, 1987). Já Lúcio Costa tratou em sua fala, de título "O arquiteto e a sociedade contemporânea" das funções do arquiteto como alguém que deve fornecer soluções para problemas técnicos e humanos. Qualifica-o, neste sentido, como técnico, sociólogo e artista, transferindo para esse profissional a responsabilidade que antes era atribuída a outros agentes.

Esse enunciado se torna mais claro no texto "A crise da arte contemporânea" de 1953, em que o arquiteto sugere o uso do termo "pintura arquitetural" para referir-se à integração da arte na arquitetura. O termo não era inédito, mas sua apresentação

Figura 2: Casa do Peru, Revista Acrópole, março de 1958. Fotografia da autora.

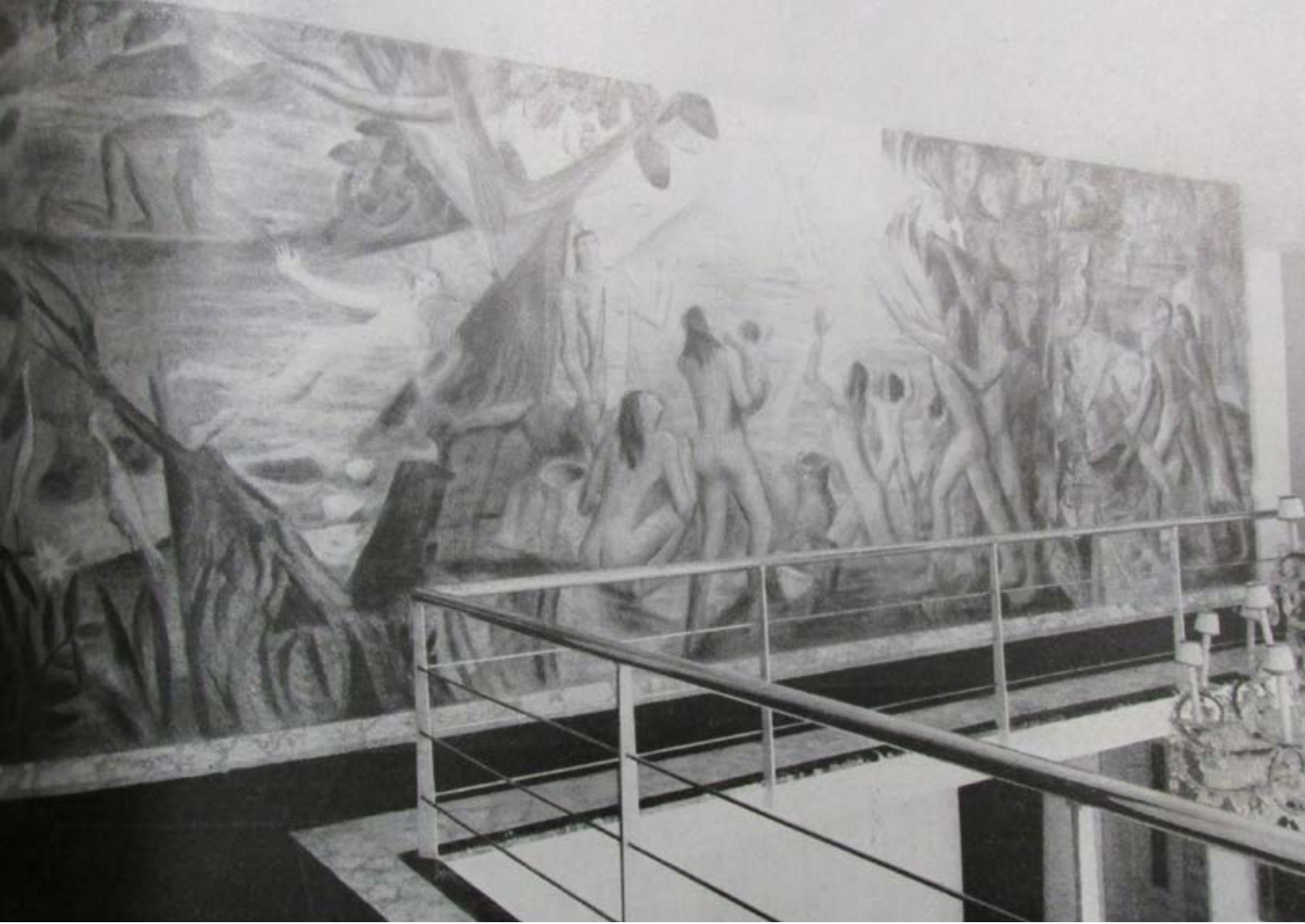


Figura 3: Pietro Nerici, Revista Acrópole, n. 174, 1952. Fotografia da autora.

vinha claramente responder ao volume da produção mural que crescia neste período, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Lúcio Costa parece particularmente atento à abordagem que os artistas davam ao suporte arquitetônico, como se observa no trecho:

> (...) a ideia que os pintores e escultores têm de uma tal síntese me parece um pouco errônea: a ouvi-los, dir-se-ia que, às vezes, eles imaginam a arquitetura como uma espécie de pano de fundo ou de cenário montado com o objetivo de dar destaque à obra de arte verdadeira; ou então que aspiram a uma fusão um tanto cenográfica das artes, no sentido, por exemplo, da arte barroca. Na realidade, porém, o importante para que a comunhão se estabeleça é que a própria arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, isto é, que o próprio arquiteto seja artista (COSTA, 1953).

Na primeira linha do texto "Síntese das artes plásticas", publicado em 1954 na Revista Acrópole, o arquiteto Rino Levi escreveu: "Pintura e escultura exercem na arquitetura função arquitetural." De maneira didática, o arquiteto descreveu como a unidade do trabalho arquitetônico se dava por meio da colaboração de diversos profissionais diferentes, mas que cabia ao arquiteto coordenar e conjugar estes esforços. O resultado final deve ser, de acordo com o arquiteto, o conjunto harmônico entre função, técnica e plástica. Por fim, Rino Levi descreveu as tentativas de se praticar essa síntese como "mal compreendidas" ou "incompletas", e concluiu que esta situação devia-se ao ambiente que considerava ainda despreparado para uma solução do problema a contento.

Tanto o texto de Lúcio Costa, como o de Rino Levi, assim como outros tantos publicados em revistas especializadas, espelhavam uma constante apropriação da prática de integração entre arte e arquitetura, que se localizava à margem do conceito de síntese das artes. Observando os muitos projetos de murais para residências que foram executados em São Paulo, por exemplo, tem-se a exata dimensão de como essas obras fugiam da ideia da construção de uma sociedade colaborativa e nova. O mural inserido dessa forma funcionava como anedota do programa moderno descrito pelos arquitetos modernos[Fig. 2 e 3]. O papel dos artistas neste contexto estava submetido a uma série de fatores determinantes, como o gosto do cliente, os temas em voga ou as condições financeiras do projeto. Todos esses elementos, ainda que condenados pela definição mais estrita de síntese das artes, representavam uma noção de modernidade válida, dentro de suas próprias premissas.

No final da década de 1950, a ideia de uma síntese entre pintura, escultura e arquitetura como meio para construção de uma cidade nova mostrava sinais de esgotamento. Ainda que no Brasil, este tenha sido o mote entorno da construção de Brasília, mesmo Mário Pedrosa, em seu texto "A cidade nova, síntese das artes", escrito como um relato de sua fala no Congresso Internacional de Críticos de Arte, em 1959, assume que não se pode falar de síntese das artes como uma "colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores" (PEDROSA, 1981, p. 360). O debate precisava agora sair do registro parcial que assumiu ao longo das décadas, e propor uma efetiva renovação. E a este princípio que Pedrosa clamou, colocando agora o ideal de reconstrução do espírito de comunidade acima dos debates em torno do protagonismo da arte ou da arquitetura. O crítico clamava para o retorno à dimensão social e cultural do debate, e a se trabalhar a cidade nova a partir destes campos.

Para o crítico de arquitetura Peter Reyner Banham, a síntese das artes se desmantelava mais e mais à medida que as forças que sustentavam a comunhão voltava a seu estado individualizado. Em seu ensaio *Not Quite Architecture, Not Quite Painting or Sculpture Either,* publicado em 1956 na revista Architects' Journal, Banham descreveu a síntese das artes como:

> (...) algo que os Pioneiros do Movimento Moderno herdaram das Academias, e passaram adiante para os

> Mestres. Quando o tema era novo, era simples. Pintura iria deitar-se com Escultura, e a Arquitetura iria se deitar espertamente acima de ambos. Mas passando de mão em mão, o tema começou a se dividir pela costura, um pouco do enchimento começou a vazar, morcegos e insetos entraram, e é de todo jeito certo (...) que a Arquitetura é ainda a bola da vez, ou que o que os pintores e escultores produzem necessariamente é pintura ou escultura. O que surgiu foi, falando grosseiramente, uma variedade em diversos níveis de possibilidades entre dois extremos aparentemente irreconciliáveis (BANHAM, 1956).

A crise da síntese das artes, tanto como discurso como nos seus exercícios práticos sinalizava para a própria saturação do projeto moderno. Em 1956, o CIAM se reuniu pela última vez, encerrando uma prática de debates de caráter pedagógico e de extrema importância para a divulgação dos preceitos da arquitetura moderna no mundo. Para substituir o CIAM, um das mais importantes plataformas de debates para a síntese das artes, alguns arquitetos criaram de modo bem mais informal o Team X, que tinha como uma das pautas justamente a reformulação dos conceitos seguidos pelos últimos quase trinta anos.

A reavaliação crítica do modernismo é o que embasou diversos estudos e publicações a partir de 1960. É partindo dessa abordagem pós-moderna que podemos propor um entendimento da síntese das artes como discurso, como um conjunto de normas e práticas construídas por um grupo específico. Tratar da síntese das artes como algo que ocorreu de maneira homogênea na Europa nos anos de 1950, influenciando essa prática no Brasil seria simplificar a questão. Mais correto seria se pudéssemos pensar nos termos de apropriação, como apresentado por Robert Nelson, em seu ensaio de 1996, para a coletânea “Critical terms for Art History”. Nelson escreveu sobre apropriação como algo ativo, subjetivo e intencional (NELSON, 1996). Contemporaneamente, Arthur Danto, escreveu em seu célebre texto “Após o fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história” a respeito da apropriação como algo que cria novos sentidos e nova identidade, usando como base algo que já existe, uma imagem com significado pré-existente (DANTO, 2006).

É apenas dessa forma que podemos nos aproximar, portanto, da produção mural que de fato se espalhou pelas diversas residências, bares, teatros e cinemas, não apenas em São Paulo, mas em todo o Brasil na década de 1950. Essa produção está “nos limites da história”, de Danto. Ela não é a síntese das artes Le Corbusiana, e por isso aparece no discurso apenas enquanto sombra, fantasma que ameaça corromper a narrativa moderna da arte e da arquitetura. Esta produção, sobre a qual pouco se sabe e pouco se registrou para dar a saber, ainda espera por uma escrita pós-modernista, ou não-modernista, de sua história.

REFERÊNCIAS

BANHAM, R. Not Quite Architecture, Not Quite Painting or Sculpture Either, 1956. In: GOLAN, Romy. *Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927-1957*. New Haven: Yale University Press, c2009.

CORBUSIER, Le. “A arquitetura e as belas-artes”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 55-68, jan. 1984.

CORBUSIER, Le. “Canteiro de síntese das artes maiores”. In: SANTOS, Cecília e al. Le Corbusier e o Brasil. São Paulo: Projeto Tessela, 1987.

COSTA, Lucio. “Razões da Nova Arquitetura”. In: XAVIER, Alberto. (coord). *Lúcio Costa: sôbre arquitetura*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter Dos Reis, 2007.

DANTO, A. *Após o fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

LÉGER, F. *Funções da pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989 (3a edição).

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

SIRONI, M. “Manifesto della pittura murale”. In: PONTIGGIA, Elena (org.). *Mario Sironi. Scritti e pensieri*. Milão: Abscondita, 2000.

NELSON, Robert S. (ed). SHIFF, Richard (ed). *Critical terms for art history*. 2. ed.. Chicago London, University of Chicago Press, 2003.

AREIA E CONCRETO: A POÉTICA DO ESPAÇO DA NOVA CAPITAL BRASILEIRA NA FOTOGRAFIA DE MARCEL GAUTHEROT

Paulo Lannes
Universidade de Brasília.

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo propor um olhar artístico-filosófico sobre três fotografias de Brasília em construção, realizadas por Marcel Gautherot em 1959. Ainda que sirvam de documento, no qual se constata o trabalho dos candangos, as imagens revelam também a poética de um espaço ao mesmo tempo utópico e melancólico, que muito remete à produção da arte pós-moderna. Para este trabalho, foram utilizados escritos de Giulio Carlo Argan, Mário Pedrosa e Susan Sontag.

PALAVRAS-CHAVE: Brasília. Fotografia. Marcel Gautherot. Melancolia. Mário Pedrosa.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo proponer una mirada artístico-filosófica a trés fotografías de Brasilia en construcción, tomadas por Marcel Gautherot en 1959. Aunque sirven como documento, en el que se verifica el trabajo de los *candangos*, las imágenes revelan tambien la poética de un espacio al mismo tiempo utópico y melancólico, que mucho se refiere a la producción del arte posmoderno. Para este trabajo, se utilizaron los escritos de Giulio Carlo Argan, Mário Pedrosa y Susan Sontag.

PALABRAS CLAVE: Brasília. Fotografia. Marcel Gautherot. Melancolia. Mário Pedrosa.

Figura 1 – “Esplanada dos Ministérios”, de 1958. 60x60cm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

No início, era tudo poeira e concreto. Brasília, em seus preparativos para a inauguração oficial, não condizia com o mito proferido pelo padre italiano Dom Bosco em 1883. Na tal Terra Prometida pelo pároco, leite e mel jorrariam aos montes. A riqueza seria inconcebível. Não, o cenário era outro. O Planalto central revelou aos primeiros que lá chegaram para construir a nova capital brasileira um sol escaldante, que não dava trégua por meses a fio, e um solo seco, extremamente poeirento. Enquanto as vigas do centro cívico eram levantadas, um mar de poeira tomava conta da paisagem e extinguia a vista do horizonte. Esta visão poderia desanimar qualquer um que tivesse em mente a imagem professada no século. Porém, para o fotógrafo Marcel Gautherot, que visitou as obras da futura Brasília em 1958, este mesmo cenário serviu de mote para suas fotografias, que não só registraram a construção de uma cidade modernista, como também trouxeram à tona uma poética do espaço que se revelaria única por causa das condições materiais do ambiente naquele momento.

Nascido em Paris (França), Marcel Gautherot morava no Rio de Janeiro desde a década de 1940 e trabalhava na Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), empresa estatal responsável pela construção de Brasília quando foi convidado para fotografar a cidade em meio às obras. Era ainda tudo poeira e concreto, mas sua sensibilidade fez com que os registros realizados naquele momento transcendessem o *status* documental – sendo dotados de uma poética bastante particular na história da arte brasileira.

Ambas as fotografias mostram dois ângulos diferentes do centro cívico de Brasília que poderiam ter sido tirados do mesmo lugar. Na figura 1, ao fundo, três esqueletos de prédios retangulares, todos de largura e altura idênticas, surgem acima de uma névoa poeirenta. As estruturas não tocam o chão, nem se deixam ser confundidas com os trabalhadores – que, embora estejam mais próximos do fotógrafo, não podem ser identificados. No primeiro plano, uma assombrosa sombra de um esqueleto que parece estar atrás do artista se faz presente no piso poeirento, cheio de montes de barro. Já a figura 2 vê-se emergir no centro da imagem duas torres com suas estruturas ainda aparentes. Há a uma névoa parecida com a da figura 1, mas essa é provocada por um carro em movimento, transporte este que substitui a presença do trabalhador ao dar conta de representar o labor em meio ao cenário. Em primeiro plano, o mesmo barro lamacento enquanto, ao fundo, o céu está repleto de nuvens carregadas.

Mesmo em uma rápida mirada, as fotos de Marcel Gautherot já impõem um choque entre o discurso da cidade ideal e da cidade real que Brasília estava para se tornar de fato. Em *História da Arte como história da cidade*, Giulio Carlo Argan defende que

> a chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer da sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas. (ARGAN, 2014, p.73)

Essa dicotomia pode ser percebida nas fotos em questão por se tratar de uma cidade no meio do caminho. Não se vê a cidade ideal, como ela havia sido concebida a partir dos croquis de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, nem a cidade real, pois as estruturas aparentes, construções em andamento, são elas mesmas senão deformações: sem o contexto, poder-se-ia afirmar que se tratam de ruínas urbanas, imagens bastante popularizadas no universo da fotografia por conta dos registros feitos em cidades europeias destruídas durante a II Guerra Mundial, que havia ocorrido na década anterior a que estas haviam sido realizadas.

Porém, é possível encontrar traços na fotografia que apontam o arranjo de uma cidade ideal na fotografia. Os prédios, ainda em vertebras, estão sincronizados e bem organizados, como que tivessem transpostos do papel para aquela paisagem rarefeita.

Figura 2 – “Congresso Nacional”, de 1958. 60x60cm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Esta “ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana” (ARGAN, 2014, p.74) – que condizem não apenas com as imagens em questão como também com o ideal que envolve toda a construção de Brasília.

BRASÍLIA, UMA OBRA DE ARTE

No livro *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, Mário Pedrosa faz uma extensa na defesa de Brasília como uma obra de arte por seu espaço urbanístico. Uma das imagens utilizadas pelo crítico de arte é a de um oásis no Novo Continente. Esta figura aparece desde a chegada dos colonos ingleses na América do Norte, que viam a oportunidade de trazer o que havia de melhor da cultura e da civilização (inglesa, é claro) para um ambiente ainda “virgem”. No Brasil, algo parecido ocorreu, porém um ponto crucial se alterou: a ideia de civilização europeia atravessou o oceano e chegou à América do Sul, mas cultura não se consolidou, sendo transformada e readaptada ao novo ambiente tropical. Daí, Brasília surge como uma tentativa de fundar esse oásis no centro do país, totalmente “afastada das áreas onde se desenvolve o processo vital de crescente identificação entre sua história “natural” e sua história cultural e política” (PEDROSA e AMARAL, 1981, p.306). Ao mesmo tempo, a cidade deveria estar adequada às demandas do presente. Elaborada em clima de pósII Guerra Mundial, a cidade tinha que ser pensada para sobreviver ao ambiente apocalíptico que o mundo (e, principalmente, os ideiais do passado) estava sucumbindo. Assim, conclui-se que

> Brasília seria uma espécie de casamata impermeável aos ruídos externos, aos choques de opinião, como um estado-maior que se abrigasse em cavernas subterrâneas blindadas para, no comando das operações, escapar aos bombardeios e aos ataques dos teleguiados inimigos numa guerra atômica futura. (PEDROSA e AMARAL, 1981, p.306)

Por ser desenhada, ela seria capaz de nascer praticamente toda de uma só vez: emergiria do deserto, servindo de oásis para a sociedade brasileira, prevenindo-se de qualquer ataque externo. Como afirmou pedrosa: “Brasília é muito mais que urbanismo, é uma hipótese de reconstrução de todo um país” (PEDROSA e AMARAL, 1981, p.334).

Tantas expectativas em cima da construção desta nova capital fez de Brasília uma utopia do homem brasileiro moderno, que não só conquistaria o país “ainda a ser descoberto” como também seria capaz de transformá-lo sem ter que olhar para a civilização transportada da Europa, esta civilização que havia sucumbido

durante a primeira metade do século 20 com as duas guerras mundiais. Brasília prometia ser revolucionária, pois as "utopias preparam as revoluções" (PEDROSA e AMARAL, 1981, p.318).

Para compreender a dimensão de Brasília como uma obra de arte, é necessário perceber que a arquitetura, em si, é uma produção artística. Em

Arquitetura – Ensaios Críticos, Mário Pedrosa aprofunda o tema e afirma que o "edifício, como um organismo vivo, vem de dentro para fora, abrindo-se para o exterior como a regularidade, o ritmo e a fantasia de um botão em flor" (PEDROSA e WISNIK, 2015, p.39), percepção esta palpável nas imagens de Marcel Gautherot. O crítico avança sobre a questão da arquitetura moderna em perfeita consonância com as fotografias em questão:

> A arquitetura moderna libertou os espaços internos da prisão dos muros exteriores. As armações de vigas que se curvam deram aos edifícios um esqueleto, que os torna mais próximos dos organismos vivos, já que esse esqueleto tem mais função de espinha dorsal do que de caixa protetora externa. As plantas abertas – a grande conquista arquitetônica de nossos dias – pedem uma estrutura de barras e vigas de aço a cruzarem-se, o que permite a superação do trabalho sustentante das paredes. (PEDROSA e WISNIK, 2015, p.38)

Assim, a apresentação de um esqueleto de um edifício moderno deixa de ter a questão da construção como prioridade e passa a evidenciar uma poética da nova arte. Eis um dos aspectos que tornam as fotografias de Marcel Gautherot únicas e originais. Não foi apenas documentado o momento em que a capital estava sendo levantada, como também foi representado todo o ideal de uma poética evidenciada pela existência daquela estrutura nua, que deixa de ser "incompleta" para tornar-se ela mesma uma "prova viva" do conceito apresentado por Mário Pedrosa. Brasília, então, é percebida como uma cidade capaz de promover a integração entre as artes – e o conhecimento do fotógrafo acerca da arquitetura mostra ser altamente relevante neste momento. Ele parece reconhecer, em suas obras, os dizeres do crítico de arte acerca do projeto arquitetônico:

> Para que a integração se possa fazer é necessário que o "tema" arquitetônico seja unitário. (...) Cada unidade, cada parte, cada detalhe nele é voltado para a mesma finalidade. O arquiteto que o projeta não a pode esquecer um instante. Outros artistas que o venham coadjuvar, pintor, escultor, também se sentem presos, mais do que àquela finalidade, ao clima espiritual que a obra pede. Do contrário, não fará obra que "se integre". (PEDROSA e WISNIK, 2015, p.53).

Ou seja, a arquitetura moderna foi capaz de revelar uma nova consciência espacial de mundo no campo pictórico, permitindo a existência de várias perspectivas possíveis em diferentes artes com o mesmo ideal. Dessa forma, a arquitetura moderna pode também ser vista como uma escultura abstrata (ao menos do ponto de vista estético) e, esta, transposta à fotografia, ganha um grau de eternidade superior à sua própria existência – sendo ela apresentada em sua construção (como vê-se nos registros de Marcel Gautherot) ou após reformas e, quem sabe, sua futura destruição.

Enquanto, para uns, Brasília ser um oásis no centro do país era uma virtude, para outros acabava por ser uma maldição. Ainda no período da construção da nova capital, uma sombra começou a rondar a cidade: com o agravamento de problemas financeiros do governo federal, o aumento inflação e a crise dentro dos quarteis militares, passou-se a questionar a legitimidade de Brasília. Em 1958, mesmo período em que Marcel Gautherot esteve no Planalto Central, Mário Pedrosa explica que

> Brasília será um oásis no interior do país, mas sua construção não se faz no vácuo nem no isolamento

> de um oásis: ela se faz, ao contrário, num ambiente nacional vivo e contraditório, angustiado pelos graves problemas que se amontoam no país e incerto ao futuro. (PEDROSA e WISNIK, 2015, p.147)

Assim, as sombras em primeiro plano da figura 1 e as nuvens atrás do futuro Congresso Nacional na figura 2 ganham uma nova dimensão. Havia uma desconfiança generalizada acerca do futuro prometido pela construção de uma nova capital. A arquitetura moderna, tão integrada com outras artes e tão cuidadosa na criação de um futuro otimista para o país, começa a ser questionada por manter-se ilhada dos problemas nacionais enquanto constrói belos palácios. Então Mário Pedrosa continua a defender enfaticamente o papel de Brasília diante do país, ao mesmo tempo que admite a existência dessas sombras e nuvens acerca do real motivo de existência, chegando mesmo a profetizar que

> se Brasília parar, as instituições democráticas também pararão. O naufrágio da aventura de Brasília, depois de tanto esforço, de tantos recursos empenhados, de tanto dinheiro gasto, não se limitará ao simples abandono de suas obras. (...) Pare Brasília, e uma ditadura militar se implantará no país. (PEDROSA e WISNIK, 2015, p.150)

Hoje já sabemos que Brasília foi construída e que a cidade tinha apenas quatro anos de existência quando a Ditadura Militar foi imposta, permanecendo no poder por 21 anos. Mas, à época, as dúvidas eram muitas. A incerteza era marcada pela positividade do ideal que cercava o planejamento da nova capital e pelo pessimismo de tudo que ocorria à sua volta no país. Assim, compreendese o tom melancólico dos registros fotográficos de Marcel Gautherot: ele estava alinhado com os pensamentos do urbanismo e da arquitetura moderna; mas, ao mesmo tempo, sabia que o Brasil vivia momentos difíceis.

O suporte utilizado por Marcel Gautherot – a fotografia – tem papel central na constituição de uma melancolia usual na arte. E isso se dá justamente pela dicotomia provocada pela fotografia: ao mesmo tempo em que captura a realidade, ela a recria e a reinterpreta, distanciando-se do fato real. Susan Sontag aprofunda o assunto em *O Mundo-Imagem* ao afirmar que

> Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. (SONTAG, 2004, p.170)

Impressas em formado de 60x60, Marcel Gautherot sabia que as suas fotos não deveriam ser utilizadas como cartões-postais. Ele não queria apenas retratar a cidade em construção, mas sim trazer à tona uma problemática brasileira por meio da arte. Pois, quando ele apresenta o quadro que foi registrado a “realidade como tal é redefinida – como uma peça para exposição, como um registro para ser examinado, como um alvo para ser vigiado” (SONTAG, 2004, p.173). Assim, mesmo sendo convidado para exaltar uma ação governamental, Marcel Gautherot entrega aos observadores a contradição de Brasília: ser uma cidade sem passado em que o presente está sempre em confronto com o futuro.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PEDROSA, Mário; WISNIK, Guilherme (Org.). **Arquitetura: Ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (Org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SONTAG, Susan. **O Mundo-Imagem**. In: Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OLHAR DA CRÍTICA: ARTE PREMIADA DA ABCA E O ACERVO ARTÍSTICO DOS PALÁCIOS

Percival Tirapeli
ABCA, SP.

RESUMO: A exposição Olhar da Crítica - Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios foi realizada em 2009 no Palácio dos Bandeirantes, comemorando os 60 anos da ABCA. O acervo dos palácios foi realizado por aquisições a partir da década de 1970 e dele constam artistas premiados pela ABCA presentes na exposição. Também foram homenageados todos os críticos da ABCA que durante décadas dedicaram-se a analisar o rico acervo que consta de mais de 3.500 peças. A iniciativa de compor um quadro de críticos para a análise dos mais diversos segmentos, foi da curadora Radha Abramo, atuante de 1985 a 1998. Os extensos verbetes foram publicados em pequenos cadernos além de um catálogo, sob o olhar de nova plêiade de críticos no ano de 1989. Sob nova coordenação, a curadora Ana Cristina, Carvalho, deu continuidade a convocar os críticos da ABCA para um novo olhar sobre a coleção com o catálogo bi-lingue Acervo Artístico dos palácios: panorama das coleções (2010). Os artistas plásticos premiados pela ABCA com obras na exposição receberam as homenagens e novas críticas dos associados.

PALAVRAS-CHAVE: acervo artístico. 60 anos da ABCA. Palácios do Governo de SP

ABSTRACT: The exhibition Olhar da Crítica - Awarded Art from ABCA and the Artistic Collection of Palaces was held in 2009 at Palácio dos Bandeirantes, celebrating ABCA's 60th anniversary. The collection of palaces was made through acquisitions from the 1970s onwards and includes artists awarded by ABCA present at the exhibition. Also honored were all the critics of ABCA who for decades dedicated themselves to analyzing the rich collection that consists of more than 3,500 pieces. The initiative to compose a panel of critics for the analysis of the most diverse segments, was the curator Radha Abramo, active from 1985 to 1998. The extensive entries were published in small notebooks in addition to a catalog, under the eyes of a new crowd of critics in the 1989. Under

new coordination, the curator Ana Cristina, Carvalho, continued to call on critics from ABCA for a new look at the collection with the bi-lingual catalog Artistic Collection of palaces: overview of the collections (2010). The plastic artists awarded by ABCA with works in the exhibition received the honors and new criticism from the associates.

KEYWORDS: artistic collection. 60 years of ABCA. Palaces of the Government of SP

Ao comemorar os 60 anos da ABCA, a então presidente (2006-2009) Elvira Vernaschi convidou os artistas agraciados pelos prêmios Clarival do Prado Valladares, Mário Pedrosa e modalidades como Prêmio da Crítica, e Jovem Artista, a enviarem uma obra para a exposição comemorativa dos 60 anos da ABCA. A diretora e curadora do Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Ana Cristina Carvalho acolheu a ideia, disponibilizou o local para a realização da exposição. Em novas tratativas ampliou-se o conceito do evento disponibilizando obras do acervo dos Palácios do Governo que tinham sido analisadas pelos críticos da ABCA atuantes também junto ao acervo dos Palácios.

No catálogo da exposição, do qual retiro todas as informações para esta apresentação, Elvira Vernaschi, que é a coordenadora, assim se expressa em *Arte Premiada. ABCA 1960 – 2008. O reolhar da cr*ítica. *O pensamento de se homenagear um artista por sua arte data de 1960 e surgiu mesmo antes da premia*ção de um crít*ico, base da constituição da recém-fundada associação (1949), cuja grande atuação se inicia, de fato, a partir de 1959. Nesta data se realiza o Congresso Extraordinário da Crítica de Arte, organizado pela Aica – Associação Internacional dos Críticos de Arte e pela ABCA, nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, sob os auspícios do governo Juscelino Kubitschek. Evento que causa enorme impacto no setor e internacionalmente. A primeira e já marcante atuação pública data de 1951, quando Mário Pedrosa organiza 1º Congresso Brasileiro de Críticos de Arte, junto à 1ª Bienal de São Paulo. Não é preciso mencionar a atuação de todos os que fundaram, que compuseram e ainda compõem esta associação, que sempre buscou, e continua buscando, a independência, a isenção, a imparcialidade de seus atos, em qualquer processo e, ou, atividade que tenha organizado ou participado, como bem está em nossos estatutos e como é o caso do Prêmio ABCA, tema deste evento* (Vernaschi, 2008, p. 2).

Quanto a participação dos críticos na formação do acervo dos Palácios, a curadora Ana Cristina Carvalho assim esclarece...

Desde a formação do acervo de arte moderna (Portinari, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Rego Monteiro, Tarsila do Amaral) e contemporânea, no ano de 1969, quando o então secretário Luis Arrobas Martins criou um grupo de especialistas e críticos para orientar a aquisição de obras, esses profissionais da arte influenciaram significativamente a história do Acervo dos Palácios. Tais personalidades continuaram a contribuir nos anos de 1980 e 1990, quando Radha Abramo, curadora à época, convidou críticos especialistas para escrever textos, emitir pareceres e participar do concurso Painel Bandeirantes, realizado em 1989. Dentre os primeiros , nos anos 1970, estão Paulo Mendes de Almeida, Pietro Maria Bardi, Oswald de Andrade Filho e, posteriormente, um grande número de críticos associados à ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte – que também fizeram as suas contribuições: Sérgio Milliet, Mário Barata, Wolfgang Pfeiffer, Clarival do Prado Valladares, Ruth Sprung Tarasantchi, José Roberto Teixeira Leite, Carlos Lemos, João Spinelli, Jacob Klintowitz, César Giobbi, Ernestina Karman, Casimiro Xavier Mendonça, Carlos Soulié do Amaral, Percival Tirapeli, Elza Ajzenberg, Felipe Chaimovich e Elvira Vernaschi, além dos textos da própria Radha (Carvalho, 2008, p. IX, *in* Vernaschi).

Estabelecidos os critérios para a exposição Elvira Vernaschi empreendeu a tarefa de comunicar-se com os artistas ou seus herdeiros que enviaram gentilmente suas obras ao endereço do Palácio Bandeirantes. *As obras aqui reunidas, uma amostragem de mais de 70 anos de arte, abarcam os anos 1930 a 2008 – ano do último prêmio concedido. No seu conjunto são obras que caracterizam uma diversidade, razão pela qual a mostra é muito rica e abrangente. Esta arte premiada evidencia a importância do Troféu ABCA como referência de obras e artistas, possibilitando ao público a oportunidade de entrar em contato com artistas, obras e tendências que provocaram e provocam debates e críticos, marcaram sua época, são referências históricas e constituem importante eixo para o entendimento das profundas transformações na produção artística brasileira. Estas obras se refletem não só na atuação dos profissionais premiados, mas também na da própria associação, que indica à classe artístico-cultural, à sociedade e ao público em geral um viés do seu reconhecimento a cada um deles, sua devida e justa importância e real destaque na área das artes visuais e no cenário da cultura brasileira. A possibilidade é a de uma de uma visão abrangente e, sempre, indagadora dos caminhos e desdobramentos da nossa arte de meados do século 20 até hoje, sem privilegiar núcleos, correntes, tendências ou um e outro artista* (Verneschi, 2008, p.2).

Por parte da curadoria das obras do Acervo dos Palácios, que ficou a cargo de Percival Tirapeli e Ana Cristina Carvalho, ela elucida a parceria:

Olhar da Crítica – Arte Premiada ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios revela as relações entre pesquisa e crítica, reunindo obras que representam não somente a especificidade, mas também a interdisciplinaridade e o diálogo cultural no trabalho crítico, que mostra claramente a s transformações estéticas da história da arte no Brasil. Apesenta também uma reflexão sobre a questão da efemeridade da crítica, a que o valor cultural da obra apontado pelo crítico pode ou não interagir com os outros atores dos universos institucional e mercadológico. O tempo, no entanto, é o melhor aliado na permanência das coisas. Não fosse a internacionalidade da ação crítica na escolha das obras do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo não teríamos, hoje, um patrimônio público tão significativo, que contempla a produção dos artistas que mais se destacaram na história da arte moderna brasileira (Carvalho, 2008, p. IX, *in* Vernaschi).

A participação dos críticos foi de suma importância. Cinquenta membros da ABCA prontificaram-se para escrever sobre a trajetória dos 59 artistas participantes aqui relacionados:

Alberto da Veiga Guignard – Prêmio da Crítica, 1960 – Carlos Perktold, MG; **Rubem Valentim** – Prêmio da Crítica, 1962

– Maria Helena Ochi Flexor, BA; **Emiliano di Cavalcanti** – Prêmio da Crítica, 1971 – Elza Ajzenberg, SP; **Alfredo Volpi** – Prêmio da Crítica, 1972 – Olívio Tavares de Araújo, SP; **Claudio Tozzi** – Prêmio Estímulo, 1974/75 – Neide Marcondes, SP; **Glauco Pinto de Moraes** – Prêmio da Crítica, 1977 – Ricardo Viveiros, SP; **Roberto Moriconi** – Prêmio da Crítica, 1977 – Angela Ancora da Luz, RJ; **Waltercio Caldas** – prêmios Crítica, 1973, e Mário Pedrosa, 2002 – Alberto Beuttenmuller, SP; **Arcangelo Ianelli** – prêmios Pesquisa, 1975/75, Mário Pedrosa, 1978 e Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2002 – Ana Cristina Carvalho, SP; **Quirino Campofiorito** – Prêmio Mário Pedrosa, 1979 – Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, RJ; **Edith Behring** – Prêmio Mário Pedrosa, 1980 - Ísis Fernandes Braga, RJ; **Antônio Sérgio Benevento** – Prêmio Mário Pedrosa, 1981 – Vicente de Percia, RJ; **Lívio Abramo** – Prêmio Pedrosa, 1984 – Sandra Makowiecky, SC; **José Tenreiro** – Prêmio Mário Pedrosa, 1985 – Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, RJ; **Hilda Campofiorito** – Prêmio Mário Pedrosa, 1985 - José Roberto Teixeira Leite, SP; **Artur Barrio** – Prêmio Mário Pedrosa, 1988 – Joice Gumiel Passos, PR/RJ; **Anna Maria Maiolino** – Prêmio Mário Pedrosa, 1989 – Maria Luisa Tavora, RJ; **Lygia Pape** – Prêmio Mário Pedrosa, 1991 – Luiz Camillo Osório, RJ; **Tunga** – Prêmio Mário Pedrosa, 1992 – Roseli H. Schmitt, SC; **Renina Katz** – Prêmio Mário Pedrosa, 1996 – Jorge, Colli, SP; **Fayga Ostrower**, Prêmio Mário Pedrosa, 1995, Nilza Knechtel Procopiak, PR; **Carlos Vergara**, Prêmio Mário Pedrosa, 1997, Sheila Leirner, Paris; **Maurício Nogueira Lima**, Prêmio Mário Pedrosa, 1998, Paulo Klein, SP, **Maria Bonomi**, Prêmio Mário Pedrosa, 1998, João J. Spinelli, SP; **Pazé** - menção honrosa jovem artista, 1999, Claudia Fazzolari, SP; **Cícero Dias** – Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2000, Angela Grando, ES; **Luís Sacilotto** – Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2000, Agda Carvalho, SP; **Siron Franco**, Prêmio Mário Pedrosa, 2000, Mariza Bertoli, SP; **Amélia Toledo**, Prêmio Clarival do Prado Valladares, 200, Mariza Bertoli, SP; **César Romero** – Prêmio Mário Pedrosa, 2001 e 2007 - Percival Tirapeli, SP; **Maurício Nogueira Lima** – Prêmio Mário Pedrosa, 1998 – Paulo Klein, SP; **Sonia Von Brusky** – Prêmio Mário Pedrosa, 1998 e menção honrosa, 2003 – Daisy Peccinini, SP; **Adir Botelho** – menção honrosa especial, 2002 – Mirian de Carvalho, RJ; **Aldemir Martins** – homenagem especial, 2003 – Jacob Klintowitz, SP; **Cildo Meirelles** – Prêmio Mário Pedrosa, 2003 – **Fernando Augusto**, ES; Francisco Brennand - Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2003 – Alessandra Simões, SP; **Tomie Ohtake** – homenagem especial, 2003 – Lisbeth Rebollo Gonçalves, SP; **Alice Brill** – homenagem especial, 2004 – Oscar D'Ambrosio, SP; **Francisco Alexandre Stockinger** – homenagem especial, 2004 – Maria Amélia Bulhões, RS; **Humberto Espíndola** – homenagem especial, 2004 – José Serafim Bertoloto, MT; **João Câmara Filho** – Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2004 – Almerinda Silva Lopes, ES; **Mario Cravo Neto** – Prêmio Mário Pedrosa, 2004 – Elvira Vernaschi, SP; **Frans Krajcberg** – homenagem, 2005 – Maria José Justino, PR; **Gilvan Samico** – Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2005 – Mariza Bertoli, SP; **Nuno Ramos** – Prêmio Mário Pedrosa, 2005 – Verônica Stigger, SP; **Raul Córdula** – homenagem, 2005 – Dyógenes Chaves, PB; **Emmanuel Nassar** – Prêmio Mário Pedrosa, 2006 – Raul Córdula, PB; **Juarez Paraíso** – homenagem, 2006 – César Romero, BA; **Marcelo Grassmann** – homenagem, 2006 – João J. Spinelli, SP; **Nelson Leirner** – Valladares, 2006 – Marilia Andrés, MG; **Odetto Guersoni** – homenagem 2006 – José Roberto Teixeira Leite, SP; **Anna Bella Geiger** – Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2007 – Maria Luisa Tavora, RJ; **Mário Gruber** – homenagem, 2007 – Claudia Fazzolari, SP; **Rubens Gerchman** – homenagem in memoriam, 2017, João J. Spinelli, SP; **Wesley Duke Lee** – homenagem, 2007 – José Armando Pereira da Silva, SP; **Caciporé Torres** – homenagem, 2008 – Neide Marcondes, SP; **Fernando Velloso**, homenagem, 2008 - Fernando A. F. Bini, PR; **Nicolas Vlavianos** – homenagem, 2008 – Elvira Vernaschi, SP; **Rosangela Rennó** – Prêmio Mário Pedrosa, 2008 – Claudia Fazzolari, SP.

Sobre a importância do Prêmio Mário Pedrosa, o crítico e artista

premiado em ambas categorias (Prêmio Sérgio Milliet para melhor publicação crítica do ano), César Romero, nos elucida...*O Prêmio Mário Pedrosa (ABCA) é destinado a artista contemporâneo por atuação no ano, com votação secreta e direta de seus associados. A Coleção do Acervo Artístico dos Palácios de São Paulo deve-se à criteriosa escolha de profissionais da crítica como Sergio Milliet, Oswald de Andrade Filho, Paulo Mendes de Almeida e Radha Abramo, entre outros. Assim, somos afortunado, reconhecidos pela crítica de arte como uma parte de formadores de pensamento plástico visual brasileiro. Reunidos no mesmo espaço – Palácio dos Bandeirantes -, 77 artistas estão representados* (César Romero, in Vernaschi, 2008, p. 151).

Assinando em *A Crítica de Arte na História do Acervo dos Palácios*, os curadores Percival Tirapeli e Ana Cristina Carvalho constatam que ...*A partir da primeira catalogação, a então curadora do Acervo, Radha Abramo, que atuou de 1985 a 1998, convidou especialistas que inseriram as obras da coleção nos períodos a elas referentes, acompanhados por extensos verbetes, analisando cada uma das obras em diversos segmentos. Aquele sobre Modernismo, segmento base atual da coleção, coube a Marta Rossetti Batista, cujos verbetes inserem as principais obras dos modernistas na história da arte brasileira, destacando-se Ventania (1915), Operários, de Tarsila do Amaral (1933), e a de Vicente do Rego Monteiro. A arte dos contemporâneos ficou a cargo de Sônia Salzstein analisando obra de Volpi, Guignard, Portinari, Tomie Ohtake e Wesley Duque Lee. A Pintura da passagem do século 19 para o 20, com destaques para Benedito Calixto e Pedro Américo, foi elaborada por Ruth Sprung Tarasantchi. A Imaginária barroca ficou a cargo de Wolfgang Pfeiffer. O mobiliário, cujos arcazes formam das mais completas coleções do País, foi escrito por Cleide Santos Costa Biancardi; a Tapeçaria e Prataria ficou a cargo de Serafina Borges do Amara. Por fim, a Louçaria, por Eldino Brancante.* ...Um novo catálogo, depois de 1989,...*naquela ocasião, nova plêiade de especialistas e críticos de arte foi chamada*

para a elaboração de um novo catálogo, dentre eles Fernando Lemos, Rodolfo Nanni, Maria Olímpia Dutzman, Heloísa Barbosa da Silva, Maria Stella Teixeira de Barros e Riveke P. Aronis. Por fim, em 2008, inicia-se um novo ciclo, com Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades, fruto da pesquisa da atual curadora (Ana Cristina Carvalho) *do Acervo* (Carvalho, 2008, *in* Vernaschi, p. 125).

Em 2010 foi editado novo catálogo sob o título Acervo Artístico dos Palácios: panorama das coleções – *An Overview on tha Artistic Collection of* São Paulo *Governmental Palaces* organizado por Ana Cristina Carvalho e os críticos Aracy Amaral – arte moderna; Lisbeth Rebolo Gonçalves – arte moderna; Elza Ajzenberg – período renascentista; Percival Tirapeli – período barroco; Ruth Sprung Tarasantch – arte acadêmica.

Assim manifestaram-se os críticos, a exemplo de José Roberto Teixeira Leite, sobre a exposição Olhar da Crítica. *A coletiva em bem-cuidada montagem ora ocupa os generosos espaços do Palácio dos Bandeirantes, parte integrante das celebrações do 60º aniversário de fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte, possibilitará a quantos a percorram uma visão abrangente e instigante dos caminhos e desdobramentos da arte brasileira da cinco últimas décadas, representada de modo superior pelas pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e demais obras de arte dos 59 artistas, das mais diversas unidades da federação e praticando diferentes linguagens poéticas, contemplados nas votações anuais com os prêmios instituídos pela ABCA a partir de 1960 até os dias atuais. Servirá também a presente exposição como testemunho de que, norteados exclusivamente pelos critérios de qualidade e invenção, sem privilegiar tendências ou modismo, nós, os críticos da ABCA, temos sabido cumprir nosso papel* (José Roberto Teixeira Leite, *in* Vernaschi, 2008, p. 148).

A artista premiada Maria Bonomi assim expressou-se inclusive propondo novo título: *Outro título poderia ser Graças a Deus existirem tantos abnegados críticos que através de décadas, já como associados, presidentes e diretores ou autônomos atuaram e sobreviveram em meio de questões nada fáceis, tensões políticas e conjunturais para resgatar o resultado que aí está. Vemos que esta mostra espelhada é sabiamente montada, com grande força coloquial, e reúne 77 obras primorosas que o alhar da crítica selecionou para o "SEMPRE". Todas sementes da melhor estirpe da arte brasileira contemporânea. Valeu a independência das decisões sempre prevalecendo a importância do que assinalar ao grande público e aos colecionadores visando à qualidade da permanência de um patrimônio vivo, de uma arte exemplar* (Maria Bonomi, *in* Vernaschi, 2008, p. 153).

Para encerrar esta apresentação aqui em Brasília, a comemorar os 70 anos da ABCA, um último olhar sobre aquela exposição comemorativa dos 60 anos, o olhar da crítica Denise Mattar refletindo sobre a produção da arte contemporânea: *A produção da arte contemporânea esbarra com frequência na dificuldade da sua contextualização. O mundo moderno oferece tantas e tão múltiplas possibilidades, que sua apreensão e modificação, que constitui o objeto final da arte, envereda por caminhos que se entrecruzam a uma velocidade cada vez maior. As transformações pelas quais passou a arte tridimensional estão refletidas com clareza na seleção dos premiados da ABCA, desde a noção da arte como modo de recriar o mundo, quebrando as regras tradicionais da composição, até as questões da desmaterialização da obra de arte, do uso de elementos seriais, da exploração dos materiais e da instalação.* (...) *As artes hoje cada vez mais se "contaminam", tornando sem sentido a divisão em categorias, mas se desde o dadaísmo a morte da pintura é periodicamente anunciada, isto jamais ocorreu. Hoje, o traço, a pincelada, as nuanças e texturas, seguem com a fotografia, os processos digitais, o vídeo e instalação, em ações que se transcendem o mero pictorialismo. Talvez a única assertiva a ser feita sobre a arte contemporânea seja a de que o conteúdo importa mais do que a forma. Outro grupo de artistas premiados*

pela ABCA aponta este caminho e evidencia a multiplicidade da arte e a mudança de atitude ocorrida nos últimos 60 anos (Denise Mattar, *in* Vernaschi, 2008, p. 149).

Da mesma maneira que trabalhamos em equipe para a realização da exposição *Olhar da Crítica*, agora também para esta apresentação sou grato a todos que me auxiliaram. Agradeço à equipe do Acervo dos Palácios do Governo, por disponibilizar as fotografias da exposição, à Ana Cristina de Carvalho diretora dos Acervos dos Palácios com a qual dividi a curadoria da mostra dos Acervos dos Palácios, à Elvira Vernaschi, da qual foi vice-presidente no período 2006-2009, por maiores informações em especial sobre a cronologia da ABCA montada no Museu de Arte Contemporânea, e à atual diretoria em especial Claudia Fazzolari, 1ª vice-presidente. Agradeço ainda a todos os críticos que na ocasião escreveram para o catálogo. Presto ainda uma homenagem *in memoriam* à Marisa Bertoli, então secretária-geral na gestão de 2006 a 2009.

DEPOIMENTO DA CURADORA DA EXPOSIÇÃO OLHAR DA CRÍTICA, ELVIRA VERNASCHI (*)

Ao se aproximar os 60 anos de atividades da ABCA, em 2009, pensamos o que seria mais relevante apresentar aos associados, aos artistas e ao público em geral. Tinha que ser algo marcante dentre todas as atividades que a Associação se propõe como objetivo e objeto de sua proposta enquanto instituição. Nada mais centrado do que a proposta de uma exposição de arte e, ainda mais, acompanhada de um fórum de aferição do papel da entidade. Entre outras reflexões, a atribuição de prêmios aos artistas e à produção artística pareceu-nos que merecesse um olhar incisivo e, no caso desta exposição, um re-olhar ainda mais profundo e abrangente desses prêmios atribuídos pela Associação pareceu-nos um meio de alcançar um dos objetivos da ABCA. Refazendo o caminho da outorga anual dos prêmios a cada um dos artistas

que se destacaram ao longo desses quase 50 anos de premiação (1960-2008) e os colocar novamente sob o olhar perscrutador, agora não só de seus pares mas também do público, foi a proposta de nossa curadoria.

59 artistas e 61 obras foram selecionadas e pesquisadas no que se pode dizer da produção dessa fase (1960-2008) que nos fizeram e fazem acompanhar a história da arte brasileira, moderna e contemporânea. Esse processo curatorial partiu da premissa de que as indicações dos críticos foram balizadas nos parâmetros e garantias de uma avaliação não só deles mesmos mas muito maior, da sociedade, da temporalidade e da história, maiores certificadores de valores da produção humana. Parâmetros que revelam a força e o vigor da arte brasileira e o próprio papel da associação como refletora dessa força e vigor.

A partir desse entendimento buscou a curadoria um caminho possível para explicitar o que o individual e o coletivo julgaram como produção mais relevante desse período. A começar daí construímos uma visão abrangente dos caminhos e desdobramentos da nossa arte de meados do século 20 até começos do Século XXI. Sem privilegiar núcleos, correntes ou tendências, essa exposição traçou um percurso que passa pela História da Arte Brasileira do Século XX: a modernidade nas obras de Guignard, (primeiro artista premiado,1960), Di Cavalcanti, Volpi (já da fase mais geométrica, as "bandeirinhas"), Hilda e Quirino Campofiorito, Cícero Dias e Aldemir Martins; alcança o geometrismo/concretismo com Luís Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, até uma especial optical art de Abraham Palatnik (premiado em 2008). É claro que a importância da gravura e seus mestres gravadores, inovadores da técnica e da expressão, mereceram destaque nas premiações e neste espaço expositivo, com trabalhos de Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Edith Behring, Anna Maria Maiolino, Gilvan Samico, Renina Katz, Odetto Guersoni, Marcelo Grassmann, Rubem Valentim, Adir Botelho, Maria Bonomi (com sua gigantogravura) e Juarez Paraíso (com sua composição digital). A escultura, seja ela objetual, de teto ou de parede, também teve seu espaço, quer seja num momento mais contido, quer seja num mais estendido, nas obras de Roberto Moriconi, Joaquim Tenreiro, Francisco Stockinger, Nicolas Vlavianos, Frans Krajcberg, Caciporé Torres, Francisco Brennand e Sonia von Brusky. A mostra incluiu ainda as fotografias de Mário Cravo Neto, com seus registros da negritude e da religiosidade afro-brasileira e de artistas que também se expressam nesse meio, Emmanuel Nassar, Nuno Ramos e Pazé (jovem artista premiado em 1999).

Seguindo por essa via, o contemporâneo foi contextualizado através de um múltiplo viés estético, de expressão e de técnicas pluridimensionais desafiando a permanência, o temporal, a impermeabilidade de ideias. Essas transformações pelas quais passa a arte foram objeto de outro segmento da mostra. Aqui encontramos desde o pictorial em Arcangelo Ianelli e Fernando Velloso; ou o expressionismo em Alice Brill; ou as representações mais 'regionais' de um Humberto Espíndola, Siron Franco, Raul Córdula e César Romero; ou as urbanidades de um Cláudio Tozzi e uma Rosangela Rennó. Trabalhamos também vieses com características particulares que rompem as regras mais tradicionais, quer seja na utilização dos materiais ou na concepção estética e composicional, quer seja na utilização de elementos seriais nas obras de Mário Gruber, Glauco Pinto de Moraes, Carlos Vergara, Antonio Sergio Benevento, Tomie Ohtake, João Câmara, Lygia Pape, Nelson Leirner, Artur Barrio, Tunga e Waltércio Caldas; Wesley Duke Lee, Amélia Toledo, Cildo Meireles e Anna Bella Geiger. Mas, essa foi uma indicação de percurso subjetiva, cada qual pode fazer o caminho que mais lhe aprouver, uma vez que as fronteiras da arte, hoje, ontem e sempre se imbricam de tal forma que torna sem sentido divisões, tendências, categorias, núcleos e manifestações e, portanto, possibilitam uma leitura dinâmica de todo e qualquer processo.

Essa reflexão sobre a arte brasileira dos últimos 60 anos foi o mote da curadoria para auxiliar nas respostas que todos buscam,

quer especialistas, quer o público leigo, sobre as mudanças ocorridas nessa época e, certeza, evidenciar os princípios que a ABCA adota para indicar seu critério de valor, a independência de sua atuação e de seus associados, apontando à própria sociedade a validade de seu próprio patrimônio cultural.

(*) Elvira Vernaschi

Historiadora e Crítica de Arte

Membro da ABCA e da AICA-Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte

Janeiro de 2020

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Radha e outros. Catálogo das obras dos palácios Bandeirantes, Boa Vista e do Horto. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, sd. 248 páginas.

ABRAMO, Radha/Casa Civil. Acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: Imesp, 1991.

CARVALHO, Ana Cristina (org). Acervo Artístico dos palácios; Panorama da coleção. An overview on the Artistic Collection of São Paulo Governmental Palaces. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, 336 páginas.

CARVALHO, Ana Cristina. Palácio Boa Vista. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2008.

PACHECO, Gilberto. Um século de arte. Palácio Boa Vista. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, sd. 142 páginas.

VERNASCHI, Elvira e outros. Olhar da Crítica. Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, 162 páginas.

A IDENTIDADE VISUAL BRASILIENSE RECONHECIDA NOS MURAIS DE ATHOS BULCÃO

Sara Scholze

Mestre em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília, UnB.

RESUMO: A presente análise visa confrontar dois murais do artista Athos Bulcão a partir de uma perspectiva semiótica. Os elementos distribuídos em tais painéis, apresentam sentido estético, revelando um jogo lúdico entre as formas e a relação com o espaço que os circundam. Tais motivos presentes nas composições dos murais indicam uma afinidade com movimentos artísticos como o construtivismo e o neoconcretismo. Assim, essa correspondência com movimentos de vanguarda demonstra que Athos buscou originalidade em suas produções artísticas, fundamentada em propostas modernistas.

PALAVRAS-CHAVE: Athos Bulcão. Murais. Integração. Brasília.

ABSTRACT: This analysis aims to confront two murals of Athos Bulcão in a semiotic perspective. The elements distributed in these panels show an aesthetic meaning that shows a ludic game between shapes and their relationship with space. These motifs indicate affinity with artistic movements like constructivism and neo concretism. Therefore, this correspondence with vanguard movements demonstrates that Athos searched for originality in his artistic works, based in modernist proposals.

KEY-WORDS: Athos Bulcão. Identity. Murals. Integration. Brasília.

Figura 1: Painel Igrejinha Nossa Senhora de Fátima. Fonte: PERPÉTUO, P. T. & RIBEIRO, S. B. (Org.), Inventário da Obra de Athos Bulcão em Brasília, 2018, p.16.

Figura 2: Detalhe Painel. Fonte: PERPÉTUO, P. T. & RIBEIRO, S. B. (Org.), Inventário da Obra de Athos Bulcão em Brasília, 2018, p.16.

Brasília foi concebida para ser única, a Nova Capital, símbolo de ideais desenvolvimentistas que visavam a crescente industrialização e urbanização no país. A empreitada estabelecida pelo governo de Juscelino Kubitschek proporcionou uma nova visão de se fazer arquitetura e urbanismo, encabeçada por Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Entretanto, Brasília não se limita apenas à inovação urbana e abarca uma convergência entre arquitetura e arte. Nesse contexto, se colocam os murais de Athos Bulcão, os quais foram pensados para integrar os projetos de Niemeyer.

Esses murais estão presentes em diversos monumentos arquitetônicos da cidade. Porém, há duas obras destacadas como foco desta análise por estarem integradas de tal maneira a promover um imbricado de relações que abrangem sentido em seus campos de presença, a saber: o painel na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima (fig. 1) e o relevo em concreto no Teatro Nacional (fig. 3). Os campos de presença aqui considerados se situam na integração entre obra e espaço, na subjetividade dos percursos possíveis e suas relações com a própria história da arte.

No painel da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima (fig.1), os azulejos se estendem das paredes laterais à região posterior da construção. Intercalados, eles apresentam dois motivos: um pássaro branco geometrizado e uma forma estrelar em cor preta. Tais elementos contrastam com o fundo azul, que confere unidade de sentido ao conjunto. A igreja se situa nas Entrequadras 307/308 sul de maneira acessível a qualquer transeunte que ali passe. Sua frente está voltada para as vias de trânsito que dão acesso às quadras comerciais e sua estrutura triangular está coberta por uma laje de concreto que se estende desde a parte frontal até dois pontos de apoio posteriores. O calçamento em ao seu redor, bem como os bancos ali presentes conferem uma atmosfera convidativa e mais uma camada de unidade de sentido se revela nessa percepção de painel junto à construção.

Em contrapartida, os relevos presentes no Teatro Nacional (fig.3) conferem diferente sentido na relação entre as formas e o espaço que integram. Os blocos – ora retangulares, ora quadrados – se dispõem em ambos os lados da estrutura piramidal da construção. A composição desses blocos se organiza em nichos e estes se complementam e revelam um todo composicional, interrompido, entretanto, pela pequena passarela em concreto que dá acesso a uma entrada lateral. Essa obra se caracteriza por um aspecto mais monumental. Não é um painel de azulejos, mas um mural de relevos. As dimensões da construção do Teatro requerem uma integração com elementos mais robustos. Além

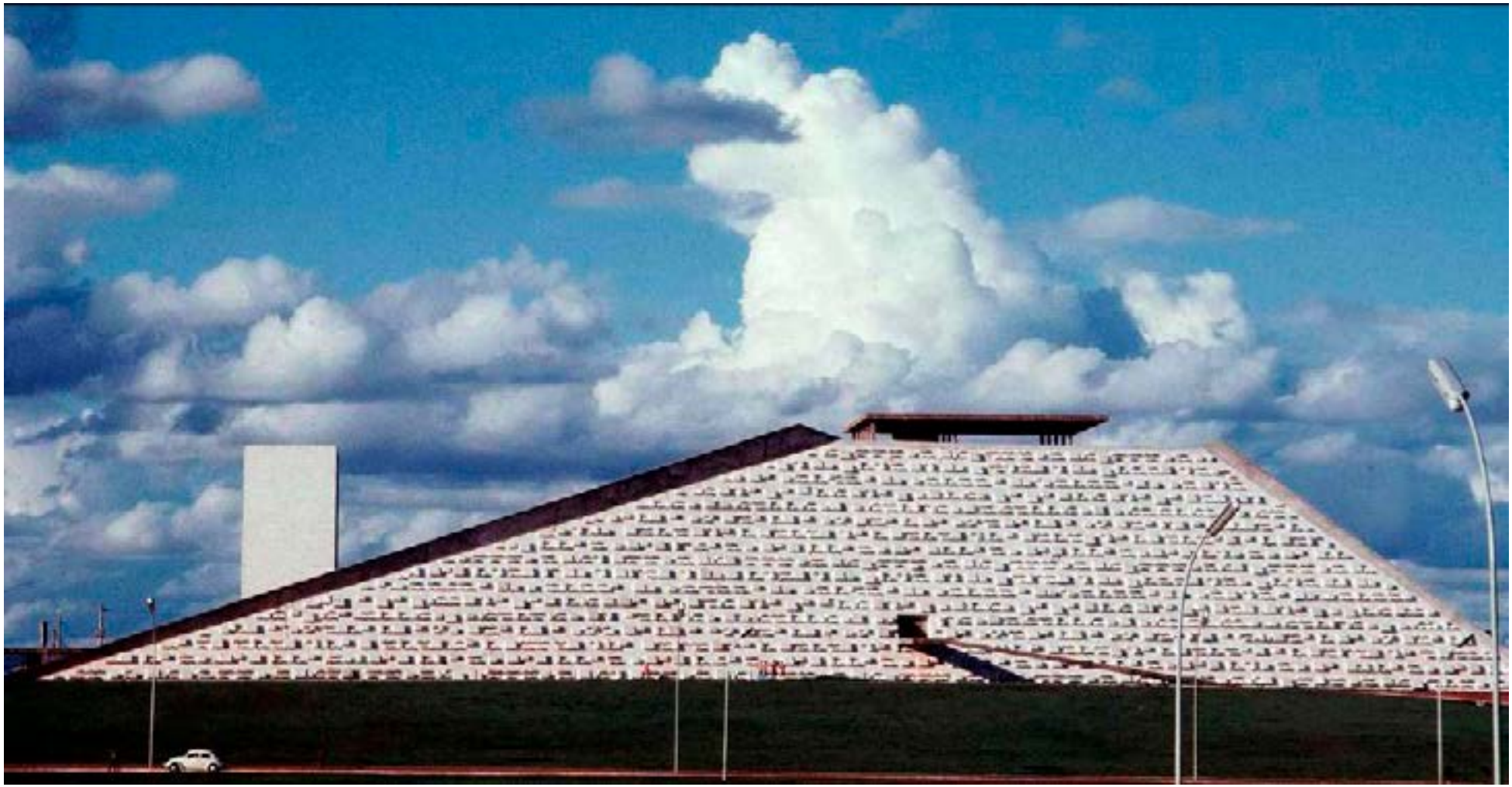


Figura 3: Relevos Teatro Nacional. Fonte: PERPÉTUO, P. T. & RIBEIRO, S. B. (Org.), Inventário da Obra de Athos Bulcão em Brasília, 2018, p.39.

disso, o acesso e o contato entre humano e obra se dão de outra maneira. Tal estrutura não é tão convidativa como anteriormente e a integração entre arte e arquitetura se revela num todo majestoso.

Ambos estão presentes em espaços abertos e amplos. O painel da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima circunda-se de elementos que proporcionam o trânsito de pedestres; já os relevos presentes no Teatro Nacional, para além dos elementos circundantes, também se verifica a possibilidade de contemplação a partir das vias rodoviárias. O enfoque nesta análise se dará mais especialmente da via Eixo Monumental, sentido Praça dos Três poderes à Rodoviária e Eixo L. Em ambas as vias, é possível ver a totalidade da composição dos relevos na lateral sul do Teatro e a escala de interação se altera.

O painel na Igrejinha proporciona o contato humano direto

e próximo. O jogo entre formas e cores vincula-se como marca do monumento e seus efeitos podem ser conferidos na interação entre homem e obra. As formas sintéticas e geometrizadas revelam a relação do painel com movimentos de vanguarda artística do início do século XX, mas também vão além, aludindo ao simbolismo cristão da pomba branca para o Espírito Santo e da estrela da Natividade (fig.2). Aqui, o artista ultrapassa pressupostos construtivos e abarca uma tradição cultural, marcas necessárias para se legitimar o caráter eclesial da construção. Essas formas, portanto, revelam uma maneira muito própria de unir o moderno ao institucional.

Por sua vez, os painéis de relevos do Teatro Nacional desdobram-se em uma profusão de sintaxes, por isso, consideraremos as duas dimensões significativas elencadas para tratar o contato humano. Em proximidade ao painel da face sul, verifica-se um percurso possível, mas não oficial, pois não há construção de calçada, mas a presença de um jardim e alguns rastros de terra, devido à insistência de pedestres em ali trafegar. Visto nessa perspectiva, o painel toma uma dimensão mais restrita na qual os blocos são vistos em individualidade e em relação aos que estão mais próximos ao observador, mas não em totalidade. É possível, até mesmo, aventurar-se a escalar tais sólidos. Nesse viés, a relação entre humano e obra se faz na apreensão das formas, da luz e sombra[1], da cor branca que impacta – e suas deteriorações pela ação do tempo – bem como na materialidade do concreto. Há veios em linhas retas que delimitam os grupamentos em nichos e que podem ser verificados melhor na proximidade, atribuindo um aspecto quadricular e matemático aos elementos que se propagam e se perdem do olhar humano.

Dessa maneira, é possível trazer mais uma instância significativa aos objetos, relacionando-o com o Neoconcretismo, pois a proximidade entre humano, o mural da Igrejinha e os relevos vistos nessa perspectiva viabilizam a interação, conferindo-lhes uma significação tácita, tal como propõe Ferreira Gullar no Manifesto Concreto:

> Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um *quase-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. (GULLAR, F. In: AMARAL, A., 1977, p. 22.)

Entretanto, ao contemplar os relevos do Teatro a uma determinada distância (fig.2), situada no gramado entre as vias do Eixo Monumental, percebe-se o objeto em novo sistema. A composição das formas parece despretensiosa e a relação entre luz e sombra se torna mais evidente, proporcionando a sensação de tridimensionalidade dos blocos geométricos. O branco se torna menos impactante devido interferências de sombra, porém suas deteriorações não são mais visíveis. O concreto, por sua vez, também é percebido, mas agora em uma totalidade entre matéria e forma. O Teatro, como unidade de sentido, se situa em meio ao verde e às vias públicas como um grandioso monumento, um sólido sintético e pesado que contrasta com o céu azul e os demais elementos urbanos. Esse aspecto monumental é possível devido à integração entre obra e arquitetura e pode ser verificado, em menor medida, também no mural da Igrejinha. Assim, abre-se mais um desdobramento significativo, na medida em que essas obras revelam uma imbricação de características pertencentes ao contexto em que foram realizadas. Para tanto, é necessário trazer um panorama histórico que culminou na construção de Brasília,

1 Importante ressaltar que as apreensões de luz e sombra variam de acordo com o horário a que se submete a experiência.

iniciando-se pelo Construtivismo.

O movimento construtivista iniciado na Rússia em início do século XX propunha a pintura e a escultura como construções, nas quais o aspecto material estaria em evidência. Portanto, os elementos fundamentais da linguagem visual se bastavam e buscou-se a desvinculação da arte de temas mitológicos e da ideia de representação. Esses postulados construtivos suscitaram desdobramentos para outras vertentes de vanguarda, destacando-se o *De Stijl* (O Estilo) criado em 1917 – que agrupou Piet Mondrian e outros artistas que focaram sua pesquisa na síntese e abstracionismo – a *Bauhaus*, inaugurada em 1919, e a Escola de Ulm, posteriormente fundada em 1952, as quais uniam artes aplicadas e arquitetura.

As obras de Athos Bulcão se inserem em um panorama de busca pela identidade moderna de produções artísticas brasileiras. Após a Semana de 22 e a publicação no Manifesto Antropófago, em 1928, artistas e intelectuais passam a desenvolver a ideia de uma arte genuinamente brasileira. Esses ideais, já nas décadas de 50 e 60, culminaram nos movimentos de arte construtiva e concreta. Conforme colocado por Aracy Amaral (AMARAL, Aracy, 1977, p.12), cada um a seu modo, utilizando-se de documentos de diferentes movimentos europeus de teor construtivo, se tornam expressões diferenciadas de uma mesma direção do pensamento. A abstração e o uso de formas geometrizadas ilustram tais esforços em desenvolver uma renovação da arte, a qual se faria por meio de uma integração na sociedade.

A arquitetura foi uma das principais difusoras desses ideais e da estética modernista. Em 1936, Le Corbusier visita o país para coordenar a construção do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, o que repercutiu para uma transformação do cenário arquitetônico do país. A construção da Nova Capital, portanto, se alicerçou em princípios resultantes do contato de Oscar Niemeyer e Lucio Costa com a obra do francês. Brasília foi construída para ser única, fruto dessa nova visão de se fazer arquitetura e urbanismo. Seu projeto visou quebrar paradigmas e reestruturar a concepção de cidade, convergindo as utopias da forma e o projeto político desenvolvimentista (SOTOMAYOR, Y. T., 2008, p. 2184).

Nesse contexto, os objetos desta análise se colocam como fruto de uma originalidade artística proposta por Athos, fundamentada em propostas modernistas. As obras elencadas impactam aqueles que com ela se deparam, se relacionam e as contemplam, pois estão incorporados aos espaços urbanos. Tais unidades de sentido, quando confrontadas com esse panorama histórico revelam que o uso de formas sintetizadas e geometrizadas, as cores puras e uma disposição que valoriza o embate entre os elementos visuais se inserem dentro de um discurso maior que visou a materialidade e a integração estética com a arquitetura.

Tais unidades integradas se completam de significado quando confrontadas em diferentes vieses. A percepção fenomenológica é essencial para a apreensão de sentido dessas obras, pois é a partir do experimentado que suas qualidades estésicas podem ser percebidas. Essas qualidades, conceituadas por Eric Landowski, conferem ao exercício de análise um *salto qualitativo*, uma dimensão de sentido do *indizível*:

> (...) Todo o problema é justamente que o sentido não parece nesse caso apreensível senão em ato, como um todo e em seu estado emergente: à maneira de uma presença bastante forte para nos imprimir sua marca e, nessa medida, nos transformar momentaneamente em "outro", como se incorporássemos as próprias qualidades estésicas – plásticas e rítmicas – da manifestação. (LANDOWSKI, E. In: OLIVEIRA, A. C. de, 2004, p. 105)

Os painéis analisados manifestam-se em diferentes ritmos composicionais. Cada composição se revela em um jogo quase lúdico entre cores, formas e espaço. Não haveria painéis se não houvesse a arquitetura e não há o reconhecimento de tais

construções sem a presença dos painéis. Essas unidades estão colocadas à percepção e é a partir da experiência que podemos conferir-lhes sentido.

Assim, é possível se apropriar do que Merleau-Ponty define para a pintura, atribuindo-lhe uma *linguagem tácita* (MERLEAU-PONTY, 2004, pp. 69-70.), que explora o sentido lateral ou obliquo e, portanto, silencioso. Tal indizível, como também coloca Landowski, é o que confere às obras de Bulcão uma completa integração, pois não apenas se manifestam no que está explícito, mas nas lacunas que só podem ser vislumbradas nesse sentir. A maneira como o humano interage com cada obra é subjetiva e oferece os meios de compreensão a partir da sua duração no espaço. A experiência de cada humano com tais monumentos é o que possibilita legitimar e reconhecer tais obras em seus campos de presença, ou seja, na relação do espaço-tempo do observador.

Conclui-se, portanto, que tais objetos se configuram pela experiência entre o humano e seus campos de presença, bem como ao contexto em que foram configurados. É possível vê-los em meio a uma gesticulação cultural, como expressa Merleau-Ponty (*Idem*, p.102), pois estamos inseridos na história. Assim, é possível observar que a identidade de Brasília está nessas formas e espaços experimentados, reconhecidos e legitimados a partir da relação com o humano.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962).** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

FIORIN, J. L. **A noção de texto na semiótica.** Disponível aqui. Acesso em: 12. Out. 2019

_____. **Elementos da análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 1989.

GREIMAS, A. J. (Org.). **Ensaios de semiótica poética.** São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1975.

_____. **Sobre sentido:** ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea.** São Paulo: Studio Nobel, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito.** Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

_____; LANDOWSKI, Eric (Ed.). **Do inteligível ao sensível:** em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995.

PERPÉTUO, P. T. & RIBEIRO, S. B. (Org.). **Inventário da Obra de Athos Bulcão em Brasília**. Brasília: Iphan, 2018.

SOTOMAYOR, Yana Tamayo. **O projeto moderno brasileiro:** de modernas a modestas utopias. In: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 2008, Florianópolis, SC. Anais: pp. 2182- 2193.